

EL VENGADOR DE WILDE

“En síntesis, y sin que esto sea agravio sino justicia, merece más la horca don Guillermo Valencia por haber adulterado tan criminalmente la Balada de Wilde, que el propio soldado Charles T. Wooldrige ajusticiado en Reading. A veces, matar a la amante, es delito menos grave que calumniar a un poeta, mutilar sus versos, o asesinar un poema, como en el presente caso”.

BERNARDO ARIAS TRUJILLO
(Oscar Wilde - Balada de la Cárcel de Reading. Traducción. Página 25).

Sentenciado estoy a muerte!

Yo me río:

*No me abandone la suerte,
Y al mismo que me condena,
Colgaré de alguna entena
Quizá en su propio navío.*

ESPRONCEDA.

I

Por junio de 1900 acepté en París una cita de Enrique Gómez Carrillo para concurrir el mismo día, en punto de las tres, al Café *Kalisaya*. La invitación traía el señuelo de “una grande, inesperada sorpresa”. A la hora cabal, hallábame a la puerta de aquel cenáculo de escritores. Introducido por un amigo al pequeño salón reservado, me hallé de súbito ante una serie de mesitas unidas, a cuya cabecera estaba sentado Oscar Wilde. Le reconocí al verlo, pues su parecido a los retratos excluía toda vacilación. Presentado por Gómez Carrillo, como “un nuevo poeta hispanoamericano” cuya primera obra fué benévolamente elogiada por el crítico amigo, tomé asiento entre Rubén Darío y Manuel Díaz Rodríguez. Hallábanse también Ernesto Lajeunesse, Jehan Rictus, Amado Nervo. Evaristo Rivas Groot y algunos otros escritores cuyos nombres me escapan. Desde aquel instante me convertí en oyente.

Vestía Wilde un terno gris plumizo, de corte esmerado y nada llamativo. Parecióme satisfecho escuchando las paradojas

de Lajeuneusse, crítico vivaz y penetrante, de fisonomía de baturaco, que parecía hipnotizado por la contemplación de sus propias manos cubiertas literalmente de anillos de formas arcaicas: egipcios, fenicios y persas. A menudo terciaba Carrillo en forma chispeante y desenvuelta; Wilde sonreía y aprobaba con el gesto. Me pareció melancólico y empeñado en disimular con una sonrisa poco espontánea su tragedia interior. Profirió algunos juicios sobre la Exposición universal, comentó varias obras de arte, con precisión y singular maestría, y después de tres horas de inolvidable esparcimiento, se despidió colectivamente de nosotros y partió acompañado de Gómez Carrillo.

No hace a mi propósito relatar aquí todos los incidentes de aquella entrevista cuyos detalles quedaron indeleblemente grabados en mi memoria. Después vi a Wilde dos veces más. Algunos de los concurrentes a *Kalisaya* refirieron aquellas sesiones que iluminó el poeta con su presencia por muy poco tiempo, como que el 30 de noviembre se dormía en el Señor en el Hotel d'Alsace, en la rue des Beaux Arts.

Al abandonar el café, me dijo Gómez Carrillo que enviase a Wilde mi librito recientemente publicado. Persuadido a la pobreza del presente, fui a un encuadernador famoso del Boulevard Saint Honoré a encomendarle una pasta de gran lujo: "como para Wilde". Días después envié el libro al ilustre artista. A mi vez recibí, en el número 4 de la Rue Balzac, la edición bilingüe de *La Balada de la Cárcel de Reading* con la traducción de Henry D. Davray, publicada por *Le Mercure de France* el 10 de septiembre de 1898. El libro trajo esta dedicatoria: *To Mr. Valentia, OSCAR WILDE - 1900*. Joya inapreciable que guardo con sincero aprecio y honda veneración.

Recuerdo a propósito que el empastador me preguntó con cierta sorna a qué estilo especial de encuadernación quería referirme cuando mencioné al destinatario. Respondí: antes que pasta para ese libro, quiero una obra de arte, un estuche, y como no tengo a mano piedras preciosas para recamarlo, como a los evangeliarios de Metz o de la Sainte-Chapelle, puede usted escoger entre las pastas decoradas a la Geofroy Tory, o en las de mosaico policromado, con filetes de oro, de Juan Grolier, o el rojo marroquí punteado de Florimond Badier, o los primores de Douceur, de Fadeloup o de Derome. Para motivo ornamental le propuse la viñeta que acompaña la edición francesa de *La Ba-*

lada: una reja de toscos barrotes cubiertos por un lirio estilizado, con dos botones a medio abrir.

Como mi libro fuese muy pobre tributo a tan gran Señor, quise velar su cortedad con una obra de arte cuya retribución fué el glorioso autógrafo, en la primera página de la edición parisiense.

Corrieron años sin la tentación en mí de volver al castellano el poema inglés, hasta que un día mi noble amigo Alfonso Villegas Restrepo escribió al frente de una hermosa edición de las poesías de Wilde, que me obsequió, esta benévola y estimulante dedicatoria:

“Maestro Valencia:

Según Frank Harris “The Balad of Reading Goal” es la más bella pieza en su género de la lengua inglesa. El concepto justifica mi empeño en que sea usted... quien la vierta al idioma castellano.

Suyo,

A. VILLEGAS RESTREPO

Bogotá. XI, 3/24.”

Sólo para complacer a este amigo, probé traducir, cinco años adelante, la Balada de Wilde.

— * —

La primera dificultad que encuentra quien vierte del inglés al español, es la disparidad esencial y orgánica entre las dos lenguas. Los filólogos han clasificado aquélla de monosilábica, y hasta se permiten equipararla con el chino. El monosilabismo chino es tan natural, acabado y primitivo como el monosilabismo inglés, apunta Cejador. Y Vendryes: “El pidgin-english, lengua común en los puertos del Extremo Oriente, tiene de base el chino justamente caracterizado por su poca gramática. Con el vocabulario inglés, que se adapta singularmente a la combinación, se han construído frases en que el orden de las palabras es con exactitud el del chino, lo que prueba la afinidad ya señalada entre los dos idiomas”. De aquí la profusión oceánica de palabras monosílabas, disílabas, trisílabas de la lengua inglesa. El español, en cambio, cuenta muy pocas voces monosílabas y las

que llegan a serlo por sinalefa o por contracción, incluyendo algunos nombres propios. *El Diccionario de asonantes y consonantes* de Benot las registra en solo dos de su catálogo de 1.034 páginas. Fuera de la morfología, la semántica establece también hondas diferencias entre los dos léxicos, derivadas de las mismas fuentes etimológicas; en su mayor parte dialectales arcaicas para el inglés, y latinas y griegas para el castellano. Parecen definitivas estas opiniones de don Miguel Antonio Caro: "Cada verso de aquellos que los ingleses llaman heroicos para verse en todo su sentido al español, requiere espacio como de verso y medio de nuestros endecasílabos, que también llamamos heroicos... Nace de aquí que es imposible trasladar al castellano un poema inglés escrito en estancias regulares, conservando las ideas del original y empleando el mismo género y el propio número de versos y de estrofas... Los poetas ingleses menudean de propósito los monosílabos sajones; de suerte que en el Child Harold, hallamos a cada paso líneas monosilábicas". Otro tanto ocurre en la *Balada*.

Súmase a esta ventajosa concisión, la elasticidad ortológica que puede acelerar o dilatar una sílaba mediante matices de fonética que sólo advierte el inglés nativo. Uno vacila, por ejemplo, ante la pronunciación de estas voces que expresan cosas distintas, se escriben de modo diferente y se articulan por modo idéntico: *right, rite, wright* y *write*. El sentido, antes que el oído, guiarán para discernir de qué se trata.

Media también otra causa determinante que es peculiar de cada idioma, de acuerdo con factores psíquicos y sociológicos: el movimiento semántico en cuanto alude a la metáfora, metonimia, especialización, diversificación y otros fenómenos lingüísticos.

Cuando se trata de idiomas afines, la versión es más fácil si se atiende a la fidelidad literal: la etimología, la fonética, una morfología identificadora y a menudo la semántica, concurren de consuno al éxito afortunado de la traducción. Frente a una lengua radicalmente distinta de la propia, hay que llamar a concurso todas las reservas idiomáticas llevándolas a tal estado de fusión que permitan vaciarlas en los moldes originales, a su antojo plasmados por el autor que usó de toda libertad para esquivar como quiso las dificultades de expresión, ya retrocediendo en el concepto, ya modificándolo en vista de una rima

selecta, ya adaptándolo a otra; mientras que el traductor da de bruces contra el obstáculo insalvable, definitivo, desafiante. Hay que apelar a todos los recursos del léxico para seleccionar las formas que entreguen el sentido auténtico del verso o de la estrofa; si esto se logra, traducir equivale casi a producir. Antes que el metro elegido, priman para el resultado: la comprensión del poema y la intensidad para sentirlo. La primera se consigue por la lectura corriente y la interpretación del texto. El sentimiento es hijo de la capacidad emotiva y estética del traductor, que origina entonces una verdadera palestra entre pares: de poeta a poeta.

En el rico venero de la métrica española fulge cual inagotable filón el recurso de los asonantes. Parece que primitivamente surgieron de cuando en vez como simples licencias que se estabilizaron luego y pusieron casa solariega. Hay quien los haga remontar a los ritmos latinos de los tiempos bárbaros, como que se advierten en la secuencia *Victimae paschali* y en el himno *Pange lingua*. Sea lo que fuere, el uso del asonante como final de verso es peculiaridad castellana, pues no sabemos de otra lengua que lo utilice para la forma métrica. El es consubstancial al Romance octosílabo desde que apareció en la Península, y él ha dado a la expresión teatral la manera más armoniosa y libre, más rica y elegante de producirse, con tal de mudarse en cada escena, o a lo menos en cada acto o jornada. El verso asonantado es más suave al oído, como música que viene de lejos, pero no precisa el contorno, que parece velarse tras una vaguedad de penumbra; es “más soluble en el aire, sin nada en él que pese o repose”. El consonante, en cambio, detalla y relleva: si el asonante esfuma, la rima esculpe; aquél es esfumino; cincel, ésta.

Valerse de asonantes al verter al castellano un poema como *La Balada* de Wilde, no revela grandes arrestos, aunque la traducción sea muy fiel. Hay miles de asonantes aprovechables que aparentando soltura y ligereza de estilo, roban vigor a la expresión y anulan sus relieves. Mayor mérito hay en calzarle herraduras de oro al inquieto Pegaso para que repique su trotar sobre el mármol. Cada estrofa de Wilde es como un caballero dentro su armadura damasquinada. Despojarla del metal pulido, descalzarle el áurea espuela de la rima para mostrarla con el abullonado de la asonancia, no es interpretar bien al orfebre que buriló y nieló sus bardas y su arreo. Ocupa el asonante la zona

media que se tiende entre la intención de cadencia y el sonoro martilleo de la rima cabal. Nuestro léxico de consonantes de la rima noble, es muy reducido; el de asonantes, tan extenso como el propio idioma. La dificultad estriba en recoger en el estrecho carcaj de vocablos graves, selectos, numerosos y polisílabos, esa lluvia de monosílabos ingleses que fluyen como flechas del arco en tensión del poeta de la *Balada*, sin que reste una siquiera por agarrar al vuelo. Para el caso presta mejor servicio la prosa límpida, esmerada, que no el alarde vano de una victoria sin peligro, de una conquista sin obstáculos.

Un novel traductor de la *Balada de la Cárcel de Reading*, a quien de aquí adelante llamaremos “el vengador de Wilde”, y por antonomasia, simplemente “el Vengador”, hace preceder su versión de un curso de estética salpimentado con la requisitoria de uno de sus rivales de traducción. Ya iremos respondiendo a sus citas imperiosas.

El metro más inadecuado para volver al español la *Balada* inglesa es el endecasílabo, porque pugna para el caso con el espíritu que inspiró el poema, con el ritmo de éste, y aun con las características de aquel metro nacionalizado que por “*regio, gallardo, garboso, ondulado y musical*” era el menos propicio para el trance...

Nadie ignora que la vida de Oscar Wilde se parte en dos períodos: ascensional, radiante, soberbio, victorioso el primero; humillante, martirizado, abatido, solitario, de abandono, el otro. ¡Cómo se contraponen aquel consulado de la elegancia, en la primera época, a la sórdida, lamentable, prolongada agonía social de los últimos tiempos! El cometa de cauda rutilante que surgió de Oxford y colmó de luz cenital el cielo literario inglés, mudóse al fin en un astro extinguido, semidorado apenas por la luz indirecta de triunfos no remotos. El nuevo Alcibíades, el Petronio redivivo, el reencarnado Brummel, sustituidos por Sanión, por Belisario —ciego y menesteroso— por François Villon, por cualquier marrado cancionista de Boul-Miche. Para el Arte, Wilde continuaba siendo el Príncipe de la paradoja elegante, el pagano impúdico en sus olímpicos atavíos de numen Esminteo; mas para sí mismo sólo era el hombre que bajó, el inconsolable vencido, un impotente náufrago que iba rodando a los golpes del mar.

A estas dos épocas correspondieron sendos estilos en él. Fue el uno de refinamiento idiomático, de euforia verbal, de perfección helénica, de medida, serenidad, ligereza, diafanidad, eretismo del cerebro, y preciosismo. Esta manera fascinante resplandece en *el Jardín de Eros*, en *La Nueva Helena*, en *Car-mides*, en *Endimión*, en sus Comedias, en *El retrato de Dorian Gray*, en la mayor parte de lo escrito —poesía, novelas, teatro, críticas de arte— de 1878 a 1895, ciclo imperial del artista. El 27 de mayo de este año fue internado en la Cárcel. Su delito? Apelemos a un eufemismo definidor, de Anatole France: “Un error gramatical que consiste en atribuir al masculino el género opuesto”. Por error de cronología también creyóse Wilde en la Hélade —siglo de Pericles— y no en la Albión que “había expulsado a Byron, Scheley y Keats, y dejado a Chatterton, Davidson y Middleton, morir de dolor y de miseria”. No actuaban allí los jueces que absolvían Frineas por la belleza de sus formas, sino los Gill, los Wills, los Lockwood, inflexibles intérpretes de la ética puritana.

La condena partió en dos la vida de Wilde desdoblando a la vez el estilo y la personalidad del escritor.

Por junio de 1897 escribe su carta a Lord Alfred Douglas, conocida bajo el título *De Profundis* y comienza en junio la *Balada de la Cárcel de Reading*, publicada en febrero del año siguiente. En el mismo período imprime una carta abierta y un artículo sobre su vida de precito. No publicó ya más, que se-pamos.

Algunas opiniones suyas nos ilustran mejor acerca de su primitiva concepción del Arte. Oigámosle:

“El objeto del Arte no es la verdad sencilla sino la belleza compleja. El Arte constituye una forma de la exageración; y la selección, es decir, su alma misma, no es más que una especie de énfasis”.

“El Arte toma la vida de entre la materia bruta, la crea de nuevo, la modela en nuevas formas, y absolutamente indiferente al hecho mismo, inventa, imagina, sueña y mantiene entre ella y la realidad un infranqueable muro de bello estilo, de método decorativo e ideal”.

“Ser tan artificial como sea posible, tal es el primer deber de la vida. El segundo, nadie lo sabe aún”.

“En los temas banales, el estilo es lo esencial, no la sinceridad, pero en todo tema importante, el estilo es lo esencial, no la sinceridad”.

“Sólo debemos vivir para el placer. La dicha envejece muy pronto”. Es mejor ser bello que ser bueno, pero es mejor ser bueno que ser feo”.

“Si un hombre trata la vida artísticamente, su cerebro es su corazón”.

Podría cubrirse un libro entero con sentencias de tal tenor, que contienen toda la estética que inspiró a Wilde en su primera época, es decir, la casi totalidad de su obra. La crueldad del destino se encargó luego de probarle entre tormentos inauditos, que la realidad del dolor abre mejores perspectivas que no lo artificial en el vivir.

Si no hubiese dejado *De Profundis* y *La Balada*, bien podría afirmarse que “aquella prisión fué el peor castigo posible en cuanto destruyó al escritor dejando subsistir al hombre” (Joseph Renaud). Pero es lo cierto que esa tremenda prueba modificó su ser, mudó su estética, humanizó al duro pagano, lo trajo al cristianismo. Y este nuevo vivir da derivo a su manera última de expresión.

Su carcelero Martín declaró más tarde: “Lo que el poeta fuese antes de entrar a la Cárcel, cosa es que no me atañe. Lo que haya podido ser saliendo de ella, es punto que yo ignoro. *Pero sí sé una cosa y esa la sé bien:* que mientras estuvo en la prisión, su vida fué la de un santo o tan cercana de este estado sagrado como podemos estarlo nunca los pobres mortales”.

“*No puedo cincelar frases*” —decía Wilde a Frank Harris el 13 de junio de 1897, cuando acababa de comenzar *La Balada*. En *mí* el empleo de esa palabra revela una evolución enorme de mi sér. Le repito: “*ya no hago gorgoritos de palabras a propósito de las cosas profundas que siento*”. En esta frase aparece revaluada toda su estética anterior.

“La piedad, dijo por aquellos días, es el lado por donde se abre una obra, el lado que la hace aparecer infinita. . . Yo entré a la prisión con un corazón de piedra y pensando sólo en mi placer, pero ahora mi corazón se ha roto, y la piedad ha entrado en él, y ahora comprendo que ella es lo más grande, lo más

hermoso que hay en el mundo". Tal fue su nueva fórmula inspiradora del *De Profundis* y *La Balada*.

Hay que situarse en este vértice para seguir en su desarrollo divergente los dos lados de ese ángulo mental. A la frivolidad mundana, mezcla de sensualidad y paganismo, había sucedido el espíritu de piedad del Doctor de la dulzura. El Jesús de las Bienaventuranzas, el de las Parábolas, ocupaba ahora el plinto de donde cayó destronado el ambiguo Ganimedes. A la redención, por el dolor!

