



MÁSTER UNIVERSITARIO EN TRADUCCIÓN  
ESPECIALIZADA  
(INGLÉS-FRANCÉS-ALEMÁN-ESPAÑOL)

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

***The Ballad of Reading Goal (1897) de Oscar Wilde:  
estudio de la obra y traducciones al español y al  
francés***

***The Ballad of Reading Goal (1897) by Oscar Wilde:  
analysis of the work and the Spanish and French  
translations***

Autora: Helena Asencio Pavón

Directora: Dra. Ángeles García Calderón

Kildare (Irlanda), 2022 – 2023

## Resumen

Este trabajo tiene como objetivo principal contribuir a la investigación en traducción literaria desde un punto de vista poético-filológico. Partimos de un marco teórico donde se contextualiza la traducción especializada, así como su relación con la traducción poética y la Literatura Comparada. A continuación, un marco práctico cuyo objeto de estudio es el poema *The Ballad of Reading Gaol* (1897) de Oscar Wilde, que analizamos desde un punto de vista lingüístico, estilístico y de la evaluación de otras traducciones para poder llevar a cabo su traducción a la lengua española, y de la que justificamos las decisiones de traducción en un posterior análisis traductológico. Las tareas lingüísticas y traslativas ponen de manifiesto las peculiaridades que caracterizan a los textos poéticos, al igual que las dificultades que suscitan y las estrategias que aplica el traductor para resolverlas y lograr un texto equivalente en lengua meta.

**Palabras clave:** análisis poético-filológico, Oscar Wilde, técnicas de traducción, *The Ballad of Reading Gaol*, traducción literaria

## Abstract

This work has the objective of contributing to the research in literary translation from a poetic-philological point of view. We start from a theoretical framework where specialized translation is contextualized, as well as its relationship with poetic translation and Comparative Literature. Then, a practical framework whose object of study is the poem *The Ballad of Reading Gaol* (1897) by Oscar Wilde, which we analyze from a linguistic and stylistic point of view. Moreover, we evaluate other translations in order to carry out its translation into Spanish, from which we justify the translation decisions in a subsequent translation analysis. The linguistic and translational tasks bring to light the peculiarities that characterize poetic texts, as well as the difficulties that arise and the strategies that are to be applied by the translator so as to resolve such difficulties and so as to obtain an equivalent text in the target language.

**Keywords:** literary translation, Oscar Wilde, poetic-philological analysis, *The Ballad of Reading Gaol*, translation techniques

# Índice

INTRODUCCIÓN.....	1
I. Estado de la cuestión .....	2
II. Justificación.....	2
III. Hipótesis de partida .....	3
IV. Objetivos.....	3
V. Metodología.....	4
<b>PRIMER CAPÍTULO: LA TRADUCCIÓN LITERARIA Y LA LITERATURA COMPARADA.....</b>	<b>7</b>
1. Traducción especializada y textos especializados .....	7
2. Literatura y traducción literaria .....	9
3. Poesía y traducción poética .....	13
4. Literatura Comparada .....	15
<b>SEGUNDO CAPÍTULO: OSCAR WILDE.....</b>	<b>19</b>
5. Biografía (1854-1900).....	19
6. Trayectoria literaria.....	21
7. Movimiento estético y época victoriana .....	30
<b>TERCER CAPÍTULO: THE BALLAD OF READING GAOL.....</b>	<b>36</b>
8. Estudio temático del poema.....	37
9. Análisis poético-filológico.....	41
<b>CUARTO CAPÍTULO: EVALUACIÓN TRADUCTOLÓGICA .....</b>	<b>47</b>
10. Traducción al francés de Henry Durand-Davray (1898).....	49
11. Traducción al español de Enrique Quintero Valencia (2020) .....	57
<b>QUINTO CAPÍTULO: PROPUESTA DE TRADUCCIÓN Y ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO.....</b>	<b>65</b>
12. Método de traducción.....	65
13. Técnicas de traducción.....	68
14. Problemas de traducción .....	72
CONCLUSIONES .....	79
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	81
ANEXOS .....	84
ANEXO I: TEXTO ORIGEN .....	84
ANEXO II: TRADUCCION DE HENRY DURAND-DAVRAY.....	99
ANEXO III: TRADUCCIÓN DE ENRIQUE QUINTERO VALENCIA.....	108
ANEXO IV: PROPUESTA DE TRADUCCIÓN .....	123

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de fin de máster (en adelante, TFM) aborda la traducción literaria y, en concreto, la traducción poética desde una perspectiva filológico-traductológica. Nos detenemos en el poema *The Ballad of Reading Gaol* (1897) de Oscar Wilde, del que llevaremos a cabo un análisis poético y el consiguiente análisis traductológico de la propuesta de traducción al español que hemos realizado del poema. Todo ello no sin antes aportar un repaso biográfico y bibliográfico del autor y una evaluación de la traducción al francés obra de Henry Durand-Davray titulada *Ballade de la Geôle de Reading* (1898) y de una versión al español de Enrique Quintero Valencia, bajo el nombre de *Balada de la cárcel de Reading* (2020).

Consideramos que el análisis poético-filológico está más que justificado pues es necesario que el traductor no solo lea el texto como lo haría un receptor al uso, sino que debe comprender todos los niveles de significado y todos los procedimientos formales y estilísticos de los que se sirve el autor para construir su poema. Asimismo, una vez analizados y comprendidos, debe intentar trasvasarlos a la lengua meta (LM).

Desde un punto de vista traductológico, la traducción literaria somete al traductor a unos retos muy atractivos que ponen a prueba su capacidad de resolverlos. Estos desafíos se acentúan en este caso pues el texto se trata de un poema y sus características estilísticas son aún más particulares. En este estudio nos centramos en los mecanismos que utiliza Wilde para relatar sus vivencias personales como convicto en la prisión de Reading (Berkshire, Inglaterra) y cómo esto puede transmitirse en la lengua española. Con todo, argumentamos que la traducción literaria es especializada.

El trabajo se compone de un capítulo introductorio y cinco de contenido. La introducción cuenta con una explicación del estado de la cuestión, la justificación de la elección del tema, la hipótesis de partida, los objetivos y la metodología empleada. El primer y segundo capítulos conforman el marco teórico. Primero definimos la traducción especializada, y razonamos cómo la traducción literaria y poética se consideran especializadas basándonos en testimonios de los estudios en traductología. Además, sentamos las bases sobre el concepto de literatura comparada, pues es el presupuesto teórico que guía la evaluación de las dos versiones de traducción, que se encuentra en el capítulo cuatro. En el segundo capítulo, aportamos un resumen de la biografía de Oscar Wilde, junto con sus publicaciones literarias y las traducciones de estas al francés y al español.

Posteriormente, el tercer, cuarto y quinto capítulos constituyen la parte empírica del trabajo. El tercer capítulo se corresponde con el análisis filológico del poema, introduciendo primero el tema y después sus características formales y cada uno de los rasgos estilísticos con los que el autor ha construido su obra. El cuarto capítulo trata la evaluación de la versión del poema en francés y en español. Finalmente, el quinto y último capítulo recoge el análisis traductológico de nuestra propuesta de traducción, refiriéndonos a los métodos y técnicas empleados para resolver los problemas de traducción.

Ultimamos el trabajo con las conclusiones y las referencias bibliográficas empleadas. Las primeras, derivadas de todo el estudio y con la recapitulación de los objetivos, argumentando cómo se han cumplido.

### *I. Estado de la cuestión*

La consideración o no de la traducción literaria como traducción especializada sigue siendo motivo de debate entre los traductólogos; y es que en su obra *Traducción y Traductología* (2021), Hurtado Albir claramente clasifica la traducción literaria como un tipo de traducción general, que no se encuentra marcada por su ámbito temático. Otros autores abogan por la inclusión de la traducción literaria dentro de la especializada pues los textos que en ella se incluyen tienen unas características particulares y unas funciones determinadas que no siempre son tarea fácil de plasmar en otras lenguas. Además, el traductor literario cuenta con una serie de competencias especializadas dentro de este tipo de traducción que le hacen experto en las figuras estilísticas y retóricas, en el mundo inventado por el autor y en la historia de la literatura y los géneros literarios.

### *II. Justificación*

Con este trabajo se pretende consolidar todos los conocimientos aprendidos en el Máster en Traducción Especializada (inglés / francés / alemán – español) mediante la realización de un estudio de investigación dentro del ámbito de la traducción humanístico-literaria. Asimismo, la principal motivación es que, aunque existen numerosos estudios que abordan el poema desde un punto de vista filológico o traductológico, siempre lo hacen desde un marco monolingüe de la versión original en inglés. De ahí que la novedad del trabajo radique en su análisis, en primer lugar, desde la lengua en la que fue escrito,

después en sus traducciones a las lenguas española y francesa y por último en la versión que proponemos en lengua española.

Por otro lado, se pretende demostrar el carácter especializado de la traducción literaria (y, más concretamente, la poética) mediante la traducción al español del poema *The Ballad of Reading Gaol*.

### *III. Hipótesis de partida*

Para realizar este trabajo partimos de la hipótesis de que la traducción literaria y más concretamente la traducción poética, pese a que existen detractores, puede enmarcarse en la traducción especializada dada su complejidad formal, estilística y documental. A través de los capítulos de este trabajo intentaremos justificar todos los pasos que ha de seguir el traductor para documentarse y cómo llega a convertirse en especialista (en todas las lenguas que domina) del texto que debe traducir. Una vez completada la fase documental, se lleva a cabo la traducción del poema.

### *IV. Objetivos*

Como bien se ha ido ilustrando en los apartados anteriores, el objetivo principal de este trabajo es enmarcar la traducción poética dentro de la traducción especializada, justificando su denominación como tal mediante la elaboración de un marco teórico, donde se recoja toda la documentación que debe llevar a cabo el traductor que se enfrente a un encargo de esta magnitud. Asimismo, con este trabajo se pretenden satisfacer los siguientes objetivos específicos:

- Justificar la pertinencia de investigar sobre la biografía y el contexto histórico-literario de Oscar Wilde.
- Resaltar la complejidad formal y estilística del lenguaje poético.
- Evaluar y considerar la traducción del encargo en lenguas francesa y española.
- Asumir el encargo de la traducción poético-literaria de un poema de Oscar Wilde y trasvasarlo al español.
- Demostrar y justificar mediante el pertinente análisis traductológico que, a pesar de las particularidades textuales y el uso de diferentes recursos estilísticos, podemos ofrecer una traducción equivalente en español.

## V. Metodología

El conjunto de capítulos que conforman el trabajo está ordenado de manera que siguen el mismo hilo conductor. Así pues, constituyen los pasos previos y posteriores necesarios que un traductor de poesía debe llevar a cabo y que nosotros hemos seguido para realizar el encargo de traducción. Quedan evidenciados en el siguiente orden:

- informarse sobre el tipo de traducción que se va a realizar (Capítulo 1);
- documentarse sobre el autor y sus publicaciones (Capítulo 2);
- desgranar el poema y analizarlo desde un punto de vista lingüístico-filológico para comprender todos los niveles de significado (Capítulo 3);
- examinar y evaluar otras versiones del poema en español y en francés (Capítulo 4);
- una vez traducido, dar cuenta de cómo se ha efectuado esa traducción y justificar las decisiones que se han tomado (Capítulo 5).

Para contextualizar la parte práctica del trabajo, hemos considerado necesario elaborar un marco teórico que se centre en la traducción literaria. Hemos definido el concepto y explicado su relación con la traducción especializada y poética estudiando trabajos como *Traducción y Traductología: Introducción a la traductología* (2021) de Hurtado Albir y *Constituir un corpus de textos de especialidad: condiciones y posibilidades* (2007) de Cabré para determinar las características que hacen que un texto sea especializado. También el trabajo de Jakobson (1984) titulado *Ensayos de lingüística general* se ha empleado para numerar las características de un texto literario y como estas requieren de una serie de competencias por parte del traductor, que tomamos del grupo PACTE en su artículo de 2005 *Investigating Translation Competence: Conceptual and Methodological Issues* y que completamos con unas competencias más específicas en traducción literaria que proponen Moreno Hernández (2005), García López (2000) y Albaladejo (2005).

Además, también ha sido útil la consulta de los trabajos *La poesía como instrumento didáctico en el aula de español como lengua extranjera* (1999) de Naranjo Pita, *Géneros literarios. Teoría de la literatura y literatura comparada* (1993) de Spang, *El comentario de textos: La Lírica* (2002) de Rodríguez y Garrido y *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction on poétique* (1982) de Etkind para poder determinar las

características definitorias del texto poético y, teniendo estas en cuenta, determinar qué tipo de traducción va a llevarse a cabo.

Por último, definimos en concepto de Literatura Comparada, sus objetivos, sus etapas y su relación con la traductología tomando como referencia principal las obras de Steiner (2001) *¿Qué es la literatura comparada?*, Lefevere (1998) *La literatura comparada y la traducción*, Remak (1998) *La literatura comparada: definición y función* y Enríquez Aranda (2010) *La literatura comparada y los estudios sobre traducción: hacia nuevas vías de investigación*.

A continuación, se determina el método que va a seguirse para articular los capítulos dos, tres y cuatro: el método en tres niveles que propone Merlo Vega (2005) en su obra *Uso de la documentación en el proceso de la traducción literaria*. En el capítulo segundo se explora la vida, obra y contexto histórico de Oscar Wilde. Para ello, hemos tomado como base la cronología de Bristow (2006) y la introducción de Varty (2000), ambas publicadas respectivamente junto con las obras *The Picture of Dorian Gray* y *The Collected Poems of Oscar Wilde* de nuestro autor. Los movimientos históricos y literarios en los que se enmarca Wilde son el victorianismo, el esteticismo y el decadentismo. Mediante la consulta de materiales como *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* (1973) de Pater, *Aestheticism and Decadence* (2014) de Burdett y *The Decadent Movement in Literature* (1893) de Symons se ha logrado dar una visión global que contextualiza al autor.

En cuanto a la parte práctica, nos hemos servido de los artículos de Pascual Aransáez (2000) *Wilde and his experience in prison: the interrelationship between syntax and metre in The Ballad of Reading Gaol* y de Asscher (2020) *A Divided Aim. Poetry and Propaganda in Oscar Wilde's «The Ballad of Reading Gaol»* para establecer el tema principal del poema y estudiar su historia desde un punto de vista narrativo.

A continuación, para el análisis lingüístico, se ha seguido la taxonomía de Halliday (1994) en su trabajo *An Introduction to Functional Grammar* para estudiar la división de estrofas, oraciones y sintagmas en el poema. Asimismo, se han clasificado los compuestos lingüísticos que se han encontrado en el poema a partir de la división que hacen Scalise y Bisetto (2009) en su capítulo *The classification of compounds*.

En el capítulo cuarto se encuentra la evaluación traductológica de las versiones al francés y al español. Para su análisis, se ha seguido el método que propone Martínez



Ojeda (2020) en su capítulo *Metodología del análisis traductológico en los textos literarios: el caso de la traducción poética (francés-español)*.

El penúltimo capítulo del TFM concierne las evaluaciones traductológicas de las versiones al español, a manos de Enrique Quintero Valencia y titulada *Balada de la cárcel de Reading* (2020) y al francés, por Henry Durand-Davray bajo el nombre de *Ballade de la Geôle de Reading* (1898). En concreto se han elegido esas dos traducciones por su relevancia cronológica. La versión al español es la traducción más reciente publicada y la francesa fue publicada tan solo un año después de la escritura del propio texto origen. Para poder evaluar estas traducciones, se sigue el método que propone Martínez Ojeda (2020) en su trabajo *Metodología del análisis traductológico en los textos literarios: el caso de la traducción poética (francés-español)*. Este método propone una evaluación en cinco niveles: ortotipográfico, fonético-fonológico, morfosintáctico, léxico-semántico y pragmático-cultural.

Por último, el análisis traductológico he seguido muy de cerca el libro *Traducción y Traductología: Introducción a la traductología* (2021) de Amparo Hurtado Albir, tomando su clasificación en cuanto a técnicas y al método de traducción. Por otro lado y para redactar el último epígrafe del capítulo, *Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model of Translation-Oriented Text Analysis* (2005) de Christiane Nord ha sido útil para describir y dividir los problemas de traducción.

El trabajo culmina con la presentación de las conclusiones que se han derivado de toda la fase de investigación, seguidas de la versión original del poema y de sus traducciones, todas ellas ubicadas en los Anexos.

## **PRIMER CAPÍTULO: LA TRADUCCIÓN LITERARIA Y LA LITERATURA COMPARADA**

En este primer capítulo se plantea una reflexión teórica sobre la clasificación de los textos objeto de traducción, prestando especial atención a la distinción entre traducciones especializadas y traducciones generales. Para ello, se examina qué hace que un texto sea especializado y cómo se afronta la traducción de los textos especializados. A continuación, se tratará con detenimiento la traducción literaria y las particularidades que debe tener un texto para ser considerado literario. No se cierra el segundo epígrafe sin antes mencionar las competencias particulares que debe tener un traductor literario y cómo estas convierten su labor en una traducción especializada.

Después, se explica el género poético junto con las características de su lenguaje particular. Asimismo, se reflexiona acerca de los tipos de traducción poética que existen para enfrentarse a un texto de estas características. Para terminar con este primer capítulo se incorpora una reflexión acerca de la disciplina de la Literatura Comparada, pues esta sienta las bases metodológicas que empleamos para estudiar en profundidad la obra y poder conseguir una traducción al español equivalente, que tenga en cuenta no solo el código lingüístico del texto origen (en adelante, TO), sino también su contexto literario y sus relaciones con las versiones traducidas del mismo en otras lenguas.

### *1. Traducción especializada y textos especializados*

Los textos susceptibles de ser traducidos pueden clasificarse atendiendo a multitud de aspectos que tienen que ver con, según la distinción de Hurtado Albir (2021)<sup>1</sup>: el ámbito profesional en el que se enmarca y su temática (jurídica, literaria, técnica, etc.); el modo del TO y el modo al que se traduce (oral o escrito); dependiendo de los criterios anteriores obtendremos diversas modalidades de traducción (escrita, a la vista, para doblaje, etc.); la finalidad que vaya a tener la traducción (profesional, pedagógica, etc.); la dirección en la que se efectúa según las lenguas que intervienen (directa, inversa, etc.) y el método utilizado (libre, filológico, etc.).

Para este estudio, el foco está en la clasificación de la traducción según el ámbito profesional y según las características que tienen los textos que se agrupan dentro de esa temática ya que, según afirma Hurtado Albir:

---

<sup>1</sup> Hurtado Albir, A. (2021). *Traducción y Traductología: Introducción a la traductología* (12.ª ed.). Madrid, Cátedra.

«[la] definición y descripción [del tipo de traducción] está directamente relacionada con la caracterización de las tipologías textuales y está marcada por la categoría de género» (2021, p. 58).

En otras palabras, los textos pertenecen a un mismo ámbito de estudio puesto que comparten una serie de características formales y lingüísticas. Dependiendo del tratamiento que hagan los textos del campo temático al que pertenecen y de a quién estén dirigidos, encontraremos textos más o menos especializados dentro del mismo ámbito profesional. Por ejemplo, si están dirigidos a un público experto en la materia y su función es la de transmitir conocimiento, esos textos serán mucho más especializados que si están dirigidos a un público lego y su función es la divulgación de conocimiento. Aportamos ahora la definición de Cabré (2007)<sup>2</sup> de texto especializado para proceder a determinar las características que lo determinan:

«las producciones lingüísticas, orales o escritas, que se producen en escenarios de comunicación profesional y sirven exclusivamente a una finalidad profesional. Se reconocen los escenarios profesionales por los interlocutores que actúan en la situación, por el tratamiento de una temática relativa al dominio o dominios concernidos por la profesión y por la finalidad de buscar la información del receptor» (pp. 90-91).

Por lo tanto, consideraremos que un texto es especializado si se lleva a cabo en una situación de especialidad entre interlocutores con cierto nivel de conocimiento sobre la temática y cuando uno de los participantes desea indagar sobre el tema.

A continuación expresamos cuáles son las características de los textos especializados en comparación con las competencias que se requieren por parte del traductor para afrontar los retos que presentan dichos textos. Para ello, seguimos la clasificación de Gamero (1998)<sup>3</sup> que aunque se refiere a textos técnicos, puede extrapolarse a cualquier tipo de traducción especializada. Además, aportaremos un esbozo de cómo esas características pueden aplicarse a textos del ámbito literario. Las características del funcionamiento textual de este tipo de traducción son: la importancia del campo temático, la terminología específica y los géneros característicos.

---

<sup>2</sup> Cabré, M. T. (2007). Constituir un corpus de textos de especialidad: condiciones y posibilidades. En M. Ballard & C. Pineira-Tresmontant (eds.), *Les corpus en linguistique et en traductologie* (pp. 89-106). Arras: Artois Presses Université.

<sup>3</sup> Gamero, S. (1998). *La traducción de textos técnicos (alemán-español). Géneros y subgéneros* [tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona].

Para la primera característica del funcionamiento de los textos especializados, el traductor debe tener una serie de conocimientos temáticos sobre el ámbito en el que trabaja, de modo que sea capaz de comprenderlo. Debemos recordar que «a diferencia del especialista, no es necesario que [el traductor] sea capaz de producir por sí solo textos especializados» (Hurtado Albir, 2021, p. 61). El dominio de la terminología debe darse y producirse tanto en la LO como en la LM. Asimismo, lo fundamental es que el traductor entienda el concepto al que alude el término y así ser capaz de encontrar el equivalente más exacto en la LM. Por último, el traductor debe conocer los géneros pertenecientes al ámbito que traduce, junto con el «funcionamiento peculiar de cada uno de ellos en cuanto a convenciones lingüísticas y textuales» (*Idem*). Gamero (1998), por último, coloca la capacidad para documentarse a la altura del resto de competencias, pues considera que es la primordial en caso de que el traductor precise aumentar sus conocimientos sobre la temática, la terminología o las particularidades del género.

Si aplicamos estas características a los textos literarios, podemos deducir lo siguiente: los textos literarios pueden abarcar cualquier tema u ámbito (medicina, jurídico, policiaco, autobiográfico, etc.) y el traductor necesita conocerlos; la terminología será más o menos específica dependiendo de la temática sobre la que verse, pero en este apartado también entran las características formales (versos, rima, diálogos, etc.) y estilísticas (figuras retóricas, omisiones, etc.) con las que el autor haya elaborado su obra; el traductor debe tener conocimientos sobre las características de los géneros literarios. De nuevo, reiteramos que con una buena documentación, el traductor es capaz de suplir las carencias informativas en cualquiera de los tres niveles.

## 2. Literatura y traducción literaria

Comenzamos este epígrafe plasmando dos de las diferentes definiciones que aporta el *Diccionario de la Real Academia Española*<sup>4</sup> sobre el término *literatura*:

1. f. Arte de la expresión verbal.
2. f. Conjunto de las producciones literarias de una nación, de una época o de un género. *La literatura griega. La literatura del siglo XVI.*

(Real Academia Española, s.f., definiciones 1-2).

---

<sup>4</sup> Real Academia Española. (s.f.). Literatura. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 3 de diciembre de 2022, de <https://dle.rae.es/literatura>.

En este trabajo, partiremos de la primera definición para referirnos a la literatura como el arte que emplea la palabra como instrumento para expresarse. Además, como vemos en la cita anterior, su significado se extiende para designar a las producciones orales y escritas creadas en un contexto histórico-cultural determinado. Estos productos que genera la literatura son el objeto de estudio de la traducción literaria.

Ahora bien, ¿cómo puede saberse qué es un texto literario y qué no lo es? Siguiendo a Jakobson (1984)<sup>5</sup>, el concepto de *literariedad* aúna las características específicas que debe tener un texto literario, y estas son: la ficcionalidad, la presencia de un lenguaje codificado, la existencia de diferentes tipos y géneros de texto; y su particular acto comunicativo.

Mediante el término *ficcionalidad*, nos referimos a que el referente del texto literario no es el mundo real, sino el mundo de ficción que el autor elabora para construir su obra. Este puede guardar relación con la realidad tal y como la conocemos, pero debemos tener en cuenta que el autor siempre va a comunicar su propia realidad, su propia visión del mundo y su propia percepción de aquello que describe en su obra.

La función principal del lenguaje literario y la más empleada en literatura es la función poética, ya que pretende crear un producto atractivo, bello, estético y placentero para su receptor. La propia configuración y codificación del mensaje mediante juegos fonéticos, semánticos, sintácticos, etc.; hacen que este llame la atención del lector.

Los textos literarios presentan una compleja diversidad de interrelaciones entre tipologías textuales (periodístico, científico, jurídico, etc.), combinaciones de registros (tecnolecto, dialecto, argot, etc.) y temas (policiaco, histórico, etc.); lo que hace que cada vez se generen nuevos subgéneros dentro de los ya existentes géneros principales, que son: el teatro, la narración y la poesía. En el siguiente epígrafe de este capítulo nos centramos en el género de la poesía, sus elementos y su lenguaje particular.

Por último, el acto comunicativo que se da dentro de una producción literaria es unilateral, ya que el autor proporciona un mensaje del que no recibe respuesta por parte del receptor. Y es que no comparten una situación comunicativa en la que se pueda dialogar, corregir o hacer alguna modificación en el mensaje. Podemos decir que la comunicación en materia literaria se hace en «diferido» y que es finita, pues el autor ha proporcionado un mensaje completo y acabado, listo para ser accedido. Por otro lado, el autor desea que su mensaje perdure en el tiempo y por ese motivo su receptor es universal.

---

<sup>5</sup> Jakobson, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.

Además este receptor no se comunica directamente con el autor, sino que accede a él a través del propio producto literario.

Recapitulando todas las ideas anteriores, podemos concluir que en los textos literarios predominan las particularidades lingüísticas y formales, puesto que son aquellas que aportan el carácter estético y que hacen que su lenguaje se desvíe del general. Además, suelen estar ligados a una tradición literaria y a una cultura de partida, lo que carga al texto de una gran diversidad de referencias culturales. Como venimos diciendo, todas estas características influyen en la labor del traductor literario, que debe contar con una serie de competencias que le ayuden a enfrentarse a los problemas que plantea el texto literario. Todo esto no sin olvidar que según el género literario, las características y los problemas varían.

El grupo PACTE (2005)<sup>6</sup> define y divide la competencia traductora en seis subcompetencias, atendiendo a todas las destrezas, requisitos y aptitudes que un traductor debe tener. El buen traductor, del tipo que sea, debe ser capaz de controlar las siguientes subcompetencias para desarrollar un trabajo óptimo:

- Competencia comunicativa: dominio de las LM y LO de tal modo que es capaz de entender el mensaje y transmitirlo.
- Competencia extralingüística: saberes enciclopédicos, teóricos y culturales.
- Competencia de traducción o de transferencia: selección del método de traducción más pertinente para volver a expresar el mensaje.
- Competencia instrumental o profesional: ser capaz de documentarse, conocer los entresijos de la profesión (elaborar facturas, encontrar clientes, etc.).
- Competencia psico-fisiológica: intervienen aquí la creatividad, la memoria, la atención, la capacidad de estudio, etc.
- Competencia estratégica: identificación, clasificación y resolución (mediante estrategias de traducción) de los problemas del proceso de traducción.

A nuestro parecer, esta clasificación es la más completa en cuanto a la traducción sin tener en cuenta el ámbito, pero consideramos que para el traductor literario deben

---

<sup>6</sup> PACTE (2005). Investigating Translation Competence: Conceptual and Methodological Issues. *Meta : journal des traducteurs*, 50(2), 609-619.

mencionarse las siguientes tres competencias, ya que fueron propuestas en el seno de la traducción literaria:

- Competencia retórica: el traductor debe tener en cuenta que «las diferentes figuras, tropos y estilos son formas de traducir dentro de una lengua» y forman parte del idiolecto del autor. También debe trasladar (siempre que pueda) las figuras retóricas, ya que «distinguen el carácter de un escritor de otro» (Moreno Hernández, 2005, p. 25)<sup>7</sup>.
- Competencia filológica: interpretación de los textos, para luego ser capaz de mantener el sentido en la traducción, sin olvidar la cultura en la que se produce y se traduce el texto. De esta forma puede acceder a «la intención del autor y sus objetivos» (García López, 2000, p. 201)<sup>8</sup>.
- Competencia literaria: «conocimiento de comienzo y de fin de las obras literarias y también en el de la configuración textual de los géneros literarios» (Albaladejo, 2005, p. 53)<sup>9</sup>.

Con todo lo mencionado anteriormente, queda en evidencia que la traducción de textos literarios es una traducción especializada, no solo por las características que presentan estos textos, si no por la situación comunicativa en la que se desarrollan, la subjetividad de la que tratan (ya que narran el mundo interior del autor), su función principal, etc. Sin embargo, expertos en traductología aun dudan si considerar la traducción literaria como una traducción especializada, ya que no responde a los estudios de equivalencias como sí lo hacen los textos de ámbitos médicos o jurídicos, por nombrar un par. Y es que traducir un texto que *a priori* ya es subjetivo en su creación, y que a continuación pasa de nuevo por la mente subjetiva del traductor, hace que el producto final esté determinado por la interpretación que el traductor haga de él.

---

<sup>7</sup> Moreno Hernández, C. (2005). La historia literaria como instrumento documental para el traductor. En C. Gonzalo & V. García (eds.), *Manual de documentación para la traducción literaria* (pp. 23-40). Madrid: Arco Libros.

<sup>8</sup> García López, R. (2000). Concepto de equivalencia comunicativa y traducción de textos literarios. En *Cuestiones de traducción: hacia una teoría particular de la traducción de textos literarios* (pp. 231-238). Granada: Comares.

<sup>9</sup> Albaladejo, T. (2005). Retórica, comunicación, interdiscursividad. *Revista de Investigación Lingüística*, 8, 7-33.

### 3. Poesía y traducción poética

Partimos de nuevo de la definición que aporta el *Diccionario de la Lengua Española* sobre el término *poesía*: «Manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa» (RAE, s.f., definición 1)<sup>10</sup>. De esta definición derivamos que el objetivo principal de la poesía es expresar la belleza, los sentimientos y lo estético haciendo uso de la palabra bien en verso o en prosa.

En este trabajo nos centramos en la escritura poética en verso aunque, sin importar el medio de expresión, el lenguaje poético cuenta con unas características definitorias que son: la autorreferencialidad, la exaltación del sentimiento personal, la exclusividad temática e instantaneidad, la descontextualización, la ambigüedad, la concisión y brevedad, la ornamentación lingüística y la recurrencia.

Siguiendo a Naranjo Pita (1999)<sup>11</sup>, el lenguaje poético «no está orientado hacia la realidad a la que alude, ni hacia el que enuncia o el que lee u oye, ni hacia el código o el canal de la comunicación que se utiliza, sino hacia el mensaje en sí» (p. 18). En otras palabras, el lenguaje poético es autotélico ya que el objetivo principal de su actividad es realizar la propia actividad.

Asimismo, el poema exalta y expresa, mediante su lenguaje poético, el mundo interior, íntimo y sentimental del poeta; quien intenta plasmarlo de la manera más abstracta, subjetiva y metafórica posible, para hacer al lector participe de su forma de ver las cosas o de sus experiencias personales.

Por otro lado, «al poeta no le interesa desplegar detalladamente uno o varios acontecimientos, sino profundizar en un solo tema del que presenta, a lo sumo, aspectos diversos» (Spang, 1993, p. 60)<sup>12</sup>. Es decir, el poema tratará de un solo ámbito o tema desde un punto de vista instantáneo e inmediato, ya que generalmente no se trata de narrar una historia, sino de manifestar las sensaciones que ese hecho le genera al poeta.

En la línea de lo anterior, el lenguaje poético también se encuentra descontextualizado. No está basado en unos acontecimientos previos si no que «se presenta aislado, fuera de situación, y, por lo tanto, el lector tiene que reconstruirla, lo

---

<sup>10</sup> Real Academia Española. (s.f.). Poesía. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 4 de diciembre de 2022, de <https://dle.rae.es/poses%C3%ADa?m=form>.

<sup>11</sup> Naranjo Pita, M. (1999). *La poesía como instrumento didáctico en el aula de español como lengua extranjera* [memoria final de máster]. Madrid: Editorial Edinumen.

<sup>12</sup> Spang, K. (1993). *Géneros literarios. Teoría de la literatura y literatura comparada*. Madrid: Síntesis.



que solo conseguirá una vez que se haya leído el poema por completo» (Rodríguez y Garrido, 2002, p. 85)<sup>13</sup>.

También es ambiguo el lenguaje poético, pues como venimos mencionando, está basado en la subjetividad absoluta del autor: en sus vivencias personales, su experiencia en el mundo, su formación, su uso de las figuras retóricas, etc. Todo esto hacen del poema un texto de complicada interpretación y con una multitud de capas de significados que conviven y se relacionan entre sí.

Además, la concisión y la ornamentación lingüística son rasgos principales del lenguaje poético. La primera, porque el mensaje está subordinado a la construcción de versos, rimas y estrofas propios del poema; de ahí que el poeta deba seleccionar con cautela los términos de forma que satisfagan sus requisitos de significado sin obviar las pautas estructurales del poema. La segunda, puesto que la combinación de figuras retóricas, rimas y una sintaxis cuidada hacen que el resultado sea un texto bello compuesto de un «lenguaje enriquecido», como lo denominan Rodríguez y Garrido (2002, p. 84)<sup>14</sup>.

La última característica es la que Jakobson denomina «recurrencia» y que se refiere a la «reiteración regular de unidades equivalentes» (1984, p. 361)<sup>15</sup> o lo que es lo mismo, a la repetición de estructuras silábicas, sintácticas o morfológicas para obtener juegos fonéticos, estructurales o de semejanza semántica.

Como venimos diciendo, nuestra atención en este trabajo está en el lenguaje poético en verso, del que no debemos olvidar que intervienen diversos elementos como son el ritmo, la métrica, la rima, las figuras retóricas, etc. Todo esto en conjunto hace que se genere lo que Etkind (1982)<sup>16</sup> llama un «sistema de conflictos» entre la métrica y la rima, la métrica y la construcción sintáctica de los versos, la tradición de la poesía y las posibles novedades que el poeta quiera añadir, por mencionar algunas.

El traductor, por lo tanto, debe tener en cuenta todos estos elementos y tratar de recrearlos en el texto meta (en adelante, TM), lo cual no siempre será tarea fácil y en ocasiones tendrá que sacrificar algunos elementos para priorizar otros. Es eso por lo que Etkind (1982) diferencia entre seis tipos de traducción poética: la traducción información

---

<sup>13</sup> Rodríguez Oquendo, R. & Garrido Palazón, B. (2002). El comentario de textos: La Lírica. *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 14, 80-92.

<sup>14</sup> Rodríguez Oquendo, R. & Garrido Palazón, B. (2002). El comentario de textos: La Lírica. *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 14, 80-92.

<sup>15</sup> Jakobson, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.

<sup>16</sup> Etkind, E. (1982). *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction on poétique*, Lausana, l'Age d'Homme.

(traducir en prosa y sin preocuparse por las ornamentaciones artísticas), la traducción interpretación (que se relaciona con la tradición estética e histórica), la traducción alusión (de modo que se mantienen algunos criterios estéticos como la rima de algunos versos, pero sin unas reglas definidas), la traducción aproximación (donde empieza a haber unas reglas parciales como mantener exclusivamente la rima o la métrica), la traducción imitación (en este caso el traductor decide expresarse con total libertad pues también se reconoce como poeta) y la traducción recreación (la que es capaz de reproducir en verso todas las características del poema original).

Para la labor de traducción de este trabajo, nuestra intención es elaborar una traducción recreación, adaptando el sistema métrico de la tradición de Wilde al de las construcciones poéticas españolas. De este modo, el TM seguirá teniendo una estructura versificada en la que también se conservarán los patrones estilísticos de los que el autor se ha servido para escribir su poema.

#### *4. Literatura Comparada*

La Literatura Comparada es una disciplina empírica, situada dentro de los estudios de literatura junto con la Crítica Literaria, la Historia Literaria o la Teoría de la Literatura, que tiene como objetivo estudiar una literatura determinada desde un punto de vista comparativo con otra(s) literatura(s).

El fin principal de los estudios en literatura es conocer los textos literarios en relación con la tradición literaria a la que pertenecen, su género, su movimiento o escuela literaria y como todos estos factores se relacionan con la propia historia cultural. Es por eso que al estudiar literatura, es necesario hacer uso de otras disciplinas afines que complementen la investigación y que resuelvan aquellas dificultades derivadas del estudio de un autor u obra determinada. Estas disciplinas pueden ser la filología, la lingüística o la bibliografía, entre otras. Eso sí, todo ello sin olvidar que cada obra o autor supone un estudio particular y característico, y que cada caso marcará las disciplinas afines que deben ser estudiadas.

El origen de la actividad de comparar literaturas se remonta a la prehistoria, desde el momento en el que dos literaturas coexistentes (latina y griega) se confrontaron para sacar a relucir las características de cada una de ellas por individual. Sin embargo, parece que a lo largo de la historia la comparación entre literaturas siempre ha puesto en detrimento a una sobre la otra, ya sea por una supremacía estética, histórica, cultural o

nacionalista. Así, podemos afirmar que la Literatura Comparada propiamente dicha comienza cuando la equivalencia entre las dos literaturas que se cotejan se hace desde un ámbito común, sin proclamar una sobre la otra.