Siendo esto así, como lo es, ¿no es falta de crítica, un olvido de los hechos, una adulteración del propósito, una deslealtad con la intención de Wilde ponerlo a tocar estilo en el cornetín "*del metro más regio, gallardo, garboso, ondulado y musical de toda la métrica española?* Son estos precisamente los trinos de que ya abominaba; el cincelar que nada decía a su corazón. Su intento era muy otro: transportar a un poema la brutal, la terrible realidad de su expiación. De *canto del dolor y la desesperación*, calificó él mismo su *Balada*. No se trataba de escribir la *Peregrinación de Child Harold*, en estrofa complicadísima, cual la spenseriana, con artificiosa rima y malabarismos de expresión; en una palabra, de explotar aquellos metros que los ingleses apellidan *heroicos*, como el endecasílabo nosotros. Wilde no creó una nueva combinación métrica. "Tomó para *La Balada*, dice Bernard Shaw, la forma y el ritmo de Coleridge". Otros han visto en ella la paráfrasis de un poema de Housman; tema, estrofa y metro son de éste. De su *Balada* dijo Wilde: "Me fue arrancada como un grito de dolor, el grito de Marsyas y no el canto de Apolo... Tengo como la impresión de haber compuesto un soneto sobre *la pitanza del presidio*; y esto ya es algo". Piénsese ahora si cuadraría a tal poema la realeza, gallardía, garbo, ondulación y musicalidad del empenachado endecasílabo.

Mi escogencia del eneasílabo, al verter *La Balada*, se funda en las razones de crítica que dejo expuestas y en otras atañederas a ese raro metro que ha concitado contra mí las truculentas iras del Vengador.

Como el sonido es apreciable en tiempo y el ritmo se regula por el acento, el metro no es patrimonio exclusivo de ninguna lengua. Con simples sonidos inarticulados puede producirse el ritmo característico de un metro cualquiera. No es extraño encontrar el mismo ritmo en diversos idiomas. Así, por ejemplo,

el endecasílabo italiano o español es común en la poesía latina donde surgió ocasionalmente de una métrica regida por normas muy ajenas a la de las lenguas romances. Casi toda la Oda XI de Horacio (*Ad Mercurium*) sigue el ritmo endecasílabo. Cosa análoga puede afirmarse del verso eneasílabo. *Nodo coerces viperino; Gaudes apricos necte flores;* son dos ejemplos entre muchos.

El verso eneasílabo parece originario del francés, pero existe también en italiano con el nombre de *novenario* y en provenzal, y en portugués. Hallólo Bello en la *Gesta del Cid* y el Vengador de Wilde afirma que “fue usado por primera vez en *La vida de Santa María Egipciaca*, poema antiquísimo de la lengua”. (Don Andrés halló también endecasílabos de una forma particular, combinados con otros versos, en los cantos de *Gesta*). Pudiera inferirse que el arcaico poema de *Santa María Egipciaca* hubiese sido todo escrito en eneasílabos; pues no hay tal; encuéntranse diseminados en el texto, vertidos talvez literalmente del original francés que se atribuyó al Obispo de Lincoln, Roberto Gresseteste (1175-1253). Vaya para muestra la descripción de la que fué luego Santa penitente:

De aquell tiempo que ffue ella
Despues no nasçio tan bella
Nin retna nin condessa
Non vistes tal como esta;
Redondas auie las orejas,
Blancas como leche doueias;
Oios negros e sobreçeias,
Alua fruente fasta las çerneias;
La faz tenie colorada
Como la rosa cuando es granada;
Boqua chiqua e por mesura
Muy fermosa la catadura;
Su cuello e su petrina
Tall como la flor dell espina;
De sus tetiellas bien es sana
Tales son como mançana;
Braços e cuerpo e todo al
Blanco es como cristal;
En buena forma fue taiada
Nin era gorda ni muy delgada;

Nin era luenga ni corta,
Mas de mesura bona.
De su beltat dexemos estar
Que non uos lo podria contar.

Toda la narración está escrita en versos de 7, 8, 9, 10, 11 y 12 sílabas, en la proporción que queda vista: 8 eneasílabos entre los 24 trascritos.

Parece que vaya alguna diferencia entre esos eneasílabos “no intencionados”, y los modernos.

Asienta el Vengador, “que en la mayoría de los míos ni siquiera curé de acentuar la segunda sílaba, única manera de darle a ese metro un ritmo menos hostil a la armonía castellana”. Qué animal tan grande... es el oso!

Entre todos los metros castellanos no hay otro más elástico, ondulante y variado: por eso se presta a los más cambiantes efectos y por eso precisamente lo escogí. No se me oculta que existen en mi lengua el eneasílabo *laverdiano*: “*Vecino de la verde selva; el esproncedaico: Y luego el estrépito crece*” y el *iriartino*: “*Si querer entender de todo,*

es ridícula pretensión, etc.

Opté por esta forma caprichosa, que unas veces acentúa la tercera sílaba, otras la cuarta, o la quinta, en unos versos la segunda y quinta; en otros la tercera y quinta; en otros la tercera y sexta. Modelo de tal forma, la aludida fábula de don Tomás de Iriarte: *El manguito, el abanico y el quitasol*. Esta movilidad en el acento combate la monotonía que va siempre ligada a las otras formas regulares: peligroso escollo a las poesías de larga extensión. Ningún metro se presta como este eneasílabo a matizar la expresión, a variar súbitamente los efectos, a expresar la ironía y el desaliento: como en el gato, son elegantes todas sus actitudes, y supera a las otras formas métricas en que ninguna comporta sin desdoro esa libertad en el ritmo. El endecasílabo es el frac de la lengua poética, si bien los hay de muchas layas y corte, desde el que honraron Deschanel y Sacha Guitry, hasta los que entalegan al mozo de hotel y al conductor de carro mortuorio.

Sabida la patria de origen, sobra decir que nuestro metro fue cultivado siempre por los poetas de Francia: usaron de él

Villon, Voltaire, Hugo y Lamartine, y casi todos los bardos de dos siglos acá. —Empleáronlo Espronceda, Zorrilla, la Avellaneda— siguiendo la tradición de Berceo, de Alfonso X, de Juan Ruiz, del Arcipreste de Hita, del Almirante Hurtado de Mendoza y Juan de Mena. Remozáronlo Rubén Darío, Tablada, Rufino Blanco Fombona, Lugones, Villaespesa, Jiménez, Valle Inclán, Díez Canedo, Guerra Junqueiro, Chocano, Argüello, Nervo, la Mistral y mil cantores más. El Vengador ha despreciado estos nombres, con excepción del de Darío, y no ha querido parar mientes en los de compatriotas: José Eusebio y Miguel Antonio Caro, Rafael Pombo —que compuso seis fábulas en el asendereado metro e hizo en él dos traducciones de Goethe y una de Longfellow— José Asunción Silva que destiló en ese vaso muchas de sus gotas amargas; Ismael Enrique Arciniegas, Grillo, Acosta, Londoño, Gómez Restrepo —en una admirable traducción de Rudyard Kipling— Castillo, entre cien compatriotas más que evoca mi memoria. Y es del caso recordar aquí que la celebrada poesía de Darío: *Juventud, divino tesoro* recogió, engrandeciéndolo, el eco de otro canto del primer Caro.

Pueda ser que estas noticias modifiquen un tanto la acerbía del Vengador contra el pobre enneasílabo, que si no se prodiga como otros metros, débese acaso a la razón que dió Pérez y Curis —perito en estos achaques— al crítico Campillo: “La rebeldía de este metro raro y complicadísimo, veda su uso a los versificadores mediocres”.

Juzgué esta turquesa la más propia para vaciar el metal hirviente del poema inglés. En ocasiones y cuando el caso lo pedía, usé del decasílabo que comunica al relato mayor ligereza y reservé al de nueve los pasos crueles, amargos e irónicos.

El Vengador llevaba de gabela dos sílabas en cada verso, amén de las restantes cuando los de once le resultaban de algunas más. ¿Qué de extraño? Si es tan regio, gallardo, garboso y ondulado el endecasílabo español! A estos epítetos pindáricos podemos ya agregarle, de aquí en adelante, el de elástico, por su ductilidad para estirarse cuando el oído no lo advierte.

Para abarcar el examen de las dos traducciones, es necesario conocer a fondo lo que quiso expresar Wilde en su poema. Dueños de su pensamiento, de manera inequívoca, será más fácil la tarea. Como algunos no hablamos inglés, ni lo escribimos, ni lo traducimos y apenas si sabemos del traslucirse valiéndonos

del instrumental que indicó Larra: “audacia y diccionario”, es fuerza apelar a alguna versión que hubiese merecido el asentimiento del autor. Precisamente, el ejemplar que él me obsequió, contiene, a doble página, el original inglés y la gabacha traducción de D’Davray. Sábese que Wilde dominaba el francés como su propio idioma. En él escribió directamente *Salomé*, para la actriz Sarah Bernhardt y seguramente él mismo revisó, pulió y aprobó la versión de su amigo. Como dos cosas iguales a una tercera son iguales entre sí, el cotejo con aquéllas nos mostraría la semejanza o la disparidad de la otra.

Al hacer el recuento bibliográfico de “prefacios y traducciones” en francés, omitió Ricardo Baeza la de Henry D. Davray, publicada por *Mercure de France* en septiembre de 1898, según avisa el colofón. Este trabajo era de excepcional importancia en el catálogo, por ser la primera edición francesa de *La Balada*, hecha a presencia del mismo autor, quien aquel año residió en París; sólo en enero del siguiente partió a la Costa Azul. Baeza publicó en 1928 su bibliografía sobre Oscar Wilde, como VII apéndice a la traducción de la *Vida y Confesiones* de éste por Frank Harris. La traducción a que aludo no figura ni en la sección de bibliografía inglesa ni en la francesa, y cuenta que allí se citan artículos del *Mercure* y aun las simples “menciones” del poeta inglés por varios libros.

En el cotejo de la traducción de *La Balada* por Baeza, y la de Henry D. Davray, he llegado a la conclusión de que esta vez la cinta de la vida fué movida hacia atrás al ser proyectada sobre la pantalla del tiempo, de donde resulta el literato español reproducido en la traducción francesa: en tal grado se asemejan, que es casi imposible distinguir las, como si fuesen hermanas gemelas. Al calificar la española, el Vengador ensalza a Baeza como “artista y conocedor a fondo de Wilde, profundo minero de su vida y de su obra (la verdad), y antes que todo, erudito en los matices y sugerencias que forman el gran contenido de la *Balada de Reading*”. En este punto es de justicia se divida el conceptuoso elogio con Davray, por lo de la similitud apuntada.

En el desfile de traductores castellanos de Wilde, el Vengador no deja a nadie hueso sano. Su tan celebrada versión de Baeza resulta con fallas a la postre; la de Gómez de la Serna, abominable; la de Darío Herrera “mediocre y desganada”, y la

mía malhadada, es “zurda, absurda, burda, palurda”, y el infortunado hijo de mi madre, digno de la horca por aquel crimen literario.

Es también sorprendente que el Vengador —diplomático que actuó en la Legación Colombiana en Buenos Aires, por tiempo no muy corto— que atribuyó a la Argentina el privilegio de ser el país en donde se publicó por vez primera, vertido al español, el poema inmarcesible... en 1898, un año después de escrito”; y se dejó decir que “hacia 1929 publiqué la *Balada de Wilde* en verso (sic), primer intento que de labor tan tremenda se ensayó en el idioma”, ignore agresivamente que en la propia Capital del Plata, en la Revista *Nosotros* (número 191 - abril 1925) había publicado Don Jacinto Cárdenas una traducción en endecasílabos y heptasílabos asonantados, de parte del poema wildeano. Para colmo de omisiones, esa misma Revista (número 196 - septiembre 1925) había dado a la estampa, cinco meses más tarde, otra versión de la *Balada*, en estrofas endecasílabas asonantadas, con el último verso heptasílabo, bajo la firma de Mariano de Vedia y Mitre y Luis María Díaz. Yo estuve solamente ocho días en Buenos Aires y aprendí estas cosas... Ya tendré ocasión de tornar sobre dichas traducciones. De forma, pues, que la grande originalidad de que alardea el Vengador, en la elección del endecasílabo para volver a Wilde en español, data ya de once años en este privilegiado por los dioses de 1936 en que nos regala el ario autor con su traducción en que “cree haber verificado la versión española de la *Balada de la Cárcel de Reading*, dentro de ciertos cánones”. ¿A cuáles se refiere? El nos lo dijo antes: “El traductor no copia una obra: es un maestro del arte literario, un poeta, un escritor, un investigador y un sabio a la vez”. Hurrah por nuestro traductor, cifra y compendio de tan esquivas excelencias!

Antes de entrar a gustar esos primores del endecasílabo ariano: el regio, el gallarlo, el garboso, el ondulado, el musical y el elástico, recordemos que el verso comúnmente usado por Wilde, es de nueve sílabas y tiene la cadencia del eneasílabo español. Así se lo probó en gallardo y denso artículo el Maestro Aquilino Villegas.

Como ejercicio de paciencia más bien que literario, procedo al estudio detallado de *La Balada* de Bernardo Arias Trujillo. He numerado las estrofas de 1 a 109 para facilitar el examen de la traducción, a los lectores.

Muy pagado se manifiesta el Vengador, de su versión de la estrofa primera. Dice así:

*Ya no llevaba la guerrera roja
pues la sangre y el vino rojos son,
y sangre y vino reteñían sus manos
cuando a él con la muerta se le halló,
con la mísera muerta que él amaba
y a la que él en su lecho asesinó.*

Scarlet coat va traducido por “guerrera roja”. Dudo de que este sustantivo exprese fielmente el nombre del uniforme de los Caballeros de la Guardia Real Inglesa. Parece que “guerrera” designa la chaqueta militar de uso diario y que el otro uniforme, que en este caso es de paño rojo con alamares, se llama dormán por ser característico de los regimientos montados.

La aliteración de *rr* en *guerrera roja*, como no expresa armonía imitativa, “es vicio del lenguaje, contrario a la eufonía”, según declara el Diccionario. *Rojos son* forman una asonancia impropia del artista traductor, la que se agrava con el final agudo del verso.

Reteñir expresa: volver a teñir, y el autor sólo dice que había sangre y vino en las manos del matador. Esa partícula duplicativa es ripio.

“Cuando a él con la muerta *se le* halló”, es construcción muy usada en algunas poblaciones menores del Norte del Ecuador; como verso, la primera agresión grave del Vengador a la memoria de Wilde.

Aquél emplea tres veces el pronombre de tercera persona para aludir al matador; *éi, él, él*, cuando con una habría bastado. Baeza omitió el pronombre. Wilde usólo dos veces con donosura y a distancia, porque así lo pedía la construcción que dio a su frase; al comenzar la estrofa y al terminar el penúltimo verso,

Vedia y Mitre tradujo con mayor soltura:

*Ya no vestía su casaca roja
pues de rojo sus manos se tiñeron*

*con la sangre y el vino: y tal le hallaron
cuando fue sorprendido junto al cuerpo
de la pobre mujer a quien amaba
y asesinó en su lecho.*

“No es lícito en castellano —afirma Bello— emplear promiscuamente las formas del endecasílabo; cuando se deja la forma grave por alguna de las otras dos, es necesario que aparezca en ello designio, y que por este medio se dé a los versos cierta pureza y donaire”. Hiciéronlo así gallardamente Iriarte y Moratín el joven. En la estrofa que comento no despunta por lado alguno aquel acierto. Leyéndola, golpea mi memoria este epitafio que escribió para su hijo un poeta de Pasto:

*El non-plus-ultra de los hijos fuiste:
Nadie a su madre quiso como tú,
y embebido en las obras de Cantú,
vivir más en el mundo no quisiste...*

Rájame el Vengador porque en lugar de traducir: “la pobre mujer que él amó”, la aludiese llamándola: *bella de sus enojos*. La pobre o la mísera mujer son epítetos que no agregan ninguna idea cardinal cuando se nombra a aquella muerta. Mísera lo era desde que la mató su amante. En castellano sustantivamos gallantemente el femenino *bella* para nombrar a una mujer, sea bella o nó. La *bella de sus enojos* agrega ese matiz de celos que no tiene la expresión *poor woman*. Sanín Cano aplaudió la expresión de que abomina el otro maestro. Los sabios son así!

2

En esta estrofa reincide el Vengador en el uso del innecesario pronombre: “*El caminaba*”, que suprimió Baeza. Es excesiva probidad reproducirlo por hallarse en el original, cuando la claridad no peligra.

Con un traje color gris viejo y raído,

no es verso en ningún sitio de esta pelota terrenal. Para que tenga once sílabas debe pronunciarse *ráido*, y aun así, resultaría una frase en prosa, de once sílabas, mas no un endecasílabo.

Gasto de 66 sílabas para expresar lo que otro en 54: 12 de diferencia a mi favor. En vez de “tienda diminuta y azul”, el diminutivo *toldillo*, muy castizo, nos saca de apuros. Donde va escrito: “los penados en su cautividad”, basta poner los cautivos, que no es pleonástico. *Esas nubes y esas velas de mar* merecen reparo.

Drift equivale a objeto arrastrado por una corriente (nubes, restos de naufragio v. gr.) Wilde escribió *drifting cloud that went*, lo que expresa cambio de lugar, como el barco navegando. El simple movimiento puede ocurrir sin mudarse de sitio, como sucede a los árboles que el viento agita. Wilde aludió sin duda a las nubes errantes en contraste con la forzada quietud del presidiario.

Velas de mar no sugieren necesariamente otras, las de sebo, por ejemplo. *Sail*, por extensión, significa también nave y entonces el plural no lleva s. La palabra *color*, sobra.

4

El segundo verso de esta estrofa cojea. No podía ser de otra manera: le falta un pie, y aunque la muleta de una cesura después de *pena* pudiese emparejarle el andar, siempre echará menos el órgano amputado.