La Literatura Comparada como disciplina tiene su origen en el siglo XIX francés con A.-F. Villemain y J.-J. Ampère como fundadores principales. Gracias a los avances tecnológicos en lo que a las fuentes de información respecta y al aumento de la actividad asociativa, tanto a nivel internacional como nacional, la disciplina acaba por consolidarse a mediados del siglo XX. Según Pulido Tirado (2001)<sup>17</sup>, la Literatura Comparada no empieza a desarrollarse en nuestro país hasta el final del siglo XX.

Desde sus inicios, la Literatura Comparada ha seguido dos orientaciones diferentes. Por un lado, una orientación de origen francés y más histórica y otra norteamericana y más teórica. La mayor diferencia entre estas dos escuelas es la incursión de otras disciplinas para la comparación entre literaturas. Estas discrepancias entre escuelas también provocan que el objeto de estudio de la Literatura Comparada y su metodología sean difíciles de delimitar. Remak (1998)<sup>18</sup> afirma que, aunque las dos escuelas diverjan, tienen un objetivo o función común y esta es:

«dar a los investigadores, profesores, estudiantes y lectores [...] una comprensión mejor y más comprensiva de la literatura como un todo, y no como un fragmento compartimentalizado o como varios fragmentos departamentales estancos de literatura. Esto se logrará más cabalmente si además de relacionar entre sí distintas literaturas se relaciona también la literatura con otras esferas del conocimiento y de la actividad humana, especialmente con los campos artísticos e ideológicos; esto es, si se amplía la investigación de la literatura tanto en términos geográficos como genéricos.» (p. 93).

Con esto, en nuestro trabajo vamos a relacionar el estudio de la literatura con la disciplina de la Traductología, más concretamente de la evaluación de las versiones a otras lenguas de la misma obra y de la justificación de las decisiones de traducción dentro de nuestra propia propuesta de traducción.

---

<sup>17</sup> Pulido Tirado, G. (2001) Introducción a la literatura comparada en España. En: Pulido-Tirado, G. (ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones* (pp. 11-29). Jaén: Universidad de Jaén.

<sup>18</sup> Remak, H. (1998). La literatura comparada: definición y función. En M. J. Vega, & N. Carbonell (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos* (pp. 89-99). Madrid: Gredos.

La relación existente entre la Traductología y la Literatura Comparada cuenta también con dos vertientes de opinión lideradas por Steiner y Remak. El primer autor muestra un «compromiso con las lenguas naturales [lo que] hace referencia al compromiso que la literatura comparada tiene adquirido con la traducción» (Enríquez Aranda, 2010)<sup>19</sup>. En palabras del propio Steiner:

«Todas las facetas de la traducción [...] tienen un valor crucial para el comparatista. El comercio que se da entre las lenguas, entre los textos de distintos períodos históricos o formas literarias, las complejas interacciones que se producen entre una traducción nueva y las que la han precedido, la antigua pero siempre viva batalla entre ideales, entre “la letra” y “el espíritu”, es el de la literatura comparada misma». (2001, pp. 134-135)<sup>20</sup>.

Por lo tanto, como deducimos de la cita, la traducción tiene un papel más que importante en el seno de los estudios en Literatura Comparada, ya que esta sienta las bases para que las diferentes literaturas puedan difundirse en todas las culturas o lenguas y, además, para que se comparen estas propias versiones traducidas con el original. Asimismo, podemos afirmar que el trabajo de comparación va a partir de las traducciones que existan de esa obra en la lengua del que se acerque a investigarla. De ahí que exista una clara simbiosis entre la Traducción y la Literatura Comparada, pues la primera es la disciplina que arbitra y proporciona los recursos que pueden encontrarse de una obra.

Sin embargo, en la otra vertiente encontramos opiniones como la de Remak, quien defiende que los problemas que derivan del proceso de traducción solo salen a relucir una vez que se hace una comparación entre literaturas. En otras palabras, «es la literatura comparada la que trata el contacto o colisión de diferentes culturas y el papel que desempeña la traducción en esos casos» (Enríquez-Aranda, 2010).

Para Lefevere (1998)<sup>21</sup>, existen cinco etapas diferentes que muestran cual es la relación entre la Traducción y la Literatura comparada a lo largo de la historia:

---

<sup>19</sup> Enríquez Aranda, M. M. (2010). La literatura comparada y los estudios sobre traducción: hacia nuevas vías de investigación. *Revista electrónica de Estudios Filológicos*, XX, 20.

<sup>20</sup> Steiner, G. (2001). ¿Qué es la literatura comparada? En M. Gutiérrez & E. Castejón (trads.), *Ensayos 1978-1995* (pp. 121-145). Madrid: Siruela.

<sup>21</sup> Lefevere, A (1998). La literatura comparada y la traducción. En M. J. Vega & N. Carbonell (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos* (pp. 206-214). Madrid: Gredos.

- Primera etapa: solo los escritores considerados genios por la escuela romántica podían ser los encargados de llevar a cabo traducciones de las obras, lo que supuso una pérdida de valor y una no visibilidad de la traducción.
- Segunda etapa: la traducción es considerada una nueva versión de los textos originales a partir del siglo XX y el traductor es quien les da una nueva vida.
- Tercera etapa: reflexiones en seminarios no universitarios.
- Cuarta etapa: marcada por las corrientes traductológicas que se originan entre los años 70-80 y que hacen al traductor responsable de la recepción de su traducción en una cultura meta, teniendo en cuenta las diversas interpretaciones que esta obra va a tener cada vez que sea leída.
- Quinta etapa: llega hasta día de hoy y, aunque existen varias opiniones, la más extendida es que la traducción es el único medio de acercamiento y difusión de literaturas para aquellos estudiosos de la literatura que desconocen las lenguas originales en las que las obras fueron escritas.

Con toda esta reflexión en mente, nos quedamos con la definición que aporta Martínez Ojeda (2012)<sup>22</sup> en su Tesis Doctoral, pues será la que guíe el germen y la motivación de este trabajo:

«La Literatura Comparada es el arte metódico, por medio de la investigación de relaciones o lazos de analogía, de parentesco y de influencia, de acercar las literaturas de los otros campos de expresión o del conocimiento, o bien los hechos y los textos literarios entre sí, ya estén distantes o no en el tiempo y en el espacio, dado que pertenecen a varias lenguas o culturas, las cuales forman parte de una misma tradición, con el fin de describirlas y estudiarlas mejor, así como comprenderlas y saborearlas plenamente» (pp. 57-58).

De este modo, en este trabajo estudiaremos el poema *The Ballad of the Reading Gaol* en relación con la época o movimiento literario en el que el texto fue producido, su autor y dos versiones del poema traducidas a la lengua francesa y española, que servirán como punto de partida para elaborar nuestra propia versión de traducción al español. Así, podremos acceder a todos los matices de significado del TO y ver cómo estos han sido recreados y representados en las lenguas francesa y española.

---

<sup>22</sup> Martínez Ojeda, B. (2012). *Las traducciones al español de la obra de François Villon: análisis traductológico* [tesis doctoral]. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.

## SEGUNDO CAPÍTULO: OSCAR WILDE

Para determinar cuáles son los pasos que deben seguirse a la hora de documentar un encargo de traducción poético-literaria, nos basamos en el estudio a tres niveles de Merlo Vega (2005)<sup>23</sup>, que se resume del siguiente modo: documentación sobre el autor, documentación sobre la obra y documentación sobre la lengua. De esta teoría, tomaremos el segundo y tercer nivel de forma conjunta. Después de haber completado estos pasos, el foco estará en la búsqueda de otras traducciones de la obra al francés o a nuestra lengua para poder llevar a cabo una traducción basada en la Literatura Comparada.

En este capítulo se lleva a cabo la primera parte del proceso documental que todo traductor poético-literario debe llevar a cabo antes de afrontar su encargo de traducción, particularmente, la de la documentación sobre el autor. Esta fase se encuentra dividida, a su vez, en tres subniveles que se estudian en los epígrafes 5, 6 y 7 de este capítulo: la información sobre la vida del autor, su bibliografía y su contexto literario. Como bien indica Merlo Vega (2005), el traductor debe acercarse a la personalidad y al entorno histórico-literario del autor para así poder

«ajustar el texto traducido a las condiciones específicas del autor y a las de su época: aspectos estilísticos, tradición literaria, recursos retóricos que identifiquen al autor, contexto histórico y sociocultural» (p. 183).

La segunda y tercera fase de Merlo Vega se desarrollan en el capítulo tres y la cuarta fase que proponemos para el completo análisis y documentación del poema se explica en el capítulo cuatro del presente trabajo.

### 5. Biografía (1854-1900)

Oscar Fingal O'Flahertie Willis Wilde nació en Dublín, en el seno de una familia protestante el 16 de octubre de 1845. Su padre, Sir William Wilde fue un cirujano ocular y su madre, Jane Francesca Wilde, una poeta nacionalista que escribía en los años cuarenta bajo el pseudónimo de *Speranza*. Sus dos progenitores eran profesionales de la literatura pues su padre publicó también libros sobre folclore, arqueología y sobre Jonathan Swift. Su madre, por su parte, escribía sobre mitología y folclore celta.

---

<sup>23</sup> Merlo Vega, J. A. (2005). Uso de la documentación en el proceso de la traducción literaria. En C. Gonzalo & V. García (eds.), *Manual de documentación para la traducción literaria* (pp. 181-200). Madrid: Arco Libros.

Wilde se educó en Enniskillen, en el Portora Royal School (1864-1871) y más tarde hizo sus estudios universitarios en Trinity College Dublin. En junio de 1874 obtiene una beca para el Magdalen College de Oxford, época en la que empieza a escribir sus primeros poemas y a relacionarse con personalidades influyentes como Walter Pater, un crítico y ensayista; y John Ruskin, crítico, escritor y profesor.

Entre los años 1875 y 1877, viaja por Italia y Grecia, llegando a tener una audiencia con el Papa Pío IX. Se instala por fin en Londres y se presenta a los exámenes finales en *Literae Humaniores* (junio, 1878). Además, se le concede en premio Newdigate por su poema *Ravenna* en ese mismo año.

En Londres, se establece como un «fashionable literary man-about-town» (Bristow, 2006, p. xxviii)<sup>24</sup>, es decir, un hombre de mundo literario y a la moda. Su forma de vestir, estilo de conversación y sus modales capturan el interés de la prensa, catalogándolo como una personificación de los artificios asociados con el movimiento estético. Tanto estos aspectos como la poca fama y la mala crítica que recibió su obra *Poems* (1881) fueron objeto de sátira en la revista *Punch*.

En 1884, se casa con Constance Lloyd, con quien tiene dos hijos: Cyril y Vyvyan. Su vida personal y profesional se combinaba con «his cultivation of an outlawed and adulterous life through the practice of homosexuality» (Varty, 2000, p. vii)<sup>25</sup>. La temática de llevar una doble vida fue objeto de desarrollo en algunas de sus obras literarias y poéticas. La última década de su vida la pasó rodeado de éxitos profesionales por la representación de sus obras teatrales. A mediados de 1895, recibió una carta de la Marquesa de Queensberry que decía «For Oscar Wilde posing as sodomite» (*Ídem*). Wilde había estado manteniendo una relación extramarital con el hijo menor de la duquesa: Lord Alfred Douglas, a quien se refería con el sobrenombre de «Bosie». Wilde fue juzgado y perdió, acusado por la Corona por «offenses under the 1885 Criminal Law Amendment Act», la cual condenaba todas las actividades homosexuales, sin importar la edad o el consentimiento de las partes implicadas. Wilde fue juzgado en dos ocasiones hasta que el tribunal falló y le impuso el castigo más severo contemplado por la ley: dos años de cárcel con trabajos forzados. Fue liberado de la prisión de Reading Gaol en 1897 y se exilió durante en Europa, usando el seudónimo de «Sebastian Melmoth».

---

<sup>24</sup> Bristow, J. (Ed.). (2006). A Chronology of Oscar Wilde. En O. Wilde *The Picture of Dorian Gray* (pp. xxviii-xlii). Oxford University Press.

<sup>25</sup> Varty, A. (Ed.). (2000). Introduction. En *The Collected Poems of Oscar Wilde* (pp. v-xxvi). Wordsworth Poetry Library.

Fallece el 30 de noviembre de 1900 por una infección de meningitis en el Hôtel d'Alsace de París. Sus restos descansan desde 1909 en el cementerio de Père Lachaise, en una tumba monumental con la forma de una esfinge alada, en conmemoración de su poema *The Sphinx* (1894).

## 6. Trayectoria literaria

En este sexto capítulo se presenta el listado de publicaciones de Oscar Wilde, dispuestas en orden cronológico y clasificadas según si se trata de textos poéticos, obras de teatro, ficción, volúmenes únicos de no ficción, volúmenes ómnibus de no ficción, correspondencia, volúmenes ómnibus generales, obras completas y otros tipos de textos.

### POESÍA

- *Newdigate Prize Poem: Ravenna, Recited in the Theatre, Oxford, June 26, 1878*, T. Shrimpton & Son (Oxford, Inglaterra), 1878.
- *Poems* (incluyendo “Helas”, “E Tenebris”, “Panthea” e “Impressions”), Roberts Brothers (Boston, MA), 1881.
- *The Sphinx*, ilustrado por Charles Ricketts, Copeland & Day (Boston, MA), 1894.
- (Ediciones anteriores bajo el pseudónimo C.3.3., el número de prisionero de Wilde) *The Ballad of Reading Gaol*, L. Smithers (Londres, Inglaterra), 1896, reimpresión, Woodstock Books (Nueva York, NY), 1995, con grabados de madera por Garrick Palmer, Trafalger Square (North Pomfret, VT), 1998.
- *The Harlot's House* (primero publicado en *The Dramatic Review*, 11 de abril, 1885), ilustrado por Gyles, Mathurin Press/ L. Smithers (Londres, Inglaterra), 1904.
- *Poems in Prose* (primero publicado en *Fortnightly Review*, julio, 1894; contiene “The Artist”, “The Doer of Good”, “The Disciple”, “The Master”, “The House of Judgment” y “The Teacher of Wisdom”), impreso en forma privada, 1905, edición revisada publicada como *Prose Poems*, ilustrado por Margaret McCord, Crannog Press (Belfast, Irlanda), 1973.
- *Pan, a Double Villanelle, and Desespoir, a Sonnet*, J. W. Luce & Co. (Boston, MA), 1909.
- *Remorse: A Study in Saffron*, anotado por Majl Ewing, William Andrews Clark Memorial Library (Los Ángeles, CA), 1961.
- *Serenade*, ilustrado por Rigby Graham, impreso en forma privada, 1962.



- *Some Early Poems and Fragments*, impreso en forma privada, 1974.

## OBRAS DE TEATRO

- *Vera; or, The Nihilists* (representado por primera vez en Nueva York, NY, en el Union Square Theatre, 20 de agosto, 1883), impreso en forma privada, 1880, Classic Books (Nueva York, NY), 2000.
- *Guido Ferranti: A Tragedy of the XVI Century*, representado por primera vez en Nueva York, NY, en el Broadway Theatre, 26 de enero, 1891.
- *Lady Windermere's Fan* (representado por primera vez en Londres, Inglaterra, en el St. James's Theater, 20 de febrero, 1893), Matthews & Lane, Bodley Head (Londres, Inglaterra), 1893.
- *A Woman of No Importance* (representado por primera vez en Londres, Inglaterra, en el Haymarket Theatre, 29 de abril, 1893), Lane, Bodley Head (Londres, Inglaterra), 1894.
- *An Ideal Husband* (representado por primera vez en Londres, Inglaterra, en el Haymarket Theatre, 3 de enero, 1895), Smithers (Londres, Inglaterra), 1899, Dover (Mineola, NY), 2001.
- *The Importance of Being Earnest* (representado por primera vez en Londres, Inglaterra, en el St. James's Theatre, 14 de febrero, 1895), Smithers (Londres, Inglaterra), 1899, Dover (Mineola, NY), 1991.
- *Salomé* (representado por primera vez en Londres, Inglaterra, en el Bijou Theatre, 10 de mayo, 1905), publicado por primera vez en francés como *Salomé: drame en un act*, Librairie de l'Art Independent (París, Francia), 1893, traducido al inglés por Alfred Douglas published como *Salomé: A Tragedy in One Act*, Copeland & Day (Boston, MA), 1894, reimpresso, Dover (Mineola, NY), 1967.
- *A Florentine Tragedy* (representado por primera vez en Londres, Inglaterra, en el King's Hall, 10 de junio, 1906), escena inicial por T. Sturge Moore, Luce (Boston, MA), 1908.
- *For Love of the King: A Burmese Masque*, Methuen (Londres, Inglaterra), 1922.

## FICCIÓN

- *The Happy Prince and Other Tales*, Roberts (Boston, MA), 1888, Everyman's Library (Nueva York, NY), 1995.

- *The Picture of Dorian Gray* (novela), Ward, Lock (Nueva York, NY), 1891, reimpresso, Modern Library (Nueva York, NY), 1998.
- *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*, Dodd, Mead (New York, NY), 1891, reimpresso, Travelman Publishing (Londres, Inglaterra), 2000.
- *A House of Pomegranates*, Osgood, McIlvain (Londres, Inglaterra), 1891, Dodd, Mead (Nueva York, NY), 1892, reimpresso, Blue Unicorn Editions (Kensington, CA), 1998.
- *The Portrait of Mr. W. H.*, Mosher (Portland, ME), 1901, version editada por Vyvyan Holland, Methuen (Londres, Inglaterra), 1948.
- *The Devoted Friend*, Mage (Washington, DC), 1987.
- *The Fairy Tales of Oscar Wilde*, ilustrado por Isabelle Brent, Holt (Nueva York, NY), 1993.
- *The Fisherman and His Soul and Other Fairy Tales*, 1888, St. Martin's (Nueva York, NY), 1998.
- *The Canterville Ghost and Other Stories*, Dover (Mineola, NY), 2001.

## NO FICCIÓN

- *Intentions* (ensayos críticos), Dodd, Mead (Nueva York, NY), 1891, reimpresso, Classic Books (Nueva York, NY), 2002.
- *The Soul of Man*, impreso en forma privada, 1895, publicado como *The Soul of Man under Socialism*, 1904, reimpresso, Charles H. Kerr Publishing Company (Chicago, IL), 1990.
- *De Profundis*, Putnam (Nueva York, NY), 1905, publicado con *The Ballad of Reading Gaol*, anotado por Rupert Hart-Davis, material adicional por W. H. Auden, Avon Books (Nueva York, NY), 1964, prefacio de Richard Ellman, Modern Library Classics (Nueva York, NY), 2000.
- *Impressions of America*, editado por Stuart Mason, Keystone Press (Sunderland, Inglaterra), 1906.
- *Decorative Art in America: A Lecture Together with Letters, Reviews, and Interviews*, editado por R. B. Glaenzer, Brentano's (Nueva York, NY), 1906.
- *The Suppressed Portion of "De Profundis"*, Reynolds (Nueva York, NY), 1913.
- *A Critic in Pall Mall, Being Extracts from Reviews and Miscellanies*, Methuen (Londres, Inglaterra), 1919.

## COMPILACIONES DE NO FICCIÓN

- *Oscariana: Epigrams* (extractos), recopilado por su mujer, Constance Mary Lloyd Wilde, impreso en forma privada, 1895, edición extendida y revisada, Arthur L. Humphreys (Londres, Inglaterra), 1912.
- *Essays, Criticisms, and Reviews* (colección de editoriales publicados por primera vez en *Woman's World*, noviembre, 1887, a junio, 1889; contiene “A Fascinating Book”, “A Note on Some Modern Poets”, “Some Literary Notes” y “Literary and Other Notes”), impreso en forma privada, 1901.
- *Sebastian Melmoth* (incluye epigramas y aforismos, extractos y *The Soul of Man under Socialism*), Arthur L. Humphreys (Londres, Inglaterra), 1904.
- *Epigrams and Aphorisms* (extractos), introducción de George Henry Sargent, J. W. Luce & Co. (Boston, MA), 1905.
- *The Wisdom of Oscar Wilde*, seleccionado e introducido por Temple Scott, Brentano's (Nueva York, NY), 1906.
- *Great Thoughts from Oscar Wilde*, seleccionado por Stuart Mason, Dodge Publishing Co. (Nueva York, NY), 1912.
- *Aphorisms of Oscar Wilde* (contiene “On Men and Women”, “On Civilisation”, “On Art, On Vices, Virtues, and Emotions” y “On Everything”), seleccionado y compilado por G. N. Sutton, Methuen (Londres, Inglaterra), c. 1914.
- *The Essays of Oscar Wilde*, Albert & Charles Boni (Nueva York, NY), 1935.
- *Essays*, editado e introducido por Hesketh Pearson, Methuen (Londres, Inglaterra), 1950, publicado como *The Soul of Man under Socialism and Other Essays*, introducción de Philip Rieff, Harper (Nueva York, NY), 1970.
- *Epigrams: An Anthology*, compilado por Alvin Redman, introducción de Vyvyan Hollad, A. Redman (Londres, Inglaterra), 1952, Day (Nueva York, NY), 1954, publicado como *The Wit and Humor of Oscar Wilde*, Dover (Mineola, NY), 1959.
- *Wit and Wisdom*, recopilado por Cecil Hewetson, Duckworth (Londres, Inglaterra), 1960, publicado como *Wit and Wisdom of Oscar Wilde*, Philosophical Library (Nueva York, NY), 1967.
- *Literary Criticism of Oscar Wilde*, editado por Stanley Weintraub, University of Nebraska Press (Lincoln, NE), 1968.
- *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, editado por Richard Ellmann, Random House (New York, NY), 1969.

- *The Wit of Oscar Wilde*, recopilado por Sean McCann, Frewin (Londres, Inglaterra), 1969.
- *Witticisms of Oscar Wilde*, recopilado por Derek Stanford, John Baker (Londres, Inglaterra), 1971.
- *Wilde Things: The Delicious and Malicious Epigrams of Oscar Wilde*, ilustrado por Aubrey Beardsley, Attic Press (Greenwood, SC), 1972.
- *I Can Resist Everything except Temptation: And Other Quotations from Oscar Wilde*, Columbia University Press (Nueva York, NY), 1996.

## CORRESPONDENCIA

- (Con James Abbott McNeill Whistler) *Wilde v. Whistler: Being an Acrimonious Correspondence on Art between Oscar Wilde and James A. McNeill Whistler* (publicado por primera vez en la obra de Whistler *The Gentle Art of Making Enemies*, Heinemann, 1890), impreso en forma privada, 1906.
- *Letters after Reading*, P. R. Reynolds (Sydney, Australia), 1921, publicado como *After Reading: Letters of Oscar Wilde to Robert Ross*, Beaumont (Londres, Inglaterra), 1921.
- *After Berneval: Letters of Oscar Wilde to Robert Ross*, ilustrado por Randolph Schwabe, Beaumont (Londres, Inglaterra), 1922.
- *Oscar Wilde's Letters to Sarah Bernhardt*, editado por Sylvestre Dorian, Haldeman-Julius, Co. (Girard, KS), 1924.
- *Some Letters from Oscar Wilde to Alfred Douglas, 1892-1897*, prefacio de William Andrews Clark, Jr., anotado por Arthur C. Dennison, Jr., y Harrison Post, material adicional de A. S. W. Rosenbach, W. A. Clark/J. H. Nash (San Francisco, CA), 1924.
- *Sixteen Letters from Oscar Wilde*, editado y anotado por John Rothenstein, Coward-McCann (Nueva York, NY), 1930.
- *Letters* (incluye la primera publicación del texto completo de *De Profundis*), editado por Rupert Hart-Davis, Harcourt (Nueva York, NY), 1962, publicado como *The Letters of Oscar Wilde*, Rupert Hart-Davis (Londres, Inglaterra), 1962.
- *Selected Letters of Oscar Wilde*, editado por Rupert Hart-Davis, Oxford University Press (Nueva York, NY), 1979.

- *Berneval: An Unpublished Letter*, anotaciones e introducción de Jeremy Mason, Tragara Press (Edimburgo, Escocia), 1981.
- *Oscar Wilde—Graham Hill: A Brief Friendship*, anotaciones e introducción de Jeremy Mason, Tragara Press (Edimburgo, Escocia), 1982.
- *More Letters of Oscar Wilde*, edited by Rupert Hart-Davis, Vanguard Press (Nueva York, NY), 1985.
- *Oscar Wilde on Vegetarianism: An Unpublished Letter to Violet Fane*, con introducción y notas de Jeremy Mason, Tragara Press (Edimburgo), 1991.
- *The Complete Letters of Oscar Wilde*, editado por Merlin Holland y Rupert Hart-Davis, Henry Holt & Company (Nueva York, NY), 2000.

## COMPILACIONES GENERALES

- *Poems by Oscar Wilde, Together with His Lecture on the English Renaissance* (incluye una conferencia publicada por primera vez en *New York Tribune*, 10 de enero, 1882 ), impreso en forma privada, 1903.
- *The Best of Oscar Wilde: Being a Collection of the Best Poems and Prose Extracts of the Writer*, recopilado por Oscar Herrmann, editado por W. W. Masee, ilustrado por Frederick Ehrlich, Avon Press (Nueva York, NY), 1905.
- *Fairy Tales and Poems in Prose*, Boni & Liveright (Nueva York, NY), 1918.
- *Art and Decoration: Being Extracts from Reviews and Miscellanies by Oscar Wilde*, Methuen (Londres, Inglaterra), 1920.
- *The Picture of Dorian Gray, The Importance of Being Earnest, The Ballad of Reading Gaol, and Other Works of Oscar Wilde*, introducción de Hesketh Pearson, Dutton (Nueva York, NY), 1930, publicado como *Plays, Prose Writings, and Poems*, 1955, reimpresso con contenidos revisados y una nueva introducción de Isobel Murray, 1975.
- *The Writings of Oscar Wilde: Poems, Short Stories, Plays, Novels, Fairy Tales, Letters, Dialogues, and Philosophy*, William Wise (Nueva York, NY), 1931.
- *Poems and Essays*, ilustrado por Donia Nachshen, Collins (Nueva York, NY), 1931.
- *The Best-Known Works of Oscar Wilde, Including the Poems, Novels, Plays, Essays, Fairy Tales, and Dialogues*, Blue Ribbon Books (Nueva York, NY), 1931.
- *The Works of Oscar Wilde*, ilustrado por Donia Nachshen, Collins (Nueva York, NY), 1932.

- *The Poems and Fairy Tales of Oscar Wilde*, B. A. Cerf/D. S. Klopfer (Nueva York, NY), 1932.
- *The Poems of Oscar Wilde* (incluye el ensayo “Oscar Wilde on Poets and Poetry”), Albert & Charles Boni (Nueva York, NY), 1935.
- *The Best-Known Works of Oscar Wilde, Including the Poems, Novels, Plays, Essays, and Fairy Tales*, Halcyon House (Garden City, NY), 1940.
- *The Portable Oscar Wilde*, seleccionado y editado por Richard Aldington, Viking (Nueva York, NY), 1946, edición revisada seleccionada y editada por Aldington y Stanley Weintraub, 1981.
- *Selected Works, with Twelve Unpublished Letters*, Heinemann, 1946.
- *Works*, editado e introducido por G. F. Maine, Collins (Nueva York, NY), 1948, nueva edición, Collins (Nueva York, NY), 1963.
- *Selected Essays and Poems*, introducción de Hesketh Pearson, Penguin (Londres, Inglaterra), 1954, reimpresso como *De Profundis and Other Writings*, 1973.
- *Poems and Essays*, introducción de Kingsley Amis, Collins (Nueva York, NY), 1956.
- *Oscar Wilde: Selections from the Works*, editado e introducido por Graham Hough, Dell (Nueva York, NY), 1960.
- *Selected Writings*, introducción de Richard Ellmann, Oxford University Press (Nueva York, NY), 1961.
- *Intentions and Other Writings*, Doubleday (Nueva York, NY), 1961.
- *Works*, introducción de John Gilhert, Spring Books (Londres, Inglaterra), 1963, reimpresso como *The Works of Oscar Wilde*, 1977.
- *Selected Writings of Oscar Wilde*, editado e introducido por Russell Fraser, Houghton (Boston, MA), 1969.
- *Poems in Prose and the Preface to The Picture of Dorian Gray*, Mason Hill Press (Pownal, VT), 1974.
- *The Illustrated Oscar Wilde*, editado e introducido por Roy Gasson, Jupiter (Londres, Inglaterra), 1977.
- *The Annotated Oscar Wilde: Poems, Fictions, Plays, Lectures, Essays, and Letters*, editado, introducido y anotado por H. Montgomery Hyde, C. N. Potter (Nueva York, NY), 1982, publicado como *The Annotated Oscar Wilde*, Orbis (Londres, Inglaterra), 1982.

- *The Picture of Dorian Gray and Other Writings*, editado e introducido por Richard Ellmann, Bantam (Nueva York, NY), 1982.
- *The Fireworks of Oscar Wilde*, editado por Owen Dudley Edwards, Barrie & Jenkins (Londres, Inglaterra), 1989.
- *Aristotle at Afternoon Tea: The Rare Oscar Wilde*, editado por John Wyse Jackson, Fourth Estate (Londres, Inglaterra), 1991.
- *The Ballad of Reading Gaol and Other Poems*, Dover (Mineola, NY), 1992.
- *Lady Bracknell's Confinement; or, The Bunburyist: A Monologue*, S. French (Nueva York, NY), 1994.
- *Oscar Wilde's "The Importance of Being Earnest": A Reconstructive Critical Edition of the Texts of the First Production, St. James's Theatre, 1895*, editado y con ensayos introductorios de Joseph Donohue y Ruth Berggren, Colin Smyth (Gerrards Cross, England), 1995.
- *Wilde Anthology*, Collins Publishers (San Francisco, CA), 1998.
- *The Best of Oscar Wilde*, editado por Robert Pearce, Gerald Duckworth & Co., Ltd. (Londres, Inglaterra), 1997.
- *Oscar Wilde: The Major Works*, editado por Isobel Murray, Oxford University Press (Nueva York, NY), 2000.

## OBRAS COMPLETAS

- *The Writings of Oscar Wilde*, 15 volúmenes, A. R. Keller (Londres, Inglaterra), 1907.
- *Works*, 15 volúmenes, editado por Robert Ross, Methuen (Londres, Inglaterra), 1909, volúmenes I a XIV, publicados por J. W. Luce (Boston, MA), 1910, reimpresso en quince volúmenes como *The First Collected Edition of the Works of Oscar Wilde, 1908-1922*, Barnes & Noble (Nueva York, NY), 1969.
- *Second Collected Edition of the Works of Oscar Wilde*, catorce volúmenes, editado por Robert Ross, ilustrado por Aubrey Beardsley, John Lane (Nueva York, NY), 1912.
- *The Works of Oscar Wilde*, quince volúmenes, introducción de Richard Le Gallienne, Lamb (Nueva York, NY), 1909, reimpresso como *The Sunflower Edition of the Works of Oscar Wilde*, AMS Press (Nueva York, NY), 1972, publicado como *The Works of Oscar Wilde*, nueva introducción de Stanley Weintraub, 1980.

- *Complete Works of Oscar Wilde*, diez volúmenes, editado por Robert Ross, Bigelow, Brown & Co. (St. Paul, MN), 1921.
- *The Complete Works of Oscar Wilde*, doce volúmenes, Doubleday (Nueva York, NY), 1923.
- *The Complete Works of Oscar Wilde*, editado por Vyvyan Holland, Collins (Londres, Inglaterra), 1948, nueva edición, 1966.
- *Essays of Oscar Wilde*, editado por Hesketh Pearson, Methuen (Londres, Inglaterra), 1950.
- *Oscar Wilde: Complete Shorter Fiction*, editado por Isobel Murray, Oxford University Press (Oxford, Inglaterra), 1979.
- *Oscar Wilde*, Oxford University Press (Oxford, Inglaterra), 1989.
- *Complete Fairy Tales of Oscar Wilde*, Penguin (Nueva York, NY), 1990.
- *Complete Illustrated Stories, Plays, and Poems of Oscar Wilde*, Sterling (Nueva York, NY), 1991.
- *Oscar Wilde: Plays, Prose Writings, and Poems*, introducción de Terry Eagleton, David Campbell (Londres, Inglaterra), 1991.
- *Complete Short Fiction*, editado por Ian Small, Penguin (Nueva York, NY), 1994.
- *Complete Poetry*, editado por Isobel Murray, Oxford University Press (Nueva York, NY), 1997.
- *Complete Shorter Fiction of Oscar Wilde*, editado por Isobel Murray, Oxford University Press (Nueva York, NY), 1998.
- *Collins Complete Works of Oscar Wilde*, HarperCollins (Nueva York, NY), 1999.
- *The Complete Works of Oscar Wilde*, editors generales Russell Jackson e Ian Small, Oxford University Press (Nueva York, NY), 2000.

## OTROS ESCRITOS

- *The Trial of Oscar Wilde from the Shorthand Reports* (actuaciones judiciales), prefacio de Charles Grolleau, Charles Carrington (París, Francia), 1906.
- *Oscar Wilde: Three Times Tried* (actuaciones judiciales), Ferrestone Press (Londres, Inglaterra), 1912.
- *The Trials of Oscar Wilde: Regina (Wilde) v. Queensberry, Regina v. Wilde and Taylor* (actuaciones judiciales), editadas e introducidas por H. Montgomery Hyde, prólogo de Travers Humphreys, W. Hodge (Londres, Inglaterra), 1948, publicado



como *The Three Trials of Oscar Wilde*, University Books (Nueva York, NY), 1956, segunda edición renovada y extendida publicada como *Famous Trials, Seventh Series: Oscar Wilde*, Penguin (Londres, Inglaterra), 1963, segunda edición con material añadido de la primera edición publicada como *The Trials of Oscar Wilde*, Dover (Mineola, NY), 1973.

- *Oscar Wilde's Oxford Notebooks: A Portrait of Mind in the Making*, Oxford University Press (Oxford, Inglaterra), 1989.
- *The Decay of Lying*, prefacio de Hugh Haughton, Syrens (Nueva York, NY), 1995.
- *Oscar Wilde's Guide to Modern Living*, editado por John Calvin Batchelor y Craig McNeer, Doubleday (Nueva York, NY), 1996.
- *The Importance of Being a Wit: The Insults of Oscar Wilde*, recopilado por Maria Leach, Carroll & Graf (Nueva York, NY), 1997.

También es autor de las conferencias “Art and the Handicraftsman” y “Lecture to Art Students”. Tradujo al inglés, bajo el pseudónimo de Sebastian Melmoth, algunos trabajos como *What Never Dies*, de Barbey d'Aurevilly. Fue colaborador de revistas con artículos, ensayos, reseñas y críticas como “Woman's Dress”, “More Radical Ideas upon Dress Reform”, “Sermon in Stones at Bloomsbury”, “Mrs. Langtry as Hester Grazebrook”, “London Models”, “Some Cruelties of Prison Life”, “Oscar Wilde on Poets and Poetry”, “Slaves of Fashion”, “Costume” y “The American Invasion”. También participó en boletines como *Pall Mall Gazette*, *Dramatic Review*, *Woman's World*, *New York World*, *Court and Society Review*, *English Illustrated Magazine*, *London Daily Chronicle*, *Blackwood's Edinburgh Magazine* y *Chameleon*.

## 7. Movimiento estético y época victoriana

Los poemas más notables y famosos de Oscar Wilde son aquellos en los que introdujo las doctrinas del movimiento del esteticismo y en los que se despoja del «mannered archaism in diction, the insistent references to classical mythology and the echoing of other poets» (Varty, 2000, p. x)<sup>26</sup>. Es decir, del arcaísmo amanerado en la dicción, las insistentes referencias a la mitología clásica y el eco de otros poetas. En su lugar, permite que tanto su gama de referencias como su estilo de percepción se vuelvan

---

<sup>26</sup> Varty, A. (Ed.). (2000). Introduction. En *The Collected Poems of Oscar Wilde* (pp. v-xxvi). Wordsworth Poetry Library.

completamente modernos y suyos. La inspiración por este movimiento la toma de Walter Pater, su mentor en Oxford, y de las obras impresionistas de los pintores franceses. Mientras Wilde era estudiante en Oxford, leyó la colección de ensayos de Pater llamada *Studies in the History of the Renaissance* (1873)<sup>27</sup>. En la conclusión de esta obra, Pater afirmaba que la vida es un flujo de constante cambio y que somete al individuo a un torbellino potencialmente abrumador de experiencias pasajeras:

«Experience seems to bury us under a flood of external objects... But when reflexion begins to play upon those objects they are dissipated under its influence... each object is loosed into a group of impressions — colour, odour, texture — in the mind of the observer» (p. 187).

La única forma de liberarse de esta vorágine de experiencias y de encontrar una estabilidad es a través del arte. Para Pater y sus seguidores, entre los que se encontraba el propio Wilde, solamente el arte podría detener la prisa del tiempo y dar lugar a una comprensión total de la experiencia. Esta afirmación es la formulación principal que subyace al movimiento del esteticismo y la práctica del *art for art's sake* en Inglaterra.

Desafiando las nociones victorianas de realidad objetiva y verdades eternas, Pater describió un mundo de impresiones fugaces. Todo lo que el individuo tiene es la experiencia subjetiva que le proporciona el intenso contacto sensorial con las cosas bellas. Pater aconseja que las personas más sabias traten de concentrar todas sus energías y esfuerzos en el placer de esos momentos. Para algunos, esto parecía una autoindulgencia a través de la búsqueda hedonista del placer. Para otros, sin embargo, era una llamada a desprenderse del peso del moralismo victoriano y de la doctrina cristiana a través del arte.