En pena, y en órbita distinta

escribió el traductor. Emplear la palabra *órbita* en vez de *patio*, es inadecuado. Todavía la voz *esfera*, aunque impropia, es menos abstracta, ya que sólo se trata de diferenciar a los detenidos de cierto sector del penal, de los de otro. Davray tradujo: *prèau*, “lugar descubierto en medio de una cárcel”: lo preciso. De *patio* a *órbita distinta* va buen trecho.

5

En el primer verso, el primer aldabonazo:

Yo! Como no abren, otro golpe:

Yo me preguntaba si el pecado

de aquel hombre sería pequeño o grande.

Qué gallardía de endecasílabo!

Wilde no dice: “el preso que está allí”, sino *that fellow*, ese prójimo, ese tipo, —será ahorcado—, voz más propia del lugar,

el momento y espíritu de aquellos camaradas y del reglamento que prevenía silencio en filas. *El preso que está allí*, es un embutido. Los dos primeros versos han debido rebullir el helado polvo de Mosén Juan Boscán Almogaver, por lo gallardos, garbosos, ondulados y musicales. Vamos por partes: *Dear Christ!* equivale en inglés a Oh Cristo! simplemente; el breve: *dear me*, traducámoslo castizamente por ¡Dios mío!, ¡válgame Dios! y nó por idiotez sino por idiotismo! Entonces desaparece la literalidad del *dear*. Es más: en castellano Jesús! es una interjección —dice la Academia— con que se denota admiración, dolor, susto o lástima. Aquilino Villegas había aludido a ésto.

Como era obvio, Davray y Baeza suprimieron el adjetivo; no le plugo hacerlo al Vengador, y por meterse a querendón sin medida, le resultó largo el verso. Largo también salió el siguiente que en lugar de once, apareció de doce sílabas, pues aceptada la sinéresis en *parecía*, es inadmisibile formar un diptongo impropio contrayendo vocales llenas. Paso por alto la defectuosa acentuación del cuarto verso.

6

Un comienzo de dos renglones prosaicos, de once sílabas. *Obsesional* no es castizo, aunque lo sean obsesión, obseso y obsesivo; para el caso más valía *acosador*.

Wilde escribió *garish day* que puede expresar deslumbrante, pero también *inoportuna claridad*. Davray tradujo *fastidieuse clarté* que Baeza volvió por *fastidiosa claridad*.

La estrofa terminó en puntillazo:

Y tenía que morir por esa causa,

que es demasiada prosa en una página de avisos.

7

Sinembargo, pertenece al número de los indeseables y no se recibe en el Parnaso. Aquí disuena como en aquel cuento que comienza: “era de noche y *sinembargo* llovía”. Y, *sinembargo*, así comenzó su estrofa el Vengador de Wilde.

En el segundo verso asuenan *matan* y *aman*. En el siguiente, *miradas* y *matan*. En el cuarto, *palabras* y *matan*. Este verbo se

repite tres veces. Wilde para no duplicarlo, apeló al sinónimo: *kills, does*. La frase: *de valor*, después de hombre, apaga el valor del final.

8

La estrofa comienza por una trivialidad injuriosa: Hace evocar esos perros sin dueño que siguen a quien pasa cerca. Además Vedia y Mitre había traducido con ligerísimo hipérbaton, y Cárdenas exactamente como el Vengador. Quién será el dueño?

Continúa la repetición del verbo matar en 3ª persona, hasta dar en este verso que sí mata de contado:

Con las manos del oro *mátanlo unos*.

Afirma el Vengador que en mi versión de Wilde troqué malamente la palabra "lujuria" por "*deseo*", que no tiene el mismo significado que "lujuria" según el sentido que quiso darle Wilde, pues aquella está en el texto, de manera que no debe cambiarse porque pierden la fuerza la idea y el fondo que Wilde quiso imprimirles.

Cuando el bardo escribió su canto, no pensaba en "Lujurias", ajenas entonces a su estado de espíritu, a sus anhelos de purificación por el dolor. Su exquisito tacto le vedaba *mentar la cuerda en casa del ahorcado* y a esto equivalía lamentar la desazón de la animalidad contenida. Valióse de la palabra *Lust* cuyo primer significado es: anhelo vehemente. Equivale también a *lujuria*, pero por la razón antedicha, puesta allí significa *deseo*. Así tradújolo Davray y así Vedia y Mitre y Luis María Díaz. Del un modo se circunscribe el sentido a la necesidad animal: tomado por el otro aspecto se hace ilimitado su alcance. En la voz *deseo* cabe toda suerte de anhelos ardentísimos: de libertad, de alimento, de sociedad, de amor... Jacinto Cárdenas más ecléctico aún, puso *lujuria del deseo*, dos palabras que así ligadas expresan menos que cualquiera de ellas aisladamente.

9

Algunos *aman demasiado corto*,
algunos *aman, demasiado largo*.

En estos dos renglones de un prosaísmo caminero, se advierte la acentuación en *a* cinco veces, escollo que evita un ar-

tífice del verso. Un mismo verbo se repite igual número; el adjetivo *algunos*, dos; para acompañar los pronombres demostrativos *éstos*, *aquellos*, tan desapacibles en verso. Aunque el texto traía la voz *some* repetida cuatro veces, en castellano se esquivaba hacerlo o se muda la palabra por uno, alguien, ciertos, algunos; aunque la construcción regular cuasi refleja de tercera persona marca menos la repetición obligada del sujeto. *Ello* no rima con *aquellos*, porque el consonante consiste en la semejanza de todos los sonidos finales desde la vocal acentuada inclusive. Baeza sorteó los arrecifes en que tropezó el Vengador, porque sabía que el adjetivo *some* tiene numerosos significados que corresponden a varios de nuestros pronombres demostrativos.

10

El segundo verso:

un *torvo* día de desgracia oscura

lleva un embutido, pues *torvo* no está en el texto. Mejor que *tiene un nudo* habría sido: *ni siente* un nudo, porque el verbo sentir declara la terrible sorpresa de llevar un dogal que antes no se había experimentado; en tanto que el verbo *tener* parece referirse a una adherencia connatural, que puede ser un bocio.

11

Atentos no está en el texto.

Y cuando va a rezar sus oraciones,

es prosa casera, y algo menos el renglón subsiguiente:

por miedo de que él mismo pretendiese...

Traducir *prey* por *botín* es impropio, cuando aquella palabra significa presa, que es el término exacto.

Los cuatro primeros versos de la traducción aria son una transcripción sin gracia, insípida, empeñada en armar con palabras castellanas, como en ciertos juegos articulados en cartón, para niños, el modelo que va a reproducirse.

En trance tan amargo, el condenado a muerte no piensa en la definición técnica de la jerarquía oficial de su Carcelero Mayor; se lo representa por su aspecto sintético de Alcaide,

que es el nombre que en castellano tiene ese cargo. *Governor* puso Wilde; *Gouverneur* tradujo Davray; *Gobernador* repitió Baeza.

Con tela de un color negro brillante

son demasiados detalles para aquellos momentos, y hablar de tela y de color es impropio. La rápida expresión de Wilde alude al inusitado traje de ceremonia que anuncia la muerte inmediata del reo. En el Capellán tampoco significa nada el blanco del ropaje, como color en sí, mas para efecto rembranesco, que no olvidó el artista, en la celda semioscura del reo.

Y en su rostro la cara del Destino

es una duplicación inútil, en la cara del señor Alcaide de Reading. Todo el efecto artístico se pierde con este par de máscaras. El rostro ya bien conocido del Alcaide se muestra ahora modificado por la amarillez y la tragedia del castigo implacable. La palabra *destino* nada dice porque es demasiado comprensiva y puede aludir a muchas cosas. *Face of Doom* expresa allí cosa distinta y más concreta. El viejo Diccionario inglés de Boyer no le da otro sentido que el de *sentencia, condena*. Otros más modernos se lo amplían conservándole en el mayor número de acepciones, el matiz de predestinación trágica; también se dice: *the crack of Doom*, aludiendo al juicio final. Así tradujeron Davray y Baeza. Hasta la mayúscula del texto algo indica. El reo de muerte a quien asiste un capellán es más natural se represente lo que va a pasarle como la comparecencia ante el Supremo Juzgador, que no como el nebuloso cumplimiento de un vago destino. Esto es kantismo puro.

Vuelve el innecesario pronombre de 3ª persona. *Piteous haste* significa pesarosa, lastimera prisa. *Vistióse de convicto* es amaneramiento de técnica jurídica. *Convict-clothes*, traje de condenado, se llama en español, extensivamente, *sambenito*, palabra tan displicente como el objeto. Yo preferí nombrar eso la *postrer camisa*.

En tanto, un doctor ruin y *malhablado*,

Este otro dechado de endecasílabos comienza por un *en tanto* que asuena con el final del verso, malhadadamente. Para que fuese éste tolerable habría que pronunciar *dóctor*.

Anota de sus nervios los *latidos*.

El posesivo *sus* se refiere al *dóctor*?

Laten arterias y venas; los nervios nó. Figuradamente, vibran; anatómicamente, se contraen y producen aquel movimiento espasmódico, rápido, mímico, involuntario, que apellidamos *tic*: monosílabo espléndido! Qué anota el doctor, según Wilde? Cada nuevo gesto por contracción nerviosa. Calificó de burda, de chabacana la boca del médico; si el autor hubiese querido apodarlo de *malhablado*, habría escrito *foul-mouther* o cosa parecida.

Apretando un reloj entre los dedos,
fue dicho en tres palabras (*fingerin a watch*), El Vengador necesitó de un endecasílabo pedestre.

A los golpes que da un martillo horrendo:

Terrible dilema fonético: se marca la cesura después de *da*, y aparece la prosa; se hace sinalefa con *da-un*, leyendo *quedáun*, y duele el oído, pero alivia súbitamente suprimiendo el artículo indefinido *un*. Se anota, además, otra rima irregular de *latidos* con *parecido*.

14

El no siente esa sed *cruel y enfermante*

Insiste el pronombre de tercera persona, inoficioso donde no pelagra la claridad. *Crüel*, por razón etimológica, cuenta dos sílabas, y en verso no admite la sinéresis: contamos, pues, con otro endecasílabo ondulado, de doce sílabas.

*Sickenin*g *thirst* puede sugerir el malestar morboso, pero el vocablo *enfermante* —casi nunca usado— mata el arte. Agobiadora, extenuadora, aflictiva, dan mejor el sentido original. Léida la estrofa entera, resulta de prosa vergonzante. “Esa arena a la garganta de uno” —y Wilde la había sentido— se trueca en “sed cruel y enfermante que *abrasa la garganta* de la víctima”. Dos versos asonantes; dos consonantes irregulares; *enfermante y guantes*.

Para amarrarlo *ya* con tres correas,
a fin de que su *cálida garganta*
el ardor de la sed *ya* nunca sienta.

Hostil asonantar de *cálida y garganta*. *Cálida* no está en el original. El primer *ya* sobra; unido al segundo, es de pésimo

efecto. El traductor, en vez de la voz *cálida*, debió no omitir *padded* que evoca las puertas aisladas con fieltro para impedir la comunicación con el exterior de las celdas.

15

No inclina la cabeza *fatigada*
para oír el Oficio de Difuntos (endecasílabo regio)
ni la inclina tampoco cuando su alma (gallardo)
le dice a solas que no ha muerto aún (garboso)
ni cuando *yendo ya* para el patíbulo (ondulado)
se encuentra en el camino su ataúd (musical).

Fatigada no es del texto, ni el segundo: *la inclina*.

En el 4º verso suprimió el Vengador la idea cardinal que lo llena: *terror of his soul*: el terror del alma, que le hace palpar al reo que no está muerto.

Wilde, que nos viene conduciendo de la mano, de tortura en tortura, anuncia como penúltima prueba para el condenado el encuentro con su propio ataúd al penetrar al cobertizo del castigo. El Vengador no tuvo paciencia para esperar un poco y se lo dejó ver en el camino *yendo ya* (ingrata aliteración) hacia la horca.

16

El ya no mira *atentamente* el aire.

Si mirar —como apunta el léxico— es fijar la vista en un objeto aplicando atentamente la atención (XV edición: página 815) el verso anterior, además de pleonástico, es disparatado. Como en el simple mirar, va incluida la atención, huelga el adverbio.

El mirar se ejercita sobre objetos, y el aire, para los efectos visuales, es un fluido, una mezcla gaseosa que forma la atmósfera de la Tierra. Wilde expresó su pensamiento con la partícula *upon* que aquí expresa dirección, nada más: “y no echó su última mirada hacia el espacio o cielo, a través del ventanillo de vidrio del recinto de la horca”. Davray tradujo por *cielo* y Baeza, también.

Con sus labios de arena *ya* no reza
a fin de su agonía apresurar.

Labios de arcilla, dijo Wilde, aludiendo tal vez a lo mísero de la carne ante la muerte, y no calificó, por innecesario, el beso de Caifás. *Taciturno*, que escribió el Vengador, es un pesado obsequio al artista inglés.

II

17

Seis semanas duró aquel sentenciado
paseando por el patio *su indolencia*.

El texto dice *our guardsman*, nuestro soldado, nuestro “guardia real”, para evitar confusiones. Lo de la indolencia —que no es del texto— es una inculpación gratuita.

Sentenciado, *paseando* y *patio* asuenan muy cerca y escandalosamente. *Paseando* tiene cuatro y no tres sílabas: sóbrale, pues, una a este gallardo endecasílabo.

Con su traje color gris viejo y raido

Por segunda vez incurre el Vengador en ese pecado mortal de métrica y eufonía que exigen acentuar *ráido* para que reste un endecasílabo tullido. Los tres restantes repiten, con leve cambio, los versos correspondientes a la segunda estancia del poema.

18

Los cuatro primeros versos repiten, como en el original, el motivo conductor expresado ya en la tercera estrofa. No figuran aquí, como en la otra, los *penados en cautividad*, pero en cambio se alude

a las nubes pasajeras
que *rielan* en vellones encrespadas.

Un poeta de la talla de nuestro traductor no obliga la inflexión verbal *rielan* a la sinéresis, sino que la utiliza como Espronceda dijo:

la luna en el mar *riela*.

Y aun si así lo hiciese el Vengador, la imagen sería falsa, porque *rielar* es brillar con luz trémula, como los astros en un agua movible. Esta idea de tembladora luminosidad tampoco es-

tá en Wilde quien sólo habló de “nubes errabundas que arrastran sus enmarañados vellones”.

19

Hombres necios, o los necios, no equivale a “hombres sin ingenio”. Puede éste no andar reñido con la necedad. Necio e ingenioso a la vez fue Don Quijote, ya que necedad es ignorancia de lo que debe o puede hacerse, y tiene además la acepción de imprudencia y falta de razón. Ingenio es prontitud en el discurrir y el inventar. Sólo el necio se empeña por hacer revivir la Esperanza en el lóbrego antro de la desesperación, pues *desespero* no es voz castiza sino americanismo muy válido en Antioquia.

20

Lloraba, quejábase, baja, saludables muy próximos entre sí, en los cuatro primeros versos, afectan la eufonía de toda la estancia.

Mas bebíase el aire cual si el aire,
debe de ser un endecasílabo regio para su autor.

La rima terminada en *ese*, cuando es inflexión verbal, *contuviere* y *fuese*, no es digna del émulo de Wilde.

Y bebíase el sol a boca abierta,
parece denotar que podríamos hacerlo a *boca cerrada*. A boca *llena* tradujo Davray. Baeza omitió el adjetivo, aunque ese *open* parece sugerir allí la avidez antes que el modo de manifestarla.

El principio del último verso es desastroso: *así como si...* *Anodyne* no traduce *saludable* sino anodino, es decir calma o quita-dolores: así lo impone la etimología griega.

21

*Y yo y todas las ánimas en pena
que estábamos en órbitas distintas*

Estos versos sugieren pasos de la otra vida: “todas las ánimas en pena y yo que estábamos en órbitas distintas”, es frase que debe de estar en alguno de los ocho volúmenes de

las revelaciones de Santa Brígida. Nuevamente las *órbitas* en lugar de *patio*, y la terca asonancia que se dilata a través de la estrofa con las voces *estábamos*, *echamos*, *pecado*, *mirábamos* y *colgado*. Es difícil esquivar estas coincidencias de sonido, pero cuando uno mangonea de artista perfecto, tiene que domeñar antes el verbo indómito para poder presentarse como otro Zoilo sin misericordia.

22

La estancia nos transporta al Celeste Imperio por el golpe del tam-tam que la llena: tres veces redobla en nuestros oídos el adverbio de comparación, apocopado: tan, tan, tan.

Aquel *strange*, extraño, raro, repetido tres veces sin acompañamientos modales o de cantidad, presta una gracia al relato, que se evaporó en la versión. “*Era extraño mirarlo cuando andaba; y extraño mucho más; y extraño era también*, no son primores wildeanos.

Y extraño era también pensar que este hombre, es un verso tan melodioso como trote de caballería. Allí Pegaso trocó el paso.

23

Una de las más bellas estrofas para mí, es ésta a no dudarlo. Dice literalmente: “Porque la encina y el olmo llevan un agradable follaje que brota en primavera, pero es odioso de mirar el árbol del patíbulo con sus raíces mordidas por las víboras y que, verde o marchito, debe morir un hombre antes que él cargue fruto”.

El Vengador comenzó a verter la estancia con un *pues-porque-en cada*, que roba todo sentido a la primera frase. *Pues* y *porque*, son ambas conjunciones causales, y por lo mismo es pleonástico asociarlas. *Pues* toma carácter de condicional, a veces. Como *porque* es también causal, la conjunción adversativa *mas*, al ser contrapuesta a aquélla, viene a establecer paralelo entre los dos árboles nombrados antes y el del patíbulo; pero en la forma en que las apareó el traductor, quedó cerrado el sentido de la frase, ya desligada del enunciado posterior: cualquiera de las dos palabras basta, la que sobra es cuña, algo peor, un gancho de guadua.