La expresión «el arte por el arte» que sirve para denominar a este periodo literario procede del francés y fue acuñada por el filósofo francés Victor Cousin. En este lema se apoya la idea de que el arte es un fin en sí mismo y debe juzgarse sin tener en cuenta la religión, la política, etc. Es el lema de la bohemia del siglo XIX: el esteticismo. Dentro de este movimiento encontramos una reacción contra la idea burguesa de que el arte debía ser útil, servir al progreso, a las causas humanitarias y a la moral; en definitiva, contra los postulados románticos.

Históricamente, este periodo de cambios en el país fue el punto álgido del llamado siglo imperial inglés, que se había acelerado gracias a la Segunda Revolución Industrial

---

<sup>27</sup> Pater, W. (1973). *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. University of California Press, Berkley.

y las nuevas tecnologías (barco de vapor, telégrafo). Se trata de un periodo de expansión militar y naval, colonización y comercio mundial. Al final del reinado de Victoria, el Imperio abarcaba territorios en todos y cada uno de los continentes (a excepción de la Antártida), haciendo honor a su epíteto hiperbólico: «el imperio en el que nunca se ponía el sol». A finales de la época victoriana y del largo mandato de la Reina Victoria (1873-1901), el *statu quo* y los valores victorianos fueron cuestionados produciéndose reformas sociales y políticas, votaciones e ideologías contrarias al régimen (socialismo, anarquismo, sindicalismo). En general, es un periodo de descontento general debido a las injusticias, la desigualdad y una gran cantidad de delitos. La supremacía y el imperialismo británico experimenta una gran decadencia y se produce una sensación creciente de crisis.

La época victoriana también se conoce en ocasiones como posromántica ya que representa la evolución lógica de la poesía romántica. Algunos críticos literarios opinan que la era victoriana puede dividirse entre aquellos que seguían a Keats (poniendo un énfasis en la forma y el uso de figuras retóricas para dar sentido al poema) y los que seguían a Shelley (revolucionario en términos de poesía). Además, el *ethos* o conjunto de valores y creencias morales que caracterizaban este periodo estaba formado por estereotipos y contradicciones. La nueva clase social comenzó a vestir de una forma determinada que mostraba sus propios valores sociales. La sociedad estaba llena de tensiones, movimientos divergentes y paradojas como el conflicto existente entre religión y ciencia. La mayoría de los descubrimientos del momento estaban en contra de las creencias religiosas que se basaban en lecturas demasiado rigurosas y literales de la biblia. Por otro lado, Inglaterra era la primera potencia mundial en cuanto a avances tecnológicos, pero esto también implicaba que el uso de nuevas tecnologías en las fábricas (especialmente en la industria textil) suponía muchos despidos, así que la gente vivía en condiciones bastante pobres. Había, en líneas generales, una actitud ambivalente pues la gente apoyaba el progreso pero sabía que a la vez estaban pagando un precio muy alto por la pérdida de la felicidad humana. En definitiva, este progreso económico y tecnológico era la primera manifestación del capitalismo y del nuevo que estaba emergiendo lentamente.

La era victoriana está compuesta por tres períodos. El primero abarca desde los años 1830 hasta 1838 y se caracteriza por ser una época de problemas. Más del 80 % de la población vivía en el campo y solo el 50 % se mudó a las grandes metrópolis (Londres, Manchester, etc.) a partir de 1850. Estas ciudades se poblaron de forma rápida pero

decadente, ya que la gente empezó a habitarlas en masa para poder trabajar en las fábricas. Existía una diferencia abismal entre la clase media y la clase trabajadora que se manifestaba, por ejemplo, en cómo la gente que había ido a la universidad hablaba (acento perfecto, políticamente correcto y elegante) con respecto a la gente que no. También se identificaba en los buenos modos y los estrictos estándares morales. La segunda parte va del año 1841 al 1870 y es un periodo de prosperidad económica y de conflictos entre la religión y la ciencia. Charles Darwin publica *El origen de las especies* en 1859 y esto se recibe como un gran choque pues todo el mundo creía que Dios era el creador del mundo y de la humanidad. Además, la mayoría de los conocimientos que la gente tenía sobre la Tierra estaban extraídos de la Biblia, por lo que la teoría de Pangea (entre otras) entraban en conflicto con la uniformidad de pensamiento que se tenía. La última parte de esta era se conoce por ser la decaída de los valores victorianos (1870-1901). Con la emergencia de Alemania y de Estados Unidos, a Inglaterra le surgen competidores en términos de industria y agricultura. Además, hay muchas tensiones con Irlanda, que quiere independizarse y está protestando de forma violenta. Surge, también, el sindicato de trabajadores. Los últimos diez años (*The Nineties*) son un periodo de melancolía, actitud decadente, humor, sinsentido... El líneas generales existía unos estándares que se contradecían pues las apariencias eran muy diferentes de la vida privada.

Los autores contemporáneos criticaron su vida en medio de estos cambios de época, centrándose en temas como «the radical ideas of evolution and materialism, shifting understandings of gender and class, and an economic and industrial explosion» (Poetry Foundation, 2023)<sup>28</sup>. En definitiva, las ideas radicales de evolución, el materialismo, las cambiantes concepciones de género y clase; y una explosión económica e industrial.

Aunque existen multitud de novelas y autores que caracterizan y representan a la literatura victoriana, la poesía era más prestigiosa que nunca en la Gran Bretaña del siglo XIX. A partir de los avances en alfabetización y edición, la poesía era recibida y leída por un público inmenso y amplio. Entre esta audiencia se encontraban tanto escolares como la propia Reina Victoria. En conclusión, la poesía era un género rentable económicamente y que llegaba a las masas.

---

<sup>28</sup> Poetry Foundation. (s.f.). *The Victorian Era*. Poetry Foundation. Recuperado el 8 de mayo de 2023 de <https://www.poetryfoundation.org/collections/153447/an-introduction-to-the-victorian-era>

La poesía victoriana tardía experimenta los extremos del Modernismo con una fijación en la decadencia moral y cultural, en las transgresiones de las normas en torno a la identidad y la sexualidad y en la estima por los valores artísticos de la dificultad y la comprensión. La máxima del «arte por el arte» pretendía que la doctrina esteticista se alejara de las convicciones nihilistas por el sinsentido de la vida y se apostara todo en los significados que se crean y que parten del arte.

La característica principal de la poesía de esta época es el foco en los elementos sensoriales (imágenes, sonido) para concebir las emociones. En ocasiones, se daba demasiada importancia a la forma y la experimentación sin importar el mensaje o el contenido. Además, el conflicto latente entre ciencia y poesía se reflejaba en la poesía: los poetas se lamentaban por la pérdida de fe, pero había un sentido de moralidad. También había un interés en las leyendas y las fábulas medievales, en contraposición de la mitología clásica, temática más preferida por los poetas del Romanticismo. En general, hay una visión mucho más realista y menos idealizada de la naturaleza y esto puede verse en como en los poemas se representan los aspectos más amenazantes de la naturaleza. Por último, hay un gusto por lo mórbido y lo grotesco, es decir, en encontrar la belleza en lo enfermo, la muerte, lo inquietante, lo misterioso, lo perturbador, etc.

La obra de Wilde, en particular, se alejó de las ideas victorianas sobre la seriedad de los argumentos, y en su lugar se decantó por la paradoja. Los estetas jugaban con las oposiciones tradicionales o incluso con las jerarquías entre arte y vida. Wilde se burlaba de sus lectores afirmando que la vida imita al arte y no al revés, presentándose como la figura del dandi impecablemente vestido y educado cuya vida era una obra de arte.

Muchos victorianos pensaban que la literatura y el arte cumplían importantes funciones estéticas y que eran un medio de superación personal. La literatura, por su parte, proporcionaba los modelos de comportamiento correctos y esperados por la sociedad. En otras palabras, la gente buscaba sentirse identificada con situaciones en las que las acciones buenas desde un punto de vista social eran recompensadas. Sin embargo, los partidarios del esteticismo discrepaban argumentando que el arte no tenía nada que ver con los valores morales. Por el contrario, el arte era «the elevation of taste and the pure pursuit of beauty» (Burdett, 2014)<sup>29</sup> o la elevación del gusto por lo puro y la búsqueda de

---

<sup>29</sup> Burdett, C. (15 de marzo de 2014). *Aestheticism and decadence*. British Library. Recuperado el 8 de mayo de 2021, de <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/aestheticism-and-decadence>.

la belleza. Seguir el lema del «arte por el arte» significaba valorar las cualidades sensoriales del arte y el puro placer que proporcionaban.

Figura crucial de este último periodo es el poeta Charles Algernon Swinburne, que influido por escritores franceses tales como Gautier o Baudelaire, pensaba que la poesía no tenía nada que ver con la enseñanza de las lecciones morales. Para él, la belleza de la forma poética era la que hacía cualquier tema admirable mediante la combinación de lenguaje lírico, ritmos métricos complejos y temas antiestéticos. Estos autores fueron descritos por la crítica como «decadentes» ya que aunaban una serie de características como la noción del refinamiento intenso, la valoración de lo artificial por encima de lo natural, una posición de hastío o aburrimiento en lugar de una seriedad moral o valoración del trabajo duro y un interés por la perversidad y la paradoja, y por modos transgresores de sexualidad. Uno de los autores más importantes centrado en los decadentistas fue el poeta Arthur Symons, quien en su ensayo de 1893 *The Decadent Movement in Literature*, describía la decadencia como «a new and beautiful and interesting disease»<sup>30</sup>. En español, como una enfermedad nueva, bella e interesante. Según Symons, la decadencia era la literatura de una sociedad moderna, lujosa y sofisticada.

Una vez contextualizado el autor junto con su época histórica y literaria, y dispuestas sus obras y publicaciones podemos afirmar que contamos con una visión global de Oscar Wilde y del movimiento estético. Damos por completado el primer paso del proceso de documentación en torno al autor del poema y damos paso, en el siguiente capítulo, al siguiente nivel de documentación: la obra *The Ballad of Reading Gaol*.

---

<sup>30</sup> Symons, A. (1893). The Decadent Movement in Literature. *Harper's New Monthly Magazine* 87(522), 858-867.

### TERCER CAPÍTULO: *THE BALLAD OF READING GAOL*

El tercer capítulo se articula de forma que se satisfacen la segunda y tercera fase de la documentación en la traducción literaria que propone Merlo Vega (2005)<sup>31</sup>. En concreto, estos niveles son los siguientes: documentación sobre la obra y documentación sobre la lengua. De la obra aportamos un análisis temático y de la lengua un análisis poético-filológico basado en los procedimientos formales y estilísticos de los que Wilde se ha servido para construir su poema. El TO se recoge en el Anexo I de este trabajo.

*The Ballad of Reading Gaol* fue escrito entre mayo y octubre de 1897, tras su liberación de la cárcel de Reading (Berkshire, Inglaterra). Se publicó por primera vez de forma anónima, firmado con “C.3.3”, su número de celda. Según algunos críticos, este poema es una de las obras maestras de Wilde, ya que es la primera vez que emplea el estilo de la balada. El tema principal e intención del poema es mostrar «the harshness and brutality of prisons» sin dejar de incorporar «“propaganda” for prison reform» (Pascual Aransáez, 2000, p. 259)<sup>32</sup>. Es decir, la dureza y brutalidad de la cárcel junto con una propaganda a favor de una reforma del sistema de prisiones. Estructuralmente, el poema se divide en 6 partes y se compone de un total de 109 estrofas y 654 versos. Cada una de estas estrofas es un sexteto con rima abcdbd, alternando versos octosílabos de tetrametro yámbico y hexasílabos de trímetro yámbico.

Las baladas son un tipo de poema narrativo que cuenta una historia de cualquier tipo. Sus características principales son: énfasis en la historia en lugar del autor, lengua fácil y dialectal, su contenido va desde historias de folclore, de fantasmas, cuentos morales, historias de amor, hazañas militares y comentarios políticos. En este poema, Wilde se centra en sus vivencias en prisión desde un punto de vista autobiográfico y adapta la función principal de la balada para que esta encaje con el tema que quiere tratar. Aunque el propio título del poema confirma que se trata de una balada, normalmente estas se componen de cuartetos con rima abcb. Wilde conserva esta estructura pero añade un pareado al final, de forma que las estrofas quedan en forma de sexteto.

*The Ballad of Reading Gaol* está dividido en dos secciones principales. La primera cuenta la historia de como los otros prisioneros respondían al hecho de que uno de ellos

---

<sup>31</sup> Merlo Vega, J. A. (2005). Uso de la documentación en el proceso de la traducción literaria. En C. Gonzalo & V. García (eds.), *Manual de documentación para la traducción literaria* (pp. 181-200). Madrid: Arco Libros.

<sup>32</sup> Pascual Aransáez, C. (2000). Wilde and his experience in prison: the interrelationship between syntax and metre in *The Ballad of Reading Gaol*. *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 8, 259-266.

estaba condenado a la muerte. La segunda, que comienza en la Parte V, desarrolla un discurso polémico sobre la naturaleza de la justicia y se trata de una dura crítica a las crueldades del sistema de prisiones. Esto hizo que comenzara una campaña en la que el propio Wilde participó una vez fue liberado de prisión.

Las dos secciones de la balada (la narrativa y la moralista) están relacionadas con el sentimiento cristiano de hermandad. En la primera parte, el narrador establece una similitud moral entre el condenado a la horca, él mismo, los otros prisioneros, e incluso el propio lector mediante la repetición del estribillo *Yet each man kills the thing he loves*. Este verso insiste en la doble y trágica atadura de la condición humana, que pretende generar compasión más que condena. Además el uso de este estribillo hace que el poema sea una «cohesive, unified incantation» y que, temáticamente, «draws the reader in» (Varty, 2000, p. xxiv)<sup>33</sup>. Dicho de otra forma, que tenga un encanto cohesionado y unificado y que atraiga al lector.

El verdadero castigo y la pena por su supuesto crimen se experimentan internamente y se conocen íntimamente, no se imponen y reconocen públicamente. En *The Ballad of Reading Gaol*, Wilde logra una gran apología de la compasión cristiana. Responde a la pregunta que él mismo se había planteado once años antes en un artículo sobre la responsabilidad social de los poetas en el periódico *Pall Mall Gazette* (17 de febrero de 1887):

«Who, in the midst of all our poverty and distress, that threatens to become intensified, will step into the breach and rouse us to the almost superhuman effort that is necessary to alter the existing state of things? » (Varty, 2000, p. xxvi).  
(¿Quién, en medio de toda nuestra pobreza y angustia, que amenaza con intensificarse, dará un paso al frente y nos incitará al esfuerzo casi sobrehumano que es necesario para alterar el estado de cosas existente?).

## 8. Estudio temático del poema

*The Ballad of Reading Gaol* está dedicado a la memoria de “C.T.W.”, es decir, de Charles Thomas Wooldrige. Comienza con Wilde como narrador contando la historia de Woolridge que, tras haber asesinado a su mujer, se encuentra esperando a recibir su sentencia de muerte colgado en la horca. Este hombre asesinó a su mujer, motivado por

---

<sup>33</sup> Varty, A. (Ed.). (2000). Introduction. En *The Collected Poems of Oscar Wilde* (pp. v-xxvi). Wordsworth Poetry Library.



la rabia de haber descubierto que le era infiel con una «razor blade, with wich he slashed her throat three times» (Asscher, 2020, p. 7)<sup>34</sup>. Es decir, con una cuchilla que clavó en su garganta tres veces. Wooldrige era un soldado en un regimiento de caballería llamado «The Royal Horse Guards, also known as 'the Blues' for the colour of their tunic» (p. 6). En español, el regimiento era conocido por el color azul de su túnica. Sin embargo, Wilde cambia el color con el que el asesino viste para hacer un paralelismo con el color de la sangre y el vino que fueron encontrados en la escena del crimen. Oscar Wilde y los otros presos toman una actitud de crítica o envidia ante la entereza con la que este hombre ha aceptado su muerte, pues catalogan su caminar de *light* y *gay* (ligero y alegre). Se sabe que Wooldrige había aceptado su destino y que su comportamiento en prisión era calmado y que «however he regretted his deed, he was ready to receive his due punishment» (p.7). O sea, aunque se arrepentía de su fechoría, estaba listo para recibir su merecido castigo.

En la cuarta estrofa, Wilde se identifica por primera vez con el pronombre personal de primera persona *I* y empieza a narrar cómo los presos hacían ejercicio andando por el patio mientras meditaban y debatían sobre el crimen que Wooldrige había cometido. Una intervención en estilo directo resuelve las dudas de Wilde confirmando que “*That fellow’s got to swing*” y este empieza a empatizar con el dolor del otro preso, sintiendo como los muros de prisión se tambalean (*reel*) y el cielo empieza a atosigarlo. Pese a no intercambiar palabra con Wooldrige, Wilde puede adivinar los pensamientos que su compañero de prisión tiene, al encontrarse ambos en la misma situación. En el pareado de la estrofa seis, Wilde resuelve que Wooldrige está aceptando su destino con serenidad, por haber acabado con la vida de aquello que amaba.

La estrofa siete comienza con el verso que será, a lo largo del poema, el estribillo (*Yet each man kills the thing he loves*). Una vez más Wilde se identifica con Wooldrige y con el resto de los hombres (*each man*), pues todos acaban por matar aquello que aman. El valiente lo hace con una espada, lo cual es una clara metáfora a cómo Wooldrige acuchilló a su mujer y lo hizo de una forma, en palabras de Wilde, *brave* (valiente). Esta idea continua en las dos siguientes estrofas, donde Wilde aporta más formas de acabar con aquello que se ama, ya sea motivado por Dios, por la Lujuria, durante las diferentes etapas de la vida de uno, con lágrimas, pagando por ello...

---

<sup>34</sup> Asscher, M. (2020). A Divided Aim. Poetry and Propaganda in Oscar Wilde’s «The Ballad of Reading Gaol». *Da dietro le sbarre: arte, letteratura e carcere dall’ottocento a oggi*, 32, 1-40.

Las últimas estrofas de esta parte crean un hombre metafórico que nunca va a matar a aquello que ama y por lo tanto nunca va a sufrir las consecuencias, ni va a vivir en prisión, ni a ser ejecutado (*Nor have a noose about his neck*), vestir el uniforme de prisión (*convic-clothes*), sentir la sed (*sickening thirst*) antes de ser colgado, etc.

En la Parte II, se repite esta idea de Wooldrige afrontando su destino en la horca con paz, sin llorar, de una forma valiente; en contraposición con la actitud cobarde que tienen los otros presos cuando solo piensan acerca de la idea de morir. En la séptima estrofa, Wilde establece una comparación entre dos tipos de árbol (*oak and elm, gallows-tree*): aquellos que tienen permitido crecer y florecer y aquellos que tienen un único propósito en la vida (servir como patibulos de horca). Además, aunque todos los hombres ansían ir al cielo, no cambiarían su posición actual por la de Wooldrige, quien va a encontrarse con Dios pero tras morir en la horca. Encontramos, ahora en la estrofa nueve, otra comparación entre cómo puede mecerse el cuerpo al son de los violines (*It is sweet to dance to violins*) y como este se balancea una vez está colgando de la horca (*But it is not sweet with nimble feet / To dance upon the air!*).

El clímax de esta parte llega con la tan esperada muerte de Wooldrige en la estrofa once y como sus vidas se han cruzado en prisión sin intercambiar palabra, hasta que se han encontrado en el día terrible de su muerte. De nuevo, Wilde empatiza con Wooldrige al final de esta parte catalogando a ambos de *outcast men* (parias) que están pasando factura por sus pecados.

La Parte III comienza con una descripción del Patio de los reos, donde todos los presos intentaban respirar (*took the air*), mientras tenían al lado a un *Warder* (alguacil) que los vigilaba en caso de que intentaran cometer suicidio. Una vez más en la estrofa cuatro se remarca la tranquilidad con la que Wooldrige vivió sus últimos días en prisión y como comía, fumaba y bebía despreocupado. Después, Wilde reflexiona sobre si los *Warders* alguna vez sentirían empatía por el destino de los presos y si intentarían ofrecerles algún tipo de consuelo.

Ahora, Wilde describe las actividades de trabajo forzado que realizan diariamente los presos (*tarry rope to shreds, rubbed the doors, scrubbed the floors, cleaned the shining rails, soaped the plank...*) y cómo estas servían de distracción para los pensamientos y los fantasmas que les atormentaban por las noches. Estos pensamientos, de nuevo, no eran más que el saber que en cualquier momento iban a morir colgados en la horca; y los fantasmas eran las sombras que la noche reflejaba en las celdas y la

presencia de los guardias y del verdugo. En la estrofa catorce vuelve a mencionarse el hecho de que solo Wooldrige era capaz de dormir plácidamente (*How one could sleep so sweet / With a hangman close at hand*) con el verdugo tan cerca.

A partir de la estrofa veintidós se describen a los fantasmas, sus cánticos, sus bailes y como algunos presos, según indica Wilde, pasan la noche rezando mientras esperan la llegada del día. Sin embargo, el día traerá una *Justice* (justicia) a la que también temen.

Más adelante, Wilde describe la rutina diaria de los presos: limpian las celdas a las 6 (*we cleaned our cells*), a las 7 todo quedaba en silencio (*all was still*) y a las 8 se decidía quien debía enfrentarse a su destino en la horca (*the stroke of eight is the stroke of Fate*).

En el día del ahorcamiento, como se describe en la Parte IV, todos los presos van en procesión. Tienen una falsa sensación de alivio porque, aunque este no sea su día, saben que tarde o temprano les va a tocar. Caminan en silencio pero inmersos en sus pensamientos de terror, pues saben que no hay escapatoria al destino que les espera.

A continuación se describe el funeral de Woolridge a partir de la estrofa 10. Su cadáver se entierra en un hoyo cerca de los muros de prisión y se cubre de cal (*stretch of mud and sand / By the hideous prisión-wall / And a Little heap of burning lime*). Wilde, más tarde, reflexiona e imagina sobre cómo del cuerpo de Woolridge puede volver a brotar la vida mediante rosas que nacen de su boca y su corazón (*Out of his mouth a red, red rose! / Out of his heart a white*). También imagina a los guardas riéndose del cadáver (*They mocked... / And with laughter loud...*) y al cura negándose a bendecir la sepultura (*The Chaplain would not kneel to pray*).

La penúltima parte del poema incorpora las opiniones de Wilde sobre el sistema de prisiones, declarando que no sabe si las leyes son justas o no, ya que estas no importan dentro de prisión. Allí, solo importa la barrera física que es el muro que los encierra, no las implicaciones filosóficas o morales de la justicia. Esto se refuerza en la segunda estrofa, donde Wilde afirma que todas las leyes que se han creado para intentar regular a la humanidad solo han hecho que empeorar el mundo. Además, las prisiones para Wilde son edificios construidos para ocultar a Dios los tratamientos vejatorios que los hombres reciben: viven en celdas oscuras (*narrow cell*), con repugnantes letrinas (*dark latrines*), no reciben agua ni comida de calidad (*brackish water, bitter bread / full of chalk and lime*)... Lo que todo hombre espera es el perdón de Cristo en sus corazones para poder

descansar en paz. Al igual que Woolridge, que lloró y se arrepintió durante sus últimos días de vida. La parte VI concluye con cómo Woolridge yace enterrado en su tumba sin nombre (*his grave has got no name*), esperando a que Cristo lo lleve al cielo (*And there, till Christ call forth the dead*).

El final del poema es una vuelta al estribillo pero esta vez concluyendo que, de una forma o de otra, todo hombre acaba con la vida de aquello que ama y que todo hombre al final acabará recibiendo este destino.

Como se ha venido apuntando, Wilde aborda en su poema los temas del encarcelamiento, la pérdida y las emociones de la vida en prisión. Parte de su propia experiencia en la cárcel y de la de los hombres con los que compartió esta vivencia para hablar de los sentimientos de tristeza y soledad, y hacer una reflexión sobre la vida, la muerte y el amor. El tratamiento que hace Wilde sobre el amor tiene que ver con cómo se sentía alejado de todo aquello que amaba mientras se encontraba encarcelado y también mediante la repetición de la idea de que todos los hombres matan aquello que aman (*And all men kill the thing they love*).

### 9. Análisis poético-filológico

Con el fin de facilitar la labor traductora, parece oportuno llevar a cabo un análisis lingüístico y poético previos. La lingüística es una herramienta esencial para la traducción. Esta facilita las explicaciones de los problemas que aparecen a la hora de trasvasar textos de una lengua a otra, ya que pone de manifiesto las relaciones entre la lengua y sus realidades extralingüísticas. El análisis poético, asimismo, proporciona una visión mucho más allá de los significados plenamente formales dando cuenta de la intención comunicativa del autor y de su visión del mundo. Este es el estudio de Muñiz Cachón (1998)<sup>35</sup> y en el que me baso para elaborar este epígrafe.

Comenzamos el análisis por una explicación del sistema de puntuación del poema, siguiendo con una aproximación a la coordinación y subordinación de las oraciones, el empleo de la composición morfológica y el uso de figuras literarias.

Como bien es sabido, ya Halliday (1994)<sup>36</sup> defendía que existe una equivalencia entre lo que denomina unidades ortográficas (oración que finaliza en punto, unidad que finaliza en punto y coma, unidad que finaliza en coma) y las unidades grafométricas

---

<sup>35</sup> Muñiz Cachón, C. (1998). La lingüística en la traducción. *Livius* 12, 141-162

<sup>36</sup> Halliday, M. A. K. (1994). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.

(estrofa, subestrofa y verso). Para él, una oración es una estrofa (sexteto), una unidad con punto y coma es una subestrofa (cuarteto o pareado) y una unidad con coma es un verso. En *The Ballad of the Reading Gaol*, en líneas generales, cada oración coincide con una estrofa que comienza en el primer verso y termina en el último con un punto, un signo de exclamación o de interrogación como pausa gramatical. Sin embargo, existen una serie de estrofas en las que esto no se cumple, pues encontramos las anteriores pausas gramaticales fragmentando las estrofas. Encontramos un punto en el verso dos de la estrofa 29 (III) que hace que el ritmo de lectura disminuya. No es casual ya que describe cómo murió Woolridge (*He did not pass in purple pomp / Nor ride a moon-white steed.*) justo después de mencionar, en la estrofa anterior, su rutina diaria con las horas. Considero que esta pausa sirve para dar unos segundos de silencio y respeto al fallecido.

Por otro lado, también aparecen signos de exclamación que fragmentan versos en las estrofas 5 (I); 16, 23, 24, 26 (III); 14 (IV); 14 (V). En todos estos casos se incluyen exclamaciones como *Dear Christ!*, *Alas!*, *wouds of Christ!*, *O moaning wind!* o *It is not true!* para distinguir las y separarlas del ritmo o tono narrativo que tiene el resto del poema.

En cuanto a las subestrofas, estas están repartidas por el texto de tal forma que finalizan en punto y coma o en dos puntos. Como se ha mencionado, todas ellas se emplean para separar los cuartetos del pareado. Por último, el final de los versos entre las estrofas está marcado por comas cuando la unidad sintáctico-semántica termina allí. Si no encontramos comas al final del verso es porque se ha producido un encabalgamiento con el verso siguiente. En el poema, encontramos dos tipos de encabalgamiento, en palabras de Pascual Aransáez (2000)<sup>37</sup>:

«[one] in which the end of the line and the beginning of the next one belong to the same phrase [and] the one in which the end of a line and the beginning of the next one belong to different phrases of the same clause» (p. 262).

Es decir, en el primer caso se fragmentan sintagmas y en el segundo se fragmentan oraciones principales con su subordinada. Un ejemplo del primer caso se encuentra en la estrofa 14 (I): *That sands one's throat, before / The hangman with his gardener's gloves.* El sintagma preposicional de complemento circunstancial de tiempo se rompe, dejando el adverbio que funciona como enlace (*before*) en el verso anterior.

---

<sup>37</sup> Pascual Aransáez, C. (2000). Wilde and his experience in prison: the interrelationship between syntax and metre in *The Ballad of Reading Gaol*. *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 8, 259-266.

El segundo tipo de encabalgamiento se encuentra, por ejemplo, en la estrofa 3 (I): *Upon that little tent / which prisoners called the sky*. Es un caso de una oración subordinada relativa en función de aposición introducida por el pronombre *which*. En ambos casos, este recurso literario se emplea para «produce tension» o producir tensión (Pascual Aransáez, 2000, p. 262)<sup>38</sup>, motivado también por la aparición de la hipérbaton que acentúa aún más esta sensación de tensión y de adelantamiento de información. Esto puede verse en la estrofa 9 (II): *But it is not sweet with nimble feet / To dance upon the air!*. Aquí, la oración subordinada de infinitivo introducida por *to* que funciona como complemento adjetival de *sweet* se ha encabalgado en el siguiente verso y, además, se ha tematizado su sintagma adverbial de complemento circunstancial de modo (*with nimble feet*), alterando el orden natural sujeto-verbo-objeto-complementos (SVOC).

Para seguir con el análisis de la relación entre las oraciones del texto empleamos la distinción de Halliday (1994)<sup>39</sup> entre parataxis e hipotaxis. Las oraciones relacionadas por parataxis son las yuxtapuestas y las coordinadas, estas se encuentran en el mismo nivel jerárquico unas con otras. Las oraciones relacionadas por hipotaxis suponen una extensión semántica de la oración principal, dependiendo siempre de estas para su funcionamiento. Del primer caso, las oraciones yuxtapuestas quieren dar una sensación de «monotony, [...], mechanical behaviour» (Pascual Aransáez, 2000, p. 263) o monotonía y comportamiento mecánico, mediante el uso de la figura retórica de la asíndeton. Por ejemplo, en la estrofa 9 (III): *We sewed the sacks, we broke the stones, / We turned the dusty drill*.

En las coordinadas, el nexos más empleado es la conjunción copulativa *and*, seguida de *but* y *or*, respectivamente. Además, la repetición de *and* en diversas ocasiones intenta crear un efecto anafórico mediante la figura retórica del polisíndeton. Por ejemplo, en la estrofa 6 (V): *And they scourge the weak, and flog the fool, / And gibe the old and grey, / And some grow mad, and all grow bad, / And none a word may say*. En este caso, la repetición da la sensación de violencia, y de como los Guardias «carried out all the time exactly in the same way and that they never stop» (*Idem*). En español, como siempre lo hacían del mismo modo y nunca paraban.

---

<sup>38</sup> Pascual Aransáez, C. (2000). Wilde and his experience in prison: the interrelationship between syntax and metre in The Ballad of Reading Gaol. *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 8, 259-266.

<sup>39</sup> Halliday, M. A. K. (1994). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.

Aparte de las subordinadas ya mencionadas, encontramos también subordinadas concesivas introducidas por el nexos *yet*, resultativas precedidas de *so* y de razón tras *for*. Sin embargo, el tipo de subordinada más importante y que más aparece en el poema es la subordinada de tiempo, que aparece detrás de los nexos *when, while, as, before* y *till*. Su relevancia viene dada porque el tiempo es una obsesión para los prisioneros: «time is an obsession for prisoners» (Pascual Aransáez, 2000, p. 264)<sup>40</sup>. En ocasiones, el tiempo parece pasar muy rápido para ellos (cuando realizan sus tareas diarias) y en otras muy lento (cuando esperan para averiguar quién será el próximo condenado, las noches en la celda, el tiempo de condena...).

A continuación pasamos a una parte crucial del análisis pues se trata del uso del procedimiento morfológico de la composición que Wilde emplea para establecer relaciones entre sustantivos y adjetivos. En el poema se han encontrado un total de 23 unidades léxicas compuestas mediante guion, que clasificaremos a continuación atendiendo a la clasificación de Scalise y Bisetto (2009)<sup>41</sup> entre atributivos, coordinativos y subordinativos. Los compuestos atributivos tienen una relación de modificación directa entre sus componentes, siendo uno un adjetivo y el otro un sustantivo. De este tipo encontramos los compuestos *convict-clothes* (ropas de convicto), *coarse-mouthed* (boca vulgar), *nerve-twitched* (tic nervioso), *spring-time* (época primaveral), *gallows-tree* (árbol de la horca), *adder-bitten* (colmillos de serpiente), *hiding-place* (lugar de escondite), *meadow-land* (tierra de prado), *prison-wall* (muro de prisión), *three-plank* (tres tablones), *moon-white* (blanco como la luna), *prison-clock* (reloj de la prisión), *prison-yard* (patio de prisión), *milk-white* (blanco como la leche), *wine-red* (rojo como el vino), *long-broken* (rota hace tiempo), *prison-air* (aire de prisión), *prison-cell* (celda de prisión), *snow-white* (blanco como la nieve) y *winding-sheet* (sábanas sinuosas). Por otro lado, existen los compuestos, en los que los dos miembros tienen una carga semántica equitativa. No se han encontrado compuestos de este tipo en el poema. Por último, los compuestos subordinativos se dan cuando uno de los componentes es el sujeto o complemento directo del otro. En el poema aparecen estos tres compuestos en los que el primer componente es el complemento directo del verbo: *hammer-blows* (golpes de martillo), *weed-clogged* (taponada con algas), *turning-steel* (afilar acero).

---

<sup>40</sup> Pascual Aransáez, C. (2000). Wilde and his experience in prison: the interrelationship between syntax and metre in The Ballad of Reading Gaol. *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 8, 259-266.

<sup>41</sup> Scalise, S., & Bisetto, A. (2009). The classification of compounds. En R. Lieber & P. Štekauer (eds.), *The Oxford handbook of compounding* (pp. 34–53). New York: Oxford University Press.

No queremos terminar el análisis lingüístico sin explicar con ejemplos relevantes las principales figuras literarias y retóricas con las que Wilde construye su poema: anáfora, pleonasma, metáfora, aliteración, personificación y oxímoron.

La anáfora se emplea en el poema para destacar unidades léxicas por su importancia con respecto a los hechos que se narran (*For blood and wine are red, / And blood and wine were on his hands*) y para recalcar el sentimiento de repetitividad de algunas actividades que los presos llevan a cabo en la cárcel (*Silently we went round and round / The slippery asphalte yard; / Silently we went round and round, / And no man spoke a word*).

Con el pleonasma, Wilde refuerza la importancia de los sentidos (*And peeped and saw, with eyes of awe*), especialmente de la vista, y de las tareas de los vigilantes de la prisión (*The watcher watched him as he slept*). Además, el uso del pleonasma también sirve para destacar uno de los temas más recurrentes en el poema, a saber, la muerte. Se repite constantemente la idea de matar a aquello que más se ama y de pagar por los pecados con la muerte en la horca. De ahí que la idea de «morir una muerte» sea tan relevante en el poema (*He does not die a death of shame, For he who lives more lives than one / More deaths than one must die*).

Aparecen en el poema también numerosas metáforas para comparar el paso de las nubes en el cielo y así contrastar la sensación de encierro con la de su libertad (*And at every drifting cloud that went / With sails of silver by*). Asimismo, una forma metafórica que Wilde emplea para referirse a los presos es *souls in pain* (almas dolientes). De esta forma, despersonaliza a los presos, les quita el carácter de individualidad y los abarca a todos ellos por lo que tienen en común: son almas encerradas llenas de terror.

También encontramos multitud de casos de aliteración, en la que se repiten sonidos especialmente al principio de palabras consecutivas dentro de un mismo verso: *On a day of dark disgrace, The prison of its prey, On Death and Dread and Doom, How one could sleep so sweet a sleep.*

Por otro lado se incorpora la figura retórica de la personificación para esconder al verdadero agente de una acción y hacer responsable al objeto con el que se desarrolla dicha acción. Más concretamente, en lugar de hacer responsable al verdugo de las muertes, se personifica a la horca (*And heard the prayer the hangman's snare / Strangled into a scream*). También se personifica a la cal, especificando que es esta la responsable



de destruir los cuerpos humanos, y no aquellos que la arrojaron en primer lugar (*It eats the flesh and bones by turns, / But it eats the heart always*).

El último recurso literario que describimos es el oxímoron, que se emplea para combinar dos unidades léxicas de significados opuestos o que, por su naturaleza o condiciones, no puede ser realizada. Encontramos el ejemplo de referirse a la muerte el adjetivo *living* (viviente) en *And the fetid breath of living Death* y de expresar el asesinato de esta, cuando es algo imposible pues no puede matarse lo que ya está muerto (*Whilst they had killed the dead*).

Tras este análisis profuso de los niveles ortotipográfico (sistema de puntuación), morfológico (proceso de composición), sintáctico (estructura de las oraciones) y semántico-pragmático (figuras retóricas) damos por concluidos todos los pasos de la documentación para la traducción literaria que se proponían al inicio del capítulo dos del trabajo. Ahora, en el siguiente capítulo realizamos otro tipo de documentación que también encontramos necesaria y que es de gran ayuda para el traductor: analizar y estudiar otras versiones en las lenguas que conoce de la obra que debe traducir. Mediante esta investigación interlingüística, el traductor partirá de las versiones que decida estudiar para proponer la suya propia, de forma que esta mejore o actualice las ya publicadas.

#### CUARTO CAPÍTULO: EVALUACIÓN TRADUCTOLÓGICA

El cuarto y penúltimo capítulo de este trabajo analiza la traducción del poema a la lengua francesa, efectuada por Henry Durand-Davray y bajo el nombre de *Ballade de la Geôle de Reading* (1898). Asimismo, se evalúa también la versión en español de Enrique Quintero Valencia, titulada *Balada de la cárcel de Reading* (2020). Estos textos se encuentran respectivamente en los Anexos II y III del presente TFM.