Hieren con sus mordiscos más profundos

es concepto que el autor inglés concentró en una voz compuesta: *adder-bitten*, víboras que muerden. El *más profundos* es todo un ripiazo.

24

Los primeros versos hasta la cesura del tercero, son prosa cotidiana. *Sin embargo* es un tumor maligno pegado a cualquier órgano del regio verso.

La sintaxis verbal de los tres finales, suscita esos avisos de los comercios: “*hoy no fío ni se sienten en el mostrador*”. Esa construcción, suprimidas las proposiciones accidentales, quedaría así: *quién estaría de pie sobre un tablado y por la postrera vez mirar el cielo?* Debió decirse *mirando*, o repetir el sujeto con la forma *miraría*, pues *quién*, que viene rigiendo por modo interrogativo, no admite la forma infinitiva: equivaldría a decir *quién mirar?*

No es del original “el más visible”, sino “el más alto” (*loftiest place*). Davray y, por lo tanto, Baeza, tradujeron *woordlings* por “asperezas del mundo”, no por *vanidades*.

Toda la amarga ironía de un verso se anula sustituyendo la *corbata de cáñamo —hempen band—* por “un dócil cordel atado al cuello”, como si fuese pañuelo de seda. La voz *cruel* aumenta una sílaba al verso, y como no es del texto, es otro pecado inexcusable, por inútil.

25

En el cuarto verso nos espera la asonancia entre *delicado* y *raro*, y en el sexto dos palabras que no usó Wilde: “ejercicio grato”.

26

Si se atiende a la eufonía, reprobaremos la asonancia entre: *ávidos*, *miramos* y *divagamos*, muy próximos para no ser advertida. Hay también dentro de la estrofa promiscuidad de rima y asonancia: *día*, *terminaría* y *enceguecida*. En el 5º verso *parecida* asuena con las tres palabras antes nombradas. Si el pronombre personal de primera persona, en plural, era inútil, repetirlo es doblar el yerro.

Con *sumisión enferma* qué querrá significar? “Con mirada curiosa e insano cavilar”, parece que escribió Wilde.

Y a veces *divagamos* si cada uno...

Tal parece como si el traductor hubiese querido dar al verbo el sentido de *cavilar* que sería el propio porque expresa tenacidad y sutileza para estimar aquel o que uno está considerando tenazmente. *Divagar* no está bien empleado.

27

Por último, una vez, el condenado
ya no más caminó entre los cautivos:

puesta al derecho esta frase, esquivando el violento hipérbaton, quedaría así: Por último, el condenado no caminó *ya* una vez más entre los cautivos.

Regresó otra vez el inútil pronombre *él* que es como mancha de tinta en un rostro ya ennegrecido: “y supe que de pies *él* había estado”.

Las palabras *alegre* o *desolado* son de la cosecha del Vengador, que tan inflexible se muestra contra la libre traducción. La idea wildeana del “dulce mundo del Señor”, fue devorada por aquellos dos adjetivos canibalescos. Davray y Baeza vertieron por “mundo suave” del Señor.

28

Esta admirable sextina exigió a su autor 43 palabras para quedar cincelada. Vertióla el Vengador en 55 vocablos y 9 endecasílabos. La burda versión de Valencia redújola —sin perder una sola idea— a 38 voces castellanas y seis versos. Compárense:

Wilde:

“Como dos barcos en peligro que pasan entre la tempestad nos cruzamos en el camino: no hicimos señal alguna, ni dijimos una sola palabra; no teníamos palabra alguna que decirnos porque no nos encontrámos entre la noche santa, sino en el día de la vergüenza”.

Valencia:

Cual dos barcos que en la tormenta
pasan junto sin señas ni voz

entre el peligro, silenciosos
así, nos cruzamos los dos:
¡Cómo hablar si era el día de la afrenta
Y no la noche azul de Dios!

La lozanía, el vigor de la versión ariana resplandecen en las siguientes excrecencias que invadieron el original: *naufragio, al furor, en la vía de uno y otro, nosotros, placentera y fatal.*

29

A los dos, y dos bandidos éramos,

es un endecasílabo, antes que regio y garboso y gallardo, claudicante, por la perversa amputación de una sílaba. ¡Qué *dos-y-dos!* como de rocín conventual. *Insensible* es un hongo.

30

Tengo entendido que *Debtors Yard* no es nombre propio de una prisión especial. El preso estaba en la Cárcel de Reading y aquello que no vertió el Vengador es sencillamente “*el patio de los que la deben*”, eufemismo para nombrar el compartimento destinado a ciertos reos.

Duras son, y es alto el chorreado muro,

es la línea de prosa más auténtica que pudiese uno escuchar. Contemos sílabas:

du-ras-son-yes-al-toel-cho-rre-a-do-mu-ro

lo que forma un endecasílabo dodecasílabo: creación del escanciador. Pudo decir:

En la prisión de *Debtors Yard* las piedras
son duras; y alto el chorreado muro.

O decir lo mismo suprimiendo la copulativa y el verbo. En esta forma el verso también será malo pero de once al fin de cuentas.

La voz *terror* es excesiva; para el caso bastaba *temor*.

31

O también se sentaba *con aquellos que...*

Aquestas tres palabras son guijarros en el camino musical del verso. *Guardaban, levantaba, inclinaba y vigilaban* suenan como cencerro de mula madrina;

y que lo vigilaba hasta lo último,

32

es, es, es: qué será? Dígaselo Galarza Ossa, que sí sabe decir verdades. *Vil*, agregado a presa y *sangriento*, a patíbulo, son plantas parásitas adheridas al original.

El jefe del penal era un estricto
cumplidor del severo Reglamento,

puede encontrarse en cualquiera Ordenanza que honre la memoria de un Alcaide. *Severo* es un agregado, y *simple* un emplasto. Pobre Wilde!

Carezco de palabras para ponderar el cuarto verso:
era un simple fenómeno científico.

Aquí de Samaniego:

Ello es que hay animales muy científicos...

Felices ellos!

33

Qué tropel de asonancias! *día, pipa, debía, tenía, decía, día*, que unidos a *visita, iba, sostenía* y *día* de la estancia anterior, producen una singular melodía.

Para un intransigente esteta como el Vengador, no es, no puede ser admisible decir:

se alegraba
porque el día de la horca se acercaba,

cuando el autor escribió: "decía a menudo que estaba contento de que las manos del verdugo estuviesen ya próximas". Pasando por alto la riqueza de la rima en *aba*, la versión no fue fiel allí como lo predica el traductor.

34

Pero por qué decía cosas tan raras?

Vaya una pregunta endecasílaba y que no tiene otra respuesta que compadecer el oído del poeta y sus incorregibles prosaísmos.

Traducir la escueta voz *doom* por *cárcel de desgracia*, es otra verdadera desdicha.

35

And try to comfort or console vale allí lo mismo que dar confortativos, en vez del *tónico del consuelo*, y no vigoriza el gusto. Nunca hemos visto la voz confortativos empleada así. Por acá la usan las viejas curanderas para nombrar una cataplasma de carne cruda rociada de vino, que aplican a las personas débiles del cerebro...

¿Qué podría hacer —dice Wilde— la Humana Piedad, encerrada en el antro de los asesinos?

Mirando el antro de los asesinos

anula y aleja el contraste que presentó el autor: de mirar a estar recluso hay gran distancia, aunque los asonantes en *ao* hagan desearla mayor todavía.

36

Con crudo balanceo los presidiarios,
forman doce sílabas mal contadas.

Nosotros bien sabíamos que éramos
muy malos versificadores; pues el verso no nos resulta, leído de ninguna manera.

The fools' Parade, es el desfile o parada de los locos; por qué de los tontos?

37

Deshilábamos *las* cuerdas embreadas,
tiene de más el *las* que aumenta una sílaba
y las verjas de hierro las limpiábamos,
es inicuo. Estos esdrújulos finales en el endecasílabo son intolerables.

Dejo al oído del lector apreciar este dístico:

Con fuerza, tabla a tabla *enjabonábamos*
el piso, y con baldes lo *golpeábamos*.

Qué hermosa colección de asonantes para final de endecasílabos garbosos: *quebrábamos*, *volteábamos*, y *golpeábamos*, los que, de brazo con *cosíamos*, *gritábamos*, y *sudábamos*, engloban una exquisita selección métrica.

The tins, se traduce por *gamellas*, o sea artesa que sirve para dar de comer o beber a los animales, para fregar, lavar y otros usos. *Lata*, además de envase hecho de *hoja de lata*, caracteriza toda obra literaria del tipo de la que comento. El adverbio *siempre*, es ripio.

“El terror en nosotros dormía en sosiego”, no es lo mismo que “yacía como escondido”. El sentido es muy otro.

Esta no fija nuestra atención. Es bastante suelta y sin la cuña del *les* en el cuarto verso, podría considerársela como la trivial estrofa que tradujo un principiante que no presumía de gran artífice.

Con bostezante boca *de hondo hueco*
como para tragarse a un ser viviente

es la traducción de: “Con bostezante boca, el amarillento agujero suspiraba por una cosa viva”.

El mismo *barro* reclamaba sangre:

al sitibundo *círculo* de asfalto:

ro-rre es cacofónico. Otra vez la cuadratura del *círculo!*

De despertar el alba *sobre el mundo*

estas últimas tres palabras van de ribete.

El *compañero* *aquel* sería colgado.

es modo aleve de robarle la ironía al verso original que dice: “al romper el alba rubia uno de nosotros iba a columpiarse”.

Vedia y Mitre, y Díaz tradujeron bellamente así:

El hoyo amarillento bostezaba

Por algo vivo, con su boca de hambre;

Aun reclamaba sangre el mismo barro
A aquel sediento patio de la cárcel;
Y supimos que al alba un prisionero
Danzaría en el aire.

41

Es difícil imaginar algo más falto de naturalidad que esta mazorrall estrofa:

Y nosotros seguimos a las celdas
en el alma *metida ya* la Muerte,
y el Terror y el Destino.

Wilde refiere sencillamente que los presos regresaron a la cárcel sin dar ningún rodeo (*right in the went*) con el alma dada a la Muerte, al Terror y al Destino.

El Vengador metió a los presidiarios a su celda sin esperar a que la obsesión que los embargaba les hiciese temblar y deslizarse hacia sus sepulcros numerados. Este final que evoca el correr de los animales amedrentados a guarecerse de sus cuevas, se descolora en este decir gelatinoso:

Yo estaba tembloroso cual si fuese
Camino *hacia* un sepulcro numerado.

Fuese no parece expresar aquí la acción de marchar, como inflexión del verbo ir, aunque tal sea el sentido, porque la preposición *hacia*, que va luego, impide significar lo que el traductor se proponía. “Yo estaba tembloroso cual si fuese camino *hacia* un sepulcro numerado”, es una cosa. “Yo estaba tembloroso cual si fuese camino *de* un sepulcro numerado”, es otra.

No sé por qué *little bag* suena bien en inglés pero al traducirlo por *pequeña bolsa*, se vuelve melindroso. Saco, talega, expresan mejor la bolsa del verdugo para guardar su cuerda, sus guantes y la capucha para el reo, que no aquel otro adminículo que llevan las señoras cuando salen a compras.

42

En la locución “de arriba a abajo”, sobra la preposición *a*. *Pisadas taciturnas* es una violencia inoficiosa al idioma. Este adjetivo se aplica al espíritu de un hombre silencioso (*tacitus*)

y que revele por algún signo externo melancolía o tristeza; su mirada puede llamarse taciturna. El pisar no alcanza tanto. *Pisada taciturna* es tan impropio como decir “patada melancólica”, lo que, además de disparatado sería patanesco.

Y entre las barras férreas que ocultan es un endecasílabo férreo y algo onomatopéyico.

El final es también chirle y desmadejado. En vez de: aquellos rostros pálidos que atisbaban detrás de las rejas, sólo vió Merlín

caras blancas
(que) entre la oscuridad se percibían.

43

Era como quien duerme un dulce sueño.

Quién era ese? Del contexto de la anterior estrofa no puede inferirse.

Dulce, aplicado a sueño, y *extensa*, a pradera, son un par de ripiones capaces de hacer rebullir en su sepulcro al bardo inglés, en señal de iracunda protesta, pues no son suyos.

Aquí llueven otra vez pronombres y demostrativos:

custodiábanlo a él... pero éstos... como él tenía...

Llanura no es lo mismo que *pradera*. Aquella define “un campo o terreno igual y dilatado, sin altos ni bajos”, y entonces huelga agregarle la idea de extensión. *Pradera* es un “sitio ameno que sirve de paseo en algunas poblaciones”. Este y no el otro es el sentido que le dió Wilde al escribir *meadow-land*.

Con un verdugo
de su mano pegado noche y día

no es precisamente un endecasílabo regio. En primer lugar la asonancia de *mano* y *pegado* lo priva de eufonía. A su mano pegado... habría sido más aceptable. Pegar significa unir, es verdad, pero la primera idea que suscita, es la de adherencia por conglutinación, y no la acción de asir, coger, agarrar. La preposición *at* que indica situación de lugar o tiempo, fija claramente el alcance de la expresión inglesa: *With a hangman close at hand*: con el verdugo muy cerca de la mano.

Noche y *día* es uno de tantos ripios de adobe de que aprovecha el traductor para completar la hilada en el muro.

Mas no hay sueño posible (si no apela usted al bromural) puede ser comienzo de un anuncio de hipnóticos, pero no cabeza de uno de aquellos versos que introdujo a España don Juan Boscán y Almogaver, el tan mentado compinche del traductor.

La asonancia en final de verso, de *llorado* e *insanos*, a media estrofa, y la muy próxima entre *velamos* y *manos*, acusan impericia. Al final, fue falseada la bella idea de Wilde: “y hasta el amanecer, descerebrado cada uno de nosotros, sintió que se arrastraba sobre sus manos de dolor, el espanto de los demás”. No queda expresado por este:

Y con manos de pena se arrastraba
el ajeno Terror en los cerebros.

Qué cosa tan horrenda es sentir uno
Las culpabilidades de los otros:

Qué cosa tan horrenda de dístico! A once palabras pueden reducirse aquellas diez y seis.

Penetra hasta su puño *envenenado*,

es una paráfrasis que si agrega la idea del tósigo, no por ello precisa el concepto. La espada del delito puede entrar hasta la empuñadura en cualquier homicidio; y aquí se trata de expresar un efecto psicológico.

Si eran como *plomo* derretido las lágrimas vertidas aquella noche, dicho queda que fueron *ardientes*, que abrasaban. Un *nuestras* habría eliminado el pegote: *que lloramos*.

Valencia en su “absurda” traducción amplificó —lo mismo que el Vengador— un concepto de la estrofa, reforzando la idea de penetración de la espada, sin untarle veneno a la hoja: para qué hacerlo!

Ay! es horrible devorar
el crimen de otro: recto al alma
—hasta do el pomo en hierro empalma—
el Mal su estoque logra entrar;

y como plomo derretido
fue nuestro llanto que fluía
por sangre que no hemos vertido.

46

Qué bello rosario de asonantes dentro la estancia! *marchaban, cerradas, daban, trazadas, guardias, pensaban, arrodillaban.*

Puertas cerradas con candado

sería un buen eneasílabo, pero nó fracción de endecasílabo, por lo casero. *Figuras trazadas* en los pisos, como hechas por estudiantes traviesos en el pavimento del aula, no son las grises figuras vivientes de los presos, tumbados en el suelo de su mazmorra. Y qué decir de ese

pensaban en por qué se arrodillaban?

¡Manes de don Juan Boscán y Almogaver, ampáranos!

47

Hincados y nos pasamos, dentro del primer renglón, hincan y no pasan, mucho menos tan cerca de *recitando*, voz a que forma eco el gerundio *conduciendo* de la frase siguiente, otrosí en consonancia autolineal con *muerto*.

48

“Gibosas y terríficas larvas se agazapaban en los rincones en que estábamos”, se ha mudado en

y tortuosas figuras terroríficas
cruzaban el rincón donde yacíamos;

el verbo *agazaparse*, acurrucarse, es insustituible y las gibosas larvas pierden relieve si las hacemos *cruzar* sólomente por los rincones de las celdas.

El adjetivo *vil* es una pedrada en la pupila del verso.

Que en medio de la noche caminaba
no traduce aquél

“que andaba entre sombras”,
y el

parecía

jugar entretenido a nuestro lado,

calumnia la intención del autor que puso aquellos espíritus malignos a loquear o hacer piruetas *delante (before)* de los presidiarios.

49

Hacían y exquisitas asuenan al final de dos versos, sin perjuicio de la coacción a *exquisitas* para que rime con *cita*, en singular. *Fosforecían* y *se apagaban* es un retoque al autor que únicamente dijo: *se deslizaban y pasaban*.

“Mofaban de la luna en un rigodón de exquisitos giros”, lo convirtió el Vengador en ejercicio de equitación, ya que *corveta* es una habilidad gimnástica que se enseña a los caballos.

Formal pace, en lugar de “ceremoniosos quiebres”, es sólo *formal paso*, y *repugnante gracia*, aquel “*aborrecible donaire*” con que los fantasmas acudían a la cita.

50

Wilde escribió: “sutiles sombras”; el Vengador: “*formas delgadas*”. “En fantasmal tumulto” (*in ghostly rout*) fue vertido por “rutas de pavor”; “en derredor, en torno”, por “cerca, muy cerca”, hasta caer de bruces en este regio, gallardo, garboso y musical endecasílabo de doce:

*y los grotescos condenados hacían
dibujos, como el viento hace en la arena.*

Grotescos-con, bella cacofonía! Hacían dibujos: qué dislate! Para Wilde esos hombres vestidos de gris y echados en el suelo, simulaban aquellos arabescos que el viento dibuja sobre los arenales.

51

Un chorro de asonancias: *tropezaban, pisadas, flautas, llevaban, máscaras, cantaban, cantaban, cantaban*. Tres inflexiones de pretérito en *aban* forman la riquísima asonancia de tres finales de verso. Hay que leerlo para creerlo.

“Danzaban ligeramente sobre las puntas de los pies”, fue traducido por:

Tropezaban marcando las pisadas;

“Con las flautas del espanto llenaban el oído” (*ear*), quedó así:

pero con flautas de terror, llenaban el aire...

“Conduciendo con las flautas su horrible mascarada”, fue disfrazado por

como si llevasen ellos sus máscaras horribles;

“Cantaban con voz alta, y con voz velada”, cedió el puesto a un

cantaban largamente pues cantaban *con la intención* de despertar los muertos.

Subrayo *con la intención* de decirle al Vengador, que un simple *para* nos habría ahorrado esa pésima *intención*.

52

“Ahohó! —cantaban ellos— “el mundo es ancho, y los encadenados, cojos;

El primer verso endecasílabo no es verso, ni endecasílabo, ni mala prosa siquiera.

Ahohó! debe ser un grito de guerra entre los Matabeles. Para que el segundo renglón resulte verso, hay que leerlo haciendo la cesura después de *los*, y así no sólo queda cojo, sino amputado de ambas.

Mas nunca gana el que en pecado juega.

Traducir así es pecado nefando, por más que las *bernardinas*, como denominaban los escritores castellanos ciertas metáforas inadecuadas que condena el octavo mandamiento, sean una especialidad característica de don Bernardo.

53

No eran cuerpos aéreos los bufones
que al danzar se *hacían mal* con alegría.

Esto no dijo Wilde, sino: “Para nosotros no estaban hechos de aire esos payasos que retozaban con frenesí”.

De dónde el “se *hacían mal* con alegría”?

Para completar versos, estila el Vengador colgarles a los sustantivos unos epítetos de su propia cosecha, que son de ver. “Para estos *pobres* hombres”, puso, donde el autor sólo dijo *hombres*.

Para estos pobres hombres cuyas vidas
estaban con grilletes *amarradas*.

Amarrar es atar con cuerdas, maromas, y, por extensión, con cadenas. En tanto que el grillete sólo está hecho para prisión de los pies. Parece imposible amarrar algo con *grilletes*, no así empleando cadenas. En sentido figurado usó Wilde la voz (*gyves*) grillos, grilletes, para apurar la comparación entre la extrema falta de libertad de los presos y la inmovilidad del hombre que soporta grillos. Cuando habló de los pies, a que se ajustan aquéllos, aludió apenas, con sutil elegancia, a la dificultad de andar con libertad: *And whose feet might not go free*. Este matiz delicadísimo escapó al traductor, a pesar de “sus afinidades espirituales con el traducido”.

No se contenta con decir que los pies de los precitos “no andaban libremente”, sino que hace, en un desventurado e inútil renglón de once sílabas, la perfecta aclaración del motivo, que nadie le pedía:

porque *estaban también encadenados*.

Cacofonía, voz griega, compuesta de *caikos*, malo, y *fone*, sonido. Ejemplo: *tabantám*.

Ay, llagas de Cristo, tenían vida
y eran los más terribles de mirarlos.

Lo que el autor expresó en 36 palabras, dejó de decirlo el traductor en 46, y como agregó dos versos a la estancia, al estirar los conceptos quedó el sujeto muy alejado del verbo que él venía rigiendo: “los bufones... tenían vida y eran”...

Por las divinas llagas! que el endecasílabo de éstas le salió de diez, y eso no es lo peor sino que el último renglón encierra otra bernardina que puede convertirse en calumnia al vate inglés. No estableció éste diferencia alguna entre los duendes o cosa semejante que pirueteaban aquella noche trágica en la Cárcel de Reading; él sólo aludió al grupo, sin clasificaciones (que siempre son odiosas). Ocurre, empero, que el traductor sí

los estudió con más espacio, y de su investigación anatómo-psicológica dedujo que había unos tales que

eran los más terribles de mirarlos (Qué horror!)

Así tradujeron Mitre y Díaz:

No eran formas aéreas estos seres grotescos, que bailaban de alegría; para aquellos que estaban en cadenas y cuyos pies moverse no podían, Por las llagas de Cristo! estaban vivos y era horrible su vista.

54

Asonancias en serie: *danzaban, deslizábanse, cortesana, escalas, ensayaban, ayudaba, plegarias.*

Todos los conceptos de Wilde fueron traducidos en forma rocallosa y vulgar, con la agregación de algún vocablo como *ensayaban*, que no mejoró el texto.

55

El viento matinal ya principiaba su gemir, mas la noche persistía.

El verbo en pretérito tiene una fuerza que le roba el imperfecto: *ya principiaba* no dice lo mismo que *principió* o *comenzó* a gemir

... las urdimbres de las tinieblas deslizáronse *hasta*:

he aquí un endecasílabo terminado en asta: de las que usaban los romanos!

Puede tenerse miedo *a* una persona, o *de* una cosa; pero la preposición *hacia* no sabe sustituir a sus congéneres, para expresar el miedo al "Sol de la justicia". Lejos, muy lejos estuvo del lirida inglés este lugar común, cuando él se refirió a la justicia que iban a hacer al nuevo sol, por ser la luz de éste la que regula el momento de las ejecuciones. Por eso dijo: *Of the Justice of the Sun.*

hasta

que cada hebra *quedó ya bien* tejida,

es un alargamiento de carácter endecasilábico: sobran las voces *quedó, ya y bien*; con una trasposición del *hasta* al renglón siguiente, se hubiese dicho:

Hasta que cada hebra fue tejida.

56

El viento gemidor de la mañana,

quedó nombrado en la estrofa anterior. En ésta agregó el traductor un *de la mañana* ajeno al poema. Wilde decía las cosas una sola vez, cuando debía hacerlo así. Habló él de la *llorosa prisión-murada*, sin inferirle la ofensa de llamarla *vieja*, lo que es poco galante.

“Como una rueda de acero que voltea”, sintió el bardo precito el pasar de los minutos; no agregó una palabra más, dejándonos la meditación de aquel engranaje del tiempo que fluye lentamente dando un mordisco inacabable con su rueda dentada a los corazones lacerados. El poeta sobrentendió el “*con angustia y pena*”, que estampa el traductor, porque él sabía con Moreto que

quien no sabe callar, ni escribir sabe.

57

Dijo Wilde:

“Ví al fin las sombras de las rejas —semejantes a una forjada celosía plomiza, proyectarse sobre el muro encalado, frente a mi camastro de tres tablones, y supe que en algún lugar del mundo la terrible aurora de Dios era roja”.

El poeta habla en primera persona: “Ví al fin... Ese verbo en plural desquiciará el sentido de toda la estancia que se hace difusa y tenebrosa. No sé de dónde sacó el traductor el plomo *crudo*, detalle en que no pensó Wilde. La materia de la celosía le interesó tal vez como colorista para el efecto pictórico o quizás mejor por la necesidad de las rimas: *lead, bed, red*, que necesitaba en la estrofa.

Las sombras de las barras
directas y a través, movilizarse
frente al muro encalado de un rincón,

pueden reducirse a la palabra *proyectarse*, ya que en eso consiste la imagen reflejada sobre el muro frontero, de los barrotes verticales y horizontales que forman las rejas. *De un rincón*, es ripio, con la agravante de *rematar* un verso agudo entre endecasílabos graves.

Analicemos la sintaxis del trozo: sujeto: *vimos*, nosotros vimos (lo que no dijo Wilde). En el quinto verso aparece alguien, no se dice quién —un intruso— que “miraba mi cama de tres tablas” y el carácter indeterminado de este señor desconocido se acentúa aún más cuando resurge el sujeto de marras en primera persona del singular, diciendo

Y supe yo que en un lugar del mundo
era roja la *horrible* alba de Dios!

El sentido reclamaba el vocablo: *terrible*.

58

A las seis de la mañana *aseábamos*
nosotros nuestras celdas,

es cosa muy digna de tomarse en cuenta para la rebaja de la pena, pero así contada, no quedó en verso. Dijérase que se estaba narrando una costumbre de la prisión, y no lo que ocurrió en día determinado. El verbo está en pretérito, como debe ser, en tanto que el traductor lo puso en copretérito. En esta forma se desliga la acción, falta de la unidad de tiempo, cuando la estancia refiere cuanto ocurrió el día de la justicia en la Cárcel de Reading:

Ya todo estaba *quieto*

parece menos propio que *en calma*. “El murmullo vibrante de un vuelo poderoso”, no puede confundirse con el *silbo*. *Aletear*, cuyas sílabas fueron mal contadas, le obsequia una más al verso en que cabalga. *Toda* es una mala compañía aun para la cárcel y debe ser expulsada. El autor no le permitió entrar.

En el *ya había entrado*, sobra el adverbio de tiempo, y no es tampoco verídico que el Señor de la Muerte hubiese entrado

“*a matar con su aliento congelado*”; no ocurrió tal; entró con el instrumental requerido. Otra cosa era que el verdugo espirase el gélido soplo de la muerte. Fortuna habría sido para el reo si a su matador se le hubiese “congelado el aliento”; con aquel trozo de hielo entre los carrillos, el verdugo habría sido el muerto, caso de que el aire pudiese helarse como los líquidos.

Qué dijo al respecto el cantor de Albión? *The Lord of Death with icy breath*. Aquí la colocación es todo. Otro sería si el Vengador hubiese construido su frase en forma que expresara que el señor de la muerte, de gélido aliento, había entrado para matar.

59

Mas él no entró con púrpura ni pompa,

consigna un *mas* que está de más, y un *él* que no ha sido invitado. *Púrpura pomposa* es distinto de *púrpura ni pompa*. *Sóla-mente, una cuerda y fúnebre* son adherencias que deben ser cortadas porque infectan el texto. En vez de *obra secreta*, es más irónicamente expresivo traducir: “escondida hazaña”.

Mi “absurda” versión dice:

No iba de púrpura procera
ni en un corcel de albor de luna:
con tres yardas de cuerda y una
breve tabla de corredera,
bastaba a su negra fortuna.
Con su lazo de oprobio allá vino
el Heraldo a fijar el destino.

60

Eramos como hombres que en un *fango*:

lo propio habría sido decir *un fangal* o *un pantano*. *Sucia* oscuridad no suena tan bien como *infecta* o *inmunda*. No quiere esto decir que *filthy* esté mal traducido por *sucio*: es asunto de selección verbal. La estrofa corre a galope tendido hasta dar en un hoyo que es el penúltimo verso (?)

de nosotros mismos, y ese algo era...

¡Cierto que se ven impresas
Cosas que no están escritas!

Este caso métrico es muy grave, aunque bastante fácil el diagnóstico: esclerosis del tímpano poético, y supuración del oído medio. Pronóstico reservado.

61

La estrofa ha sido vertida con exactitud, si hemos de exceptuar el

tiene un *golpe*
mortífero y terrible.

Me parece que al decir Wilde: *It has a deadly stride*, se refirió a la marcha inexorable o implacable de la Justicia. Para golpes, bastan los ya especificados. *Alevemente* es una alevosa donación al sintético narrador, y tal vez *tacón ferrado* presenta mejor el símil que *talón de hierro*. Del primer modo es verosímil la analogía: el calcañar es siempre vulnerable, aun cuando sea el de Aquiles.

62

El toque de las ocho *lo* esperábamos,

no alcanza a verso, ni con ese puntal del *lo* mucho menos con un verbo tan impropio. Se *espera* lo que se desea; en *esperar* entra como esencia el optimismo, y lo que no deseaban los cautivos de Reading era la ejecución de su compañero. Sólo Santa Teresa motivó su anhelo de morir, en su glosa de aquella admirable estrofilla que tanto dice:

Vivo sin vivir en mí,
y tan alta vida *espero*,
que muero porque no muero.

San Pablo habíalo deseado también (*cupio disolvi*) y con él muchos santos. Según Wilde, el ahorcado de Reading la esperaba (estrofa 33) —pues la deseaba—, mas éste no era el espíritu de sus compañeros. El verbo en español debe ser *aguardar*, en el sentido de estar uno pendiente de algún hecho. Anticuado en prosa, y parcamente usado por los clásicos, bríndase asimismo *atender*. “En metro se usa bien *atiende* y *atender*, —dijo Valdés en sus *Diálogos*— en prosa yo no lo usaría”. Aunque Cervantes lo aplicó varias veces.

El adjetivo *ardiente* le habría ardido más a Wilde, que la lengua, de la que sólo dijo estaba “gruesa por la sed” (*was thick*

with thirst). *Espeso* se aplica a una masa o sustancia fluída que tiene mucha densidad o condensación. Túmida, hinchada, son el equivalente del vocablo inglés.

El Destino

un nudo *corredizo con su lazo*
para todos pondrá en *uso*,

con su lazo, está de más. En el inglés de comienzos del siglo pasado *a running not* significaba: un nudo corredizo. En el texto está *running noose*: esta palabra expresa *lazo corredizo*, de forma, pues, que Wilde repitió el sentido en forma pleonástica, ya que *noose* equivale a nuestro castizo dogal: “cuerda para ahorcar a un reo o para algún otro suplicio”. Parece que en ambos idiomas esta palabra implica el nudo que forma el lazo o lazada para atar las caballerías por el cuello (mucho cuidado!) Hilando más fino llego a columbrar que la voz *running* no sea allí pleonástica, y aluda a cierto efecto fisiológico que, según se afirma, se produce en los ahorcados, en la forma de un flujo íntimamente relacionado con la médula espinal como centro éxcito-motor de los actos reflejos: *running* expresa también esa derivación (del verbo *to run* — Boyer - Royal Dictionary - Vol. II — Londres 1816).

Corredizo, lazo y uso están demasiado cerca para no recordar este trabalenguas escolar de mi tiempo:

¡ Ah c...ascajo!
qué p...ellejo
es el hijo
de Araújo.
ajo, ejo, ijo, ujo!
(*azo, izo, uso*)

para todos *pondrá en uso*: lo mismo
para el hombre de bien que para el malo.

Al llegar a este dístico oí una tremenda palmada en la mesa en que escribo. No me alarmé. Debió ser el ánima de Mosén Juan Boscán y Almogaver —quien por lo visto no descansa en paz— que protestaba contra el desacato. De qué aviso de farmacia recortaría ese renglón el Vengador?

¿Para el hombre de bien? Nó, *para el óptimo*, dijo Wilde, en contraposición a *worst*, el más malo, el más vil, el peor de todos.

63

En siete renglones acromegálicos fue vertida la estancia que pedía, más que otra cualquiera, rapidez, donosura.

El autor:

“Restábanos sólo aguardar, inquietos, el inminente aviso, como piedras en una solitaria llanura, mudos, sentados, inmóviles: cada corazón batía recio y veloz, como un loco sobre un tambor”.

El reencarnado Mosén Boscán:

Otra cosa que hacer ya no teníamos
—*al menos* esperar la señal próxima;
cual piedras en un valle solitario,
inmóviles y mudos nos sentábamos;
no obstante, el corazón nos palpitaba
fuerte y de prisa, *cual si fuese* un loco
que en un tambor de cuero redoblara.

Subrayo las palabras inútiles. Eso de llenar con locuciones adverbiales los claros que dejan las ideas, es forma de albañilería métrica que desdice del único traductor, del máximo, del Vengador de Oscar.

Aquel *al menos*, en esa Balada, es un baladro! Baladra asimismo el *no obstante*.

No puede concebirse un tambor sin cuero, por serle propio ir cubierto, en una de sus bases de forma cilíndrica, con piel estirada.

Llámesese timbal o atabal (bellos vocablos) puede cambiar la materia de la caja, pero llevará siempre la membrana que repercute el golpe. Sólo en el caso de que el tambor pudiese confundirse con un *gong* —instrumento chino todo de metal— que se le asemeja, habría podido mentarse el *cuero* (fea palabra). Ni ese intento de onomatopeya impone olvidar

el ronco redoble del rudo atambor,
y hubiese valido más no atreverse, y pasar de puntillas ante la

omisión excusable de aquel *thick and quick*, con que Wilde nos puso a oír el tic tac acelerado de aquellos corazones.

64

Una voz compuesta nombra en inglés el reloj de la cárcel, aquel bien conocido cuya fatal campanada iba a anunciar la ejecución. Se trataba, pues, de un reloj determinado: el de Reading y no del abstracto reloj de las prisiones en general, caso de que exista ese tipo modelo.

“Súbitamente el reloj de la cárcel sonó haciendo estremecer el aire”. El traductor afirma que

sonó *hiriendo los aires temblorosos*.

“De desesperación y de impotencia” díjolo Wilde en tres palabras: “de impotente desesperación”. De desesperación y de impotencia tiene los mismos componentes pero en menor grado, porque ese *y de*, en lugar de mezclar las dos cosas, las separa.

Cualquiera pensaría que *ese grito que oían los pantanos, salir desde el cubil de los leprosos*, era la forma habitual de clamar éstos y de ser escuchados por aquellos. Pues no hay tal. Para que la imagen fuese más turgente, el poeta personificó en un solitario gafo el horror de aquel inútil lamento que alcanza a turbar la desolación misma del fangal aledaño de la *cueva* del leproso, pues la palabra *cubil* —que es guarida de fieras— no debe suscitar aquí ideas de fiereza sino de impotencia por vencimiento, de inútil protesta, de estéril desconsuelo.

65

Tradujo el baladrón:

*Y así como miramos cosas tristes
al través del cristal puro de un sueño,
así vimos de un garfio que colgaba
de la viga mugrienta, la embreada
y grasosa cuerda. Después oímos
la plegaria que el lazo del verdugo
estranguló impasible en un gemido.*

Y así, del primer renglón, es un tejo para completar, teniendo como al lado. Cosas tristes es muy otro de terribles, pavorosas, tremendas, espantables, que traducen las voces most

fearful things y no así como así, más estremando la calidad de lo visto.