Para llevar a cabo las evaluaciones de las traducciones mencionadas *ut supra*, seguiremos el análisis traductológico que Martínez Ojeda (2020)<sup>42</sup> propone, articulado en cinco niveles: ortotipográfico, fonético-fonológico, morfosintáctico, léxico-semántico y pragmático-cultural.

En el nivel o plano ortotipográfico «incluiremos aquellos fenómenos que guarden relación con la normativa ortotipográfica de cada lengua» (Martínez Ojeda, 2020, p. 114), es decir, el correcto uso de las mayúsculas, los signos de puntuación y las faltas de ortografía.

En el nivel o plano fonético-fonológico «se incorporarán los fenómenos en los que interviene la manifestación oral (sonidos) de la lengua escrita» (*Ídem*, p. 115). En concreto nos referimos a la aliteración, la métrica, la rima, etc. En lo que respecta a la aliteración verifico si el fonema que se repite se ha mantenido en la traducción o se ha sustituido por un equivalente pero que provoca el mismo efecto; en cuanto a la métrica, se comprobará si se mantiene la del original o se adapta a un patrón que emule al del original pero que sea más natural para el lector; y en la rima veremos si se ha omitido por completo o se ha trasladado y se ha creado un sistema de rima con la misma función.

El nivel o plano morfosintáctico «englobará aquellos fenómenos que aludan al uso de las palabras en función de su categoría gramatical y a su combinación sintáctica» (*Ídem*, p. 115). Particularmente, si se mantiene (o no) el orden de los elementos de las oraciones del texto origen, si la estructura sintáctica (yuxtaposición, coordinación o subordinación) del texto meta se conserva, si los tiempos verbales del TO son los mismos que los del TM, el trasvase de figuras retóricas como el hipérbaton, el encabalgamiento o la anáfora; y si se respetan los procesos de derivación gramaticales.

---

<sup>42</sup> Martínez Ojeda, B. (2020). Metodología del análisis traductológico en los textos literarios: el caso de la traducción poética (francés-español). En *Cuadernos de Traducción* (pp. 105-120). Córdoba: UCOPress.

En el nivel o plano léxico-semántico «se adscribirán [...] los fenómenos que guarden relación con el origen y la forma de las palabras, así como su significado (Martínez Ojeda, 2020, p. 116)<sup>43</sup>. Nos referimos al uso de las metáforas (si se encuentran reproducidas palabra por palabra o se adaptan para que tengan el mismo impacto en el lector) y demás figuras literarias como el pleonismo o la personificación.

Por último, en el nivel o plano pragmático-cultural «incluiremos [...] aquellos fenómenos extralingüísticos que condicionan el uso del lenguaje» (*Ídem*, p. 115). En otras palabras, estos fenómenos son la connotación, la intertextualidad, las expresiones culturales etc. Constatemos si el significado connotativo se ha obviado o se ha explicitado para que los lectores puedan comprenderlo y si se ha empleado un equivalente aproximado de los casos de intertextualidad y los culturemas o si se han traducido de forma literal sin modificaciones formales.

Todos los fenómenos de cada nivel se identifican como técnicas o errores de traducción, siguiendo las clasificaciones de Hurtado Albir (2021)<sup>44</sup> y Jean Delisle (1993)<sup>45</sup> respectivamente. Como el concepto de técnica se explica en el epígrafe 13 del capítulo cinco de este TFM, ahora vamos a explicitar los errores de traducción.

Para Delisle existen dos tipos de errores o «faltas», como él las denomina: las faltas de lengua y las faltas de traducción. Las primeras son «un error que figura en el texto de llegada y que está vinculado a un desconocimiento de la lengua de llegada» y las segundas «un error que figura en el texto de llegada que procede de una interpretación errónea de un segmento del texto de partida y que suele producir un falso sentido, un contrasentido o un sin sentido» (p. 31). Entonces, son faltas de lengua la ambigüedad, el barbarismo, el equívoco, la formulación incomprensible, la impropiedad, el pleonismo, la repetición, el solecismo y el zeugma. Por otro lado, las faltas de traducción son la adición, el anglicismo, el contrasentido, el falso amigo, el falso sentido, la hipertraducción, la interferencia, la omisión, la paráfrasis, el sin sentido, la sobretraducción, la subtraducción y la traducción libre.

Tras esta introducción sobre la metodología, procedemos a analizar los poemas.

---

<sup>43</sup> Martínez Ojeda, B. (2020). Metodología del análisis traductológico en los textos literarios: el caso de la traducción poética (francés-español). En *Cuadernos de Traducción* (pp. 105-120). Córdoba: UCOPress.

<sup>44</sup> Hurtado Albir, A. (2021). *Traducción y Traductología: Introducción a la traductología* (12.ª ed.). Madrid, Cátedra.

<sup>45</sup> Delisle, J. (1993). *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Pédagogie de la traduction, 1. Les Presses de l'Université d'Ottawa.

## 10. Traducción al francés de Henry Durand-Davray (1898)

Henry Durand-Davray (1873-1944) fue escritor, traductor, periodista y crítico literario, especializado en literatura inglesa. Entre sus traducciones al francés se encuentran obras de H. G. Wells, Rudyard Kipling, Oscar Wilde y Yeats, entre muchos otros. Hizo sus estudios en Filología en la prestigiosa Universidad de la Sorbona pero no finalizó la carrera debido a sus numerosas ausencias en clase. Sin embargo, «il acquiert néanmoins une vaste culture qui lui permet de s'insérer et d'évoluer dans les milieux artistiques, politiques et littéraires aussi bien à Londres qu'à Paris», es decir, adquirió sin embargo una gran cultura que le permitió entrar y evolucionar en los círculos artísticos, políticos y literarios de Londres y de París (“Henry Durand-Davray”, 2023)<sup>46</sup>. Por esa misma razón, conoce a una serie de escritores cercanos a H. G. Wells y en 1917 funda una asociación anglo-francesa que promueve el entendimiento cordial entre Francia y el Reino Unido.

Oscar Wilde termina su penitencia en la cárcel de Reading en 1897 y pasa unos meses en Nápoles, donde conoce a Henry Durand-Davray. Estos dos hombres se reencuentran en más ocasiones, especialmente al final de la vida de Wilde, cuando este último se encontraba con necesidades económicas y le pedía dinero al propio Henry. El hecho de que los autores se conocieran en persona despertó aún más el interés de Davray por traducir la obra del irlandés.

La versión al francés de *The Ballad of Reading Gaol* fue publicada por la editorial francesa Mercure de Paris el 10 de septiembre de 1898 y, como bien se indica en la portada, se trata de una «transcripción française» o una transcripción francesa. Consiste, además, en una versión paralela inglés-francés con el texto original de Oscar Wilde.

Una vez analizada la figura del traductor y contextualizada su versión al francés del poema, procedemos a evaluar sus decisiones de traducción y el resultado final operando en los cinco niveles propuestos por Martínez Ojeda (2020)<sup>47</sup>.

Por lo que respecta al plano ortotipográfico, vamos a analizar la puntuación, el uso de las mayúsculas y las faltas de ortografía. A lo largo de toda la versión francesa se mantienen todos los signos de puntuación que encontrábamos en el TO: las comas, los

---

<sup>46</sup> Henry Durand-Davray. (18 de abril de 2023). En *Wikipedia*. Recuperado el 14 de mayo de 2023 de [https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Henry\\_Durand-Davray&oldid=203453975](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Henry_Durand-Davray&oldid=203453975).

<sup>47</sup> Martínez Ojeda, B. (2020). Metodología del análisis traductológico en los textos literarios: el caso de la traducción poética (francés-español). En *Cuadernos de Traducción* (pp. 105-120). Córdoba: UCOPress.

puntos, los puntos y coma y los dos puntos. Esto no sorprende puesto que se cumple con la premisa que se propone en la primera página de la versión en francés: hacer una transcripción del TO. Lo único que difiere es la inclusión de las partes de texto habladas o dialogadas, pues en el TM aparecen en cursiva y con comillas francesas (« »). En la siguiente tabla, ilustramos estos casos en los que se ha alterado la tipografía para marcar la presencia de un diálogo directo, en contraposición del resto narrado del poema.

TEXTO ORIGINAL	VERSIÓN EN FRANCÉS
"That fellow's got to swing."	<i>celui-là sera pendu.</i>
"Oho!" they cried, "The world is wide, But fettered limbs go lame! And once, or twice, to throw the dice Is a gentlemanly game, But he does not win who plays with Sin In the secret House of Shame."	« <i>Oho !</i> criaient-ils, <i>le monde est vaste, ais les membres entravés vont en trébuchant, et une fois, ou deux fois, jeter les dés est un jeu distingué et comme il faut, mais il ne gagne pas, celui qui joue avec le Pêché dans la secrète Maison de Honte.</i> »

Las mayúsculas del TO se han respetado, en su mayoría, en el TM para respetar las personificaciones de *Lust, Gold, Hope, Despair, Love, Life, Death, Dread, Doom, Sin, Terror, Fear, Hope, Fate, Hell, Pity, Law(s), Anguish, Despair, Humanity, Time, Hunger* y *Thirst* por sus equivalentes en francés *Désir, Or, Espérance, Désespoir, Amour, Vie, Mort, Epouvante, Destin, Mal, Terreur, Peur, Espoir, Enfer, Pitié, Loi(s), Angoisse, Désespoir, Humanité, Temps, Faim* y *Soif*. Sin embargo, encontramos casos en los que se han cometido omisiones de la mayúscula como efecto estilístico para marcar la personificación. Si bien es cierto que, en esos casos, se ha empleado la técnica de la compensación y se ha intentado introducir otra mayúscula en la misma estrofa o verso.

TEXTO ORIGINAL	VERSIÓN EN FRANCÉS
That night the empty corridors Were full of <u>forms of Fear</u> , And up and down the <u>iron town</u>	Cette nuit-là les corridors vides furent pleins de <u>formes effrayantes</u> , et du haut en bas de la <u>Ville de Fer</u>
And <u>Horror</u> stalked before each man, And <u>terror</u> crept behind.	et l' <u>horreur</u> paraissait devant chacun et la <u>Terreur</u> rampait derrière.

Además, en el TO encontramos mayúsculas para expresar los diferentes cargos de la prisión, que se han mantenido en general en francés. Así, encontramos la traducción de los términos *Chaplain, Sheriff, Governor, Trial Men, Warder, Doctor* y *Herald* por *Chapelain, Shériff, Gouverneur, Prévenus, Gardien, Docteur* y *Héraut* respectivamente.

Por otro lado y como último apunte sobre las mayúsculas, destacamos una mejora del TO por la inclusión de la mayúscula en el pronombre posesivo *his* al referirse a Cristo.

TEXTO ORIGINAL	VERSIÓN EN FRANCÉS
Christ brings <u>h</u> is will to light,	Christ manifeste <u>S</u> a volonté,

Para concluir con este nivel, destacamos tres faltas ortográficas que constituyen dos faltas de lengua, a saber, un barbarismo y dos solecismos. La primera tiene que ver con la escritura errónea del término *ligoter* (atar) y que en el TM aparece escrita como *ligotter\** para servir de equivalente de *bind*. La segunda y la tercera se tratan de errores gramaticales en francés tales como el uso incorrecto del artículo *le*, al no aparecer apostrofado delante de la palabra *huileuse* y de la presencia de la forma masculina del adjetivo *blanc* acompañando a un sustantivo femenino *rose*. Lo correcto hubiera sido encontrar *l'huileuse* y *la rose blanche*.

Pasamos ahora al nivel fonético-fonológico, del que analizaremos la adaptación del sistema de versos y rimas del TO, así como de la figura retórica de la aliteración. Como ya hemos indicado, la versión al francés se trata de una transcripción por lo que la rima, la versificación y el esquema silábico ha desaparecido. En su lugar, encontramos pequeños párrafos redactados que se corresponden con cada estrofa del TO. Ni siquiera se ha reproducido la rima de la canción de los fantasmas en la estrofa III. Lo que si se ha respetado es la rima interna de algunas palabras del mismo verso, por ejemplo, *And the damned grotesques made arabesques* aparece en francés como *et les damnés grotesques faisaient des arabesques*. También, *With the pirouettes of marionettes* se ha transcrito como *Avec des pirouettes de marionettes*. Esto ha podido reproducirse gracias al uso de la técnica de la traducción literal y por el parecido morfológico-fonológico entre las lenguas de trabajo.

Veamos, a continuación cómo se han reproducido los casos de aliteración en los ejemplos de la siguiente tabla. Como puede observarse, solo se ha conservado totalmente el fonema /p/ en el penúltimo ejemplo y en el último el sonido /s/ solo parcialmente, ambos mediante la técnica de la traducción literal y motivados gracias al parecido morfológico entre las lenguas francesa e inglesa.

TEXTO ORIGINAL	VERSIÓN EN FRANCÉS
On <u>D</u> eath and <u>D</u> read and <u>D</u> oom	à la Mort, à l'Epouvante et au Destin

On a <u>d</u> ay of <u>d</u> ark <u>d</u> isgrace	un jour de sombre disgrâce
The moaning <u>w</u> ind <u>w</u> ent <u>w</u> andering round	Le vent gémissant vint errer
The <u>p</u> rison of its <u>p</u> rey.	à la <u>p</u> rison de sa <u>p</u> roie.
<u>s</u> leep <u>s</u> o <u>s</u> weet a <u>s</u> leep	dormir un <u>s</u> ommeil <u>a</u> ussi tranquille

Del nivel morfosintáctico vamos a estudiar y comprobar su traducción al francés, concretamente, aquellos elementos que ya se han destacado en el análisis del poema puesto que consideramos que son los que caracterizan la forma en la que los mensajes del poema están dispuestos. En otras palabras, se comprueba cómo se han traducido los casos de composición morfológica, los tiempos verbales, el hipérbaton, el encabalgamiento, la subordinación y coordinación de oraciones y la anáfora.

En la versión francesa de Henry D-Davray, los compuestos se han traducido de forma que conserven el sentido del original pero cambiando la forma, ya que no es común encontrar compuestos con guion en francés. Las técnicas de traducción de las que se ha servido el autor para trasvasar los compuestos son la amplificación mediante la preposición *de* y *par*, la traducción literal sin guion, la modulación y la transposición.

Se ha incluido la preposición *de* en la gran mayoría de los ejemplos para marcar la relación entre sustantivo y su modificador directo (*habits de condamné, moment de printemps, arbre de gibet, herbe d'une prairie, horloge de la prison, cour de prison, blanc de lait, rouge de vin, air de prison, cellule de prison, blanc de neige, coups d'un marteau*); y la preposición *par* en el caso de *adder-bitten* para explicitar quien es el complemento agente del verbo en pasiva (*mordue par les vipères*). Este último caso también puede clasificarse como una traducción literal pero sin guion de los elementos del compuesto y junto con este, están los ejemplos *à la bouche grossière, contraction nerveuse* y *depuis longtemps brissée*.

La modulación y la transposición ha sido empleada de manera conjunta en el ejemplo *endroit [...] s'y pouvait cacher*. Se modifica la categoría gramatical del adjetivo *hiding* por una perífrasis verbal *pouvoir se cacher*, además, cambia el punto de vista de la oración haciendo a *la crainte* el sujeto de la oración, en lugar de un complemento indirecto como en la versión inglesa (*for fear*). Por otro lado, también se ha empleado la técnica de la transposición por sí sola en los ejemplos *acier qui tourne* y *blancheur lunaire*. El primer ejemplo altera las categorías gramaticales de un adjetivo *turning* a un verbo y su sujeto en forma de pronombre *qui tourne*. En el segundo, modifica el sustantivo

*moon* y lo convierte en un adjetivo mediante la inclusión del sufijo derivativo *-aire*, dando como resultado el término *lunaire*.

Por último, destacamos los casos de *planches* y *linceul* pues se ha omitido un de los integrantes del compuesto, a saber, *three* y *winding* respectivamente. Consideramos, por lo tanto, que se tratan de errores de traducción y más concretamente de una omisión de uno de los elementos de sentido. En la siguiente tabla se muestra un resumen de todos los casos de composición y como quedaron en la versión francesa.

TEXTO ORIGINAL	VERSIÓN EN FRANCÉS
To put on <u>convict-clothes</u> , While some <u>coarse-mouthed</u> Doctor gloats, and notes Each new and <u>nerve-twitched</u> pose,	pour revêtir ses <u>habits de condamné</u> , tandis que le docteur <u>à la bouche grossière</u> le couve des yeux, et prend note de chaque geste grotesque et de chaque <u>contraction nerveuse</u> ,
Are like horrible <u>hammer-blows</u> .	sont comme les <u>coups sourds d'un horrible</u> <u>marteau</u> .
That in the <u>spring-time</u> shoot: But grim to see is the <u>gallows-tree</u> , With its <u>adder-bitten</u> root,	qui jaillit au <u>moment de printemps</u> : mais hideux à voir est <u>l'arbre de gibet</u> avec sa racine <u>mordue par les vipères</u> ,
No <u>hiding-place</u> for fear;	et en aucun <u>endroit</u> la crainte ne <u>s'y pouvait</u> <u>cacher</u> ;
Crawled like a <u>weed-clogged</u> wave:	se traînait comme une <u>vague embarrassée</u> <u>d'herber</u> :
In a pleasant <u>meadow-land</u> ,	sur <u>l'herbe douce d'une prairie</u> ,
The weeping <u>prison-wall</u> : Till like a wheel of <u>turning-steel</u>	des <u>murs de la prison</u> : jusqu'à ce que, comme une roue d' <u>acier qui tourne</u> :
That faced my <u>three-plank</u> bed,	qui faisait face à mon lit <u>de planches</u> ,
Nor ride a <u>moon-white</u> steed.	et il ne chevauchait pas un coursier <u>d'une</u> <u>blancheur lunaire</u> .
With sudden shock the <u>prison-clock</u>	D'un choc soudain, <u>l'horloge de la prison</u>
Deep down below a <u>prison-yard</u> ,	bien au fond, au bas d'une <u>cour de prison</u> ,
But neither <u>milk-white</u> rose nor red	Mais ni la rose <u>blanc de lait</u> ni la rouge
So never will <u>wine-red</u> rose or white,	Ainsi jamais la rose <u>rouge de vin</u> , ni la blanche,
Pity's <u>long-broken</u> urn,	l'urne <u>depuis longtemps brisée</u> de la Pitié,
Bloom well in <u>prison-air</u> :	s'épanouissent dans <u>l'air de la prison</u> :
In <u>prison-cell</u> or yard,	dans une cour ou <u>cellule de prison</u> ,
Became Christ's <u>snow-white</u> seal.	devint de Christ le sceau <u>blanc de neige</u> .
In burning <u>winding-sheet</u> he lies,	dans un <u>linceul ardent</u> il gît,



En la versión en inglés del poema se usa con gran frecuencia el pasado simple. Sin embargo, en francés existen una serie de modos y tiempos verbales que no se dan en la lengua inglesa. El traductor, por lo tanto ha ido ajustando el pasado simple en inglés a los tiempos verbales más naturales de la lengua francesa. Estos se ilustran en la siguiente tabla en el siguiente orden: imperfecto, pasado simple, pretérito pluscuamperfecto y pasado compuesto.

<b>TEXTO ORIGINAL</b>	<b>VERSIÓN EN FRANCÉS</b>
He <u>did not wear</u> his scarlet coat,	Il <u>n'avait</u> plus sa tunique écarlate,
When they <u>found</u> him with the dead,	quand on le <u>trouva</u> avec la morte,
And <u>murdered</u> in her bed.	et qu'il <u>avait tué</u> dans son lit.
But we <u>made</u> no sign, we <u>said</u> no word,	mais <u>nous n'avons fait</u> aucun signe, <u>nous n'avons dit</u> le moindre mot,

Se destacaban anteriormente dos ejemplos de hipérbaton: *Two outcast men we were* y *But it is not sweet with nimble feet / To dance upon the air!*. En el primer caso, se ha traducido literalmente la oración y por lo tanto se ha mantenido la alteración del orden de los componentes (*deux déshérités nous étions*). En el segundo ejemplo, sin embargo, no se ha reproducido el hipérbaton y se ha “corregido” el orden de los componentes, de forma que este sea el natural SVOC: *mais il n'est guère doux de danser en l'air d'un pied agile !*. Podemos concluir, por lo tanto, que pese a tratarse de una transcripción, queda a discreción del traductor reproducir el orden sintáctico del original o no, eligiendo arbitrariamente según el verso.

A continuación, en lo que respecta a la traducción de los encabalgamientos, concluimos que estos no han podido ser reproducidos en la versión al francés debido a las decisiones en cuanto al formato que tomó el traductor. Al no estar el texto fragmentado en versos, toda la información aparece seguida en oraciones, lo cual imposibilita la presencia de encabalgamientos.

De forma totalmente opuesta al caso anterior constatamos que mediante la transcripción y traducción literal (en su mayor medida) del poema de Wilde, Henry D-Davray ha reproducido las oraciones yuxtapuestas, coordinadas y subordinadas respetando los signos de puntuación, conjunciones y nexos que aparecen en el TO. Veamos algunos ejemplos que demuestran la exacta reproducción de las estructuras en la siguiente tabla. Aparecen en el siguiente orden: oración yuxtapuesta, oración coordinada

copulativa, disyuntiva, adversativa, oración subordinada concesiva, oración subordinada resultativa, subordinada de razón, temporal, de relativo y de infinitivo.

TEXTO ORIGINAL	VERSIÓN EN FRANCÉS
Some love too little, some too long	On aime trop peu, on aime trop longtemps
He only looked upon the sun, <u>And</u> drank the morning air.	il ne regardait que le soleil <u>et</u> buvait l'air du matin.
The Chaplain's heart is far too sick, <u>Or</u> his face is far too wan, <u>Or</u> there is that written in his eyes Which none should look upon.	le cœur du Chapelain est bien trop malade, <u>ou</u> sa face bien trop blême, <u>ou</u> il y a écrit dans ses yeux ce que nul ne doit voir.
And they wore their Sunday suits, <u>But</u> we knew the work they had been at	c'était leur tenue des Dimanches, <u>mais</u> nous savions à quelle besogne ils avaient été,
For each man kills the thing he loves, <u>Yet</u> each man does not die.	car chacun de nous tue ce qu'il aime, <u>pourtant</u> chacun n'a pas à en mourir.
The man had killed the thing he loved <u>And so</u> he had to die.	l'homme avait tué ce qu'il aimait : et <u>pour cela</u> il devait mourir.
He does not pray with lips of clay <u>For</u> his agony to pass;	il ne prie pas avec des lèvres d'argile <u>que</u> son agonie passe
And, green or dry, a man must die <u>Before</u> it bears its fruit!	et, vert ou desséché, un homme doit mourir <u>avant qu'</u> il porte son fruit !
I never saw a man who looked With such a wistful eye Upon that little tent of blue Which prisoners call the sky,	Jamais je ne vis un homme regarder avec un œil aussi intense cette petite tente de bleu <u>que</u> les prisonniers appellent le ciel,
But it is not sweet with nimble feet <u>To</u> dance upon the air!	mais il n'est guère doux <u>de</u> danser en l'air d'un pied agile !

La última figura retórica que analizamos en este nivel es la anáfora y veremos en concreto dos ejemplos que se mencionaron en el análisis poético del presente trabajo. En concreto *For blood and wine are red, / And blood and wine were on his hands* y *Silently we went round and round / The slippery asphalt yard; / Silently we went round and round, / And no man spoke a word*. En la versión al francés encontramos *car le sang et le vin sont rouges, et sus ses ains il y avait du sang et du vin* para el primer caso y *silencieusement nous allâmes tout autour de la cour d'asphalte glissant ; silencieusement nous allions tout à l'entour* para el segundo. Como puede verse, de nuevo se demuestra la técnica de la traducción literal para la transcripción del texto al francés.

El cuarto nivel de análisis es el plano léxico-semántico, del que nos centraremos en la traducción de la metáfora, el oxímoron, el pleonasma y la personificación. En la siguiente tabla ilustramos cada figura retórica con un ejemplo y con su traducción al francés. Todos ellos se han incorporado al francés gracias al empleo de la técnica de la traducción literal, que una vez más reproduce los significantes y los significados que se pretendían en el TO.

TEXTO ORIGINAL	VERSIÓN EN FRANCÉS
And at every drifting cloud that went With <u>sails of silver</u> by	et chaque nuage qui voguait avec une <u>voilure</u> d' <u>argent</u> .
And the fetid breath of <u>living Death</u>	et l'haleine fétide de la <u>Mort vivante</u>
for he who <u>lives</u> more <u>lives</u> than one More <u>deaths</u> than one must <u>die</u>	car celui qui <u>vit</u> plus d'une <u>vie</u> doit <u>mourir</u> aussi plus d'une <u>mort</u> .
<u>It eats</u> the flesh and bones by turns But <u>it eats</u> the heart always	<u>elle mange</u> la chair et les os tour à tour, mais <u>elle</u> <u>ronge</u> le cœur sans cesse.

Finalmente, el último nivel de análisis lo constituye el plano pragmático-cultural del que destacamos el trasvase al francés de un culturema, de la intertextualidad con la Biblia y del lenguaje connotativo. Como elemento cultural encontramos en el TO el término *quart* para medir la cantidad de cerveza pero en el TM se ha optado por traducir la cantidad a partir del nombre del recipiente (*pot*) mediante la técnica de la generalización. Las alusiones directas a personajes de la Biblia han sido traducidas mediante sus equivalentes acuñados: *Caiin, Caïphe, Christ, Seigneur...*

Por último, vamos a destacar dos ejemplos en los que Wilde hace uso del lenguaje connotativo para provocar en el lector una experiencia compartida y evocar nuevos matices de significado. Estos se han reproducido de manera exacta y literal en el francés, consiguiendo los mismos efectos que pretendía el autor.

TEXTO ORIGINAL	VERSIÓN EN FRANCÉS
But <u>he drank the air</u> as though it held / Some healthful anodyne;	mais <u>il buvait l'air</u> comme s'il avait contenu quelque vertu anodyne ;
With open mouth <u>he drank the sun</u> / as though it had been wine!	à pleine bouche <u>il buvait le soleil</u> comme si c'eût du vin !

Como conclusión de esta evaluación podemos ver que se ha seguido un método literal que cumple con la voluntad del traductor de producir una transcripción del texto en inglés. Al no preocuparse por la rima o la versificación, la importancia radica en el

mensaje y en cómo se transmite y, aunque se haya traducido de forma muy pegada al original, se puede declarar que el resultado es un texto natural para el lector meta y que conserva todos los niveles de significado que Oscar Wilde aportó en su poema.

### 11. Traducción al español de Enrique Quintero Valencia (2020)

La traducción al español tiene la autoría del Profesor Enrique Quintero Valencia, docente de la Universidad de Caldas (Manizales, Colombia), catedrático y fundador de revistas culturales como *Siglo 20*, *Papel de Oficio* o *Erga Omnes*. Además, es poeta y en sus obras «exhibe una frondosa inspiración» (*Eje 21*, 2020)<sup>48</sup> que queda recogido en su libro *Poemas de un máximo gris* (1983).

No se han podido obtener muchos más datos de su biografía ni de la publicación del poema, aparte de tratarse de una traducción no oficial publicada en internet en 2020. En concreto se ha seleccionado esta traducción para el análisis por ser la versión más actual traducida a la lengua española, por su accesibilidad en línea y por su versificación en esquema eneasílabo.

Ahora, vamos a evaluar su traducción empleando los cinco niveles o planos de análisis de Martínez Ojeda (2020)<sup>49</sup>. Comenzamos por el plano ortotipográfico, del que vamos a analizar la puntuación, el uso de las mayúsculas y las faltas de ortografía. Del sistema de puntuación solo comentaremos que no se ha mantenido en todos y cada uno de los versos ya que se ha ajustado a las convenciones del español. En concreto, no aparecen comas o puntos y comas al final de todos y cada uno de los versos, si no que solo se han colocado si la oración de la estrofa precisaba alguna pausa gramatical.

Las mayúsculas del TO se han respetado en el TM para indicar las personificaciones solo en el caso del verso *On Death and Dream and Doom* que en español se ha traducido como «en la Muerte / en el Terror y en el Destino». Considero que en este ejemplo se han mantenido las mayúsculas como técnica de compensación para la pérdida de la aliteración. También se han conservado arbitrariamente las mayúsculas de los términos *Hope*, *Fate*, *Death* en algunos versos: Esperanza, Destino, Muerte. Las

---

<sup>48</sup> Giraldo Gutiérrez, J. S. & Giraldo Quintero, X. (18 de septiembre de 2020). Enrique Quintero, poeta. *Eje 21*. Recuperado el 17 de mayo de 2023, de <https://www.eje21.com.co/2020/09/enrique-quintero-poeta/>.

<sup>49</sup> Martínez Ojeda, B. (2020). Metodología del análisis traductológico en los textos literarios: el caso de la traducción poética (francés-español). En *Cuadernos de Traducción* (pp. 105-120). Córdoba: UCOPress.

mayúsculas que se refieren a los cargos de las personalidades que trabajan en la prisión se han mantenido en español, encontrando «Director, Capellán, Alguacil y Doctor» para *Governor, Chaplain, Sheriff y Doctor*. Por último, se ha obviado la mayúscula del pronombre posesivo *His* al referirse a Dios en *And God from out His care*.

En la traducción al español de Quintero, encontramos algunas faltas de ortografía que entorpecen la lectura y aportan unos matices negativos al formato del texto que no se corresponden con lo bien expresado y versificado que está el contenido. En concreto, aparecen numeras tildes en monosílabos que no son correctas en español (ví\*, nó\*) o en términos que no contienen tilde como luégo\*. Además, todos los signos de exclamación o interrogación carecen del signo de apertura (¿, ¡), apareciendo solo el de cierre (? , !).

Pasamos ahora al nivel fonético-fonológico, del que analizaremos la adaptación del sistema de versos y rimas del TO, así como de la figura retórica de la aliteración. Al contrario que la versión en francés, en este caso el traductor ha creado un esquema silábico regular para versificar el contenido del poema. Todos los versos del poema tienen nueve sílabas, es decir, son eneasílabos. Sin embargo, no se ha respetado la rima abcdbd de la balada original ni las rimas internas de algunos versos que se han señalado en los análisis previos. Nos aventuramos a suponer que el motivo principal para la no reproducción de la rima ha sido primar la precisión del esquema silábico, dando más importancia a obtener unas estrofas regulares en cuanto al número de sílabas, más que a que los versos rimen entre sí. El único momento en el que se ha mantenido la rima es en la canción de los fantasmas, momento crucial del poema para tratar de reproducir y ajustar las similitudes entre los sonidos de las palabras del final de los versos. En inglés, el esquema de rima es abab-b. En español las rimas que se han creado son todas de tipo consonante (tropieza – nobleza – vergüenza y dados – pecados) a excepción de la rima asonante entre ancho y dados – pecados. En la siguiente tabla mostramos como ha quedado la canción en la versión al español, con el esquema de rima ABABAB.

TEXTO ORIGINAL	VERSIÓN EN ESPAÑOL
<p>"Oho!" they cried, "The world is wide, But fettered limbs go lame! And once, or twice, to throw the dice Is a gentlemanly game, But he does not win who plays with Sin In the secret House of Shame."</p>	<p>Ooh! –gritaban- El mundo es ancho pero el pie atado se tropieza; y una o dos veces tirar dados es gran distinción y nobleza, mas no rinde apostar pecados a ocultas casas de vergüenza.</p>

Como puede verse, en el primer verso se opta por una traducción literal de *the world is wide* por «el mundo es ancho». En el segundo, el traductor se toma la licencia de modificar el significado de *lame* (débil) y traducirlo por el verbo «tropezar» mediante la técnica de la transposición y, también, mediante la técnica de la creación discursiva. No se trata del mismo significado en la versión al español pero el sentido connotativo o figurado que quiere darse en la versión inglesa se mantiene: el hecho de que las extremidades se encuentren encadenadas hace que se debiliten y, como resultado, que el cuerpo humano falle llegando a provocar tropiezos o caídas. En otras palabras, se ha traducido el efecto o resultado final por la causa que lo provoca.

La figura retórica de la aliteración en los ejemplos que se señalan en la tabla no se ha reproducido en la versión al español, a excepción del último ejemplo, donde el sonido /r/ aparece en todos los términos semánticos del verso. De nuevo consideramos que el traductor decidió darle más importancia a la reproducción del esquema silábico, más que a la adaptación de la repetición de algunos sonidos.

TEXTO ORIGINAL	VERSIÓN EN ESPAÑOL
On <u>D</u> eath and <u>D</u> read and <u>D</u> oom	El alma pensando en la Muerte, en el Terror y en el Destino;
On a <u>d</u> ay of <u>d</u> ark <u>d</u> isgrace	frente a un día tenebroso;
The moaning <u>w</u> ind <u>w</u> ent <u>w</u> andering round	El viento errante sollozaba
<u>s</u> leep <u>s</u> o <u>s</u> weet a <u>s</u> leep	cómo duerme un hombre tranquilo
The <u>p</u> rison of its <u>p</u> rey.	<u>r</u> oben su <u>p</u> resa a los <u>b</u> ar <u>r</u> otes.

Del nivel morfosintáctico vamos a estudiar de nuevo los elementos destacados en el análisis del poema y en la evaluación de la versión francesa. Estos son: la composición morfológica, los tiempos verbales, el hipérbaton, el encabalgamiento, la subordinación y coordinación de oraciones y la anáfora.

Para la traducción de los compuestos se ha obviado el guion, ya que no es un recurso común en español para reproducir la composición morfológica y se han empleado las siguientes técnicas de traducción: amplificación mediante la preposición «de», omisión de uno de los componentes, fusión de los componentes, creación discursiva, transposición y modulación.

En primer lugar, se han amplificado los compuestos *meadow-land*, *prison-wall*, *prison-cell*, *weed-clogged* mediante la inclusión de la preposición «de», quedando en

español del siguiente modo: hierba de una pradera, muros de la cárcel, celda de presidio, ola de algas. Además, en los dos primeros ejemplos se incluyen los artículos «una» y «la». La técnica que más se ha empleado es la omisión de uno de los componentes, perdiendo así uno de los matices de significado en los compuestos *nerve-twitched*, *spring-time*, *gallows-tree*, *moon-white*, *prison-clock*, *milk-white*, *wine-red*, *winding-sheet*, *hammer-blows* y *turning-steel*. Estos han sido traducidos del siguiente modo al español: contracción [nerviosa], [época de] primavera, blanco [como la luna], reloj [de prisión], rojo [como el vino], sudario [sinuoso], [golpes de] martillo y [afilador de] acero.

Por otro lado, en los compuestos *coarse-mouthed* y *snow-white* encontramos una fusión de los significados de las dos unidades léxicas, que queda como una sola unidad en español que aúna los dos significados: impúdico y níveo. En el ejemplo *convict clothes* encontramos una licencia tomada por parte del autor de omitir los dos integrantes del compuesto y traducirlo por «trajes grises». Para terminar, encontramos la técnica de la modulación y la transposición usadas en los compuestos *adder-bitten* y *hiding-place*. En el primero se ha cambiado la categoría gramatical del adjetivo *bitten* por el verbo «morder» y también se ha modificado el punto de vista ya que ahora las áspides son el sujeto de ese verbo, en lugar del complemento agente del participio en inglés. En el segundo caso, se cambia también el adjetivo *hiding* por el verbo «escondarse».

No obstante, no todos los compuestos se han reproducido de forma correcta en español, encontrando errores de traducción por omisión y por falso sentido. Del primer caso es la no traducción del compuesto *three-plank*, que no aparece en el TM. Los compuestos *prison-yard*, *long-broken* y *prison-air* se han traducido de forma que aparecen falsos sentidos de alguno de los términos del compuesto, quedando de la siguiente manera: muro carcelario, imposible, tierra carcelaria.

En la siguiente tabla aunamos todos los compuestos con su traducción al español.

TEXTO ORIGINAL	VERSIÓN EN ESPAÑOL
To put on <u>convict-clothes</u> , While some <u>coarse-mouthed</u> Doctor gloats, and notes Each new and <u>nerve-twitched</u> pose,	para vestir sus <u>trajes grises</u> en tanto que el doctor <u>impúdico</u> los mira con ojos febriles, y anota el gesto grotesco y cada <u>contracción</u> visible
Are like horrible <u>hammer-blows</u> .	sordo como un <u>martillo</u> horrible.
That in the <u>spring-time</u> shoot: But grim to see is the <u>gallows-tree</u> , With its <u>adder-bitten</u> root,	que embellece la <u>primavera</u> , mas horrible es ver el <u>cadalso</u> que una <u>áspid muerde</u> siniestra:

No <u>hiding-place</u> for fear;	no dejaba <u>esconderse</u> el miedo;
Crawled like a <u>weed-clogged</u> wave:	reptaba como <u>ola de algas</u> .
In a pleasant <u>meadow-land</u> ,	en la <u>hierba de una pradera</u> ;
The weeping <u>prison-wall</u> : Till like a wheel of <u>turning-steel</u>	sobre los <u>muros de la cárcel</u> hasta que, cual rueda de <u>acero</u> ,
That faced my <u>three-plank</u> bed,	frente a mi lecho de congojas,
Nor ride a <u>moon-white</u> steed.	en un <u>blanco</u> corcel de fiesta.
With sudden shock the <u>prison-clock</u>	A un golpe duro del <u>reloj</u>
Deep down below a <u>prison-yard</u> ,	cerca del <u>muro carcelario</u> ,
But neither <u>milk-white</u> rose nor red	Pero ni flor roja ni <u>blanca</u>
So never will <u>wine-red</u> rose or white,	Por eso no caerán pétalos nunca, ni blancos ni aún <u>rojos</u> ,
Pity's <u>long-broken</u> urn,	llenarán la urna <u>imposible</u> .
Bloom well in <u>prison-air</u> :	crece en la tierra carcelaria;
In <u>prison-cell</u> or yard,	en <u>celda</u> o patio <u>de presidio</u>
Became Christ's <u>snow-white</u> seal.	fue el sello <u>níveo</u> de Cristo!
In burning <u>winding-sheet</u> he lies,	Está en un <u>sudario</u> de fuego

En lo que respecta a los tiempos verbales, al igual que pasaba en francés, en inglés se abusa del pasado simple pero en la versión española el traductor trata de adaptar este tiempo verbal y hacerlo más natural a otros modos y tiempos que no existen en inglés, pero que dan mayor naturalidad al texto. En la siguiente tabla se recogen unos ejemplos en los que el pasado simple se ha traducido por pretérito imperfecto, pretérito perfecto simple, pretérito pluscuamperfecto, pretérito imperfecto del subjuntivo y condicional, respectivamente.