Como no se tratase de estimar una lente de astronomía, nada dijo Wilde de la pureza del cristal que transparenta las medrosas imágenes que suelen aparecer en el sueño.

Puesto inútilmente ese primer *así*, a qué triplicar la idea de comparación? Lo del *garfio que colgaba de la viga*, lo soñó el traductor, pues el texto menciona, no más, “la grasienta sogá de cáñamo enganchada a la viga denigrante”: ésta, la acepción literal que debe darse a *blackened beam*. Difícil creer que en Inglaterra —la tierra del aseo— se tolere mugre en ninguna máquina gubernativa. No contento con la mugre del poste, resolvió *embrear* la cuerda, cuando el verdugo sólo la había untado de grasa para que el nudo corriese mejor; en cambio de aquel unto pegajoso debió el traductor contentarse con decir que era de cáñamo (*hempen*). Conviene que el baladrón vaya sabiendo de qué se fabrica esa clase de sogas —que bien pueden servir para un poeta que firmó este renglón estafador haciéndolo aparecer como endecasílabo:

Y grasosa cuerda. Después oímos,
a no ser que él acentúe *cuerdá*. Casos se han visto!

Con qué impasibilidad agregó el traductor la palabra *impasible*. Superó al verdugo en sangre fría, y en vez de dar remate al feroz trance, con un *alarido*, con un potente grito —como de soldado— que apagó el lazo al cerrarse, al brusco descender del cuerpo en el vacío —sólo alcanzó a escuchar un *gemido*. *Baladro* sería la exacta traducción de *scream*. Pero en la casa del que va a ser ahorcado no se mienta la sogá. Y van dos veces.

66

Y todo aquel horror que *lo movía*,
es el modo de expresar “lo horrible de aquella sacudida”. “Amargo grito”, dice el texto; va *cruel* por cuenta del otro. Antes que “salvajes arrepentimientos”, el poeta parece decir: “pesares desgarradores” o remordimientos lacerantes. “Sudores sangrientos”, son el consabido “sudor de sangre”. “*Con la experiencia con que yo en la prisión los conocí*”, son once palabras que caben en cinco: “nadie los supo como yo”. La elegante repetición: “el que *vive* más de una *vida*”, sacrifica su donosura mudando vida por *existencia*.

El original da textualmente: “Y pasa que no hay Capilla el día que ellos cuelgan a un hombre”.

Nuestro originalísimo Ganimedes dice:

que cuelgan a un *proscrito*, de la horca,
como si en el verbo no se sugiriese ya el en qué. La palabra *proscrito* es más romántica y más sentida, pero no vierte con fidelidad estricta: de la que tanto blasona el trasegador.

Enfermo en *demasia*, y su rostro,
es una línea que aspiró en *demasia* a ser verso, y no lo consiguió, pues a punto estuvo de volverse eneasílabo. Qué horror!

De más están asimismo *ese día*, porque desde el primer renglón se dijo cuál era: el en que cuelgan a alguno, y lo *demacrado* no lo advirtió Wilde quien sólo habló de *palidez*. Convengo, no obstante, en la *demacración*, para no mostrarme intransigente y cargarme más de razones para advertir que los dos versos finales falsean su sentido totalmente. “O está escrito en los ojos del Capellán lo que nadie debe leer”, no es dubitativo ni optativo, sino enfáticamente alternativo, con prohibición. Qué significa entonces aquello:

que nadie puede contemplar *acaso?*

a no ser que la duda estribe en la posibilidad de leer lo que vaya escrito en las pupilas, tan reducidas como son; en todo el blanco del ojo sería más legible el enigma del señor Capellán.

Por eso nos *guardaron encerrados*

noche y tarde. No hubo tál, pues fue sólo hasta el medio día (*on noon*). *Guardaron encerrados* no me suena: 1º porque suenan muy junto; mejor: porque asuenan. 2º porque eso de guardar encerrada a una persona es guardarla en *demasia*, pues la custodia holgaba dentro de semejante clausura.

...los guardias con sus llaves
tintineantes, cada aposento abrieron.

Otra te pego! Habrá observado el lector que ese Pegaso en que cabalga el Cid Campeador cojea muy a menudo? El diagnós-

tico es fácil: hormiguillo en la pata izquierda; por ser el cuarto pie del que viene falseando.

69

Afuera'aldúl-ceaire de Diós-nosotros:

Sólo con estas cesuras resulta endecasílabo, y aunque lo fuese —de acuerdo con cierta métrica zurda, para no llamarla izquierdista— está muy lejos de justificación, porque las cesuras son violentas aquí, en tanto que en el clásico verso de Garcilaso

tus claros ojos a quién los volviste?

y en todo el *Pórtico* de Rubén, una vez aceptado el ritmo, el descanso se impone naturalmente y sin esfuerzo:

Libre la frente q'el casco rehusa...

De consiguiente:

Afuera, al dulce aire de Dios, nosotros,

son el primer síntoma de hormiguillo en la otra pata. Lo aviso en tiempo...

...modo, que siempre *acostumbrábamos*

tiene un medio único de hacerse endecasílabo: volviendo agudo al verbo: *acostumbrábamos*. Tal como está, en un eneasílabo espurio, aunque lo niegue su autor.

70

Jamás a un sér ví yo tan apenado,

es un verso cuya construcción y golpes de voz semejan la de un niño a quien llevan a empujones a la escuela y va dando rezongos. Que pase, porque al fin de cuentas es reparo a la eufonía; pero rimar, en rima imperfecta, *apenado* con *penados*, con la interpolación de un verso, es repluscuam-imperfecto.

Otra vez con aquello “de los penados dentro de la prisión”, que equivale a decir: la mortuoria del muerto.

Happy, propiamente, no se traduce por *alegre*, sino por feliz, afortunado... Felicidad es estado psíquico de complacencia por la posesión de un bien, y alegría, uno de los signos que la manifiestan. *Careless*: indolente, indiferente, puso el autor, que no personificó las nubes para darles conciencia de su libertad; bástole calificar ésta de *feliz*. (*In happy freedom by*).

Y cada *alegre* nube que *ensayaba*
con tan *extraña* libertad su vuelo,
es sólo un extraño ensayo para traducir de volatería.

71

Que *marchaban bajando la cabeza*,
se dice castizamente en dos palabras: andaban *cabizbajos*, pues
esta palabra contiene la idea de abatimiento, tristeza o cuidados
graves.

*Sabiendo que si cada uno hubiese
tenido que pagar su propia cuenta,
digno se haría de morir por eso.*

No es posible hallar circunloquios más pesados y lentos,
con todo el atelaje de gerundios —dignos de Fray idem— para
decir esto mismo que expresó un traductor “palurdo”:

Mas ví también algunos presos
muy cabizbajos, pues sabían
el castigo que merecían
al ser juzgados sus excesos:
Aquél mató la vida cierta
y ellos mataron cosa muerta.

Instead, significa *en lugar de, en vez de*, es decir: del ahor-
cado.

No nombra a éste el poeta, pero el adverbio lo sugiere, y
lo reafirma el inmediato *he* del siguiente verso, que alude al
ajusticiado y no a ótro.

A thing that lived, dice literalmente: “una cosa viva o que
vive”, y así tradujo el Vengador. *He had but killed a thing that
lived*. (Ellos en cambio habían matado lo que estaba muerto);
una cosa muerta, mejor dicho. Traducir *the dead* por: un muerto,
es un homicidio premeditado y alevoso contra la gramática in-
glesa, pues la ignorancia no es alegable. Es bien sabido que en
esa lengua pertenecen al género neutro todas las cosas inanima-
das, y hasta aventuro decir que los muertos pudiesen incluirse
también.

Y ellos *mataron a su vez a un muerto*,
tiene un tinte de obscuro realismo que no evoca, en su respecto,
aquel

están vivos y gloriosos
los *muertos* que vos *matáis*.

72

Pues el que peca por la vez segunda,
es menos culpado que quien escribe así.

De su *propio sudario maculado*
es un renglón en que *propio* es ajeno por no ser de Wilde, y en
que *sudario* y *maculado*, se rozan hasta asonantar; fuera de que
maculado, por *manchado*, es cultiparlismo.

La arranca haciéndola sangrar de nuevo,
aunque contiene las once sacramentales, pasa, por la acentuación
a otra categoría de versos:

El joven Crispulo comió guanábana
con tanto plátano que se empachó.

Para devolverle su acento peculiar, habría que pronunciar
así:

la arranca *haciendolá* sangrar de nuevo.

La repetición inglesa del verbo *to bleed* es de gran fuerza,
que el traductor atenuó mudando el verbo por otro derivado.
Cierto que expresan lo mismo, pero el vigor se pierde.

Es más: *desangrar*, usado activamente, expresa la acción de
sangrar pero con exceso, en tanto que el otro verbo sólo sus-
cita la idea de vaso abierto que deja salir alguna sangre. La
medida impone esta interpretación, y para que no quede duda,
el autor describió el modo: “a gruesas gotas”, es decir: poco a
poco, pero en forma que revela el sadismo del pecador que se
abre heridas a mirarlas destilar lentamente. Gotas “inmensas”
es otra bernardina.

73

Aunque el original usó retóricamente en singular *mono* y
payaso, al volverlos se imponía el prural, que gobierna toda la
estancia.

Monstrous garb es más bien: ostentación monstruosa que
no “monstruosos disfraces”, aunque eso fuesen los trajes del pre-
sidio. Se me hace difícil creer que Wilde dijese: “saetas torcidas

y estrelladas”; comprendo lo de torcidas, por la deformación a que obliga el movimiento de los miembros a esos bizarros trazos de la indumentaria del penal; pero lo de “saetas estrelladas”, se me desliza. *Starred* significa quizás figuras en forma de estrella de algunos vestidos en aquella ostentosa parada.

No sé tampoco si el repetirse del *round and round* equivalga a nuestro *dar vueltas y más vueltas* en torno del “asfaltado y resbaloso patio”. Repetir cuatro veces *al redor* es para marear a un español bilioso. *Silenty* puede traducirse en uno de los casos en que Wilde usó el adverbio, por *sigilosamente* (mejor para el segundo). Traducir:

fuimos *callados*

mas ningún hombre *una palabra dijo*

es desangrar, a “inmensas gotas”, el pobre texto, porque *callar* significa no hablar, y con esa voz quedó ya dicho que nadie allí profirió palabra.

74

No seré terco subrayando la riquísima consonancia en *aba*, repetida tres veces: dos como rima y otra porque se arrima a los versos consonantes, no sin guardar cortésmente, eso sí, la distancia entre ambos.

El recuerdo de *cosas espantosas*

debió ser tan terrible como el escuchar estas dos palabras, así asociadas, lo es para nosotros.

Y el Horror nos *rondaba* por delante.

Qué dirá de esto don Léxico Español? Rondar: acepción sexta: “Dar vueltas al rededor de una cosa. La mariposa *ronda* la luz”. Andar al rededor de uno o siguiéndole”. Cómo dijo Wilde? “Delante, el Horror nos acechaba y el Terror se mostraba detrás”. El traductor trocó los frenos; usó un verbo impropriamente, y omitió verter el expresivo *crept*: el deslizarse de los reptiles.

Que horror en todo caso
que lo acechen a uno por detrás!

Decir de un viento, que se *despeña*, es valerse de una imagen falsa, porque despeñar es precipitar o arrojar *una cosa* desde un lugar alto, y cómo podría entonces despeñarse el viento que es una corriente de aire! Equivaldría a nombrar *el susurro de las piedras*.

75

Pienso que *pavoneándose* —sexasílaba, empleada aquí por de cinco— encierra la idea de vanidad, del orgullo que ostenta el pavón de que la voz procede.

El rebaño de brutos de la cárcel,

es redundancia suplidora no consignada en el texto que dice: “su manada” (*their herd*). Repetir *guardianes* en el penúltimo verso, nombrados ya desde el primero, es inoficioso, y suprimir la sugestiva clase de cal que teñía los zapatos de los guardias (cal viva) para nombrar su sabido color, no es precisamente traducir con la lealtad que reclama el Vengador de Wilde.

76

Pues allí donde una tumba abrieron,

es otro verso de once sílabas que perdió una en el camino.

No se encontraba ya ningún sepulcro,

es el segundo verso, que unido al primero, da a saber que en el sitio donde cavaron los guardias la fosa para el ahorcado, no habían encontrado sepulcro alguno anterior, cuando Wilde refirió simplemente que no había tumba *del todo*, pues sólo restaban los vestigios de la recién abierta, cercana a la pared de la cárcel.

Los últimos cuatro versos dicen textualmente que “junto al muro odiado de la cárcel sólo había un pequeño montón de cal viva” —que el traductor llama *ardiente*— para que *le* sirviera de sudario. Como ese *le* reproduce al sujeto *muro*, resulta que la cal destinada a consumir el cuerpo del ajusticiado, la dedicó el Vengador a enlucir el muro de la cárcel. Eso de entrometerse a disponer en casa ajena, contra la voluntad del dueño, es sencillamente un abuso. El autor, que no estaba para intromisiones, nombró el sujeto en el último verso:

That the man should have his pall.

Pues un sudario *bueno* tiene el pobre:

Qué *bueno* tan malo! Eso se llama *verter* fuera del texto... Ni hay tal

pávida prisión ni *duro* suelo,

sino "bien hondo y muy abajo de todo lo que ruge"...

en el corral de la cárcel, él yace...

envuelto en una sábana de fuego:

es éste un hermoso endecasílabo —lo confieso— trasladado allí literalmente, con todos los honores del plagio, de la traducción en prosa de Baeza (pág. 44, línea 7ª)

Y *día tras otro día*, la cal ardiente,

es el obligado estiramiento de sílabas para no decir *sin descanso*, *sin tregua*, *sin reposo*, *de continuo*... porque sobraría espacio y faltaría idea.

No resisto el deseo de trasladar la estrofa entera:

Y *día tras otro día*, la cal ardiente
va devorando *allí* carnes y huesos;
roerá el frágil hueso por las noches
y las carnes *tan* blandas *en el día*;
y comerá por turno carne y hueso,
pero su corazón *atormetado*
será constantemente devorado.

Tenemos dentro de la estrofa un cuarto y memorable triduo que completa el de Jonás, el de la divina Resurrección y el de la invención de nuestra América. Ese *tan* y aquel *atormetado* no alcanzan a verse al pie del triduo.

Un burdo traductor la trasladó así:

Sin reposo, la túnica ardiente
de cal viva la carne y los huesos
en la noche le casca, inclemente,
y de día le devora a besos,
carne y huesos le roe al azar,
y el corazón, sin descansar.

Durante un plazo, de tres largos años,

parece cláusula de una demanda sobre dinero dado a mutuo, y el autor no habló de plazos. "Por tres largos años", dijo él. Luengos habría evitado la asonancia con largos, pero es un tanto amanerado el *luengos*, y habría que apelar a un rodeo para evitar la similitud de sonidos. El resto de la estrofa está trasladado fielmente, sólo que en el último verso fue falseada. *Irreprochable* significa: "que no puede ser reprochado", y lo que dice Wilde literalmente es que "ese paraje estéril y desnudo mirará hacia el cielo atónito, con ojos de perdón", sin enojos, como quien nó tiene reproches que hacer. "Fijeza irreprochable" significa perfecta corrección en la inmovilidad del mirar, mas no mirada sin protesta, ni reclamo, por la magnanimidad de su perdón. Mira al cielo con fijeza *irreprochable* el astrónomo, por medio de su telescopio inmóvil, o el hipnotizador que no parpadea en el trance de producir la hipnosis. Lo otro y no ésto expresa la voz *unreproachful*.

Mas verdad no es eso,

es la traducción literal del *it is not true*. Parece impropcedente verter en esa forma cuando una sola palabra castellana habría evitado el inútil prosaísmo: las palabras engaño, error, mentira, en forma admirativa, hubiesen dicho lo mismo con ahorro de sílabas. No sé si *God's kindly earth* iría mejor traducido por *benévola*, y el comparativo *kindlier* por más *generosa* de lo que piensan los hombres. El *sin entrañas* de la versión ariana, es parasitario.

Poned sobre sus labios una rosa
roja absolutamente, roja y roja!
 Sobre su corazón una muy blanca.

Oigamos al Vengador:

"Pues bien: adviértase que Wilde usa el adjetivo dos veces nada más. Yo he aumentado ese adjetivo una vez y por tanto escribo la palabra "roja" tres veces, acompañada por un adverbio que le da a la estrofa un *infinito* sabor de modernidad. Razones?

Muchas. Entre otras, ésta: hecha la versión con la reforma apuntada, el verso cobra una novedad clara y lustrosa, una gracia, y una delicadeza y una armonía tales, que bien puede asegurarse que se mejora notablemente. Tanto que si Oscar Wilde hubiese escrito en español la Balada, así la hubiera construido". Eureka! Tenemos ya completo el cuerpo del delito. *Reus est mortis!*

Qué teoría estética tan peregrina! Entre aquellos dos versos tan sentidos, tan ingenuos, tan puros, entremeter un adverbio terminado en *mente: absolutamente*, palabra que se arrastra con más patas que un ciempiés; (véase el Diccionario) voz de plomo que impide todo vuelo, zurrón lleno de piedras frente a las alas de la alondra. Toda la clásica gallardía de Fray Luis nos dejó aquel *miserablemente* en su oda inmortal, como un recio trompición de Pegaso, y cuenta que para hacérselo más llevadero, lo partió, buscando rima en *miserable* y comenzando el siguiente verso con *mente* a ver si esta nobilísima palabra nos quitaba el gusto a zábila que nos dejó el adverbio. De éstos bien puede haber algunos aceptables según la palabra que los forma: bella, dulce, suave, blandamente, no disuenan, pero *absolutamente* en ese verso de Wilde, es algo más que crimen, porque es una zoquetada absolutamente imperdonable. Y no contento con echarles encima ese adobe a la escarlata y a la nívea rosa del poeta, les agrega otra *roja* con una copulativa en conjunción, de más desastrados efectos que los de la luna sobre la mente de un loco de remate.

¡Pensar que el bardo inglés, en el equilibrio constante de su estilo, dentro esa norma de proporción que aprendió de los griegos y aquel sentido táctil de la belleza, habría de ensartar pepas de calabacino en sus collares de rajá!

Y lo peor del cuento es que el corrector de Wilde no entendió el pasaje que echaba a perder. La estrofa anterior prepara la imagen de la siguiente. La generosa tierra, en su piedad con el maldito, hace brotar de entre la boca apasionada una sangrienta rosa, y otra blanquísima, del mismo sitio en que latió su corazón: aquélla como símbolo de un trágico destino, ésta como la imagen de la purificación renovadora.

A qué, pues aquel

poned sobre sus labios una rosa...

roja...

sobre su corazón una muy blanca,

si la conmisericordia de la tierra las hará surgir del vaso mismo de la víctima?

Y porque el sacrificio fuese completo, siguen lloviendo cacofonías y ripios sobre la desventurada estrofa:

Pues quién puede decir las vías extrañas
por las cuales...

Atarle a "voluntad" el epíteto *soberana*, es otra soberana bernardina...

Dice el texto: "Desde que el seco bordón que llevaba el peregrino, floreció delante del Gran Papa".

Seguramente el Vengador encontró insignificante el milagro de aquel cayado y lo apuró hasta poner a retoñar sus flores:

Desde que en el bordón de un peregrino
una flor retoñó frente al Gran Papa.

Retoñan las plantas, y el báculo de aquel peregrino lo había sido y a la sazón era un madero estéril y sin flores. Estas, si las tuvo el leño, no podían retoñecer, porque el echar vástagos y tallos es virtud de las plantas, y no de las flores que milagrosamente pueden aparecer o tornar a su frescura y lozanía prístinas, pero que nunca echarán yemas ni renuevos. Así opinó don Léxico, varón de muy larga experiencia.

Mejor es que sigamos aspirando el aroma de las rosas de Wilde.

82

Las rosas *color-leche* o *color-vino*
no florecen en aires de una cárcel.

Puesta de lado la cacofonía *vino no*, es insufrible en castellano —aunque no lo sea en inglés— la combinación *color-leche* y *color-vino*, siquiera se trate de símbolos trascendentales, porque nuestra poesía es muy exigente. No veo por qué no pudiese sustituirse el *color-leche* por *nívea*; *lácteo* mismo es menos áspero que lo otro; y se oyen si no bien, menos mal, *vinoso tinte*, que *color vino*; aun con la preposición *de*, se escuchan con más agra-

do, porque esotra clase de formación verbal no es de la índole de nuestro idioma. Por excepción deleitan esos compuestos como el *ágata rosa* de Darío y algunos más.

No florecen *en aires* de una cárcel
es cacofónico y de sonar displicente:

no florecen *al aire* de una cárcel
sería menos malo: *al vaho*, tal vez podría servir.

Pues las flores se sabe que apaciguan
la desesperación *del que padece*:

Wilde escribió: *a common man's despair*: la desesperación del hombre sencillo, ingenuo, llano.

83

En la zanja de arena y de *pantano*.

Esta palabra significa “hondonada donde se recogen las aguas” y Wilde sólo menciona la prolongación terrina sobre el suelo, que indicaba el sitio de la fosa.

A decir a los hombres *encerrados*
entre las celdas del presidio odioso,

es tomado, no del texto sino de la fantasía del traductor. Aquél sólo trae: “*Dice* a los hombres que pasen por aquel corral” y no menciona celdas... Lo del *presidio odioso*, que no es cacofónico en inglés, sí resultó al transponerlo a nuestra lengua.

84

Aunque el odioso muro de la cárcel
al rededor y al rededor lo cerque,
y un espíritu atado con grilletes
en la noche *no puede caminar*,
y un espíritu que ahí yace *no puede*
en tan profundo sitio sollozar,

Dice Wilde: “Con todo, aunque el odioso muro de la prisión lo circuya estrechamente, y aunque un espíritu no pueda vagar de noche ligado como está con grillos, y por más que un espíritu no pueda hacer otra cosa que lamentarse de yacer en tierra impía”.

Por esta literal versión se comprenderá que son cosas distintas salir a vagar, y “caminar de noche”, y que el pensamiento final de la estrofa quedó falseado totalmente.

85

Esta estancia continúa la anterior que dejó pendiente el concepto. En ella el traductor se ha superado a sí mismo en verba prosaica, y no es poco decir.

En paz se encuentra este hombre miserable,
es el primer verso; cuando era tan fácil haber dicho: “*descansa en paz*”.

Si en paz no está, no *tardará en estarlo*:
otro acierto poético!

Ni anda el Terror con él *hasta la tarde*,
cuando el texto dijo: *en pleno día*.

Pues ya no hay *luz* de Sol ni *luz* de Luna
en la tierra sin *luces* donde él yace.

No creo que ofendan la vista tantas luces, pero al menos el autor no las encendió. Bastóle decir: *the lampless Earth*: tierra opaca; *has neither Sun nor Moon*: que no tiene ni Sol ni Luna.

86

Esta estrofa y la siguiente son de un realismo lancinante en el original. Toda la brutalidad del castigo está encerrada en esos doce versos ágiles, nerviosos, escultóricos. No hay sílaba perdida, ni palabra que no sea un relieve.

El traductor:

Lo ahorcaron lo mismo que a una bestia,
y ni siquiera un “requiem” le dijeron
que le hubiera podido dar *descanso*
a su *ánima* espantada y *temblorosa*;
apresuradamente lo cogieron
con el fin de enterrarlo en una fosa.

El primer verso es ríspido. La voz *descanso* es impropia; debió ser *alivio*, consuelo. Lo del *ánima temblorosa* no consta de autos; espantada o asustada, sí. (*his startled soul*);

apresuradamente lo *cogieron*
con el fin de enterrarlo en una fosa,

es la manera perfecta de acabar con el interés de una frase: qué banalidad, qué vulgaridad y sobre todo qué ...ad!

Inútil buscar allí esa vibración nerviosa del original: al colar el pensamiento, se queda asentado el principio vital y sólo pasa el líquido sin ninguna saturación.

Un palurdo traductor vertió así:

Lo colgaron como a una fiera,
sin una plegaria siquiera
que ante su espanto diese apoyo:
se lo llevaron a carrera
y lo escondieron en un hoyo.

Esos benditos modos: *lo mismo, ni siquiera, le hubiera podido, apresuradamente, con el fin de*, son demasiada prosa para cargar con ella una desaborida estancia.

87

Cuatro pretéritos con la misma terminación crean una deliciosa eufonía de modernidad: *despojaron, entregaron, burlaron y hacinaron*.

Hace mucho hincapié, el Vengador, en la fidelidad con que tradujo y, sin embargo, es frecuente elimine palabras del original para acomodar en cambio otras de su cacumen. En esta estrofa suprimió la materia del vestido de que despojaron al reo, *his canvas clothes*, para poner en cambio "sus ropas". Suprimió el calificativo *puros* dado a los ojos, *stark eyes*; en cambio agregó un adverbio: *después* y alteró totalmente el sentido y letra de los dos últimos versos que dicen: "amontonaron la mortaja en que reposa el condenado", al estampar este dístico:

tierra en la fosa hasta cubrir el hueco
donde el pobre convicto *descansaba*.

Wilde sugiere irónicamente que aquello que amontonaron los guardias fue la cal viva, el sudario que acababa de describir en una macabra estrofa, envuelto en el cual yacía el reo. La versión deja suponer que aquellos desalmados llenaron de tierra cierto lugar donde el ajusticiado acostumbraba descansar.

No se arrodillará a rezar plegarias:

tres asonancias mayúsculas, unidas a unas *plegarias* que obligan a plegar la página: con *rezar* había (como en el texto).

En el segundo verso vuelve la barraganía del agudo y la rima grave. Gravísimo! Ese *clavarán* se nos entra al oído, como un jernal. Aquí el traductor se compadeció más del Capellán que del muerto y soltó a aquél, para eximirlo de la responsabilidad de no señalar con una cruz el sitio de la tumba deshonorada. En el camino le arrebató al signo redentor el epíteto wildeano: *blessed*, bendecida, y le colgó el calificativo de *infeliz* al tantas veces desventurado reo. Qué dinamismo de “modernidad”!

Pero todo esto está muy bien. Apenas:

Cómo ha de estarlo! En inglés sí, porque allí se expresa en cuatro monosílabos; pero en castellano es pesadísima la locución y prosaica en extremo. Qué decir del verso? Ni hablemos.

El cruzó la corriente de la vida.

Lo de *corriente* es una sugestión del verbo *pasar*, pues el texto sólo dice: “cruzó la vida por el sabido límite”.

Y llenarán por él la urna sagrada
de la Piedad, las lágrimas ajenas,

suprime una idea capital: “la urna de la Piedad —rota ha ya tanto tiempo”: *Pity's long-broken urn*.

Que caigan en su tumba penitente,

es todo un regalazo del traductor, como si dijésemos, una gran corona de girasoles para “la tumba del traductor desconocido”. Penitente? Ah penitente!

Pues sólo a él lo llorarán los *presos*
y los *encarcelados* lloran siempre:

otra bernardina! Dijo Wilde: “sus dolientes serán los desdichados pues los infelices lloran siempre”. Circunscribir a los presidiarios la conmiseración con el ahorcado de Reading, es limitar, sin motivo, la amargura que por la suerte de aquél sientan todos los infortunados, los parias todos de la vida.

Yo no sé si las leyes serán rectas,
yo no sé si serán equivocadas.

Tampoco sé si entre las muchas acepciones de *right* no exista alguna que cuadre mejor que *rectas*, a la intención del autor: *justas* podría ser el vocablo.

Pero sí sé que la inútil repetición del segundo verso es una equivocación de nota. Wilde no repitió el pronombre de primera persona.

Todo lo que yo sé, es que para quienes escriben esta laya de endecasílabos, debería existir la pena de silencio perpetuo a tratamiento de Rimas de Bécquer pasadas por agua.

El autor no podía dejarnos unos epítetos tan *inhumanos* como el que le adhirió el Vengador a *presidio*, cuando el texto sólo trae *who lie in goal*.

El muro es *fuerte* no es precisamente la acepción que le cae, sino *sólido*.

El muro es fuerte y cada día es como
este mismo endecasílabo: aburridor e inacabable.

Un año cuyos días fuesen *muy largos*:
que pase la asonancia, pero que el *muy* se quede en el tintero
para no calumniar una vez más al paciente Oscar.

Pero lo que si sé yo es que toda Ley

He aquí otro de once, espeluznante. A nadie se le había ocurrido pensar, desde Mosén Juan Boscán y Almogaver acá, y mucho menos declararlo, que esto sea verso; guijarros son que saltan de una trituradora, con sonido infernal. Podía haberse empedrado con ellos la tumba del *convicto*.

Desde que el *primer hombre* de la tierra
arrebató la vida de su hermano.

Qué atrocidad! y nó la de Caín sino la de Bernardo, que es aun mayor. El Señor Wilde creía que el primer hombre de la tierra había sido Adán, y Caín, el primogénito de aquél, a quien se refirió Oscar. Súpolo seguramente por el Capítulo 4º v.

1º del Génesis y, por lo tanto, no pudo haber dicho la bernardina consignada en el montón aquel de triturado. Para que el bardo inglés se la eche a cuentas es preciso traducir *first Man took his brother's life*, por: el primer hombre, y no por: *el hombre que primero* quitó a su hermano la vida. La colocación de aquellos viejos indujo a error al Vengador: confundió a Caín —seguramente por las barbas— con el padre Adán, y eso fue todo!

Y tuvo su principio el *triste* mundo.

Cierto que *sad world* puede significar eso; pero el espíritu de la estrofa, su tono de protesta, exigían más bien los epítetos *infausto*, *aciago*, *funesto*: llamar sólomente *triste* al mundo, con tal estado de alma, es demasiado comedimiento.

Aun menos afortunado estuvo el molinero en la escogencia del instrumento para separar el buen trigo, de la ahechadura: apeló al *cedazo* y no va a poder seleccionar granos, pues este aparato es por definición bastante fino: como para cerner las partes sueltas de algunas cosas, harina, suero... El destinado a escoger granos tiene muchos nombres en español: aventador, criba, zaranda. Y con todo, menos difícil resulta, siéndolo tanto, cribar así, que pronunciar el endecasílabo del cedazo, sin convertir a *peor* en *pior*, y declamar:

o lo cierce en el pior de los cedazos.

92

El texto: "Sé además esto, y qué cuerdo si todos lograsen saber lo mismo: que toda prisión que edifican los hombres, labrada está con ladrillos de oprobio y aislada por rejas para que no vea Cristo de qué modo los hombres mutilan a sus hermanos".

El traductor:

Y demasiado sé también yo esto:
—ay! ojalá *que* lo supiesen todos!—
que cada cárcel que construye el hombre
hecha está con ladrillos de vergüenza,
y cegada por *duros* enrejados,
para que el *mismo* Cristo ver no pueda
cómo el hombre mutila a sus hermanos.

La estrofa está vertida con bastante fidelidad. Anoto como excedentes: *demasiado, ay!* (cuña floja); *cegada; duros* (Wilde dijo: *bound with bars*: aislada con rejas o barrotes) y *mismo*. Esto son embutidos, y los anoto, no precisamente porque hayan adornado pomposamente el sobrio texto, sino porque ha sido una de las estrofas escogidas por el Vengador para aniquilar las “*burdas*” mías, por demasiado libres y traidoras.

93

Con *barras manchan* la graciosa luna.

No es preciso ser un esteta de los quilates del Vengador para advertir la impropiedad de esta versión: *manchar con barras* es algo que se resiste solo. Ciertamente que *to blur* tiene también esa acepción, pero al calar el pensamiento del inglés, se comprende que el sentido es otro, el de *desfigurar*. *Empañar, hacer borrosas, marchitar*, serían menos impropias. No basta que una palabra figure en el léxico para poder tomarla en cualquiera de sus acepciones sin apropiarse la precisa, la que es, la que cuadre más al propósito del autor.

Y ciegan del buen sol *los resplandores*.

Esta palabra es un renuevo cucurbitáceo que roba savia al sujeto. Personificados la Luna y el Sol —a lo germánico, en mayúsculas— es diluir referirse a los resplandores del Sol y no al Sol mismo, como quiso Wilde, quien nos dejó en la duda si ese *goodly* establece contraste con la voz *gracious, graciosa*, conferido a la Señora Selene, y entonces debiera traducirse por *guapo, hermoso*, o si el prisionero quiso más bien celebrarlo por su condición compasiva de dispensador de luz y de calor, aspectos más agudamente apreciables por el que yace en una mazmorra. El Vengador vertió dando esta acepción que no impugno.

Y su infierno hacen bien *en ocultar*,

otra vez el síntoma de la cacofonía *en en*, seguido de dolor *agudo*. Estos agudos entre endecasílabos lentos son dolores muy sospechosos...

Que ni el Hijo de Dios ni el de los Hombres,
es un verso ajusticiable: porque indica apelación a la elasticidad, para completo de once sílabas; porque altera el número que el autor dió al sustantivo (*Son of Man*) y porque modifica la consagrada palabra del Salvador que se llamó siempre a sí propio

el Hijo del Hombre, y nó de los hombres. Allí sí baladran las mayúsculas, pero en forma aclarativa de la intención de Wilde quien sin duda quiso señalar los dos aspectos de una crueldad monstruosa, como opuestos a la bondad paternal del Salvador, en cuanto persona divina, y a su naturaleza física, como persona humana.

Tampoco me parece propio el verbo *contemplar*, que indica interés en la atención con que se mira. El simple *ver* interpreta la idea cumplidamente.

Cosas son hechas; por pasan, ocurren, es más francés que castellano.

94

Si el traductor hubiese imitado el desarrollo que en el texto sigue la estancia, habría ahorrado el repetir el *en la cárcel* del tercer verso, cuando en el segundo había dicho ya *en la prisión*. El adverbio de lugar *allí, ahí* lo habría sacado airoso. Un tanto forzada me parece también la versión en los dos primeros renglones: "Las más viles acciones, como yerbas emponzoñadas, florecen en el ambiente de la cárcel", fue dicho con naturalidad:

Las acciones más viles, cual malezas
en la prisión envenenadas crecen,

es casi lo mismo aunque torturadamente expuesto.

Todo lo que en,
es comienzo del cuarto verso (?) "aunque ustedes no lo crean".

Wilde: "La pálida Angustia cela el cancel macizo y el guardián se apellida Desesperación".

Su Vengador:

Y la pálida angustia es centinela
y guardián *es también el Desespero*.

Esto es para desesperar!

95

Y aun al pequeño y *temeroso* niño
ellos *lo matan con torturas* de hambre
hasta que *el niño* llore noche y día.

Frightened child no traduce aquí niño *temeroso* sino aterrado, asustado, intimidado; es decir: que ha llegado a esa situación no por temperamento sino por la acción de otros; *temeroso* se refiere más bien a la índole individual. *Matar con torturas* de hambre es dilatación ventosa, porque toda esa fronda se puede reducir a una hoja: hambrear. Así está en el texto: *starve*. Repetir el sujeto *niño*, el *niño*, acusa exuberancia inmotivada. Se corre además el riesgo de que se convierta en disparate el tropo —muy legítimo de suyo— que *mata al niño con torturas* de hambre. Quien ha asistido por la mañana a la ejecución capital, y escuchado los horrores de aquella prisión, está muy propenso a tomar en sentido natural el verbo *matar* que es *quitar* la vida, y así entendido, el niño resultaría llorando día y noche mucho después de muerto. La anfibología conduce siempre a mala parte.