<b>TEXTO ORIGINAL</b>	<b>VERSIÓN EN ESPAÑOL</b>
He <u>did not wear</u> his scarlet coat,	No <u>tenía</u> ya chaqueta roja
When they <u>found</u> him with the dead,	cuando le <u>hallaron</u> el cadáver,
Who never prayed before.	los que jamás <u>habían rezado</u> .
I never saw a man who <u>looked</u>	<u>mirara</u> así la luz del día...
The man who <u>had</u> to swing.	al hombre que <u>iría</u> a la horca.



Veamos ahora los dos ejemplos de hipérbaton que se analizaron en la versión en francés: *Two outcast men we were* y *But it is not sweet with nimble feet / To dance upon the air!*. En el primer caso, no se ha respetado la tematización del atributo en la versión al español y se “ha corregido” el verso para que este tenga el orden canónico SVOC: «y éramos dos desheredados». En el segundo ejemplo, se ha reproducido el hipérbaton incluyendo el sujeto «cosa» detrás de su verbo «es», y así no se respeta el sintáctico SVOC: «Pero no es cosa nada dulce / bailar con los pies en el aire...». Podemos concluir que la reproducción del hipérbaton ha quedado a discreción del traductor, según el caso concreto, dependiendo de si cuadraba o no con el número de sílabas que quiere respetar.

A continuación, en lo que respecta a la traducción de los encabalgamientos, vamos a mostrar como ejemplo los casos que ya se han explicado en el análisis lingüístico. Estos aparecen recogidos en la siguiente tabla junto con su traducción al español.

<b>TEXTO ORIGINAL</b>	<b>VERSIÓN EN ESPAÑOL</b>
That sands one's throat, before The hangman with his gardener's gloves.	No conocen la sed intensa antes que, con mano enguantada
Upon that little tent which prisoners called the sky.	ese toldillo de turquíes que los reclusos cielo llaman,
But it is not sweet with nimble feet To dance upon the air!	Pero no es cosa nada dulce bailar con los pies en el aire...

Como puede apreciarse, en el primer caso no se ha reproducido el encabalgamiento, solucionando la ruptura de la oración al bajar todo el nexos temporal «antes que» al siguiente verso. En el segundo caso sí que se fragmenta la oración y su subordinada de relativo en dos versos, introducido por el nexos «que». El último ejemplo que se señala en la tabla también cumple con el encabalgamiento del original fragmentando la oración principal de su subordinada de infinitivo en función de sujeto.

A continuación veremos cómo se han traducido las oraciones del poema. A lo largo del texto original encontramos oraciones yuxtapuestas, coordinadas y subordinadas para distribuir la información. En general, todos los nexos se han traducido mediante sus equivalentes y por lo tanto las oraciones tienen la misma función e intención que en el TO. En la tabla mostramos dichas oraciones y su traducción, dispuestas en el siguiente orden: oración yuxtapuesta, oración coordinada copulativa, disyuntiva, adversativa, oración subordinada de razón, temporal y de relativo.

<b>TEXTO ORIGINAL</b>	<b>VERSIÓN EN ESPAÑOL</b>
-----------------------	---------------------------

Some love too little, some too long	Aman mucho unos; otros, poco.
He only looked upon the sun, <u>And</u> drank the morning air.	no hacía más que ver el sol <u>y</u> beber aire del día cálido.
The Chaplain's heart is far too sick, <u>Or</u> his face is far too wan,	el Capellán está muy triste <u>o</u> está su rostro muy exangüe:
For each man kills the thing he loves, <u>Yet</u> each man does not die.	Cada uno mata lo que ama <u>mas</u> no todos pagan por ello.
The man had killed the thing he loved And <u>so</u> he had to die.	y sólo puede verter lágrimas <u>por</u> yacer en tal tierra impía,
And, green or dry, a man must die <u>Before</u> it bears its fruit!	Y –verde o seco- pende un hombre <u>antes de</u> que el árbol florezca.
I never saw a man who looked With such a wistful eye Upon that little tent of blue <u>Which</u> prisoners call the sky,	Jamás he visto ningún hombre mirar así, con tal mirada, ese toldillo de turquíes <u>que</u> los reclusos cielo llaman,

Por último, vamos a comprobar si el traductor ha reproducido las anáforas presentes en los versos *For blood and wine are red, / And blood and wine were on his hands* y *Silently we went round and round / The slippery asphalte yard; / Silently we went round and round, / And no man spoke a word*. En la versión al español encontramos «como es el vino y es la sangre; / y sangre y vino eran sus manos» para el primer caso y «andábamos con gran silencio / por sobre la tierra asfaltada; / caminábamos con gran silencio / sin decir ninguna palabra» para el segundo. Como puede apreciarse, en el primer caso sí que se ha reproducido esta anáfora, repitiendo las mismas unidades léxicas pero cambiando el orden. En el segundo, no se ha reproducido totalmente ya que se ha modificado uno de los verbos por su sinónimo.

El cuarto nivel de análisis es el plano léxico-semántico y vamos a comprobar cómo se han traducido las siguientes figuras retóricas: metáfora, oxímoron, pleonismo y personificación. En la siguiente tabla ilustramos cada figura retórica con un ejemplo y con su traducción al español.

TEXTO ORIGINAL	VERSIÓN EN ESPAÑOL
And at every drifting cloud that went <u>With sails of silver</u> by	y cada nube que navega igual que un <u>velero de plata</u> .
And the fetid breath of <u>living Death</u>	entra la hediondez de la Muerte
for he who <u>lives</u> more <u>lives</u> than one More <u>deaths</u> than one must <u>die</u>	El que <u>vive</u> más de una <u>vida</u> debe <u>morir</u> más de una <u>muerte</u> !
<u>It eats</u> the flesh and bones by turns	<u>roe</u> –alternando- carne y huesos.

En el primer ejemplo, se ha sustituido la metáfora por la figura retórica de la comparación a causa la inclusión de «igual que», mediante la técnica de la amplificación. Asimismo, se ha cometido un error de traducción por la omisión del oxímoron por completo. Sí que se mantienen en su totalidad el pleonismo y la personificación.

Finalmente, el último nivel de análisis lo constituye el plano pragmático-cultural. De este nivel, se comprueba cómo se han traducido los mismos fenómenos que destacábamos en el análisis de la versión francesa, a saber, el culturema, la intertextualidad con la Biblia y el lenguaje connotativo. El elemento cultural que hemos destacado es *quart* para medir la cantidad de cerveza. En el TM se ha empleado la técnica de la generalización y ha quedado como «con grandes sorbos de cerveza». Las alusiones a personajes de la Biblia, de nuevo, han sido traducidas por medio de sus equivalentes acuñados: Caín, Caifás, Cristo, Dios... Para concluir con este análisis, de nuevo recalcaremos dos ejemplos de uso del lenguaje connotativo para evocar una experiencia compartida entre escritor y lector y así hacerle entender nuevos matices de significado. Estos se han reproducido de manera exacta y literal en el español, consiguiendo los mismos efectos que pretendía el autor.

TEXTO ORIGINAL	VERSIÓN EN ESPAÑOL
But <u>he drank the air</u> as though it held Some healthful anodyne;	pero <u>bebía el aire tibio</u> cual se calmara sus dolores:
With open mouth <u>he drank the sun</u> as though it had been wine!	Y <u>bebía sol</u> como vino!

Tras este análisis nos aventuramos a concluir que la traducción al español se decanta por un método interpretativo-comunicativo en tanto en cuanto se centra en la reproducción de los significados, alterando la forma en la que estos están expresados en el TO, para poder respetar en todo momento el esquema isosilábico en versos eneasílabos. Si bien, consideramos que para poder oficializar y difundir esta versión haría falta una revisión estilística para que se puedan solventar todos aquellos errores de formato y ortotipografía que aparecen en el TM y que se han destacado al inicio del análisis.

Ahora que se han evaluado dos versiones del poema traducidas al francés y al español, nos disponemos a proponer nuestra propia versión al español, tratando de mejorar si cabe estas dos versiones. Todo ello sirviéndonos de las técnicas, métodos y estrategias que propone la traductología y que guiarán las decisiones de traducción. Esto, asimismo, queda recogido en el análisis traductológico del siguiente capítulo.

## QUINTO CAPÍTULO: PROPUESTA DE TRADUCCIÓN Y ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO

Concluimos la parte empírica de este TFM con nuestra propuesta de traducción al español del poema, que se encuentra en el Anexo IV del trabajo, y con un análisis traductológico de las decisiones que se han tomado para elaborar nuestra versión del poema. En concreto, prestamos especial atención al método, técnicas y estrategias empleados para resolver los retos y problemas que plantea el TO. Hurtado Albir (2021)<sup>50</sup> distingue estos tres conceptos de la siguiente forma:

[...] conviene distinguir entre método, estrategia y técnica, reservando la noción de técnica para referirnos al procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductoras. A diferencia del método, que es una opción global que recorre todo el texto y que afecta al proceso y al resultado, la técnica afecta solo al resultado y a unidades menores del texto. A diferencia de las estrategias, que pueden ser no verbales y que se utilizan en todas las fases del proceso traductor para resolver los problemas encontrados, las técnicas se manifiestan únicamente en la reformulación en una fase final de toma de decisiones (pp. 256-257).

Partiendo de esta distinción, procedemos a analizar y a justificar con ejemplos extraídos del TO el método de traducción que ha arbitrado el proceso traslativo, las técnicas utilizadas y las estrategias implementadas para dar respuesta a los desafíos lingüísticos de este poema.

El objetivo principal que subyace en todo el proceso de traducción es lograr un texto comprensible y natural por el lector español, pero que respete las convenciones estilísticas y retóricas que Wilde incorporó en su poema.

### *12. Método de traducción*

Entre los métodos de traducción proporcionados por la Traductología, emplearemos la distinción Hurtado Albir (2021) entre método interpretativo-comunicativo, método literal, método libre y método filológico. El primer método consiste en hacer una traducción de sentido en el que se sacrifica la forma para mantener

---

<sup>50</sup> Hurtado Albir, A. (2021). *Traducción y Traductología: Introducción a la traductología* (12.ª ed.). Madrid, Cátedra.

el sentido. El método literal es una traducción palabra por palabra, es decir, una transcodificación lingüística. Cuando se modifican significantes y significados (categorías semióticas y comunicativas) para conseguir una equivalencia en la finalidad o función, se emplea el método libre. Por último, el método filológico concierne una traducción que explica el TO a través de notas al pie. Es una traducción erudita y crítica que tiene como objetivo que el lector meta pueda adentrarse en el proceso creativo del autor original.

Para la traducción de este poema, el método que se ha seguido en mayor medida a lo largo del texto es el interpretativo-comunicativo. En líneas generales, se ha sacrificado el formato y el esquema métrico de los versos en inglés, sustituyéndolo por versos alejandrinos en español. De esta forma, adaptamos el texto a las convenciones textuales de la cultura y la LM y hacemos los cambios necesarios en el TM para que este se ajuste al nuevo esquema silábico, expresando los mismos sentidos que el TO. Estos cambios no son más que el empleo de las técnicas de la ampliación lingüística, la amplificación, la transposición, la modulación y la creación discursiva.

La ampliación lingüística consiste en añadir más unidades léxicas de las que encontramos en el TO. En particular, se han incluido adverbios como intensificadores como «ya», «así», «esta vez», «también», etc. La mayoría de ellos no aportan ningún matiz de significado más que atraer la atención del lector y conseguir sumar el número de sílabas necesarias.

<b>TEXTO ORIGINAL</b>	<b>PROPUESTA DE TRADUCCIÓN</b>
And that never would I see his face	y que <u>ya</u> nunca más vería <u>ya</u> su rostro
And, rank by rank, we soaped the plank,	y <u>así</u> fila por fila, limpiábamos las tablas,
He did not wear his scarlet coat,	<u>Esta vez</u> no llevaba su abrigo escarlata,
That waits for fool and knave	que espera al más estúpido y <u>también</u> al canalla,

Por otro lado, mediante la técnica de la amplificación se han introducido precisiones que no aparecían en el TO en forma de sinónimos, es decir, dos significados para un mismo término en el TO. Veamos algunos ejemplos en la siguiente tabla.

<b>TEXTO ORIGINAL</b>	<b>PROPUESTA DE TRADUCCIÓN</b>
His <u>anguish</u> night and day;	su <u>angustia</u> y <u>desconsuelo</u> de noche y de día;

Before it <u>bears</u> its fruit!	¡mucho antes de que en este <u>broten y nazcan</u> frutos!
<u>White</u> faces seemed to peer.	parece que se asoman rostros <u>blancos y pálidos</u> .

También se ha modificado la categoría gramatical a través del uso de la técnica de la transposición para describir y parafrasear un mismo sentido con más significantes. En el primer ejemplo, se sustituye un adjetivo por una oración subordinada de relativo. En el segundo, se modifica el sustantivo *prayer* (oración) por el verbo «orar». En el último, se cambia la preposición *on* por el verbo «tocar».

TEXTO ORIGINAL	PROPUESTA DE TRADUCCIÓN
He does not sit with <u>silent</u> men	No se sienta con hombres <u>que no emiten sonido</u>
We did not dare to breathe a <u>prayer</u>	nadie se atrevió a <u>orar</u> o respirar,
Like a madman <u>on</u> a drum!	¡como si un hombre loco <u>tocara</u> unos tambores!

Además, de nuevo para poder conseguir el número óptimo de sílabas podemos cambiar el punto de vista y el agente de la acción del verbo. Así, gracias a la técnica de la modulación convertimos a «la vejez» en la responsable de «invadir» a los hombres, en lugar de ser estos últimos los que envejecen (*they are old*). En el segundo ejemplo, convertimos la oración negativa en positiva a través de la traducción por adjetivos opuestos: *wonted* (habitual) por «diferente».

TEXTO ORIGINAL	PROPUESTA DE TRADUCCIÓN
And some when <u>they are old</u> ;	y otros lo hacen cuando <u>la vejez los invade</u> ;
But <u>not</u> in <u>wonted</u> way,	pero esta vez por otro <u>camino diferente</u> ,

Por último, la creación discursiva también ha sido un recurso que ha permitido, no solo aclarar el significado de algunas ambigüedades del TO, sino también añadir más significantes que son necesarios por el número de sílabas requerido y para explicar el uso de la lengua que hace Wilde. En el primer ejemplo se quiere explicitar que el sudario está, metafóricamente, envuelto en llamas debido a que está hecho de cal viva, en lugar de tela. En el segundo, aclaramos que el beso funciona como escondite o como tapadera para que el cobarde acabe con aquello a lo que ama. Mediante esta técnica logramos precisar aún más el significado y los matices, pues *do* (hacer) es un verbo muy amplio. El último

ejemplo incide en la idea de que todos los presos cuentan con los mismos pensamientos, ya que todos están compartiendo la misma experiencia. Mediante la adición de más unidades, conseguimos reforzar la idea de que los miedos se transmiten entre los cerebros.

TEXTO ORIGINAL	PROPUESTA DE TRADUCCIÓN
Wrapt in a sheet of flame!	¡envuelto en una sábana con fuego <u>en vez de tela!</u>
The coward <u>does</u> it with a kiss,	el cobarde <u>se esconde</u> y <u>lo hace</u> tras un beso,
And through each brain on hands of pain Another's terror crept.	y a manos del dolor de un cerebro a otro el miedo <u>se contagia, se comparte</u> y se arrastra.

Como hemos visto, el método interpretativo-comunicativo ha servido para hacer que el TM adquiriera un carácter natural y familiar para el lector meta. Al presentar el texto unas características muy particulares, nos hemos visto obligados a sacrificar la forma por mantener el mismo sentido, adaptándose a la tradición poética española.

### 13. Técnicas de traducción

Durante la fase de traducción, hemos hallado ciertas peculiaridades que han ocasionado algunas dudas y que han dificultado en ocasiones el proceso traductor, pero que se han podido resolver gracias a las técnicas de traducción, a la propia experiencia traductora y a los conocimientos de la LO. Todo ello sin obviar la ardua tarea de documentación en torno a la obra de Wilde y sus traducciones, su peculiar estilo, su experiencia personal, su época literaria y sus enormes dotes creativas en lo que al lenguaje figurado se refiere.

A continuación se exponen las principales técnicas utilizadas para solventar los retos del TO siguiendo un orden según el nivel lingüístico en el que se ubican: ortotipográfico, morfológico, léxico, semántico y pragmático. Mostramos el extracto en el que aparece el reto, nuestra propuesta de traducción al español y las técnicas según la clasificación de Hurtado Albir (2021)<sup>51</sup>.

En este primer nivel ortotipográfico destacamos la inclusión de las comillas españolas para separar el texto plano narrativo del momento en el que se quiere hacer hincapié en una unidad. Es decir, mediante la técnica de la amplificación añadimos unos

---

<sup>51</sup> Hurtado Albir, A. (2021). *Traducción y Traductología: Introducción a la traductología* (12.ª ed.). Madrid, Cátedra.

signos ortotipográficos que no aparecían en el TO para matizar que se trata de una alusión al nombre que los presos le daban a la tienda. También, se ha sustituido las aclaraciones que en inglés se introducen entre rayas por paréntesis.

TEXTO ORIGINAL	PROPUESTA DE TRADUCCIÓN
Which prisoners call <u>the sky</u> ,	a la que los convictos denominan « <u>el cielo</u> »,
This too I know—and wise it were / If each could know the same	También sabía esto (y sería conveniente / si todos los demás también esto supieran)

En el poema encontramos numerosos términos que aparecen con mayúscula pese a tratarse de sustantivos comunes. Para su traducción, siempre hemos conservado esa mayúscula mediante la técnica del calco estructural, para así conservar esta función de resaltar los sustantivos en los versos. Algunos ejemplos de esto pueden ser *Human Pity* (Compasión Humana), *On Death and Dread and Doom* (en la Muerte y en Miedo y en la Maldición), *Sun nor Moon* (Sol ni de la Luna).

En el nivel morfosintáctico, destacamos el uso de la técnica de la transposición para cambiar la categoría gramatical de las unidades léxicas del TO. En particular, las preposiciones han sido modificadas a verbos, de forma que su significado es más preciso y particular. Esto puede verse en la estrofa 1, donde la preposición *on* se transforma en el verbo «cubriéndole», que sigue teniendo el mismo matiz de significado de «por encima», pero es más específico que el empleo de una preposición. Lo mismo ocurre con la preposición *in*, que se modifica al verbo «vistiendo», conservando el mismo sentido de llevar ropa puesta. En la tabla se muestran los ejemplos mencionados y otros en los que las preposiciones también se han transformado en verbos.

TEXTO ORIGINAL	PROPUESTA DE TRADUCCIÓN
And blood and wine were <u>on</u> his hands	y sangre y vino había <u>cubriéndole</u> las manos
<u>In</u> a suit of shabby grey	<u>vistiendo</u> sus harapos color gris desgastado
On a day <u>of</u> dark disgrace,	en un día <u>repleto</u> de infame oscuridad,
Nor have a noose <u>about</u> his neck,	ni tiene una horca <u>rodeándole</u> el cuello,
Nor a cloth <u>upon</u> his face,	ni tiene una capucha <u>encubriendo</u> su rostro,
<u>Into</u> an empty place.	a punto de <u>adentrarse</u> en un vacío oscuro.

También, mencionamos el empleo de la técnica de la compresión lingüística, para concentrar dos términos del TO en uno en el TM gracias al uso de un diminutivo.



TEXTO ORIGINAL	PROPUESTA DE TRADUCCIÓN
Upon that <u>little tent</u> of blue	a esa <u>tiendecita</u> de color azulado,
For they starve the <u>little</u> frightened <u>child</u>	Pues ellos matan de hambre al <u>niñito</u> asustado
Three <u>little</u> weeks in which to heal	tres <u>semanitas</u> para poder curar el alma

Lo opuesto ocurre cuando precisamos de la técnica de la ampliación lingüística para incluir más significantes de los que había en el TO, pero que son indispensables en el TM para expresar el mismo sentido. Es el caso de los adjetivos en forma comparativa, que en inglés se construyen (principalmente) añadiendo el sufijo *-er* pero en español se necesita el adverbio «más». Lo mismo ocurre con el adjetivo superlativo, en inglés se construye mediante el sufijo *-est* y en español precisamos, de nuevo, el adverbio «más».

TEXTO ORIGINAL	PROPUESTA DE TRADUCCIÓN
The white rose <u>whiter</u> blow.	y brotará la rosa blanca aún <u>más blanca</u> .
The <u>loftiest</u> place is that seat of grace	El asiento de gracia es lo <u>más elevado</u>

Además, sabiendo que en la lengua española no es preciso incluir los pronombres personales sujeto pues las formas verbales ya indican esta función sintáctica mediante las desinencias, consideramos oportuno eliminarlas mediante la técnica de la elisión. Así, se obvian estas unidades que en español resultan redundantes.

TEXTO ORIGINAL	PROPUESTA DE TRADUCCIÓN
<u>He</u> did not wear his scarlet coat,	esta vez no <u>llevaba</u> su abrigo escarlata,
<u>I</u> walked, with other souls in pain,	<u>Caminé</u> con las otras almas llenas de pena,
<u>We</u> sewed the sacks, <u>we</u> broke the stones,	<u>Cosíamos</u> los sacos, <u>partíamos</u> las piedras,
So <u>they</u> kept us close till nigh on noon,	Nos <u>encerraron</u> hasta cerca del mediodía,

Del nivel léxico mencionamos el empleo de la técnica de la particularización mediante la cual se ha especificado el significado de las unidades léxicas que, en el TO, eran más vagas o ambiguas. Este es el caso de la traducción del verbo y la proposición *was on* por el verbo «coronar». Así, además, aportamos al texto de una nueva metáfora.

TEXTO ORIGINAL	PROPUESTA DE TRADUCCIÓN
A cricket cap <u>was on</u> his head,	y una gorra de críquet <u>corona</u> su cabeza,

Los elementos que constituyen el nivel semántico del poema son unidades léxicas con una gran carga semántica connotativa que tratan de evocar experiencias. Se han traducido de forma literal para así conservar el universo lingüístico que Wilde pretende crear. En los ejemplos que se muestran en la tabla, respirar aire fresco y mirar hacia el sol se equiparan con tomar una bebida, ya que ambas entran en el cuerpo y refrescan. Además, cataloga la experiencia de beber aire como si este fuera una medicina y el sol como si fuera vino.

TEXTO ORIGINAL	PROPUESTA DE TRADUCCIÓN
But <u>he drank the air</u> as though it held Some healthful anodyne;	pero sí <u>absorbió el aire de la mañana</u> para que este fuera un paliativo analgésico;
With open mouth <u>he drank the sun</u> as though it had been wine!	¡con la boca abierta <u>se bebió todo el sol</u> como si este fuera el más rico de los vinos!

La técnica de la modulación se ha empleado en el nivel pragmático para cambiar el punto de vista de algunos versos del poema. En el ejemplo que se explicita a continuación, se ha cambiado el agente que realiza la acción del verbo ya que escuchar (*hear*) es un verbo pasivo pero «saber» es un verbo activo. En otras palabras, en el TO el que escucha no es responsable de lo que oye pero en el TM el que sabe sí es responsable de este conocimiento. Considero que este cambio es importante ya que se trata del estribillo del poema y de la máxima que va a sostener Wilde a lo largo de todo el texto: todos los hombres matan a aquello que aman, y esto deben saberlo pues todos van a acabar con el mismo destino. Lo mismo ocurre con el segundo ejemplo, en el que la sustitución del verbo *die* (morir) por «quitarse la vida» especifica que los presos son los dueños de esta acción y no unos sujetos pasivos.

TEXTO ORIGINAL	PROPUESTA DE TRADUCCIÓN
By each let this be <u>heard</u> ,	y esto es algo que por todos es <u>sabido</u> ,
For fear the man might <u>die</u> .	por temor a que este <u>se quitara la vida</u> .

Por otro lado, en este mismo nivel hemos empleado la técnica del equivalente acuñado para sustituir una expresión idiomática por su traducción reconocida y natural en la LM. En inglés, se habla de colocar un candado mientras que la expresión figurada en español hace referencia a echar la llave para cerrar una puerta, cofre, etc.

TEXTO ORIGINAL	PROPUESTA DE TRADUCCIÓN
Must <u>set a lock</u> upon his lips,	debe sellar sus labios y <u>cerrarlos con llave</u> ,

Nos aventuramos a concluir que, gracias a las técnicas destacadas, hemos conseguido un TM natural y resolver los retos lingüísticos y estilísticos de Wilde.

#### 14. Problemas de traducción

Nord (2005)<sup>52</sup> distingue entre el concepto de problema y el concepto de dificultad. Los problemas son de carácter objetivo y el traductor debe solventarlos durante el proceso traducción en sus distintas fases. Por otro lado, las dificultades son de carácter subjetivo y guardan relación con la naturaleza del traductor, es decir, el estado en el que se encuentra y cómo trabaja. En este trabajo vamos a centrarnos en los problemas de traducción, para los cuales Nord propone una clasificación en cuatro tipos (textuales, pragmáticos, culturales y lingüísticos) que definimos y explicitamos con ejemplos.

Los problemas textuales tienen que ver con las características propias del texto que se está traduciendo. De entre los siete criterios de textualidad que proponen Beaugrande y Dressler (1997)<sup>53</sup>, nos centraremos en aquellos que han dificultado la labor traductora, a saber, la intertextualidad y los mecanismos de cohesión. Asimismo, al tratarse el texto de una balada poética, este tiene una serie de características formales que se han ido mencionando en los apartados anteriores. Todas ellas han causado dificultades a la hora de traducir y en este apartado nos centraremos en la reproducción de las figuras retóricas, de la rima interna y de la rima externa de los versos del poema.

En lo que respecta a las figuras literarias que aparecen en el poema, destacamos la presencia del hipérbaton en *Two outcast men were we*, donde el orden de los componentes sintáctico está alterado: el atributo está en primera posición y el pronombre sujeto al final de la oración. Este no ha podido ser recreado en el mismo verso pero, mediante la técnica de la compensación, se ha hecho un hipérbaton un par de versos más abajo «y Dios de su cuidado nos había retirado». En nuestra versión, el complemento de régimen precede al verbo.

<sup>52</sup> Nord, C. (2005). *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model of Translation-Oriented Text Analysis* (2.ª ed.). Ámsterdam y Nueva York, Rodopi.

<sup>53</sup> Beaugrande, R. A. & Dressler, W. U. (1997). *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona, Ariel Letras.

Por otro lado, mencionamos también la presencia de la aliteración en estos dos versos y cómo se ha conservado en nuestra propuesta de traducción.

TEXTO ORIGINAL	PROPUESTA DE TRADUCCIÓN
On <u>D</u> eath and <u>D</u> read and <u>D</u> oom:	en la <u>M</u> uerte y en <u>M</u> iedo y la <u>M</u> aldición:

A continuación queremos destacar la presencia de rima interna en los propios versos. Esta la hemos podido recrear en la mayoría de los casos, sustituyendo los significantes por aquellos que conservaran parecido fonológico también en español. Veamos algunos ejemplos en la siguiente tabla.

TEXTO ORIGINAL	PROPUESTA DE TRADUCCIÓN
And the damned <u>g</u> rotesques made <u>a</u> rabesques,	¡y hasta los <u>g</u> rotescos hacían <u>a</u> rabescos!,
With the <u>p</u> irouettes of <u>m</u> arionettes,	Dibujando <u>p</u> iruetas como las <u>m</u> arionetas,
How <u>m</u> en their brothers <u>m</u> aim.	vea como <u>m</u> utilamos aquí a nuestros <u>h</u> ermanos.

Para la traducción del poema no se ha conservado el esquema de rima que plantea el TO. En el único momento del texto donde, intencionadamente, hemos intentado y logrado que se conserve la rima es en la reproducción de la canción de los duendes. Consideramos más que importante que esta, al ser una canción que aparece entre comillas y que puede llegar a ser cantada, debe rimar también en la versión española. Así, nuestra versión de la canción conserva la rima abab-b.

TEXTO ORIGINAL	PROPUESTA DE TRADUCCIÓN
"Oho!" they cried, "The world is wide, But fettered limbs go lame! And once, or twice, to throw the dice Is a gentlemanly game, But he does not win who plays with Sin In the secret House of Shame."	Cantaban: «¡Oh! El mundo de gente está poblado, pero se debilitan los miembros con cadenas! Y cuando se han tirado una y dos veces dados, es porque el juego es propio de la nobleza, el hombre que con culpa juega así nunca triunfa pues lo hace en la secreta Casa de la Vergüenza».

Explicamos, a continuación, los criterios de textualidad que han dificultado la labor de traducción. Por un lado, explicamos la traducción de los casos de intertextualidad

referencial con alusiones directas a personajes o hechos que aparecen narrados en la Biblia. Por otro, analizamos la deixis y los tiempos verbales como elementos de cohesión.

En cuanto a la intertextualidad, encontramos en el poema casos de intertextualidad referencial son alusiones directas a personajes o hechos que aparecen narrados en la Biblia. Para su traducción, en el caso de los nombres propios, se ha empleado la técnica del equivalente acuñado: *Cain* (Caín), *Caiaphas* (Caifás), *Christ* (Jesucristo, Cristo).

La deixis exofórica personal y endofórica catafórica aparecen en el poema como elementos de cohesión. Esta se articula en forma de los pronombres personales *he*, *we*, *they*. El primero hace referencia a Charles Thomas Woolridge, pero el nombre de este nunca se menciona explícitamente en el poema, de ahí que la deixis sea exofórica pues alude a un elemento personal que pertenece a las circunstancias espaciotemporales en las que se ha producido el texto. El pronombre *we* se emplea para hablar de los presos en general, incluyéndose Wilde entre ellos. Aparece por primera vez en la estrofa 5 (I) tras mencionar que él también es un «alma llena de pena» y que hicieron otra ronda y se olvidaron de sus propias fechorías. Una vez presentado el referente que va a sustituir este pronombre, se sigue usando a lo largo del poema siempre refiriéndose a los presos y a Wilde en conjunto. Por último, el pronombre *they* tiene una referencia personal exofórica en la estrofa 1 (I) pues se refiere a la policía que encontró a Woolridge junto al cadáver de su mujer (*When they found him with the dead*). Asimismo, también tiene una referencia endofórica catafórica para referirse a los que matan a aquello que aman (*Some kill their love when they are young*), a los fantasmas (*They mocked the moon in a rigadoon*) y a los guardias de prisión (*So they kept us close till nigh on noon*).

El *consecutio temporum* en un texto hace referencia al uso de los tiempos verbales de tal forma que estos contribuyan a la organización del contenido temático, a la progresión de la narración y ponen de manifiesto las relaciones de continuidad, discontinuidad y oposición interna entre los predicados o enunciados del texto. En el poema, encontramos un abuso del pasado simple para organizar los hechos que se narran. Para transmitir estos hechos al español, hemos optado por modificar los tiempos verbales de forma que se consiga un orden de los eventos mucho más claro y natural para un lector español. Todo esto teniendo en cuenta que muchos de los tiempos verbales empleados en español no existen en inglés (imperfecto, modo subjuntivo), y por tanto requieren de un conocimiento de ambas lenguas para ser capaz de establecer relaciones temporales entre formas verbales que no se corresponden interlingüísticamente. Para ilustrar esta

traducción, que una vez más pone de manifiesto el uso del método interpretativo-comunicativo, emplearemos verbos extraídos de la Parte I del poema. En la siguiente tabla mostramos estos verbos junto con su traducción al español en los tiempos verbales imperfecto, pretérito perfecto simple, pretérito pluscuamperfecto, pretérito imperfecto del subjuntivo, presente de indicativo y condicional, respectivamente.

TEXTO ORIGINAL	PROPUESTA DE TRADUCCIÓN
He <u>did not wear</u> his scarlet coat,	Esta vez <u>no llevaba</u> su abrigo escarlata
When they <u>found</u> him with the dead,	cuando lo <u>encontraron</u> junto con la difunta,
The poor dead woman whom he <u>loved</u> ,	la pobre mujer a quien tanto <u>había amado</u>
I never saw a man who <u>looked</u>	Nunca antes había visto un hombre que <u>mirara</u>
Dear Christ! the very prison walls Suddenly <u>seemed</u> to reel	¡Jesucristo! Los muros de la prisión <u>parecen</u> ahora de repente estar tambaleándose
And so he <u>had to die</u> .	y esa era la razón por la que <u>moriría</u> .

Los problemas pragmáticos están relacionados con la recepción de la traducción del texto y cómo este varía según los lectores meta, la función que tenga la traducción, el contexto en el que se efectúa, etc. Wilde presupone en sus lectores unos conocimientos sobre el uniforme típico que llevan los jugadores de críquet que no pueden presuponerse en los lectores españoles al ser un deporte más británico. Sin embargo, en nuestra propuesta hemos optado por la traducción literal para no alterar las referencias que Wilde pretendía en su poema. Asimismo, también se presuponen conocimientos sobre algunos pasajes de la Biblia, a los que se hace una alusión indirecta. Por ejemplo, en la estrofa 2 (V) se menciona el asesinato de Abel a manos de su hermano Caín: *Since first Man took his brother's life*. Hemos empleado una traducción casi literal pues consideramos que el lector español también tiene conocimientos sobre esta historia narrada en la Biblia: «desde que el primer Hombre asesinó a su hermano».

Los problemas culturales aparecen por las disparidades entre la cultura de salida y la de llegada. Las referencias culturales del texto se dan cuando se nombran los diferentes cargos relacionados con el sistema judicial. En todos esos casos se ha hecho una traducción mediante equivalente acuñado, respetando los cargos del sistema judicial o de prisiones español. Además también encontramos otro elemento cultural que tiene que ver con las medidas de cerveza o de bebida. En el TO encontramos el término *quart* que se refiere a un litro y medio de cerveza, es decir, «dos pintas».

TEXTO ORIGINAL	PROPUESTA DE TRADUCCIÓN
He walked amongst the <u>Trial Men</u>	Junto a aquellos <u>Jueces</u> el hombre caminaba,
The shivering <u>Chaplain</u> robed in white, The <u>Sheriff</u> stern with gloom, And the <u>Governor</u> all in shiny black,	el <u>Capellán</u> temible va vestido de blanco, el <u>Alguacil</u> con rostro severo y melancólico y el <u>Director</u> vestido color negro brillante
The <u>Burial Office</u> read,	como la <u>Funeraria</u> redacta su sentencia,

Por último, los problemas lingüísticos se relacionan con las diferencias estructurales que existen entre la LO y la LM. En concreto, abordaremos la traducción de los procesos morfológicos de conversión y de composición.

El proceso de conversión morfológica en inglés consiste en alterar la categoría gramatical de una unidad léxica sin añadir ningún afijo ni hacer cambios formales en las palabras. En el poema encontramos a sustantivos actuando como verbos que, para poder transmitirse al español, hace falta expresar el significado del verbo mediante el uso de otro verbo más general en español, complementado y matizado por el objeto directo. Ambos procedimientos se llevan a cabo mediante la técnica de la ampliación lingüística.

TEXTO ORIGINAL	PROPUESTA DE TRADUCCIÓN
While some coarse-mouthed Doctor gloats, and <u>notes</u>	mientras unos vulgares Médicos <u>toman notas</u> ,
That the throat may <u>thirst</u> no more.	y así nuestra garganta no <u>sufrirá más sed</u> .

Como ya se ha explicado en el análisis poético-filológico, Wilde hace uso de otro proceso morfológico de construcción de nuevas unidades léxicas en inglés: la composición mediante guion. Veamos cómo se han traducido todas esas instancias de composición al español, ya que en nuestra lengua no es tan común combinar unidades con guion para que estas adquieran un nuevo significado y puedan ser usadas como una única unidad léxica. Es por eso por lo que se han empleado diversas técnicas de traducción, a saber, la amplificación mediante la proposición «de», «con» y el adverbio «como»; la omisión de uno de los componentes o la fusión de ambos componentes en uno, la traducción literal sin guion y la modulación junto con la transposición.

Del primer caso, encontramos ejemplos de compuestos formados en inglés por dos sustantivos (*convict-clothes*, *hammer-blows*, *gallows-tree*, *adder-bitten*, *meadow-land*, *prison-wall*, *prison-clock*, *prison-yard*, *prison-air*, *prison-cell*), o un sustantivo y un adjetivo (*weed-clogged*, *turning-steel*, *winding-sheet*) y funcionando en conjunto

como sustantivos. Para su traducción al español, se ha optado por incluir una nueva unidad léxica que sirva de unión entre los dos participantes del compuesto y que mantenga el significado de que uno de los componentes modifica o complementa al otro. Así, se matiza que las *convict-cothes* son «ropas de los convictos» o que la ola está *weed-clogged*, es decir, «taponada con algas». Por otro lado, también se ha decidido añadir el adverbio «como» para establecer que de los compuestos sustantivo + adjetivo (*wine-red*, *milk-white*, *moon-white*), el sustantivo es el segundo elemento de la comparación en la oración.

También se han fusionado los dos componentes, omitiendo una de las unidades pues era redundante o existía un término español que abarcaba los dos significados en un solo significante. Es el caso de compuestos sustantivo + adjetivo (*snow-white*) adjetivo + sustantivo (*coarse-mouthed*), dos sustantivos (*spring-time*) y dos adjetivos (*long-broken*) que funcionan como modificador de otro sustantivo o como sustantivos *per se* y se han traducido por «níveo, vulgares, primavera e irrompible».

Otros compuestos han sido traducidos literalmente, obviando el guion, a que en español pueden actuar como combinaciones de adjetivo/determinante + sustantivo: *nerve twitched* y *three-plank* por «contracción nerviosa» y «tres tablones», respectivamente.

Destacamos, por último, la traducción de *hiding-place* (adjetivo + sustantivo) por «cobijarse». A parte de la evidente transposición, pues se ha cambiado la categoría gramatical de un sustantivo compuesto a un verbo, también se ha producido una modulación en el punto de vista del original. El «miedo» ahora es el sujeto de la acción y es quien se «cobija» en algún lugar, más que ser un objeto indirecto que recibe la acción de que no exista ningún «escondite» para él (*for fear*).

TEXTO ORIGINAL	PROPUESTA DE TRADUCCIÓN
To put on <u>convict-clothes</u> , While some <u>coarse-mouthed</u> Doctor gloats, and notes Each new and <u>nerve-twitched</u> pose,	para vestir las <u>ropas grises de los convictos</u> , mientras unos <u>vulgares</u> Médicos toman notas de cada <u>contracción nerviosa</u> y pose nuevas,
Are like horrible <u>hammer-blows</u> .	son igual que horrorosos <u>porrazos de martillo</u> .
That in the <u>spring-time</u> shoot: But grim to see is the <u>gallows-tree</u> , With its <u>adder-bitten</u> root,	las que en la <u>primavera</u> germinan y florecen: no es así el <u>árbol lúgubre de ahorcar</u> , pues sus raíces son <u>colmillos de serpiente</u> ,
No <u>hiding-place</u> for fear;	para que ningún miedo pudiera <u>cobijarse</u> ;
Crawled like a <u>weed-clogged</u> wave:	se arrastra como una ola <u>taponada con algas</u> :
In a pleasant <u>meadow-land</u> ,	yaciendo en la <u>pradera de hierba placentera</u> ,



The weeping <u>prison-wall</u> : Till like a wheel of <u>turning-steel</u>	a los lados de los <u>muros de la prisión</u> : como si fuera un <u>afilador de acero</u> :
That faced my <u>three-plank</u> bed,	que rodeaba mi cama hecha de <u>tres tablones</u> ,
Nor ride a <u>moon-white</u> steed.	ni cabalgó un corcel <u>blanco como la luna</u> .
With sudden shock the <u>prison-clock</u>	Con un súbito golpe al <u>reloj de la prisión</u>
Deep down below a <u>prison-yard</u> ,	muy profundo debajo del <u>patio de prisión</u> ,
But neither <u>milk-white</u> rose nor red	Ni rosa roja ni <u>blanca como la leche</u>
So never will <u>wine-red</u> rose or white,	Ni rosa blanca ni <u>rojiza como el vino</u> ,
Pity's <u>long-broken</u> urn,	urna <u>irrompible</u> de la pena y la tristeza,
Bloom well in <u>prison-air</u> :	brotan de maravilla al <u>aire de prisión</u> :
In <u>prison-cell</u> or yard,	en una <u>celda</u> o patio dentro <u>de la prisión</u> ,
Became Christ's <u>snow-white</u> seal.	se transformó en el sello <u>níveo</u> de Jesucristo.
In burning <u>winding-sheet</u> he lies,	en un <u>sudario de llamas sinuosas</u> yace,

Hemos podido resolver los problemas que presenta el TO y que pueden llegar a entorpecer la labor traductora gracias al uso de técnicas y estrategias de traducción. Si bien los problemas que más han entorpecido la labor traductora son los textuales (las características del texto) y los lingüísticos o estructurales de la lengua inglesa. Ambos constituyen el uso único que hace Wilde de la lengua mediante el lenguaje poético.

## CONCLUSIONES

El enfoque teórico de este trabajo contextualiza a Oscar Wilde y al movimiento literario al que pertenece de tal forma que sienta las bases del proceso de documentación riguroso y minucioso que consideramos debe llevar a cabo cualquier traductor que se enfrente a un texto de estas características. Así, damos por cumplido el primer objetivo específico del que se partía:

- Justificar la pertinencia de investigar sobre la biografía y el contexto histórico-literario de Oscar Wilde.

El estudio lingüístico y estilístico de la obra ha puesto de relieve las particularidades propias de los textos poéticos, como la presencia de figuras retóricas, la métrica, la rima, los niveles de significado, el sistema de puntuación y de organización de las oraciones, etc. Estas características conforman el segundo específico que proponíamos:

- Resaltar la complejidad formal y estilística del lenguaje poético.

A continuación se ha estudiado cómo otros traductores se han enfrentado al mismo poema y han publicado sus versiones al español y al francés. Esto ha podido hacerse a través de un trabajo de evaluación traductológico que permite dar cuenta de las técnicas que cada traductor ha empleado, de los errores (o no) que ha podido cometer y de los problemas que ha encontrado durante la labor traductora. De esta forma, se ha cumplimentado el objetivo de:

- Evaluar y considerar la traducción del encargo en lenguas francesa y española.

Una vez hecho esto, se ha podido establecer un punto de partida para realizar nuestra propia traducción del poema, tratando de solventar aquellas cuestiones que han sido problemáticas para los anteriores traducciones, cumpliendo así el primer objetivo específico:

- Asumir el encargo de la traducción poético-literaria de un poema de Oscar Wilde y trasvasarlo al español.

Del mismo modo, el análisis traductológico ha permitido que se cumplan los dos últimos objetivos específicos que se proponían en el trabajo. Mediante el uso de las técnicas de traducción hemos podido resolver las especificaciones de esta obra, de forma que el resultado de la traducción conforma un texto equivalente y que reproduce los recursos estilísticos y lingüísticos del texto origen. Por ello, damos el siguiente objetivo específico por conseguido:

- Demostrar y justificar mediante el pertinente análisis traductológico que, a pesar de las particularidades textuales y el uso de diferentes recursos estilísticos, podemos ofrecer una traducción equivalente en español.

Este TFM demuestra y reafirma la traducción de poesía como una actividad profesional especializada. Podemos concluir que el trabajo en su totalidad se ha elaborado con el pretexto de conseguir una traducción equivalente al español del poema. Tomando como objeto de estudio el poema *The Ballad of the Reading Gaol* de Oscar Wilde se ha cumplimentado el primer objetivo principal propuesto de enmarcar la traducción poética dentro de la traducción especializada. Esto se ha hecho, además, resaltando las particularidades formales y estilísticas de los textos poéticos, la relevancia de una buena documentación previa a la labor de traducción y la pertenencia de los estudios en Literatura Comparada para completar dicho proceso exhaustivo de documentación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albaladejo, T. (2005). Retórica, comunicación, interdiscursividad». *Revista de Investigación Lingüística*, 8, 7-33.
- Asscher, M. (2020). A Divided Aim. Poetry and Propaganda in Oscar Wilde's «The Ballad of Reading Gaol». *Da dietro le sbarre: arte, letteratura e carcere dall'ottocento a oggi*, 32, (1-40).
- Beaugrande, R. A. & Dressler, W. U. (1997). *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona, Ariel Letras.
- Bristow, J. (Ed.). (2006). A Chronology of Oscar Wilde. En O. Wilde *The Picture of Dorian Gray* (pp. xxviii-xlii). Oxford University Press.
- Burdett, C. (15 de marzo de 2014). *Aestheticism and decadence*. British Library. Recuperado el 8 de mayo de 2021, de <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/aestheticism-and-decadence>.
- Cabré, M. T. (2007). Constituir un corpus de textos de especialidad: condiciones y posibilidades. En M. Ballard & C. Pineira-Tresmontant (eds.), *Les corpus en linguistique et en traductologie* (pp. 89-106). Arras: Artois Presses Université.
- Delisle, J. (1993). *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Pédagogie de la traduction, 1. Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Enríquez Aranda, M. M. (2010). La literatura comparada y los estudios sobre traducción: hacia nuevas vías de investigación. *Revista electrónica de Estudios Filológicos*, XX, 20.
- Etkind, E. (1982). *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction on poétique*, Lausana, l'Age d'Homme.
- Gamero, S. (1998). *La traducción de textos técnicos (alemán-español)*. Géneros y subgéneros [tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona].
- García López, R. (2000). Concepto de equivalencia comunicativa y traducción de textos literarios. En *Cuestiones de traducción: hacia una teoría particular de la traducción de textos literarios* (pp. 231-238). Granada: Comares.
- Giraldo Gutiérrez, J. S. & Giraldo Quintero, X. (18 de septiembre de 2020). Enrique Quintero, poeta. *Eje 21*. Recuperado el 17 de mayo de 2023, de <https://www.eje21.com.co/2020/09/enrique-quintero-poeta/>.

- Halliday, M. A. K. (1994). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.
- Henry Durand-Davray. (18 de abril de 2023). En *Wikipedia*. Recuperado el 14 de mayo de 2023, de [https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Henry\\_Durand-Davray&oldid=203453975](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Henry_Durand-Davray&oldid=203453975).
- Hurtado Albir, A. (2021). *Traducción y Traductología: Introducción a la traductología* (12.ª ed.). Madrid, Cátedra.
- Jakobson, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.
- Lefevere, A (1998). La literatura comparada y la traducción. En M. J. Vega & N. Carbonell (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos* (pp. 206-214). Madrid: Gredos.
- Martínez Ojeda, B. (2012). *Las traducciones al español de la obra de François Villon: análisis traductológico* [tesis doctoral, Universidad de Córdoba]. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Martínez Ojeda, B. (2020). Metodología del análisis traductológico en los textos literarios: el caso de la traducción poética (francés-español). En *Cuadernos de Traducción* (pp. 105-120). Córdoba: UCOPress.
- Merlo Vega, J. A. (2005). Uso de la documentación en el proceso de la traducción literaria. En C. Gonzalo & V. García (eds.), *Manual de documentación para la traducción literaria* (pp. 181-200). Madrid: Arco Libros.
- Moreno Hernández, C. (2005). La historia literaria como instrumento documental para el traductor. En C. Gonzalo & V. García (eds.), *Manual de documentación para la traducción literaria* (pp. 23-40). Madrid: Arco Libros.
- Muñiz Cachón, C. (1998). La lingüística en la traducción. *Livius*, 12, 141-162
- Naranjo Pita, M. (1999). *La poesía como instrumento didáctico en el aula de español como lengua extranjera* [memoria final de máster]. Madrid: Editorial Edinumen.
- Nord, C. (2005). *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model of Translation-Oriented Text Analysis* (2.ª ed.). Ámsterdam y Nueva York, Rodopi.
- PACTE (2005). Investigating Translation Competence: Conceptual and Methodological Issues. *Meta: journal des traducteurs*, 50(2), 609-619.

- Pascual Aransáez, C. (2000). Wilde and his experience in prison: the interrelationship between syntax and metre in *The Ballad of Reading Gaol*. *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 8, 259-266.
- Pater, W. (1973). *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. University of California Press, Berkley.
- Poetry Foundation. (s.f.). *The Victorian Era*. Poetry Foundation. Recuperado el 8 de mayo de 2023, de <https://www.poetryfoundation.org/collections/153447/an-introduction-to-the-victorian-era>.
- Pulido Tirado, G. (2001) Introducción a la literatura comparada en España. En: Pulido-Tirado, G. (ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones* (pp. 11-29). Jaén: Universidad de Jaén.
- Real Academia Española. (s.f.). Literatura. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 3 de diciembre de 2022, de <https://dle.rae.es/literatura>.
- Real Academia Española. (s.f.). Poesía. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 4 de diciembre de 2022, de <https://dle.rae.es/poes%C3%ADa?m=form>.
- Remak, H. (1998). La literatura comparada: definición y función. En M. J. Vega & N. Carbonell (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos* (pp. 89-99). Madrid: Gredos.
- Rodríguez Oquendo, R. & Garrido Palazón, B. (2002). El comentario de textos: La Lírica. *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 14, 80-92.
- Scalise, S., & Bisetto, A. (2009). The classification of compounds. En R. Lieber & P. Štekauer (eds.), *The Oxford handbook of compounding* (pp. 34–53). New York: Oxford University Press.
- Spang, K. (1993). *Géneros literarios. Teoría de la literatura y literatura comparada*. Madrid: Síntesis.
- Steiner, G. (2001). ¿Qué es la literatura comparada? En M. Gutiérrez & E. Castejón (trads.), *Ensayos 1978-1995* (pp. 121-145). Madrid: Siruela.
- Symons, A. (1893). The Decadent Movement in Literature. *Harper's New Monthly Magazine* 87(522), 858-867.
- Varty, A. (Ed.). (2000). Introduction. En *The Collected Poems of Oscar Wilde* (pp. v-xxvi). Wordsworth Poetry Library.

## ANEXOS

### ANEXO I: TEXTO ORIGEN

#### **The Ballad of Reading Gaol**

##### **I**

He did not wear his scarlet coat,  
For blood and wine are red,  
And blood and wine were on his hands  
When they found him with the dead,  
The poor dead woman whom he loved,  
And murdered in her bed.

He walked amongst the Trial Men  
In a suit of shabby grey;  
A cricket cap was on his head,  
And his step seemed light and gay;  
But I never saw a man who looked  
So wistfully at the day.

I never saw a man who looked  
With such a wistful eye  
Upon that little tent of blue  
Which prisoners call the sky,  
And at every drifting cloud that went  
With sails of silver by.

I walked, with other souls in pain,  
Within another ring,  
And was wondering if the man had done  
A great or little thing,  
When a voice behind me whispered low,  
"That fellow's got to swing."

Dear Christ! the very prison walls  
Suddenly seemed to reel,  
And the sky above my head became  
Like a casque of scorching steel;  
And, though I was a soul in pain,  
My pain I could not feel.

I only knew what hunted thought  
Quickened his step, and why  
He looked upon the garish day  
With such a wistful eye;  
The man had killed the thing he loved  
And so he had to die.

Yet each man kills the thing he loves  
By each let this be heard,  
Some do it with a bitter look,  
Some with a flattering word,

The coward does it with a kiss,  
The brave man with a sword!

Some kill their love when they are young,  
And some when they are old;  
Some strangle with the hands of Lust,  
Some with the hands of Gold:  
The kindest use a knife, because  
The dead so soon grow cold.

Some love too little, some too long,  
Some sell, and others buy;  
Some do the deed with many tears,  
And some without a sigh:  
For each man kills the thing he loves,  
Yet each man does not die.  
He does not die a death of shame  
On a day of dark disgrace,  
Nor have a noose about his neck,  
Nor a cloth upon his face,  
Nor drop feet foremost through the floor  
Into an empty place

He does not sit with silent men  
Who watch him night and day;  
Who watch him when he tries to weep,  
And when he tries to pray;  
Who watch him lest himself should rob  
The prison of its prey.

He does not wake at dawn to see  
Dread figures throng his room,  
The shivering Chaplain robed in white,  
The Sheriff stern with gloom,  
And the Governor all in shiny black,  
With the yellow face of Doom.

He does not rise in piteous haste  
To put on convict-clothes,  
While some coarse-mouthed Doctor gloats, and notes  
Each new and nerve-twitched pose,  
Fingering a watch whose little ticks  
Are like horrible hammer-blows.

He does not know that sickening thirst  
That sands one's throat, before  
The hangman with his gardener's gloves  
Slips through the padded door,  
And binds one with three leathern thongs,  
That the throat may thirst no more.

He does not bend his head to hear  
The Burial Office read,  
Nor, while the terror of his soul



Tells him he is not dead,  
Cross his own coffin, as he moves  
Into the hideous shed.

He does not stare upon the air  
Through a little roof of glass;  
He does not pray with lips of clay  
For his agony to pass;  
Nor feel upon his shuddering cheek  
The kiss of Caiaphas.

## II

Six weeks our guardsman walked the yard,  
In a suit of shabby grey:  
His cricket cap was on his head,  
And his step seemed light and gay,  
But I never saw a man who looked  
So wistfully at the day.

I never saw a man who looked  
With such a wistful eye  
Upon that little tent of blue  
Which prisoners call the sky,  
And at every wandering cloud that trailed  
Its raveled fleeces by.

He did not wring his hands, as do  
Those witless men who dare  
To try to rear the changeling Hope  
In the cave of black Despair:  
He only looked upon the sun,  
And drank the morning air.

He did not wring his hands nor weep,  
Nor did he peek or pine,  
But he drank the air as though it held  
Some healthful anodyne;  
With open mouth he drank the sun  
As though it had been wine!

And I and all the souls in pain,  
Who tramped the other ring,  
Forgot if we ourselves had done  
A great or little thing,  
And watched with gaze of dull amaze  
The man who had to swing.

And strange it was to see him pass  
With a step so light and gay,  
And strange it was to see him look  
So wistfully at the day,  
And strange it was to think that he  
Had such a debt to pay.

For oak and elm have pleasant leaves  
That in the spring-time shoot:  
But grim to see is the gallows-tree,  
With its adder-bitten root,  
And, green or dry, a man must die  
Before it bears its fruit!

The loftiest place is that seat of grace  
For which all worldlings try:  
But who would stand in hempen band  
Upon a scaffold high,  
And through a murderer's collar take  
His last look at the sky?

It is sweet to dance to violins  
When Love and Life are fair:  
To dance to flutes, to dance to lutes  
Is delicate and rare:  
But it is not sweet with nimble feet  
To dance upon the air!

So with curious eyes and sick surmise  
We watched him day by day,  
And wondered if each one of us  
Would end the self-same way,  
For none can tell to what red Hell  
His sightless soul may stray.

At last the dead man walked no more  
Amongst the Trial Men,  
And I knew that he was standing up  
In the black dock's dreadful pen,  
And that never would I see his face  
In God's sweet world again.

Like two doomed ships that pass in storm  
We had crossed each other's way:  
But we made no sign, we said no word,  
We had no word to say;  
For we did not meet in the holy night,  
But in the shameful day.

A prison wall was round us both,  
Two outcast men were we:  
The world had thrust us from its heart,  
And God from out His care:  
And the iron gin that waits for Sin  
Had caught us in its snare.

### III

In Debtors' Yard the stones are hard,  
And the dripping wall is high,  
So it was there he took the air

Beneath the leaden sky,  
And by each side a Warder walked,  
For fear the man might die.

Or else he sat with those who watched  
His anguish night and day;  
Who watched him when he rose to weep,  
And when he crouched to pray;  
Who watched him lest himself should rob  
Their scaffold of its prey.

The Governor was strong upon  
The Regulations Act:  
The Doctor said that Death was but  
A scientific fact:  
And twice a day the Chaplain called  
And left a little tract.

And twice a day he smoked his pipe,  
And drank his quart of beer:  
His soul was resolute, and held  
No hiding-place for fear;  
He often said that he was glad  
The hangman's hands were near.

But why he said so strange a thing  
No Warder dared to ask:  
For he to whom a watcher's doom  
Is given as his task,  
Must set a lock upon his lips,  
And make his face a mask.

Or else he might be moved, and try  
To comfort or console:  
And what should Human Pity do  
Pent up in Murderers' Hole?  
What word of grace in such a place  
Could help a brother's soul?

With slouch and swing around the ring  
We trod the Fool's Parade!  
We did not care: we knew we were  
The Devil's Own Brigade:  
And shaven head and feet of lead  
Make a merry masquerade.

We tore the tarry rope to shreds  
With blunt and bleeding nails;  
We rubbed the doors, and scrubbed the floors,  
And cleaned the shining rails:  
And, rank by rank, we soaped the plank,  
And clattered with the pails.

We sewed the sacks, we broke the stones,

We turned the dusty drill:  
We banged the tins, and bawled the hymns,  
And sweated on the mill:  
But in the heart of every man  
Terror was lying still.

So still it lay that every day  
Crawled like a weed-clogged wave:  
And we forgot the bitter lot  
That waits for fool and knave,  
Till once, as we tramped in from work,  
We passed an open grave.

With yawning mouth the yellow hole  
Gaped for a living thing;  
The very mud cried out for blood  
To the thirsty asphalt ring:  
And we knew that ere one dawn grew fair  
Some prisoner had to swing.

Right in we went, with soul intent  
On Death and Dread and Doom:  
The hangman, with his little bag,  
Went shuffling through the gloom  
And each man trembled as he crept  
Into his numbered tomb.

That night the empty corridors  
Were full of forms of Fear,  
And up and down the iron town  
Stole feet we could not hear,  
And through the bars that hide the stars  
White faces seemed to peer.

He lay as one who lies and dreams  
In a pleasant meadow-land,  
The watcher watched him as he slept,  
And could not understand  
How one could sleep so sweet a sleep  
With a hangman close at hand?

But there is no sleep when men must weep  
Who never yet have wept:  
So we—the fool, the fraud, the knave—  
That endless vigil kept,  
And through each brain on hands of pain  
Another's terror crept.

Alas! it is a fearful thing  
To feel another's guilt!  
For, right within, the sword of Sin  
Pierced to its poisoned hilt,  
And as molten lead were the tears we shed  
For the blood we had not spilt.

The Warders with their shoes of felt  
Crept by each padlocked door,  
And peeped and saw, with eyes of awe,  
Grey figures on the floor,  
And wondered why men knelt to pray  
Who never prayed before.

All through the night we knelt and prayed,  
Mad mourners of a corpse!  
The troubled plumes of midnight were  
The plumes upon a hearse:  
And bitter wine upon a sponge  
Was the savior of Remorse.

The cock crew, the red cock crew,  
But never came the day:  
And crooked shape of Terror crouched,  
In the corners where we lay:  
And each evil sprite that walks by night  
Before us seemed to play.

They glided past, they glided fast,  
Like travelers through a mist:  
They mocked the moon in a rigadoon  
Of delicate turn and twist,  
And with formal pace and loathsome grace  
The phantoms kept their tryst.

With mop and mow, we saw them go,  
Slim shadows hand in hand:  
About, about, in ghostly rout  
They trod a saraband:  
And the damned grotesques made arabesques,  
Like the wind upon the sand!

With the pirouettes of marionettes,  
They tripped on pointed tread:  
But with flutes of Fear they filled the ear,  
As their grisly masque they led,  
And loud they sang, and loud they sang,  
For they sang to wake the dead.

"Oho!" they cried, "The world is wide,  
But fettered limbs go lame!  
And once, or twice, to throw the dice  
Is a gentlemanly game,  
But he does not win who plays with Sin  
In the secret House of Shame."

No things of air these antics were  
That frolicked with such glee:  
To men whose lives were held in gyves,  
And whose feet might not go free,

Ah! wounds of Christ! they were living things,  
Most terrible to see.

Around, around, they waltzed and wound;  
Some wheeled in smirking pairs:  
With the mincing step of demirep  
Some sidled up the stairs:  
And with subtle sneer, and fawning leer,  
Each helped us at our prayers.

The morning wind began to moan,  
But still the night went on:  
Through its giant loom the web of gloom  
Crept till each thread was spun:  
And, as we prayed, we grew afraid  
Of the Justice of the Sun.

The moaning wind went wandering round  
The weeping prison-wall:  
Till like a wheel of turning-steel  
We felt the minutes crawl:  
O moaning wind! what had we done  
To have such a seneschal?

At last I saw the shadowed bars  
Like a lattice wrought in lead,  
Move right across the whitewashed wall  
That faced my three-plank bed,  
And I knew that somewhere in the world  
God's dreadful dawn was red.

At six o'clock we cleaned our cells,  
At seven all was still,  
But the sough and swing of a mighty wing  
The prison seemed to fill,  
For the Lord of Death with icy breath  
Had entered in to kill.

He did not pass in purple pomp,  
Nor ride a moon-white steed.  
Three yards of cord and a sliding board  
Are all the gallows' need:  
So with rope of shame the Herald came  
To do the secret deed.

We were as men who through a fen  
Of filthy darkness grope:  
We did not dare to breathe a prayer,  
Or give our anguish scope:  
Something was dead in each of us,  
And what was dead was Hope.

For Man's grim Justice goes its way,  
And will not swerve aside:

It slays the weak, it slays the strong,  
It has a deadly stride:  
With iron heel it slays the strong,  
The monstrous parricide!

We waited for the stroke of eight:  
Each tongue was thick with thirst:  
For the stroke of eight is the stroke of Fate  
That makes a man accursed,  
And Fate will use a running noose  
For the best man and the worst.

We had no other thing to do,  
Save to wait for the sign to come:  
So, like things of stone in a valley lone,  
Quiet we sat and dumb:  
But each man's heart beat thick and quick  
Like a madman on a drum!

With sudden shock the prison-clock  
Smote on the shivering air,  
And from all the gaol rose up a wail  
Of impotent despair,  
Like the sound that frightened marshes hear  
From a leper in his lair.

And as one sees most fearful things  
In the crystal of a dream,  
We saw the greasy hempen rope  
Hooked to the blackened beam,  
And heard the prayer the hangman's snare  
Strangled into a scream.

And all the woe that moved him so  
That he gave that bitter cry,  
And the wild regrets, and the bloody sweats,  
None knew so well as I:  
For he who lives more lives than one  
More deaths than one must die.

#### IV

There is no chapel on the day  
On which they hang a man:  
The Chaplain's heart is far too sick,  
Or his face is far too wan,  
Or there is that written in his eyes  
Which none should look upon.

So they kept us close till nigh on noon,  
And then they rang the bell,  
And the Warders with their jingling keys  
Opened each listening cell,  
And down the iron stair we tramped,

Each from his separate Hell.

Out into God's sweet air we went,  
But not in wonted way,  
For this man's face was white with fear,  
And that man's face was grey,  
And I never saw sad men who looked  
So wistfully at the day.

I never saw sad men who looked  
With such a wistful eye  
Upon that little tent of blue  
We prisoners called the sky,  
And at every careless cloud that passed  
In happy freedom by.

But there were those amongst us all  
Who walked with downcast head,  
And knew that, had each got his due,  
They should have died instead:  
He had but killed a thing that lived  
Whilst they had killed the dead.

For he who sins a second time  
Wakes a dead soul to pain,  
And draws it from its spotted shroud,  
And makes it bleed again,  
And makes it bleed great gouts of blood  
And makes it bleed in vain!

Like ape or clown, in monstrous garb  
With crooked arrows starred,  
Silently we went round and round  
The slippery asphalt yard;  
Silently we went round and round,  
And no man spoke a word.

Silently we went round and round,  
And through each hollow mind  
The memory of dreadful things  
Rushed like a dreadful wind,  
And Horror stalked before each man,  
And terror crept behind.

The Warders strutted up and down,  
And kept their herd of brutes,  
Their uniforms were spick and span,  
And they wore their Sunday suits,  
But we knew the work they had been at  
By the quicklime on their boots.

For where a grave had opened wide,  
There was no grave at all:  
Only a stretch of mud and sand



By the hideous prison-wall,  
And a little heap of burning lime,  
That the man should have his pall.

For he has a pall, this wretched man,  
Such as few men can claim:  
Deep down below a prison-yard,  
Naked for greater shame,  
He lies, with fetters on each foot,  
Wrapt in a sheet of flame!

And all the while the burning lime  
Eats flesh and bone away,  
It eats the brittle bone by night,  
And the soft flesh by the day,  
It eats the flesh and bones by turns,  
But it eats the heart away.

For three long years they will not sow  
Or root or seedling there:  
For three long years the unblessed spot  
Will sterile be and bare,  
And look upon the wondering sky  
With unreproachful stare.

They think a murderer's heart would taint  
Each simple seed they sow.  
It is not true! God's kindly earth  
Is kindlier than men know,  
And the red rose would but blow more red,  
The white rose whiter blow.

Out of his mouth a red, red rose!  
Out of his heart a white!  
For who can say by what strange way,  
Christ brings his will to light,  
Since the barren staff the pilgrim bore  
Bloomed in the great Pope's sight?

But neither milk-white rose nor red  
May bloom in prison air;  
The shard, the pebble, and the flint,  
Are what they give us there:  
For flowers have been known to heal  
A common man's despair.

So never will wine-red rose or white,  
Petal by petal, fall  
On that stretch of mud and sand that lies  
By the hideous prison-wall,  
To tell the men who tramp the yard  
That God's Son died for all.

Yet though the hideous prison-wall

Still hems him round and round,  
And a spirit man not walk by night  
That is with fetters bound,  
And a spirit may not weep that lies  
In such unholy ground,

He is at peace—this wretched man—  
At peace, or will be soon:  
There is no thing to make him mad,  
Nor does Terror walk at noon,  
For the lampless Earth in which he lies  
Has neither Sun nor Moon.

They hanged him as a beast is hanged:  
They did not even toll  
A requiem that might have brought  
Rest to his startled soul,  
But hurriedly they took him out,  
And hid him in a hole.

They stripped him of his canvas clothes,  
And gave him to the flies;  
They mocked the swollen purple throat  
And the stark and staring eyes:  
And with laughter loud they heaped the shroud  
In which their convict lies.

The Chaplain would not kneel to pray  
By his dishonored grave:  
Nor mark it with that blessed Cross  
That Christ for sinners gave,  
Because the man was one of those  
Whom Christ came down to save.

Yet all is well; he has but passed  
To Life's appointed bourne:  
And alien tears will fill for him  
Pity's long-broken urn,  
For his mourner will be outcast men,  
And outcasts always mourn.

## V

I know not whether Laws be right,  
Or whether Laws be wrong;  
All that we know who lie in gaol  
Is that the wall is strong;  
And that each day is like a year,  
A year whose days are long.

But this I know, that every Law  
That men have made for Man,  
Since first Man took his brother's life,  
And the sad world began,

But straws the wheat and saves the chaff  
With a most evil fan.

This too I know—and wise it were  
If each could know the same—  
That every prison that men build  
Is built with bricks of shame,  
And bound with bars lest Christ should see  
How men their brothers maim.

With bars they blur the gracious moon,  
And blind the goodly sun:  
And they do well to hide their Hell,  
For in it things are done  
That Son of God nor son of Man  
Ever should look upon!

The vilest deeds like poison weeds  
Bloom well in prison-air:  
It is only what is good in Man  
That wastes and withers there:  
Pale Anguish keeps the heavy gate,  
And the Warder is Despair

For they starve the little frightened child  
Till it weeps both night and day:  
And they scourge the weak, and flog the fool,  
And gibe the old and grey,  
And some grow mad, and all grow bad,  
And none a word may say.

Each narrow cell in which we dwell  
Is foul and dark latrine,  
And the fetid breath of living Death  
Chokes up each grated screen,  
And all, but Lust, is turned to dust  
In Humanity's machine.

The brackish water that we drink  
Creeps with a loathsome slime,  
And the bitter bread they weigh in scales  
Is full of chalk and lime,  
And Sleep will not lie down, but walks  
Wild-eyed and cries to Time.

But though lean Hunger and green Thirst  
Like asp with adder fight,  
We have little care of prison fare,  
For what chills and kills outright  
Is that every stone one lifts by day  
Becomes one's heart by night.

With midnight always in one's heart,  
And twilight in one's cell,

We turn the crank, or tear the rope,  
Each in his separate Hell,  
And the silence is more awful far  
Than the sound of a brazen bell.

And never a human voice comes near  
To speak a gentle word:  
And the eye that watches through the door  
Is pitiless and hard:  
And by all forgot, we rot and rot,  
With soul and body marred.

And thus we rust Life's iron chain  
Degraded and alone:  
And some men curse, and some men weep,  
And some men make no moan:  
But God's eternal Laws are kind  
And break the heart of stone.

And every human heart that breaks,  
In prison-cell or yard,  
Is as that broken box that gave  
Its treasure to the Lord,  
And filled the unclean leper's house  
With the scent of costliest nard.

Ah! happy day they whose hearts can break  
And peace of pardon win!  
How else may man make straight his plan  
And cleanse his soul from Sin?  
How else but through a broken heart  
May Lord Christ enter in?

And he of the swollen purple throat.  
And the stark and staring eyes,  
Waits for the holy hands that took  
The Thief to Paradise;  
And a broken and a contrite heart  
The Lord will not despise.

The man in red who reads the Law  
Gave him three weeks of life,  
Three little weeks in which to heal  
His soul of his soul's strife,  
And cleanse from every blot of blood  
The hand that held the knife.

And with tears of blood he cleansed the hand,  
The hand that held the steel:  
For only blood can wipe out blood,  
And only tears can heal:  
And the crimson stain that was of Cain  
Became Christ's snow-white seal.

## VI

In Reading gaol by Reading town  
There is a pit of shame,  
And in it lies a wretched man  
Eaten by teeth of flame,  
In burning winding-sheet he lies,  
And his grave has got no name.

And there, till Christ call forth the dead,  
In silence let him lie:  
No need to waste the foolish tear,  
Or heave the windy sigh:  
The man had killed the thing he loved,  
And so he had to die.

And all men kill the thing they love,  
By all let this be heard,  
Some do it with a bitter look,  
Some with a flattering word,  
The coward does it with a kiss,  
The brave man with a sword!

## ANEXO II: TRADUCCION DE HENRY DURAND-DAVRAY

### Ballade de la Geôle de Reading

#### I

Il n'avait plus sa tunique écarlate, car le sang et le vin sont rouges, et sus ses ains il y avait du sang et du vin quand on le trouva avec la morte, la pauvre femme morte qu'il aimait, et qu'il avait tuée dans son lit.

Il allait parmi les prévenus, en un costume d'un gris râpe ; sur sa tête une casquette de cricket, son pas semblait léger et gai ; mais jamais je ne vis un homme regarder si intensément le jour.

Jamais je ne vis un homme regarder avec un œil aussi intense cette petite tente de bleu que les prisonniers appellent le ciel, et chaque nuage qui voguait avec une voilure d'argent.

J'allais avec d'autres âmes en peine, dans un autre préau, et je me demandais si cet homme avait commis beaucoup ou peu de chose, quand une voix derrière moi murmure tout bas : *celui-là sera pendu.*

Ah ! Christ ! Les murs mêmes de la prison soudainement semblèrent chanceler, et le ciel au-dessus de ma tête devint comme un casque d'acier cuisant ; et, bien qu'aussi je fusse une âme en peine, ma peine, je ne pouvais la sentir.

Je sus seulement quelle pensée pourchassée hâtait son pas, et pourquoi il regardait la fastidieuse clarté du jour d'un œil aussi intense ; l'homme avait tué ce qu'il aimait : et pour cela il devait mourir.

Pourtant chaque homme tue ce qu'il aime, et que chacun le sache : les uns le font avec un regard de haine, d'autres avec des paroles caressantes, la lâche avec un baiser, l'homme brave avec une épée !

Les uns tuent leur amour quand ils sont jeunes, les autres quand ils sont vieux, certains l'étranglent avec les mains du Désir, d'autres avec les mains de l'Or : les meilleurs se servent d'un couteau, car si tôt les morts se refroidissent.

On aime trop peu, on aime trop longtemps, on vend l'amour ou on l'achète ; quelquefois on commet son forfait avec maintes larmes, et quelquefois sans un soupir, car chacun de nous tue ce qu'il aime, pourtant chacun n'a pas à en mourir.

Il ne meurt pas un jour de sombre disgrâce, il n'a pas du cou le nœud coulant, ni le masque sur sa face ; il ne sent pas, à travers le plancher, ses pieds tomber dans le vide.

Il ne demeure pas avec des hommes silencieux qui l'épient quand il voudrait pleurer, ou quand il essaye de prier ; qui l'épient de peur que lui-même ne dérobe à la prison de sa proie.

Il ne s'éveille pas à l'aube pour voir d'épouvantes figures attroupées dans sa cellule, le Chapelain qui tremble enrobé de blanc, le Shériff sévère avec componction, et le Gouverneur tout en noir cérémonieux, avec une face jaune de Jugement Dernier.

Il ne se lève pas en une hâte pitoyable pour revêtir ses habits de condamné, tandis que le docteur à la bouche grossière le couve des yeux, et prend note de chaque geste grotesque et de chaque contraction nerveuse, en maniant une montre dont les faibles tic-tacs sont comme les coups sourds d'un horrible marteau.

Il ne connaît pas cette soif écœurante qui sable la gorge, avant que le bourreau avec ses gants de gros cuir ne se glisse par la porte à bourrelets, et vos ligotte avec trois lanières, afin que votre gorge n'ait plus jamais soif.

Il ne s'incline pas pour écouter la psalmodie de l'Office des Morts, et tandis que la terreur de son âme lui assure qu'il n'est pas mort, il ne croise pas son propre cercueil, en entrant sous l'affreux hangar.

Il ne jette pas un dernier regard sur le ciel à travers un petit toit de verre ; il ne prie pas avec des lèvres d'argile que son agonie passe : et il ne sent pas sur sa joue frissonnante le baiser de Caïphe.

## II

Pendant sin semaines notre soldat fit sa promenade dans la cour, en son costume d'un gris râpé : sur sa tête sa casquette de cricket, et son pas semblait léger et gai, mais jamais je n'avais vu un homme fixer aussi intensément le jour.

Jamais je ne vis un homme regarder avec un œil aussi intense vers cette petite tente de bleu que les prisonniers nomment le ciel, et vers chacun des nuages errants qui traînait sa toison enchevêtrée.

Il ne tordait pas ses mains, comme font ces hommes insensés qui osent essayer de faire vivre l'Espérance, cet enfant maudit, dans le caveau de noir Désespoir : il ne regardait que le soleil et buvait l'air du matin.

Il ne tordait ses mains ni ne pleurait et pas même se chagrinaient, mais il buvait l'air comme s'il avait contenu quelque vertu anodyne ; à pleine bouche il buvait le soleil comme si c'eût du vin !

Et les autres âmes en peine et moi, qui nous promenions dans l'autre préau, oubliâmes si nous-mêmes avions commis beaucoup ou peu de chose, et nous observions avec un regard de morne étonnement l'homme qui devait être pendu.

Et c'était étrange de le voir passer avec une démarche si légère et si gaie, et c'était étrange de le voir fixer si intensément le jour, et c'était étrange de penser qu'il avait une telle dette à payer.

Car le chêne et l'orme ont un feuillage agréable qui jaillit au moment de printemps : mais hideux à voir est l'arbre de gibet avec sa racine mordue par les vipères, et, vert ou desséché, un homme doit mourir avant qu'il porte son fruit !

La place la plus haute est ce siège de grâce vers lequel tendent tous les efforts du monde : mais qui voudrait se trouver avec une cravate de chanvre, haut sur un échafaud, et à travers le collier du meurtrier jeter son dernier regard vers le ciel ?

Il est doux de danser au son des violons quand l'Amour et la Vie sont propices : danser au son des flûtes et des luths est délicat et rare : mais il n'est guère doux de danser en l'air d'un pied agile !

Ainsi avec des yeux curieux d'affolantes suppositions nous l'observions jour par jour, et nous nous demandions si chacun de nous ne finirait pas de cette même manière, car nul ne peut dire jusqu'à quel rouge enfer son âme aveugle peut s'égarer.

Enfin, l'homme mort ne se promena plus avec les Prévenus, et je sus qu'il se tenait debout dans l'horrible boîte noire où comparaissent les accusés, et que jamais plus dans ce monde suave du Seigneur je ne verrais sa face.

Comme deux vaisseaux en péril qui passent dans la tourmente, nous nous sommes croisés en route : mais nous n'avons fait aucun signe, nous n'avons dit le moindre mot, nous n'avions aucun mot à nous dire ; car nous ne nous sommes pas rencontrés dans la nuit sainte, mais dans le jour honteux.

Un mur de prison nous entourait tous deux, deux déshérités nous étions : le monde nous avait rejetés de son cœur, et Dieu hors de Sa sollicitude : et l'embûche de fer qui attend le péché nous avait attrapés dans son piège.

### III

Dans la cour des Endettés les pavés sont rudes, et les murs suintants sont élevés, et c'était là qu'il prenait l'air sous le ciel plombant, et de chaque côté un Gardien marchait, de crainte que l'homme ne mourût.

Ou bien il s'asseyait avec ceux qui épiaient son angoisse nuit et jour ; qui l'épiaient quand il se levait pour pleurer ou qu'il se courbait pour prier ; qui l'épiaient de pur que lui-même ne dérobat à leur échafaud sa proie.

Le Gouverneur était fort sur les Articles du Règlement : le Docteur disait que la Mort n'était qu'un fait scientifique ; et deux fois par jour le Chapelain venait, et laissant un petit traité.

Et deux fois par jour il fumait sa pipe, et buvait son pot de bière : son âme était résolue, et en aucun endroit la crainte ne s'y pouvait cacher ; il disait souvent qu'il était content que les mains du bourreau fussent proches.

Mais pourquoi il disait une aussi étrange chose, aucun Gardien n'osait le lui demander ; car celui auquel est donné comme tâche le sort de gardien, doit mettre un verrou à ses lèvres, et faire de sa figure un masque.

Car autrement il pourrait être ému, et qu'aurait à faire la Pitié Humaine enfermée dans l'Antre des Meurtriers ? quelle parole de grâce en un tel endroit pourrait secourir l'âme d'un frère ?

Avec une démarche lourde et balancée, tout autour du préau, nous exécutions la Parade des Fous ! que nous importait ! nous savions être la Brigade du Diable et têtes rases et pieds de plomb font une joyeuse mascarade.

Nous déchirions brin à brin la corde goudronnée avec nos ongles usés et sanglants ; nous frottions les portes, et lavions les planchers, et nettoyions les barreaux luisants : et par groupes, nous savonnions les boiseries, en heurtant bruyamment les seaux.

On cousait les sacs, et on cassait les pierres et on tournait la drille poussiéreuse : on heurtait les gamelles, et on braillait les hymnes, et on suait sur le moulin : mais dans le cœur de chacun la terreur était cachée tranquille.

Si tranquille elle était que chaque jour se traînait comme une vague embarrassée d'herber : et nous oublions l'âpre destin qui attend la dupe et le coquin, jusqu'à ce qu'une fois, en revenant de quelque corvée, nous passâmes auprès d'une tombe ouverte.

Avec une bouche béante le trou jaune bâillait pour une pâture vivante ; la boue même réclamait du sang au préau d'asphalte altéré : et nous sûmes qu'avant l'aube blondissante l'un de nous de balancerait au gibet.



Tout droit nous rentrâmes, l'âme attentive à la Mort, à l'Épouvante et au Destin : le bourreau avec son petit sac passa, traînant les pieds, dans les ténèbres, et chaque prisonnier tremblait en se glissant dans sa tombe numérotée.

Cette nuit-là les corridors vides furent pleins de formes effrayantes, et du haut en bas de la Ville de Fer on sentait des pas furtifs qu'on ne pouvait entendre et à travers les barreaux qui cachent les étoiles, des faces blanches semblaient regarder curieusement.

Il reposait comme quelqu'un qui dort et rêve sur l'herbe douce d'une prairie ; les gardiens l'examinaient comme il dormait, et ne pouvaient pas comprendre comment on peut dormir un sommeil aussi tranquille avec le bourreau à portée de la main.

Mais il n'y a pas de sommeil quand ceux-là doivent pleurer qui jamais encore n'ont versé de larmes : aussi nous — les dupes, les fraudeurs, les coquins — fîmes cette interminable veillée, et à travers chaque cerveau, sur ses mains de Douleur, la peine d'un autre se glissa en rampant.

Hélas, c'est une effrayante chose d'éprouver le forfait d'un autre ! car, droit à l'âme, le glaive du Mal nous pénétrait jusqu'à sa garde empoisonnée, et comme du plomb fondu furent les larmes que nous répandîmes pour le sang que nous n'avions pas versé.

Les gardiens avec leurs chaussures de feutre se glissaient par les portes cadenassées ; par les judas ils examinaient, et ils voyaient, avec des yeux d'étonnement et de crainte, des formes grises sur le sol, et ils se demandaient pourquoi ceux-là s'agenouillaient pour prier qui jamais encore n'avaient prié.

Pendant la nuit entière, agenouillés nous priâmes, déments menant le deuil d'un cadavre ! Les plumes agitées de minuit étaient comme les panaches d'un char mortuaire : et comme un vin aigre sur une éponge était la saveur du Remords.

Le coq gris chanta, le coq rouge chanta, mais jamais ne vint le jour : et des formes tortueuses de Terreur se blottirent dans les coins où nous grisions : et chaque esprit malin qui s'ébat dans les ténèbres semblait folâtrer devant nous.

Ils glissaient et passaient, ils glissaient rapides, comme des passants dans la brume : ils imitaient la lune en un rigodon de figures et de contorsions délicates, et avec des pas cérémonieux et des grâces odieuses les fantômes arrivaient à leur rendez-vous.

Avec des grimaces et des drôleries, nous les vîmes passer, frêles ombres, la main dans la main ; à la ronde, à la ronde, en une cohue fantômale ils dansèrent une sarabande : et les damnés grotesques faisaient des arabesques, comme le vent sur le sable !

Avec des pirouettes de marionnettes, ils dansaient légèrement sur les pointes : mais avec les flûtes de la Peur ils emplissaient l'oreille, en conduisant leur affreuse mascarade, et bruyamment ils chantaient, et longuement ils chantaient, car ils chantaient pour éveiller les morts.

*« Oho ! criaient-ils, le monde est vaste, ais les membres entravés vont en trébuchant, et une fois, ou deux fois, jeter les dés est un jeu distingué et comme il faut, mais il ne gagne pas, celui qui joue avec le Péché dans la secrète Maison de Honte. »*

Ils n'étaient nullement formes aériennes ces êtres grotesques qui gambadaient avec une telle gaité : pour ceux-là dont les vies étaient retenues enchaînées, et dont les pieds ne pouvaient aller librement, ah ! Plaies du Christ ! ils étaient bien vivants et terribles à voir.

A la ronde, à la ronde, ils valsaient et tourbillonnaient ; quelques-uns tournaient par couples minaudiers ; avec des pas affectés de demi-vertus quelques-uns effleuraient les escaliers : et avec de subtils sarcasmes et de caressantes œillades, chacun d'eux nous assistait dans nos prières.

Le vent de matin commença à gémir, mais la nuit se continua ; sur son métier géant le tissu des ténèbres glissa jusqu'à ce que chaque fil fût tissé : et, tandis que nous priions, la peur nous gagnait de la Justice du Soleil.

Le vent gémissant vint errer à l'entour des murs de la prison : jusqu'à ce que, comme une roue d'acier qui tourne, nous sentîmes les minutes nous pénétrer : ô vent gémissant ! qu'avions-nous fait pour avoir un tel veilleur ?

Enfin je vis l'ombre des barreaux, comme un treillis de plomb façonné, se projeter sur le mut blanchi à la chaux qui faisait face à mon lit de planches, et e sus que quelque part dans le monde l'aube terrible de Dieu était rouge.

A six heures chacun balaya sa cellule, à sept heures était tranquille, mais l'essor frémissant d'un vol puissant sembla remplir la prison, car le Seigneur de Mort à l'haleine glacée était entré pour tuer.

Il ne passa pas en pourpre pompeuse, et il ne chevauchait pas un coursier d'une blancheur lunaire. Trois mètres de corde et une planche à coulisse, c'est là tout ce dont a besoin la potence : ainsi avec la corde d'opprobre le Héraut vint faire son œuvre secrète.

Nous étions comme des gens qui dans un marécage d'immonde obscurité avance à tâtons ; nous n'osions pas soupirer une prière, ni donner carrière à notre angoisse : quelque chose était mort en chacun de nous et ce qui était mort c'était l'Espoir.

Car la farouche Justice de l'Homme suit droit sa route, sans se permettre le moindre écart : elle frappe le faible, elle frappe le fort, sa marche est implacable : avec un talon de fer elle écrase le fort, la monstrueuse parricide !

Nous attendions le coup de huit heures : nos langues étaient épaisses et altérées : car le coup de huit heures est le coup du Destin qui fait un homme maudit, et le Destin emploie un nœud bien coulant, pour l'homme le meilleur et pour le pire.

Nous n'avions autre chose à faire, que d'attendre le signe à venir ; aussi, comme des choses de pierre dans une vallée solitaire, nous étions assis immobiles et muets : mais le cœur de chacun battait fort et vite, comme un dément sur un tambour.

D'un choc soudain, l'horloge de la prison ébranla l'air frémissant, et de la geôle entière s'éleva un gémissement de désespoir impuissant, comme le cri, qu'entendaient les marécages effrayés, de quelque lépreux dans son repaire.

Et ainsi que l'on voit les plus effroyables choses dans le cristal d'un rêve, nous vîmes la huileuse corde de chanvre accrochée à la poutre noircie, et nous entendîmes la prière que le collet du bourreau étrangla dans un grand cri.

Et toute la douleur qui l'ébranla tellement qu'il poussa ce cri affreux, et son remords déchirant, et ses sueurs de sang, nul ne les connut si bien que moi : car celui qui vit plus d'une vie doit mourir aussi plus d'une mort.

## IV

Il n'y a pas d'office le jour où l'on pend un condamné : le cœur du Chapelain est bien trop malade, ou sa face bien trop blême, ou il y a écrit dans ses yeux ce que nul ne doit voir.

Ainsi ils nous gardèrent enfermés jusqu'à près de midi, et alors on sonna la cloche, et les Gardiens avec leurs clés cliquetantes ouvrirent chaque cellule aux écoutes, et nous descendîmes pesamment l'escalier de fer, chacun hors de son Enfer distinct.

Dehors, au doux plein air de Dieu nous allâmes, mais non à la façon accoutumée, car la face de celui-ci était blanche de peur, et la face de celui-là était grise, et jamais je ne vis des hommes tristes regarder aussi intensément le jour.

Jamais je ne vis des hommes tristes regarder avec un œil aussi intense cette petite tente de bleu que nous, prisonniers, appelions le ciel, et chaque nuée indifférente qui passait en heureuse liberté.

Mais il y en avait parmi nous tous qui marchaient la tête basse, et savaient que, si chacun avait eu son dû, ils auraient mérité de mourir : lui n'avait tué qu'une chose qui vivait, tandis qu'ils avaient tué une chose morte.

Car celui qui pêche une seconde fois éveille à la peine une âme morte, et il la tire de son suaire taché, et la fait saigner à nouveau, et la fait saigner de larges gouttes de sang, et la fait saigner en vain !

Comme des signes ou des clowns, en monstrueux apparat, étoilés de flèches en dessin irrégulier, silencieusement nous allâmes tout autour de la cour d'asphalte glissant ; silencieusement nous allions tout à l'entour, et personne ne disait mot.

Silencieusement nous allions tout à l'entour, et dans chaque cerveau creux, la Mémoire de choses terribles s'engouffrait comme un vent terrible, et l'horreur paraissait devant chacun et la Terreur rampait derrière.

Les Gardiens se pavanaient deci delà, gardant leur troupeau de brutes, leurs uniformes étaient tout battant neuf et c'était leur tenue des Dimanches, mais nous savions à quelle besogne ils avaient été, par la chaux vive de leurs souliers.

Car là où la tombe s'était ouverte toute grande, il n'y avait plus de tombe du tout : seulement un peu de terre et de sable près du mur hideux de la prison, et un petit tas de chaux ardente, afin que l'homme ait un suaire.

Car il a un suaire, ce malheureux, tel que peu de gens peuvent en réclamer : bien au fond, au bas d'une cour de prison, nu pour plus grande honte, il gît, avec des chaînes à chaque pied, enveloppé dans un drap de flamme !

Et pendant tout le temps, la chaux ardente dévore sa chair et ses os, elle ronge les os cassants pendant la nuit, et la chair tendre pendant le jour, elle mange la chair et les os tour à tour, mais elle ronge le cœur sans cesse.

Pendant trois longues années, ils ne sèmeront ni ne planteront là : pendant trois longues années, l'endroit maudit sera stérile et nu, et regardera le ciel étonné avec un regard sans reproches.

Ils croient qu'un cœur de meurtrier corromprait chaque simple semence qu'ils sèment. Ce n'est pas vrai ! La bienveillante terre de Dieu est plus généreuse que ne le savent les hommes, et la rose rouge s'épanouirait plus rouge et la rose blanche plus blanche.

Hors de sa bouche, une rouge, rouge rose ! Hors de son cœur, une blanche ! Car qui peut dire de quelle étrange façon Christ manifeste Sa volonté, depuis que le bâton sec que portait le pèlerin fleurit à la vue du grand Pape ?

Mais ni la rose blanc de lait ni la rouge ne peuvent fleurir dans l'air d'une prison : tessons, cailloux, silex, sont ce qu'ils nous donnent là ; car on sait que parfois les fleurs ont apaisé le désespoir de l'homme simple.

Ainsi jamais la rose rouge de vin, ni la blanche, pétale par pétale, ne tomberont sur ce peu de terre et de sable auprès du mur hideux de la prison, pour dire aux hommes qui passent dans la cour que le Fils de Dieu mourut pour tous.

Pourtant, bien que le hideux mur de la prison le cerne encore tour à l'entour, et qu'un esprit ne puisse vagabonder de nuit, qui de chaînes est lié, et qu'un esprit ne puisse que pleurer qui gît en une terre aussi impie,

Il est en paix — le misérable — en paix ou le sera bientôt : il n'y a rien là qui puisse l'affoler et la Terreur ne s'y promène pas au plein jour, car la Terre sans clarté dans laquelle il repose n'a ni Soleil ni Lune.

Ils le pendirent comme on pend une bête : ils ne sonnèrent même pas un glas qui eût pu apporter quelque apaisement à son âme effrayée, mais précipitamment ils l'emportèrent et le cachèrent dans un trou.

Ils lui enlevèrent ses habits de toile, et l'abandonnèrent aux mouches : ils se moquèrent de sa gorge pourpre et enflée, et de ses yeux purs et fixes, et avec des grands rires ils entassèrent le linceul dans lequel leur condamné repose.

Le Chapelain ne s'agenouillerait pas au bord de cette tombe déshonorée, et ne la marquerait pas de la Croix bénie que le Christ pour les pécheurs donna, parce que l'homme était un ceux que Christ était descendu sauver.

Cependant tout est bien ; il n'a que franchi les bornes connues de la Vie : et pour lui des larmes étrangères empliront l'urne depuis longtemps brisée de la Pitié, car ses pleureurs seront les rejetés, et les rejetés toujours pleurent.

## V

Je ne sais si les Lois ont raison, ou si les Lois ont tort ; tout ce que nous savons, nous, les captifs de la geôle, c'est que le mur est solide ; et que chaque journée est comme une année, une année dont les jours sont longs.

Mais ceci, je le sais, que toute Loi que les hommes ont faite pour l'homme depuis qu'un Homme le premier prit la vie de son frère et que le monde de l'affliction commença, toute Loi disperse le bon grain et garde la balle, avec le pire des vans.

Ceci aussi, je le sais — et combien sage si chacun pouvait le savoir de même — que chaque prison que bâtissent les hommes est bâtie avec les briques de l'infamie, et fermée de barreaux, de peur que Christ ne voie comment les hommes mutilent leurs frères.

Avec des barreaux ils défigurent la lune gracieuse, et ils aveuglent le bon soleil : et ils font bien de cacher leur Enfer, car il s'y passe des choses que ni Fils de Dieu ni fils de l'Homme jamais ne devrait voir.

Les actions les plus viles, ainsi que des herbes empoisonnées, s'épanouissent dans l'air de la prison : c'est seulement ce qui est bon dans l'Homme qui s'épuise et se flétrit là : la pâle Angoisse veille à la lourde barrière et le Gardien est Désespoir.

Car ils affament le petit enfant terrifié jusqu'à ce qu'il pelure jour et nuit : et ils flagellent le faible, ils fouettent l'idiot, et raillent les vieillards gris, et certains deviennent fous, et tous deviennent pires, et nul ne peut dire un mot.

Chaque étroite cellule que nous habitons est une infecte et sombre latrine, et l'haleine fétide de la Mort vivante étouffe chaque lucarne grillée, et tout, sauf le Désir, est réduit en poussière dans la machine Humanité.

L'eau saumâtre que nous buvons glisse avec un limon nauséabond, et le pain amer qu'ils pèsent avec soin est plein de craie et de chaux, et le Sommeil jamais ne se couche, mais marche les yeux hagards — implorant le Temps.

Mais bien que la Faim amaigrie et la Soif livide, ainsi que l'aspic et la vipère, combattent, on se soucie peu de la chère de la prison, car ce qui glace et tue entièrement c'est que chaque pierre qu'on soulève pendent le jour devient votre cœur la nuit.

Avec minuit toujours dans le cœur, et le crépuscule dans la cellule, nous tournions la manivelle, et nous effilochions la corde, chacun dans son enfer distinct, et le silence est plus redoutable que le son de cloches d'airain.

Et jamais une voix humaine ne s'approche pour dire une douce parole : et l'œil qui examine à travers le judas est impitoyable et dur, et de tous oubliés, nous pourrissions et pourrissions, l'âme et le corps gâtés.

Et ainsi nous rouillons la chaîne de fer de la Vie, avilis et seuls, et quelques-uns profèrent des malédictions, et quelques autres pleurent, et certains ne font entendre le moindre gémissement ; mais les Lois éternelles de Dieu sont indulgentes et brisent le cœur de pierre.

Et chaque cœur humain qui se brise dans une cour ou cellule de prison, est comme cette cassette brisée qui donna son trésor au Seigneur et remplit l'impure demeure du lépreux du parfum du nard le plus précieux,

Ah ! heureux ceux-là dont les cœurs peuvent se briser et gagner la paix du pardon ! Comment l'homme pourrait-il autrement dresser son plan et purifier son âme du péché ? Où, sinon dans un cœur brisé, le Seigneur Christ pourrait-il entrer ?

Et l'homme à la gorge pourpre et enflée, et aux yeux purs et fixes, attend les saintes mains qui prirent le Voleur au Paradis, et le Seigneur ne méprise pas le cœur brisé et contrit.

L'homme en rouge qui lit la Loi lui accorda trois semaines de vie, trois petites semaines pour guérir son âme du désaccord de son âme, et pour purifier, de la moindre goutte de sang, la main qui avait tenu le couteau.

Et avec des larmes de sang il purifia sa main, la main qui tint l'acier ; car seul le sang peut effacer le sang, et seules les larmes peuvent guérir ; et la tache cramoisie qui était de Caïn, devint de Christ le sceau blanc de neige.

## VI

Dans la geôle de Reading auprès de la ville, il est une tombe d'infamie, et là gît un misérable dévoré par des dents de flamme, dans un linceul ardent il gît, et sa tombe n'a pas de nom.

Et là, jusqu'à ce que Christ appelle les morts, qu'il repose en silence ; nul besoin de prodiguer des larmes insensées, ou de pousser de haletants soupirs ; l'homme avait tué ce qu'il aimait, et c'est pour cela qu'il eut à mourir.

Et chacun tue la chose qu'il aime, que tous entendent ceci : les uns le font avec un regard de haine, d'autres avec des paroles caressantes, le lâche avec un baiser, l'homme brave avec une épée.

### ANEXO III: TRADUCCIÓN DE ENRIQUE QUINTERO VALENCIA

#### **Balada de la cárcel de Reading**

#### **I**

No tenía ya chaqueta roja  
como es el vino y es la sangre;  
y sangre y vino eran sus manos  
cuando le hallaron el cadáver  
de la pobre mujer que amaba,  
y a la que dio muerte el infame.

Andaba él entre los presos  
con traje gris y con gorrilla:  
Parecía feliz su paso.  
Mas nunca antes ví en la vida  
un hombre tal que, intensamente,  
mirara así la luz del día...

Jamás he visto ningún hombre  
mirar así, con tal mirada,  
ese toldillo de turquíes  
que los reclusos cielo llaman,  
y cada nube que navega  
igual que un velero de plata.

Con las demás almas en pena  
en otro patio hacía ronda  
pensando si la falta suya  
sería grande o poca cosa,  
cuando una voz dijo a mi espalda:  
“El hombre aquel irá a la horca!”

Dios mío! El mismo muro pétreo  
tuvo temblores de ira negra;  
casco de hierro enrojecido  
fue el cielo sobre mi cabeza,  
y aunque también estaba preso  
no podía sentir mi pena.

Comprendí, entonces, qué congoja  
apresuraba su misterio;  
supe por qué miraba el día  
con aquel mirar tan intenso:  
Mató aquel hombre lo que amaba,  
y debía morir por ello!

Y sin embargo, sepan todos,  
cada hombre mata lo que ama.  
Los unos matan con su odio,  
los otros con palabras blandas;  
el que es cobarde, con un beso,  
y el de valor, con una espada!

Unos lo matan cuando jóvenes,  
y cuando están viejos los otros;  
unos con manos de deseo,  
otros lo estrangulan con oro;  
y el más hábil, con un puñal  
porque así se enfría más pronto.

Aman mucho unos; otros, poco.  
Se compra y vende el sentimiento.  
Unos lo matan entre llanto,  
otros sin prisas y sin miedo.  
Cada uno mata lo que ama  
mas no todos pagan por ello.

No mueren de una muerte infame  
frente a un día tenebroso;  
ni tienen nudos corredizos  
al cuello; y paños sobre el rostro;  
ni sienten caer al vacío  
sus cansados pies temblorosos.

No viven con hombres callados  
que los custodian día y noche;  
que los guardan cuando ellos quieren  
llorar o decir oraciones,  
por miedo a que ellos por sí mismos  
roben su presa a los barrotes.

No se despiertan con el día  
ante el fatal grupo reunido:  
el Capellán, trémulo y blanco,  
el Alguacil, adusto y lívido,  
y el Director, negro y severo,  
con la torva cara del Juicio.

No se levantan con gran prisa  
para vestir sus trajes grises  
en tanto que el doctor impúdico  
los mira con ojos febriles,  
y anota el gesto grotesco  
y cada contracción visible  
manejando un reloj que suena  
sordo como un martillo horrible.

No conocen la sed intensa  
antes que, con mano enguantada  
el verdugo llegue a la puerta;  
y con tres correas os ata  
para que no más en el mundo  
tenga ya sed vuestra garganta.

No inclinan atento el oído  
al De Profundis que les rezan,



mientras el miedo entre sus almas  
les asegura que aún esperan;  
y no tropiezan con su féretro  
al entrar de noche a las celdas.

No miran el último cielo  
por cristalinas claraboyas;  
no ruegan con labios de barro  
que se acabe su pena honda,  
ni cae el beso de Caifás  
a su mejilla temblorosa.

## II

Por seis semanas, el soldado  
dio su paseo por el patio  
con traje gris y con gorrilla:  
Parecía feliz su paso.  
Mas nunca ví a ningún hombre  
con tal fiebre ver al sol cálido.

Nunca yo ví a ningún hombre  
ver con mirada tan intensa  
el toldo azul al que los presos  
le dicen cielo, con tristeza,  
y cada nube que arrastraba  
su vagabunda cabellera.

No retorció ya sus manos  
como esos hombres insensatos  
que aún alimentan esperanzas  
en momentos desesperados;  
no hacía más que ver el sol  
y beber aire del día cálido.

No retorció ya sus manos  
ni se amargaba con gemidos,  
y nada ya lo entristecía;  
pero bebía el aire tibio  
cual se calmara sus dolores:  
Y bebía sol como vino!

Y otros penados, como yo,  
en otro patio haciendo ronda  
pensábamos si nuestra culpa  
sería grande o poca cosa,  
mirando con gran extrañeza  
al hombre que iría a la horca.

Y era raro ver su paso  
con planta alegre y desenvuelta;  
y era raro ver su mirada  
fija en el día y tan intensa;  
y era más raro aún saber

que tenía tan grande deuda...

Olmo y roble tienen hojas  
que embellece la primavera,  
mas horrible es ver el cadalso  
que una áspid muerde siniestra:  
Y –verde o seco- pende un hombre  
antes de que el árbol florezca.

Es la alta morada el cielo  
al que endereza el fuego humano.  
Mas quién quiere desde un patíbulo,  
con una corbata de cáñamo,  
la última vez mirar al cielo  
a través del criminal lazo?

Bello es bailar con los violines  
mientras amor y vida arden;  
danzar con flautas y laúdes  
es cosa delicada y suave:  
Pero no es cosa nada dulce  
bailar con los pies en el aire...

Con suposiciones curiosas  
lo mirábamos día por día  
preguntándonos si nuestra suerte  
acaso sería la misma,  
pues nadie sabe hasta qué infierno  
se puede hundir su alma sombría.

Por fin un día, entre los presos  
el muerto ya no más paseó;  
supe que, en pie, el hombre esperaba  
en la celda de la prisión,  
y que ya no más le veríamos  
en el suave mundo de Dios.

Como a dos buques en mal tiempo  
nos enfrentó nuestro destino;  
no nos dijimos nunca nada  
-nada teníamos que decirnos  
pues no eran entonces Nochebuena  
sino un gris día maldito.

Un muro grueso nos cercaba  
y éramos dos desheredados;  
lejos de sí nos lanzó el mundo,  
y nos quitó el Señor su amparo,  
y el cepo que aguarda al delito  
nos logró coger en su lazo...

### III

En este patio de los reos,

de piedra burda y muros altos,  
aquí tomaba él el aire  
bajo un cielo siempre nublado;  
y por temor de que muriese  
iban dos guardas a su lado.

Él también solía sentarse  
con esos que espiaban su pena,  
los que vigilaban su llanto  
y aún su oración más pequeña;  
siempre lo miraban temiendo  
robase al cadalso su presa.

El Director conocía todos  
los artículos del Reglamento;  
el Doctor decía que la muerte  
no era más que un simple hecho;  
y en la celda, dos veces diarias  
el Capellán le daba consejos.

Y dos veces fumaba él pipa  
con grandes sorbos de cerveza;  
no dejaba esconderse el miedo  
porque su alma estaba resuelta,  
y aún decía estar alegre  
viendo al verdugo ya tan cerca.

Pero jamás un centinela  
le preguntó con gran audacia  
por la razón de su blasfemia;  
porque quien debe hacer de guarda  
ha de poner llave a su boca  
y sobre su rostro una máscara.

Si nó, podría conmovearse;  
y qué haría la piedad  
en una cueva de asesinos?  
Y qué palabra de bondad  
podría socorrer a un hombre  
hundido en tan atroz lugar?

Con paso torpe, como tontos,  
danzábamos en todos el patio.  
Qué más nos daba ser ahora  
la alegre comparsa del diablo:  
Cráneos rapados, pies de plomo,  
son un espectáculo raro!

Deshilábamos cuerda embreada  
con las romas uñas sangrientas;  
fregábamos suelo y barrotes  
y frotábamos pared y puertas,  
y enjabonábamos las tablas  
chocando los cubos en ellas.

Coser sacos y partir piedras,  
voltear taladros polvorientos,  
chocar vasijas, gritas himnos,  
y en el molino el sudor nuestro...  
Pero en el corazón de todos  
se escondía tranquilo el miedo.

Tan tranquilo que cada día  
reptaba como ola de algas.  
Nos olvidamos del destino  
que a inocente y culpable aguarda,  
hasta que al volver del trabajo  
vimos una tumba cavada...

Y un alimento viviente  
pedía por su ancha boca;  
hasta el barro pedía sangre  
al asfalto de sed ansiosa:  
Supimos que antes del alba  
alguien colgaría en la horca.

El alma pensando en la Muerte,  
en el Terror y en el Destino;  
y arrastrándose en la niebla  
pasó el verdugo su saquito.  
Y cada recluso temblaba  
entrando a su infierno distinto.

Aquella noche, los pasillos  
formas pavorosas llenaron;  
se sentían pasos furtivos  
en la cárcel, de arriba abajo,  
y tras de los barrotes crueles  
había curiosos rostros blancos.

Descansaba como quien sueña  
en la hierba de una pradera;  
los vigilantes lo miraban  
sin poderse explicar siquiera  
cómo duerme un hombre tranquilo  
con el verdugo allí tan cerca.

Pero no hay sueño cuando lloran  
los que no conocen las lágrimas;  
por eso, inocente y malos  
velamos en la noche larga:  
y a través de cada cerebro  
la pena de otro se arrastraba.

Es cosa horrible padecer  
cada uno el ajeno delito!  
La espada del mal hiere el pecho  
hasta su gran pomo maligno,  
y como plomo eran las lágrimas

por la sangre que no vertimos.  
Iban guardianes silenciosos  
hasta las puertas con candado,  
y miraban las sombras grises  
dobladas, pensando asombrados  
cómo podían arrodillarse  
los que jamás habían rezado.

Toda la noche, de rodillas  
como locos en un entierro.  
Y como penachos fúnebres  
eran las plumas ante el viento.  
Y a vino agrio en una esponja  
nos sabía el remordimiento.

El gallo gris cantó, y el rojo,  
pero aún no amanecía;  
había formas de terror  
en los rincones, escondidas,  
y los mil duendes de la niebla  
danzaban ante nuestra vista.

Se deslizaban y pasaban  
como viajeros en la niebla;  
imitaban pasos de luna  
con mil contorsiones grotescas;  
y con ceremonias y gracias  
los fantasmas hacían fiesta.

Como sombras entrelazadas  
pasaron con mimos y muecas,  
y en fantasmal tropel danzaron  
una zarabanda siniestra,  
... y los condenados bailaban  
igual que el viento en las arenas!

Danzaban y hacían piruetas  
con agilidad de muñecos;  
era una horrible mascarada  
al son de las flautas del miedo,  
y cantaban con insistencia  
queriendo despertar al muerto.

Ooh! –gritaban- El mundo es ancho  
pero el pie atado se tropieza;  
y una o dos veces tirar dados  
es gran distinción y nobleza,  
mas no rinde apostar pecados  
a ocultas casas de vergüenza.

No eran espectros los payasos  
que con gran contento saltaban;  
tenían los pies con grilletes  
y las vidas encadenadas:

Bien vivos, Oh Dios!, los veía,  
y era terrible tal mirada.

Todos giraban en el corro;  
unos en yunta zalamera,  
otros, -cual mujeres equívocas  
iban rozando la escalera;  
mas todos, con leve sarcasmo  
acompañaban al que reza.

Susurró el viento matutino  
pero aún la noche seguía;  
en su gran telar la tiniebla  
tejió hasta el final cada fibra;  
y, aún rezando, nos ahogaba  
el miedo a la solar justicia.

El viento errante sollozaba  
sobre los muros de la cárcel  
hasta que, cual rueda de acero,  
se nos clavaron los instantes:  
Oh viento! Cómo merecimos  
tan cruel espía insobornable?

Al fin dio sombra cada reja  
-plúmbea cortina tenebrosa  
sobre la pared encalada  
frente a mi lecho de congojas:  
Supe que en algún lugar era  
el alba horrible de Dios, roja!

A las seis barrimos las celdas,  
a las siete, todo sereno;  
pareció llenar la prisión  
un trémulo y terrible vuelo:  
El Caballero de la Muerte  
había entrado por un féretro!

No vino con suntuosa pompa  
en un blanco corcel de fiesta.  
Una horca sólo precisa  
tablón y tres metros de cuerda;  
así, con un lazo de oprobio  
hizo el pregón su obra secreta.

Como entre pantanos oscuros  
perdidos que a tientas avanzan;  
no osábamos aún rezar  
ni exhalar las penas amargas;  
algo había muerto en cada uno:  
había muerto la Esperanza!

La feroz justicia del hombre  
va recta sin jamás desviarse;

y hiere al fuerte como al débil  
en su dura marcha implacable:  
Con pies de hierro aplasta al fuerte  
la parricida abominable.

Esperamos oír las ocho.  
Bocas hinchadas y salobres.  
Las ocho: La hora en que el Destino  
hace maldito al ser más noble.  
Usa el Destino el mismo nudo  
para el mejor y el peor hombre.

Sólo esperábamos un signo  
mudos e inmóviles, tal como  
piedras en un valle perdido;  
ay! pero el corazón de todos  
latía fuerte y con premura  
como sobre un tambor un loco.

A un golpe duro del reloj  
tremuló la cárcel tremenda,  
y de toda ella se alzó  
como un gemido de impotencia  
igual al grito estremecido  
de los leprosos en sus cuevas.

Y cual se ven cosas horribles  
entre los sueños cristalinos,  
la aceitosa cuerda de cáñamo  
colgada de la viga vimos,  
y oímos la oración que el lazo  
estranguló en un alarido.

Todo el dolor que lo azotó  
hasta el terrible grito hiriente,  
su pena y su sudor de sangre  
ninguno como yo los siente:  
El que vive más de una vida  
debe morir más de una muerte!

#### IV

Mas no se celebran oficios  
cuando en el patíbulo hay alguien;  
el Capellán está muy triste  
o está su rostro muy exangüe:  
Quizá en sus ojos está escrito  
algo que no debe ver nadie...

Nos cerraron hasta la tarde,  
y sólo entonces sonó el hierro;  
con sus llaves tintineantes  
los guardas cada celda abrieron,  
y bajamos las escaleras

libre cada uno de su infierno.  
Andábamos al aire libre  
mas no como antes se solía;  
en unos rostros había miedo,  
y eran los otros de agonía:  
Nunca antes ví a hombres tan tristes  
ver con tal sed la luz del día!

Nunca antes ví a hombres tan tristes  
mirar con tal mirar de anhelo  
ese toldo azul que nosotros  
los presos llamábamos cielo,  
y cada nube que pasaba  
en un feliz y libre vuelo.

Entre nosotros, unos iban  
solos, y baja la cabeza...  
Si todos hubieran pagado  
habríalos cogido la cuerda:  
No mató él más que cosa viva,  
ellos mataron cosa muerta.

El que por segunda vez peca  
despierta un dolor enterrado,  
y lo hace sangrar de nuevo  
cuando lo arranca del sudario:  
Lo hace sangrar a grandes gotas  
y lo hace sangrar en vano!

Y como payasos o monos,  
con una pompa estrafalaria  
andábamos con gran silencio  
por sobre la tierra asfaltada;  
caminábamos con gran silencio  
sin decir ninguna palabra.

Andábamos con gran silencio  
siguiendo el hilo a la muralla;  
y en cada cerebro vacío  
un terrible recuerdo entraba,  
y conmovía a cada uno  
el terror sobre nuestra espalda.

Los guardas iban y venían  
haciendo a sus bestias la ronda;  
sus atuendos eran flamantes;  
pero supimos de la obra  
que ellos antes ejecutaron  
por la cal que había en sus botas.

Allí donde hicieron la fosa  
no se veía ningún rastro;  
sólo un poco de arena y tierra  
cerca del muro carcelario,



y un montoncito de cal viva  
por dar al hombre buen sudario.

Ese infeliz tiene un sudario  
como pocos pueden quererlo:  
Al fondo de un patio de cárcel,  
por afrenta, desnudo el cuerpo:  
Él yace allí, encadenado,  
y entre unas sábanas de fuego.

La cal ardiente lo devora  
sin interrumpir el escarnio,  
roe los huesos en la noche  
y la carne en el día claro;  
roe –alternando- carne y huesos,  
pero el corazón sin descanso.

Y pasarán tres largos años  
en que no habrá allí una planta;  
ese lugar, por los tres años,  
es tierra maldita y árida,  
y mira al cielo con asombro  
sin un reproche en la mirada.

Creen que el corazón de un reo  
mata la semilla sembrada.  
Pero nó! La tierra de Dios  
no es como los hombres avara:  
La rosa roja allí es más roja  
y la blanca será más blanca!

En su boca una rosa roja.  
Sobre el corazón, una blanca!  
Porque quién sabe el raro signo  
que imprime Cristo a su palabra  
desde que el bordón del viajero  
floreció delante el gran Papa?

Pero ni flor roja ni blanca  
florecería en tal recinto;  
sólo piedras, cascotes y sílex  
dan en el patio de un presidio.  
Porque ellos temen que las flores  
consuelen al hombre sencillo.

Por eso no caerán pétalos  
nunca, ni blancos ni aún rojos,  
en la tumba –polvo y arena  
cerca de ese muro oprobioso  
para decir a los reclusos  
que el Hombre-Dios murió por todos.

Sin embargo, aunque el muro horrible  
lo esté rodeando todavía;

aunque un espíritu con grillos  
no ambula entre la noche fría,  
y sólo puede verter lágrimas  
por yacer en tal tierra impía,

está ya en paz, o estará pronto;  
ya no le acosa la locura,  
y el miedo ya no lo acobarda  
en la monotonía diurna,  
porque es la tierra en que reposa  
tierra sin sol, tierra sin luna.

Lo ahorcaron como a una bestia,  
sin una sola campanada  
que hubiera llevado consuelo  
al terror mudo de su alma;  
lo llevaron con gran premura  
a la fosa recién cavada.

Lo desnudaron de sus ropas,  
luégo abandonaron su cuerpo,  
se rieron de sus ojos fijos  
y de su amorado cuello,  
y alegremente amontonaron  
el cruel sudario para el reo.

El Capellán no se arrodilla  
junto a la tumba de un maldito,  
ni lo bendice con la Cruz  
que dio el Señor a los perdidos;  
pero este hombre era uno  
de los que vino a salvar Cristo!

Todo está bien; no ha hecho más  
que franquear normales límites.  
Lágrimas raras para él  
llenarán la urna imposible.  
Sus plañideras son los parias,  
y los parias siempre están tristes...

## V

Yo ignoro si la ley es justa  
o si la ley tiene sus yerros;  
sólo sabemos que hay un muro  
alto alrededor de los presos,  
donde cada día es un año:  
Un año de días eternos.

Pero sí sé que toda ley  
que traza el hombre a sus hermanos  
desde que empezó la aflicción  
con el primer asesinato,  
toda ley cuele el grano bueno

con el peor de los cedazos.  
Y también sé –si lo supieran...-  
que cada prisión se edifica  
con bloques de ira e infamia  
y con barreras de sevicia,  
por temor de que Cristo vea  
cómo los hombres se mutilan.

Enceguecen el sol con rejas  
y con barras afean la luna;  
y es bueno que escondan su infierno  
para que jamás se descubran  
las cosas que ni Dios ni el hombre  
deberían contemplar nunca.

La maldad, como mala hierba  
crece en la tierra carcelaria;  
y lo que hay de bueno en el hombre  
allí se marchita, se acaba;  
la angustia vigila las puertas,  
y es guardián la desesperanza.

Matan de hambre al pobre niño  
que día y noche tiene miedo,  
azotan al tonto y al débil  
y se burlan de los más viejos,  
y aquellos que no se enloquecen  
se vuelven malos en silencio.

Y son las celdas que ocupamos  
como letrinas putrefactas;  
entra la hediondez de la Muerte  
por las ventanas enrejadas,  
y todo, menos el deseo,  
lo muele la máquina humana.

El agua horrible que nos dan  
resbala como inmundo cieno;  
y el pan, que pesan con cuidado,  
está lleno de cal y yeso;  
y el sueño no se duerme nunca  
implorando insomne al tiempo.

Mas aunque el hambre y la sed luchan  
como dos víboras en celo,  
la comida allí poco importa;  
lo que nos mata por completo  
es que son las piedras del día  
por la noche el corazón nuestro.

Con la noche en el corazón  
y el atardecer en las celdas,  
hacíamos girar el torno  
y deshacíamos la cuerda;

y el silencio era más terrible  
que unas campanas de voz llena.

Jamás se acerca una voz  
con unas amables palabras,  
y los ojos que nos examinan  
tienen las más crueles miradas;  
y olvidados de todos, vamos  
pudriéndonos en cuerpo y alma.

Así acabamos esta vida  
en soledad, traición o pena;  
unos maldicen en silencio,  
llora otro sobre su cadena,  
pero la eterna Ley de Dios  
parte el corazón de la piedra.

Y cada corazón que estalla  
en celda o patio de presidio  
semeja la cajita aquella  
que guardó el tesoro divino  
cuando en la casa del leproso  
derramó el perfume exquisito.

Dichosos esos cuyos pechos  
pueden tornarse aún pacíficos!  
Cómo, si nó, sería posible  
al hombre trazar su camino ?  
Que sólo en un corazón roto  
puede albergarse Jesucristo.

Este hombre de cuello hinchado  
y de amoratada garganta  
y con los puros ojos fijos,  
espera aún las manos santas  
como el ladrón del Paraíso.  
Dios no rehusará su alma!

El hombre que lee la Ley  
le dio seis semanas de vida  
para purificar su alma,  
para curar su alma herida,  
y limpiar de sangre la mano  
que empuñó el arma homicida.

Con lágrimas lavó su mano,  
a mano que hundió el cuchillo;  
sólo la sangre borra sangre,  
sólo el llanto limpia el espíritu:  
La mancha roja de Caín  
fue el sello níveo de Cristo!

## VI

En la cárcel de Reading hay  
una cruel e infame fosa.  
Yace allí un miserable  
que dientes de llama destrozan.  
Está en un sudario de fuego  
y yace en una tumba anónima.

Descanse allí siempre en silencio  
mientras Cristo llama a los muertos.  
No hay qué regar lágrimas loca  
ni fingir suspiros sinceros:  
El mató todo lo que amaba  
y tuvo qué morir por ello.

Y esta verdad sépanla todos:  
Que todos matan lo que aman.  
Los unos matan con su odio,  
los otros con dulces palabras:  
El que es cobarde, con un beso.  
Y el valiente, con una espada!

## ANEXO IV: PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

### Balada de la cárcel de Reading

#### I

Esta vez no llevaba su abrigo escarlata,  
igual que rojos son el vino y la sangre  
y sangre y vino había cubriéndole las manos  
cuando lo encontraron junto con la difunta,  
la pobre mujer a quien tanto había amado  
y a quien asesinó recostada en su lecho.

Junto a aquellos Jueces el hombre caminaba,  
vistiendo sus harapos color gris desgastado;  
y una gorra de críquet corona su cabeza,  
y aunque feliz y ágil su paso parecía;  
nunca antes había visto hombre con apariencia  
de total aflicción bajo la luz del día.

Nunca antes había visto un hombre que mirara  
con semejantes ojos de total aflicción  
a esa tiendecita de color azulado,  
a la que los convictos denominan «el cielo»,  
y hacia todas las nubes que pasaban flotando  
igual que un barquito de plata a la deriva.

Caminé con las otras almas llenas de pena,  
e íbamos todos juntos haciendo nuestras rondas,  
y me iba preguntando si el hombre había hecho  
fechoría grave o fechoría baladí,  
cuando escuché una voz que susurró a mi espalda:  
«Ese hombre de allí está condenado a la horca».

¡Jesucristo! Los muros de la prisión parecen  
ahora de repente estar tambaleándose,  
y el cielo sobre mi cabeza se tornó  
en un casco hirviendo como hecho de acero;  
y aunque yo también era un alma afligida  
ni siquiera podía sentir el dolor mío.

Entonces comprendí cuál era el pensamiento  
que más le atormentaba y el paso aligeraba  
y por qué hacia la luz cegadora miraba  
con semejantes ojos de total aflicción;  
el hombre había matado a quien él más amaba  
y esa era la razón por la que moriría.

Aunque cada hombre mata a aquello que más ama,  
y esto es algo que por todos es sabido,  
algunos sin embargo lo hacen con faz de odio,  
otros por otro lado con voz aduladora,  
el cobarde se esconde y lo hace tras un beso,  
y el hombre más valiente lo hace con una espada.

Unos cuando son jóvenes matan a sus amores,  
y otros lo hacen cuando la vejez los invade;  
algunos estrangulan con manos de Lujuria  
otros lo hacen con las manos llenas de Oro;  
este cuchillo es más hábil que cualquier otro  
pues la muerte se vuelve fría aún más pronto.

Algunos aman poco, y otros en demasía,  
o lo ponen en venta y otros se lo compran;  
algunos la tarea hacen con muchas lágrimas,  
pero otros ni siquiera liberan un suspiro:  
aunque cada hombre mata a aquello que más ama,  
no todo hombre por esto también se muere.

Este no muere una muerte con ignominia  
en un día repleto de infame oscuridad,  
ni tiene una horca rodeándole el cuello  
ni tiene una capucha encubriendo su rostro,  
ni sus pies cuelgan a unos metros del suelo  
a punto de adentrarse en un vacío oscuro.

No se sienta con hombres que no emiten sonido  
los cuales le vigilan en la noche y el día;  
los cuales le vigilan cuando intenta llorar,  
incluso cuando intenta hacer sus oraciones;  
los cuales le vigilan con temor por si el hombre  
priva a la prisión de su tan ansiada presa.

No se despierta al alba para en su celda ver  
siluetas espantosas por ahí apiñadas:  
el Capellán temible va vestido de blanco,  
el Alguacil con rostro severo y melancólico  
y el Director vestido color negro brillante  
con el semblante pálido para dictar Sentencia.

No se levanta con angustia y con urgencia  
para vestir las ropas grises de los convictos,  
mientras unos vulgares Médicos toman notas  
de cada contracción nerviosa y pose nuevas,  
tocando un reloj donde las manecillas  
son igual que horrorosos porrazos de martillo.

No es consciente de esa sed nauseabunda  
que abrasa la garganta momentos antes de  
que el verdugo y sus manos con guantes de jardín  
lleguen y así se acerquen a la puerta acolchada,  
y a cada uno amarre con tres sogas de cuero,  
y así nuestra garganta no sufrirá más sed.

No agacha la cabeza para escuchar mejor  
como la Funeraria redacta su sentencia,  
tampoco sentirá el terror en su alma  
cuando le digan que aún no está muerto,

pero se cruce con su propio ataúd  
mientras se va camino a su espantosa celda.

No puede contemplar como el aire se mueve  
a través de su techo cubierto de cristal;  
no hace oraciones con sus labios de arcilla  
para que así se pase todo su desconsuelo;  
ni siente en su mejilla nerviosa y temblorosa  
el beso que le planta Caifás el sacerdote.

## II

Seis semanas estuvo nuestro hombre por el patio,  
vistiendo sus harapos color gris desgastado;  
y una gorra de críquet coronaba su casco,  
y aunque feliz y ágil su paso parecía;  
nunca antes había visto hombre con apariencia  
de total aflicción bajo la luz del día.

Nunca antes había visto un hombre que mirara  
con semejantes ojos de total aflicción  
a esa tiendecita de color azulado,  
a la que los convictos denominan «el cielo»,  
y hacia todas las nubes que se iban deslizando  
por encima de su pelo enmarañado.

No retorció sus manos como sí que lo hacen  
los hombres más estúpidos que osan intentar  
domar y alimentar la cambiante Esperanza  
sumidos en la cueva de oscuro Desespero.  
Solo alzó la vista para mirar al sol,  
y así absorbió el aire de la mañana.

No retorció sus manos tampoco sollozó,  
ni echó una ojeada ni se desanimó,  
pero sí absorbió el aire de la mañana  
para que este fuera un paliativo analgésico;  
¡con la boca abierta se bebió todo el sol  
como si este fuera el más rico de los vinos!

Caminé con las otras almas llenas de pena,  
y así pesadamente hicimos otra ronda,  
también nos olvidamos si habíamos cometido  
fechoría grave o fechoría baladí,  
y contemplamos con la mirada perdida  
hacia el hombre que estaba condenado a la horca.

Y tan extraño era verle pasar andando  
con un paso ligero pero ágil a la par,  
y tan extraño era mirarlo contemplar  
con tan melancolía hacia la luz del día  
y tan extraño era pensar que él tenía  
aún una gran deuda que debía compensar.



Aunque el roble y el olmo posean lindas hojas  
las que en la primavera germinan y florecen:  
no es así el árbol lúgubre de ahorcar,  
pues sus raíces son colmillos de serpiente,  
ya sea verde o seco los hombres allí mueren  
¡mucho antes de que en este broten y nazcan frutos!

El asiento de gracia es lo más elevado  
y todos los mundanos intentan alcanzarlo:  
¿más quién desearía estar sobre el patíbulo  
mientras lleva en el cuello una argolla de cáñamo  
y mirar hacia el cielo una última vez  
al pasar la cabeza por la horca criminal?

Qué agradable es bailar con los violines  
cuando el Amor y la Vida se pueden festejar:  
bailar al son de flautas, y al son de los laúdes  
es cosa delicada, también excepcional:  
¡pero no es agradable si con los pies ágiles  
se baila mientras estos cuelgan al aire libre!

Con los ojos curiosos y enfermas conjeturas  
nosotros le observábamos un día tras el otro,  
y así nos preguntábamos si nosotros también  
al final moriríamos de la misma manera,  
pues nadie es capaz de predecir en qué infierno  
su alma ciega y perdida acabaría morando.

Al fin el condenado dejó de caminar  
por entre medias de los Jueces de la cárcel,  
y yo sabía que este estaba esperando  
en el banquillo negro de su espantosa celda,  
y que ya nunca más vería ya su rostro  
en este mundo dulce fabricado por Dios.

Como dos barcos que resisten la tormenta  
se cruzaron los nuestros caminos condenados:  
pero no hacemos mueca, ni decimos palabra,  
ninguno tiene nada más que manifestar;  
pues nuestro encuentro no fue en la sagrada noche,  
sino que ha sido en el infamante día.

A ambos nos rodean los muros de prisión,  
no éramos más que dos parias y marginados:  
el mundo nos había escupido hacia fuera,  
y Dios de su cuidado nos había retirado:  
y el garlito de hierro que aguarda el Pecado  
nos hizo caer a ambos dentro de su artimaña.

### III

En el Patio de los reos las piedras son firmes,  
y los muros goteantes son a la vez muy altos,  
y fue allí donde él respiró aire otra vez

escoltado bajo el firmamento pesado,  
a cada lado con un Guarda caminaba,  
por temor a que este se quitara la vida.

O si no se sentaba con los que vigilaban  
su angustia y desconsuelo de noche y de día;  
quienes lo vigilaban cuando se iba a llorar,  
y cuando a rezar este se arrodillaba;  
quienes lo vigilaban con temor por si el hombre  
priva a la prisión de su tan ansiada presa.

Una posición firme el Director mostraba  
con todos los Artículos dentro del Reglamento:  
El Médico decía que la muerte era todo  
a salvo de un fenómeno con origen científico:  
y dos veces al día el Capellán llamaba  
y luego le dejaba un pequeño folleto.

Y dos veces al día fumaba de su pipa,  
y bebía sus dos pintitas de cerveza:  
resulta era su alma y no dejaba espacio  
para que ningún miedo pudiera cobijarse;  
a veces él decía que estaba complacido  
por encontrarse cerca de manos del verdugo.

Pero por qué decía una cosa tan rara  
ninguno de los Guardas se atrevía a preguntar,  
pues el que debe de vigilar a los otros  
y el que es asignado esta ocupación,  
debe sellar sus labios y cerrarlos con llave,  
y esconder su cara detrás de una máscara.

Si no el bien podría sentirse conmovido  
y tratar de ofrecer un poco de consuelo:  
¿y qué podría hacer la Compasión Humana  
si está atrapada en un Criminal Agujero?  
¿Qué palabra de gracia en un lugar como este  
podría ayudar al alma de un compañero?

¡Encorvados y torpes hacíamos la ronda  
y caminando como un Desfile de Locos!  
Mas no nos importaba: pues sabíamos que éramos  
la Personal Brigada del Mismísimo Diablo:  
con cabeza rapada y con los pies de plomo  
hacen que esto sea un admirable espectáculo.

La sogá alquitranada hacíamos pedazos  
con dedos y uñas romas y derramando sangre;  
frotábamos las puertas, fregábamos los suelos,  
y sacábamos brillo a todos los barrotes:  
y así fila por fila, limpiábamos las tablas,  
y hacíamos sonar los cubos al chocarlos.

Cosíamos los sacos, partíamos las piedras,

y hacíamos girar el taladro con polvo:  
cantábamos los himnos al son de las cazuelas,  
y sudábamos al currar en el molino.  
no obstante dentro de todos los corazones,  
el terror aún moraba y seguía impasible.

Tan impasible que este todos los días  
se arrastra como una ola taponada con algas:  
y nos olvidamos de nuestro destino amargo  
que espera al más estúpido y también al canalla,  
hasta que volvíamos pesados del trabajo,  
y pasábamos por una tumba aún abierta.

Con una boca abierta amarilla y profunda  
el hoyo reclamaba carne de un ser viviente;  
incluso ese barro pedía a gritos sangre  
al vallado de asfalto también muerto de sed:  
y antes del alba bella todos ya sabíamos  
que un nuevo prisionero acabaría en la horca.

Entramos muy derechos con el alma sumida  
en la Muerte y en Miedo y la Maldición:  
el verdugo llevaba una pequeña bolsa,  
y se fue mezclando entre las sombras más oscuras  
y cada hombre temblaba según se aproximaba  
a la que ya sería su tumba numerada.

Los pasillos que por la noche están vacíos  
hoy están llenos de figuras de Terror,  
y arriba y luego abajo en la ciudad de hierro  
no se oía ningún paso caminando a hurtadillas;  
y entre los barrotes que ocultan las estrellas  
parece que se asoman rostros blancos y pálidos.

Se tumbó como el que se acuesta a soñar  
yaciendo en la pradera de hierba placentera,  
mientras dormía el vigilante vigila  
pero este no puede llegar a comprender  
¿cómo este hombre sueña un sueño tan amable  
sabiendo que el verdugo está tan cerca de él?

Pero no hay sueño cuando estos deben llorar  
y son los mismos que nunca antes han llorado:  
así que el tonto y el fraude y el villano  
estuvimos despiertos toda la noche en vela,  
y a manos del dolor de un cerebro a otro  
el miedo se contagia, se comparte y se arrastra.

¡Qué lástima y qué pena! ¡Qué cosa tan terrible  
es sentir en ti mismo la culpa del de al lado!  
Porque afilada la espada del Pecado  
se clavó hasta su mango cubierto de veneno,  
y como plomo líquido derramamos las lágrimas  
por la sangre que no habíamos vertido.

Los Guardas llevan dos alpargatas de fieltro  
y se detienen ante cada puerta candada,  
y miran y contemplan, con ojos asombrados,  
a las figuras grises que yacen en el suelo,  
y se preguntan cómo los hombres se arrodillan  
pese a no haber rezado nunca antes en sus vidas.

De rodillas rezamos toda la noche entera,  
¡parecíamos los locos dolientes de un cadáver!  
las agitadas plumas que trae la medianoche  
parecen los penachos del coche funerario:  
y a vino amargo que se impregna en una esponja  
nos sabía en la boca ese Remordimiento.

El gallo cacareó, el rojo cacareó,  
pero nunca llegaba el dulce amanecer:  
y una forma encorvada de Terror se escondió  
en todas las esquinas de donde yacíamos:  
y los duendes malvados que aparecían de noche  
ahora parecían actuar ante nosotros.

Se deslizaban y se movían velozmente,  
como viajeros a través de la neblina:  
al son del rigodón burlaban a la luna  
con giros delicados y vueltas y más vueltas,  
y con ritmo formal y una elegancia odiosa  
las formas fantasmales allí se daban cita.

Haciendo muecas y gestos ya se marcharon,  
las sombras afiladas cogidas de la mano:  
y de aquí para allá en huida fantasmal  
iban trotando al ritmo de zarabanda:  
¡y hasta los grotescos hacían arabescos,  
igual que el viento cuando pasa sobre la arena!

Dibujando piruetas como las marionetas,  
iban dando saltitos con los pies de puntillas:  
Pero flautas de Miedo llenaron los oídos,  
según dirigían ellos el temible espectáculo,  
y muy alto cantaban, y muy alto cantaban,  
pues querían con su canto despertar a los muertos.

Cantaban: «¡Oh! El mundo de gente está poblado,  
pero se debilitan los miembros con cadenas!  
Y cuando se han tirado una y dos veces dados,  
es porque el juego es propio de la nobleza,  
el hombre que con culpa juega así nunca triunfa  
pues lo hace en la secreta Casa de la Vergüenza».

No las hacían en vano estas traviesas burlas  
ya que con alegría jugaban y bromeaban:  
para las vidas de los hombres con cadenas,  
y cuyos pies seguro no se liberarán,

¡Ah, por las llagas de Cristo! Estos seres vivos  
son las criaturas más horrorosas de ver.

Por aquí y por allá iban bailando un vals;  
algunos se esfumaron sonriendo satisfechos:  
con el afeminado caminar de una puta  
otros se acercaron hacia las escaleras:  
y con mueca sutil, y adulator mirar,  
nos ayudó cada uno a hacer las oraciones.

Empezó a escucharse el aire matutino,  
pero todavía seguía siendo noche cerrada:  
a través del inmenso telar de melancolía  
los hilos resbalaban hasta que se tejían:  
y cuanto más rezábamos más miedo teníamos  
del amanecer y la Justicia del Sol.

El viento que soplaba feroz se desviaba  
a los lados de los muros de la prisión:  
sentíamos los minutos pasando poco a poco  
como si fuera un afilador de acero:  
¡Oh, viento tan feroz! ¿Qué tal mal hemos hecho  
para merecer un senescal como este?

Al fin vi a la luz pasar por los barrotes  
como una celosía forjada solo en plomo,  
se movía muy segura por el muro encalado  
que rodeaba mi cama hecha de tres tablones,  
y supe que en algún otro lugar del mundo  
el temido alba de Dios era color rojo.

Cuando dieron las seis limpiamos nuestras celdas,  
Cuando dieron las siete todo estaba en silencio,  
pero el murmullo y balanceo del viento  
parecía llenar a toda la prisión,  
pues el Señor de la Muerte con su aliento de hielo  
para matar había traspasado los muros.

No murió rodeado de gran fastuosidad  
ni cabalgó un corcel blanco como la luna.  
Tres metros de correa y un tablón deslizante  
es todo lo que el patíbulo requiere:  
así que con la cuerda de la vergüenza el  
Heraldo vino a hacer su secreta tarea.

Éramos como los que van a tientas al  
tratar de atravesar una ciénaga oscura:  
nadie se atrevió a orar o respirar,  
o dejar escapar un lamento de angustia:  
algo se había muerto muy dentro de nosotros,  
y esto que se había muerto no era más que Esperanza.

Pues la triste Justicia toma su propia vía,  
y su rumbo no altera ni la dirección cambia:

al más débil lo mata, al más fuerte lo mata,  
tiene un avance que es mortal para todos:  
con un peso de hierro al más fuerte lo mata,  
¡este parricida es de lo más monstruoso!

Esperamos a que dieran las ocho en punto:  
con las lenguas pastosas a causa de la sed:  
pues cuando dan las ocho es la hora del Destino  
el que a cada hombre echa una maldición,  
y el Destino usará un nudo corredizo  
tanto para el mejor como para el peor hombre.

No teníamos más cosas que hacer hasta que la  
señal que esperábamos hiciera aparición:  
así que como rocas en un valle desierto,  
nos quedamos sentados muy torpes y en silencio:  
pero los corazones de los hombres latían  
¡como si un hombre loco tocara unos tambores!

Con un súbito golpe al reloj de la prisión  
el viento tembloroso se abrió camino y paso,  
y desde la cárcel se oía un lamento  
cargado de impotencia y de desesperanza,  
como el sonido que temible se oiría  
desde la casa de un enfermo de lepra.

Y al igual que uno ve las cosas más terribles  
en los reflejos de sus sueños más profundos,  
vimos la soga gruesa fabricada con cáñamo,  
y escuchamos el rezo que el lazo del verdugo  
estranguló dejando escapar solo un grito.

Y toda la congoja que empezó a conmoverle  
le hizo soltar un grito repleto de amargura,  
se arrepintió de pronto, y empezó a sudar sangre,  
nadie más salvo yo sabe estas palabras:  
el que más de una vida es capaz de vivir  
al final morir debe más de una sola muerte.

#### IV

No hay capilla ni misa en el día que  
ellos cuelgan y matan a uno de los hombres:  
el corazón del Párroco se encuentra muy enfermo,  
o su rostro ya muestra la palidez extrema,  
o hay algo en sus ojos escrito en su mirada  
que nadie debería pararse a contemplar.

Nos encerraron hasta cerca del mediodía,  
e hicieron sonar la campana más tarde,  
y los Guardas con sus llaves tintineantes  
abrieron cada una de las celdas en orden,  
y a trompicones fuimos bajando la escalera,  
cada uno en dirección de su Infierno privado.

Salimos hacia el dulce aire creado por Dios,  
pero esta vez por otro camino diferente,  
pues la cara de ese estaba blanca de miedo,  
y la cara del otro era color grisáceo,  
nunca antes había visto hombre con apariencia  
de total aflicción bajo la luz del día.

Nunca antes había visto un hombre que mirara  
con semejantes ojos de total aflicción  
a esa tiendecita de color azulado  
a la que los convictos denominan «el cielo»  
y hacia todas las nubes que distraídas pasaban  
disfrutando felices de su vuelo tan libre.

Pero había entre nosotros hombres que caminaban  
con la cabeza gacha totalmente abatidos,  
y que sabían que su merecido era  
morir en el lugar del que habían matado:  
él había matado a un solo ser viviente  
mientras que ellos habían matado a los muertos.

Pues el que peca por una segunda vez  
despierta un dolor dentro de un alma muerta,  
y le retira su velo ya salpicado,  
y hace que esta de nuevo comience a sangrar,  
¡y hace que esta derrame goterones de sangre  
y hace que esta sangre pero de forma vana!

Como un simio o un payaso con traje monstruoso  
y salpicado con mil flechas ya torcidas,  
hicimos en silencio una ronda tras otra  
recorriendo el patio de asfalto resbaloso;  
hicimos en silencio una ronda tras otra,  
y ningún hombre dijo ni una sola palabra.

Hicimos en silencio una ronda tras otra,  
y dentro de las mentes bastante demacradas  
se colaban recuerdos de cosas espantosas  
como si fueran un vendaval espantoso,  
y el Terror acechaba detrás de cada hombre,  
y el temor les seguía de forma sigilosa.

Lo Guardas caminaban para pavonearse,  
mientras cuidaban de su rebaño salvaje,  
sus uniformes eran limpios como patenas,  
y solo los domingos llevaban sus esmóquines,  
pero sabíamos todos que trabajo habían hecho  
a juzgar por la cal que impregnaba sus botas.

Pues donde estos cavaron un hueco para tumba,  
deja de haber rastro de esta misma tumba:  
solo un montoncito de barro y de arena  
a los pies de los muros horribles de prisión,  
y un pequeño saquito repleto de cal viva,

que cada hombre podría usar como sudario.

Este miserable hombre tiene un sudario propio,  
no como otros hombres que no pueden pedirlo:  
muy profundo debajo del patio de prisión,  
yace desnudo por sus grandes fechorías,  
y tiene dos grilletes uno en cada tobillo,  
¡envuelto en una sábana con fuego en vez de tela!

Y durante este rato la cal viva devora  
sus huesos y también su carne musculosa,  
por la noche devora todos sus huesos frágiles,  
y por el día la carne blanda devora,  
devora la carne y los huesos alterando,  
pero el corazón sin parar lo devora.

Durante los tres próximos años no nacerá  
ninguna planta ni brotará una semilla:  
durante los tres próximos años ese lugar  
será estéril e infértil, no será bendecido,  
y mirará hacia arriba perplejo hacia el cielo  
con una irrefragable mirada desde abajo.

Piensan que el corazón de un asesino es  
capaz de las semillas echarlas a perder.  
¡No es cierto! Pues la tierra bondadosa de Dios  
es aún más bondadosa de lo que creen los hombres,  
y brotará la rosa roja aún más roja,  
y brotará la rosa blanca aún más blanca.

¡De su boca saldrá una rosa más roja!  
¡Y de su corazón una rosa más blanca!  
Pues, ¿quién describir puede los caminos con los que  
Cristo revela su voluntad y su luz,  
desde que el bastón seco de aquel peregrino  
volvió a brotar de nuevo delante del gran Papa?

Ni rosa roja ni blanca como la leche  
puede brotar en este aire de la prisión;  
un tiesto y un guijarro, también un pedernal  
son todo lo que ellos aquí nos pueden dar:  
pues dicen que las flores pueden también curar  
la desesperación del hombre más común.

Ni rosa blanca ni rojiza como el vino,  
un pétalo a un pétalo irá cayendo en  
este montón que yace de barro y de arena  
a los pies del horrible muro de la prisión,  
para contarle a los que por allí deambulen;  
que el mismo Hijo de Dios murió para salvarnos.

Y aunque estos horribles muros de la prisión  
lo tengan rodeado por todos sus costados,  
y el espíritu no deambule por la noche



por estar amarrado y atado con cadenas,  
y el espíritu solo pueda echarse a llorar  
por estar habitando un lugar tan impío.

Este hombre miserable ahora está en paz,  
ahora está en paz o pronto lo estará:  
ya no habrá nada que lo haga enloquecer,  
ni tampoco andará el Miedo a mediodía,  
pues en la tierra en la que su cuerpo yace  
nunca asoma la luz del Sol ni de la Luna.

Lo colgaron igual que se cuelga a una bestia:  
ni siquiera hicieron repicar las campanas  
al son de un réquiem para conducir a su alma  
que está sobresaltada a su descanso eterno,  
sino que muy veloces su cuerpo se llevaron,  
y lo tiraron dentro del cavado agujero.

Lo despojaron de sus ropajes de lona,  
y ofrecieron su cuerpo a las moscas y bichos;  
se burlaron de su cuello inflamado y roto  
y de sus ojos fijos con mirada vacía:  
y con risas sonoras cogieron el sudario  
en el que yace ahora este muerto convicto.

Ni el Capellán si quiera se arrodilló a rezar  
delante de su tumba de aspecto deshonesto:  
tampoco hizo la seña de la bendita Cruz  
que Cristo entregó a hombres pecadores,  
porque el hombre era uno de esos a los que  
Cristo les prometió la salvación eterna.

Pero todo está bien; solo se ha traspasado  
el límite que su Vida había designado:  
y ahora extrañas lágrimas llenarán por él la  
urna irrompible de la pena y la tristeza,  
pues son sus plañideros sus compañeros parias,  
y los parias están casi siempre de luto.

## V

No sé si nuestras Leyes son justas y correctas,  
o si las Leyes son injustas e incorrectas;  
todo lo que sabemos los que aquí estamos presos  
es que es firme y muy sólido el muro de prisión;  
y que cada día que pasa parece un año,  
un año cuyos días son totalmente largos.

Pero sí que sé que todas las Leyes que  
los hombres han creado para la Humanidad  
(desde que el primer Hombre asesinó a su hermano,  
y entonces este mundo se volvió un lugar triste)  
solo criban la paja y separan el grano  
usando el más malvado de todos los cedazos.

También sabía esto (y sería conveniente  
si todos los demás también esto supieran):  
que todas las prisiones construidas por el hombre  
están formadas por ladrillos de vergüenza,  
y estamos entre rejas para que Cristo no  
vea como mutilamos aquí a nuestros hermanos.

Detrás de los barrotes la luna está borrosa,  
y del sol bondadoso se le ciega su luz:  
al ocultarse en sus Infiernos hacen bien,  
¡pues allí hacen cosas que no deben saberse  
y que el Hijo de Dios ni ningún hijo de Hombre  
debería jamás pararse a contemplar!

Las acciones más viles como hojas venenosas  
brotan de maravilla al aire de prisión:  
y lo único que hay bueno por dentro de los Hombres  
allí se debilita hasta que se marchita:  
la Pálida Angustia es custodia de la puerta,  
y los Guardianes son la Desesperación.

Pues ellos matan de hambre al niño asustado  
hasta que este se pasa día y noche llorando:  
y flagelan al débil, y azotan al más tonto,  
y del viejo y canoso hacen mofas y burlas,  
y algunos enloquecen, y todos empeoran,  
pero todos lo hacen sin pronunciar palabra.

Cada pequeña celda donde habitamos es  
una letrina oscura de aspecto nauseabundo,  
y el fétido aliento de la viviente Muerte  
nos asfixia detrás de rejas y barrotes,  
y todo menos la Lujuria se convierte  
en polvo en esta máquina de nuestra Humanidad.

El agua con sabor salado que bebemos  
brota junto con un limo muy repugnante,  
y el pan amargo que pesan en las balanzas  
está repleto de trozos de yeso y cal,  
y el Sueño no se acuesta sino que deambula  
con los ojos abiertos rogándole al Tiempo.

Pero a pesar de que el Hambre y la Sed  
se baten como dos serpientes venenosas,  
no nos preocupa mucho la comida de aquí,  
pues sabemos que lo que mata y hiela de golpe  
es cada piedra que levantamos de día  
y que de noche se convierte en corazón.

La medianoche siempre en nuestros corazones,  
y el crepúsculo siempre dentro de nuestras celdas  
giramos la palanca, desgarramos la soga,  
cada uno en su Infierno privado y personal,  
y el silencio es mucho más terrible que el

sonido que hacen las campanas de latón.

Y nunca una voz humana se acerca  
para decirnos una palabra deferente:  
y el ojo que vigila a través de la puerta  
es despiadado a la par que es severo:  
y olvidados por todos se nos va ya pudriendo  
el alma y el cuerpo que están deteriorados.

Y así oxidamos la cadena de hierro de  
la Vida, solitarios, también envilecidos:  
unos hombres maldicen y otros hombres lloran,  
y algunos hombres no se quejan ni sollozan:  
mas las Leyes eternas de Dios son bondadosas  
y rompen hasta los corazones de piedra.

Y cada corazón humano que se rompe,  
en una celda o patio dentro de la prisión,  
es como una caja rota que entregó  
su tesoro interior al Señor Jesucristo,  
y llenó con aroma de los nardos lujosos  
la infectada casa del enfermo de lepra.

¡Ah! ¡Dichosos son los que rompen sus corazones  
y con eso reciben la paz y el perdón!  
¿Cómo si no podría el hombre hacer sus planes  
y así purificar su alma Pecaminosa?  
¿Cómo si no a través de un corazón partido  
puede nuestro Señor Jesucristo entrar?

Y este del cuello roto, inflamado y morado.  
Y este de ojos fijos con mirada vacía,  
aguarda a las manos santas que condujeron  
a los Ladrones de camino al Paraíso;  
y aunque este corazón esté roto y contrito  
nuestro Señor Jesús no lo despreciará.

El hombre que de rojo lee en voz alta las Leyes  
le entregó solo tres semanitas de vida,  
tres semanitas para poder curar el alma  
enferma por la lucha dentro de su misma alma,  
y purificar de toda mancha de sangre  
a esa mano que sujetaba el cuchillo.

Y con lágrimas de sangre purificó  
esa mano que el acero sujetaba:  
pues la mancha de sangre solo se va con sangre,  
y solo con las lágrimas se puede remediar:  
y la mancha que era carmesí de Caín  
se transformó en el sello níveo de Jesucristo.

## VI

En la cárcel de Reading en la ciudad de Reading

hay un hoyo cavado repleto de vergüenza,  
y en el yace un hombre miserable y malvado  
devorado por los colmillos de las llamas,  
en un sudario de llamas sinuosas yace,  
y su tumba no tiene ni grabado su nombre.

Y allí hasta que Cristo, convoque a los muertos,  
lo dejará yacer en silencio y paz:  
sin necesidad de malgastar falsas lágrimas,  
o quedarse mirando la tumba fijamente:  
el hombre había matado a quien él más amaba,  
y esa era la razón por la que se murió.

Y así cada hombre mata a aquello que más ama,  
y esto es algo que por todos es sabido,  
algunos sin embargo lo hacen con faz de odio,  
otros por otro lado con voz aduladora,  
el cobarde se esconde y lo hace tras un beso,  
¡y el hombre más valiente lo hace con una espada!