El traslado dulcificó la situación del débil y el idiota, porque sólo habla de *castigo* en general el que puede consistir en aviso, reprensión, consejo, amonestación o corrección de muchos géneros. Wilde especificó en dos verbos de significado preciso: *scourge* y *flog*: azotar, vapular.

y algunos *presidarios se enloquecen*
y se mofan del viejo encanecido,

no traslada fielmente. *Presidarios* no suena por ninguna parte en el original, porque el sujeto de la oración viene subentendido, y allí se narra que aquellos inhumanos guardas mofan de los ancianos de cabeza cana, y que de entre los presos algunos enloquecen: no debió, pues, calumniárseles de ese modo.

Y un vocablo decir no es permitido, es un ondulante modo de referir que en tan crítica situación “nadie osaba chistar”.

Wilde narró el paso en 43 vocablos. El palurdo Valencia, en 40, y el pomposo Vengador dijo lo que nó debía y calló lo que debió decir, en 55 palabras; qué riqueza idiomática!

Wilde:

“Cada estrecha celda que habitamos es sucia y oscura letrina: un soplo fétido de muerte viviente espira cada claraboya enrejada, y todo, menos el Deseo, se vuelve polvo en la máquina humana”.

El otro:

Y cada estrecha celda *que moramos*,
es asquerosa y lóbrega letrina,
y ahoga la enrejada claraboya
el vaho hediondo de la Muerte Viva;
todo, con excepción de la Lujuria,
en polvo se convierte sin piedad
en la máquina de la Humanidad.

Esta estrofa, en cotejo con una mía, saca de quicio a Bernardo del Carpio para pindarizar a su favor y a mi costa. Dice que he usado y abusado al trasladar, con la intromisión de voces que no están en el texto y enumera entre ellas *guarida*, *torvo*, *proyecta*, *cárdena*, *luz*, *mortecina*. El, en cambio ha traducido el pronombre personal de primera en plural: *nosotros*, y ha encontrado como un diamante entre la noche, la palabra *Lujuria*, que yo cambié por *deseo*! Además Valencia ha traducido *guarida* en vez de *celda*, que no es lo mismo y *proyecta* por *ahoga*. Vayamos despacio.

Es verdad que *celda* no es lo mismo que *guarida*, pero a juzgar por la descripción de aquéllas no es calumnioso y excesivo equiparar tales calabozos con las infectas cuevas de que se guarecen las bestias; seis renglones abajo dice el poeta, que allí quedaba hecha polvo la máquina humana. En el mismo orden de ideas coloqué *torvo*, sinónimo de espantoso a la vista, que en nada ofende el cuadro. Las expresiones inglesas no pueden interpretarse literalmente al tratar del vaho fétido que emerge del fondo de las celdas porque se da con acepciones forzadas que nada expresan. Qué significa, si no, “que el vaho hediondo de la muerte viva *ahogue* la enrejada claraboya? Qué imagen puede suscitar un soplo pestilente en pugna con unos barrotes de fierro para sofocarlos? Es que Davray usó el verbo *étouffe chaque lucarne grillée*; Baeza puso: “*ahoga* el ventanillo enrejado”, y el Vengador optó por llamar como Valencia *claraboya* al ventanillo. En el fondo existe la idea de acumulación de un gas méfítico, mas como para algo debe estar puesta allí la preposición *up* que indica dirección ascendente, me pareció que aquel aliento fétido que subía, llegaba hasta la claraboya de arriba que lo espiraba, como los pulmones el aire por nariz y boca. Y así el verbo *proyecta* indica en mi versión el curso de aquel vaho. Se comprende que la voz *screen*, que huelga en el original mismo,

puesto que en aquellas prisiones cuasi herméticas no puede haber ventanillas sin rejas, fue imposición de la triple rima de la estrofa que necesitó colocar a *screen* entre *latrine* del segundo verso y *machine* del último. En mi traslado falta la reja porque la tenía la ventana. Lo de *cárdena luz mortecina* si es de mi cosecha y tan exculpable como el *screen* a que aludí. Alma de Quevedo!

Dije de una mujer que era absoluta...

Ya en otra estrofa expliqué por qué traduje *Lust* por Deseo y no por *Lujuria* que tanto agrada al Vengador.

Piensa éste que traduciendo pronombres, preposiciones y tiempos verbales interpreta a cabalidad el pensamiento del poeta. *Sancta simplicitas!* Eso me recuerda a aquel sastre japonés a quien llevaron un traje para que lo imitase sin modificarlo. Hízolo el alfayate con tanta probidad, que en la tela del nuevo rasgó en escuadra e imitó punto a punto el zurcido de un remiendo que llevaba el modelo.

Otro cargo el haber dicho:

Salvo el *Deseo*, en polvo vano
se *disuelve* el *autómata* humano,

cuando debí verter:

todo, con excepción de la Lujuria,
en polvo se convierte *sin piedad*
en la máquina de la Humanidad.

Ya hemos visto que no hay tal lujuria ni tal niño muerto; fáltanos declarar que el *sin piedad* es un ataque de apendicitis aguda en la estrofa, pues antes de verterla, estaba sin esa inflamación. Esa donosura de frase me recuerda los Mandamientos de la Ley de Dios puestos en verso castellano por don Simón Alandete, otro bardo de Cartagena:

Ama a Dios de *todo modo*.
No jures su nombre en vano,
Guarda las fiestas, *ufano*,
Y honra a tus padres, en todo.
Nunca mates, que eso *es lodo*,
No forniques, *que eso es feo*.
No levantes testimonio,

No perturbes matrimonio,
Ni en lo ajeno *halles* deseo.

Por ahí van las cargas.

Morar es verbo intransitivo y nunca —que yo sepa— se ha usado como activo; en esto se diferencia de *habitar*. No puede decirse *yo moro* una casa, pero sí: yo habito. Las *celdas que moramos* es papiamento.

Grave pecado —dícese— fue en Valencia haber puesto:

Salvo el Deseo, en polvo vano
se *disuelve* el autómeta humano,

cuando debió decir:

todo

en polvo se convierte, *sin piedad*,
en la máquina de la Humanidad.

Qué es disolver?: Acep. 2ª “Separar, desunir las cosas que estaban unidas de cualquier modo; deshacer, destruir, aniquilar”. Por qué no puede decirse que el *autómeta humano* se disuelve, es decir, se deshace en polvo? Y por qué no, *autómeta humano*, en vez de Máquina de la Humanidad?

Autómeta: “Máquina que imita los movimientos de un ser animado. No fue esto lo que quiso significar Wilde?”

Mucho cuidado con las traducciones automáticas que pueden conducir a acentuar —para que resulte verso endecasílabo— en esta forma:

En la *maquina* de la Humanidad.

97

Y las aguas salobres que bebemos
arrastran un *pantano repugnante*,

pantano usado aquí por *lodo*, *fango*, es un provincialismo colombiano que pugna con la etimología y lo castizo. *Pantanus* era el nombre de un cenagoso lago de Italia antigua, y en castellano designa hoy una “hondonada donde se recogen y naturalmente se detienen las aguas, con fondo más o menos cenagoso”. De modo que las aguas de aquella mentada cárcel no podían

arrastrar *pantano* por ser éste un depósito de agua estancada; sólo contenían barro, cieno, fango, lodo...

Repugna creer que en la Cárcel de Reading le mezclasen *tiza* al pan, por ser ella creta finamente pulverizada para usos industriales. Como se le asocia siempre yeso, para pintar en los encerados y para untar la suela de los tacos de billar, y se denomina entonces *tiza*, Wilde no habría podido escribir su *Balada* ni Arias Trujillo traducirla si a aquél y a sus compañeros se hubiese dado pan con *tiza*, es decir con yeso —cuya propiedad conocida es la de deshidratarse bajo la acción del fuego, y endurecerse rápidamente con el agua. En esto se funda su empleo en la ornamentación y escultura, y en eso también el uso de asociarlo a la harina para que revienten las ratas. Esta vez el Vengador “le puso mucha tiza” —como dicen en Bogotá— al pan que comió Wilde.

Davray tradujo *chalk*, por *creta*, que es arcilla arenosa; Baeza vertió por *yeso* complicando la situación, y el otro apeló a la *tiza* porque le pareció más bonita.

El adjetivo *blanca*, aplicado a *cal*, pertenece a la fábrica de Alandete & Hermanos.

Y el Sueño sin bajar hasta nosotros,
al Tiempo *grita* y *con furor camina*,
mostrando *siempre* sus *salvajes* ojos.

Wilde expresó: “El Sueño no se echa; se pasea con ojos extraviados imprecando al Tiempo”. Las personificaciones son aquí perfectas y se evaporan con ese “bajar hasta nosotros y ese alandético *furor* y ese gerundio seguido de otro alandético adverbio de tiempo, y esos *ojos salvajes* que se traducen más propiamente por *de loco: wild* tiene también esa acepción. De asonancias, ni hablar: *grita* y *camina*. Peor era nada!

El Vengador ha tenido por fuerza que experimentar lo inadecuado del verso endecasílabo para su traducción. Este verso, que marcha a pasos largos, lo saca a uno del límite aun cuando quiera andar más paso, y semejante a aquellas hojas de Toledo, que se enrollan para reducirlas a su caja, pero que al darles vuelta se estiran y tornan rectas, así el metro de Mosén Juan

Boscán y Almogaver tiende por virtud intrínseca a su posición original.

Aquel traductor que tanto gallea contra mí por infiel en la versión, se ve obligado a cada triquitraque a meter dentro la funda nuevos grumos de trapo.

En esta estancia tradujo con relativa literalidad los dos primeros versos, pues *green thirst* se traduce mejor por *pálida* o *lívida* que por *verde*, aunque sea ésta la más corriente acepción del vocablo. No sé por qué me parezca que *pitanza* cuadre mejor en el pasaje que *raciones*, aunque tengan ambas la misma extensión de significado. *Luchen cual riña*, me parecen fusilables.

Ya poco nos importan las prisiones,
no es un regio verso. *De continuo, con toda libertad*, son ripios. *Outright* tiene aquí sentido moral y no temporal, y equivale a *del todo*.

Que cada cual en su labor levanta,
es una prolongación inhábil del “que alza cada uno”, para decir lo mismo dando rodeos. *En el curso del día*, es otro clisé chabacano. *De día*, era bastante. *Ay!* es un tejo para tapar rehendija.

Durante nuestras noches de infortunio,
es toda una calabacera para traducir estas dos palabras: *by night*. Y esto es lo que don Zoilo apellida ceñirse al texto. Qué expuesto es contar a veces con la ignorancia de los otros.

99

Los dos primeros versos, de que tanto se ufana el Vengador, falsean el original.

Siempre en el corazón es media noche
y crepúsculo *triste* en nuestras almas,

toma un cariz impersonal que resta vigor al concepto: “Con el corazón siempre en media noche y entre las celdas el crepúsculo, volteábamos la rueda”. En la transposición métrica aparecen casi desligadas del sujeto aquellas sombrías modalidades. Tal parece como si el dístico declarase en forma de aforismo una habitual situación humana.

Al podar la estancia, deberán caer bajo la tijera, como inútiles hojas: *triste*, *nosotros*, *también*, y el verso repetido.

No entiendo por qué se vertió por *balbucirnos* el vocablo *decirnos*, ya que nada tiene que ver el tartamudeo con la palabra de afabilidad que nunca dijeron los guardas. Y menos logro adivinar por qué *marred* fue traducido por *maniatados*, cuando el verbo *to mar* significa *corromperse*.

Depravados no equivale a *degraded*, degradados. Depravación es vicio y corrupción del alma, de lo espiritual, y el contexto de la Balada no es la autoconfesión de ese gravísimo estado, sino la protesta por la degradación infligida a la persona humana, mediante cierto régimen.

Hombres hay, y hay algunos, y otros hay,

son traslados sin gracia del eufónico *and some men*, tres veces repetido con un tintineo constante de rimas interiores. En español no se consigue producir ese efecto sino muy artificialmente y con señalados vocablos.

Pues las leyes de Dios son *muy amables*,

no es traducción para *but God's eternal Laws are kind*, porque ese *but* no equivale allí a *pues* sino a *aunque, no obstante*. Para evitar estas voces, podría decirse con mayor acierto: "Con ser benignas las leyes eternas de Dios, rompen corazones de piedra". El sentido adversativo es necesario en el pasaje. *Siempre*, es aquí, como siempre, una cuña boba.

Verdad es que Wilde mencionó *prison-cell or yard*: celdas carcelarias y patio, mas estas palabras, que en inglés no disuenan, al ser vueltas al español se mudan

en celda de prisiones o en el patio,

cosa verdaderamente abominable. Vale más murar dentro del recinto de la cárcel todos sus sectores: celdas y patios... para que se conserve el sentido total sin mengua de la forma. En esto no interviene el diccionario sino el tacto poético.

Recipiente, lleva en lugar de: *entrega, ofrenda*; y *unge* por *llena, invade, satura, impregna*; *fino y delicado*, en vez de *preciado, exquisito, rico*, son otros tantos trompicones del roci-nejo.

La pulcritud alabastrina de la estrofa fue echada a perder con un traslado tan burdo.

El poeta:

“Cada humano corazón que se rompe entre los muros de la cárcel es como el pomo roto que entregó su tesoro al Señor y llenó la impura morada del leproso con el aroma del más rico nardo”.

El otro:

El corazón humano que se rompe
en celda de prisiones (!) o en el patio (!)
 es como el *recipiente quebrantado*
 que *lleva* su tesoro a Jesucristo
 y *unge* la sucia casa del leproso
 con su *nardo más fino y delicado*.

El “absurdo” traductor:

Cada corazón que se parte
 en esas cuevas de terror,
 es como aquel pomo del arte
 que rompieron ante el Señor,
 y llenó la mansión del leproso
 con efluvios de nardo oloroso.

Ah! Bienaventurados sean *aquellos*
cuyos sensibles corazones pueden
 quebrantarse y ganar *paz y perdones*;
¿pues de qué otra manera podría el hombre
seguir sus rectos planes y limpiarse
 el alma de pecado y *padecer*?
Si no de esta manera, de qué modo
 puede Cristo Señor *entrar en él*?

Aquí tenemos el tipo acabado de lo que el Vengador entiende por traducir. Es imposible que en ocho renglones que blasonan de poesía, quepan sin detrimento esta colección de casos y cosas: *aquellos cuyos* (*sensibles* es un agregado, y, de pasada: *paz y perdones*, no es “*la paz del perdón*”); *pues de qué otra manera*;

si no de esta manera, de qué modo (es todo un endecasílabo!) Con esta clase de locuciones aunque sean monosilábicas, que en inglés casi no se advierten por lo rápidas, no puede hacerse verso español. Y si a esta serie de ejemplos escolares se agregan: *seguir sus rectos planes*, por “elevar sus designios”, y un *padecer* que nos abruma, estaremos muy próximos a lo que significa en el mundo del Arte la versión aria, ariana o arriana. La bellísima imagen del final fue cambiada por una insulsez. El poeta escribió: “Cómo sino a través de un hendido corazón podría penetrar Nuestro Señor?”

Esto se volvió:

“Si no de esta manera, de qué modo
puede Cristo Señor entrar en él?”

Faltó, pues, la idea contenida en la frase *a broken heart*: un corazón hendido.

El “palurdo” traductor había dicho:

Felices de los corazones
que al romperse, logran la paz:
sólo así, limpio de pasiones,
el hombre puede erguir la faz:
Sólo entrando por un pecho hendido
puede Jesús ir a su nido.

105

En esta estancia caerán por maduras y aun pasadas, las voces: *siempre* —cacho siempre— *para sí*, *guiaron* en vez de *asieron*, y la locución:

pues un quebrado corazón contrito
no lo despreciará el Crucificado.

106

Aquel que lee la Ley vestido en rojo,
será el mismo “hombre de túnica roja que lee la Ley”? Puede que sí!

Arrepentido? Ya lo estaba y no se repite, que por algo lo calló el autor.

De esa su mano que empuñó el cuchillo,
es un verso que comenzó por un pegote.

En ésta sólo anoto el verbo *estregar* que es de lavandería: “así se estriega pa que blanquee”, dicen las comadres. La estrofa toda, al ser vaciada, evaporó el aroma; los dos versos finales:

“Y la mancha roja de Caín, hízose en Cristo sello con albura de nieve”, equivale a decir:

la mancha roja de Caín, tornóse
en el sello *más cándido* de Cristo.

Qué candidez! Sólo existe una mayor, que Wilde no podía adivinar...

En esta estrofa, como en el vestido japonés, hasta un doble ojal fue imitado:

En la cárcel *de Reading* junto al pueblo
de Reading, hay un *hoyo de vergüenza*,

“Devorado por dientes de llama”, tiene un aire que no es el mismo de

Comido por *los dientes de las llamas*:

hay un matiz de elegancia entre las dos formas cuya sutileza abre la castellana puerta a la una, y la de los perros, a la otra.

Parece como si el traductor hubiese querido imitar la rima original: *lie, sigh, die*, y nos metió a su gusto dos espinas de naranjo en dos adverbios agudos, de tiempo:

en su silencio yacerá *él allí*:
ni un *montón* de suspiros *quiere ahí*;

Ni cómo habría de querer el extinto ese imposible: un montón de suspiros! Conjunto de cosas puestas sin orden unas encima de otras: *he aquí* un montón; pero de suspiros, impalpables, etéreos, invisibles? Hasta dislates pueden amontonarse, como queda visto, pero suspiros?

Ese hombre asesinó lo que adoraba
Y por eso tenía que morir!

Y este traductor hizo lo mismo y su fin será idéntico.

Al comentar la 7ª estancia, hice el estudio de este final que cierra el libro.

Laus Deo.

Por fin quedó disuelto este pardo adobe entre mis manos; restan algunas motas para pitanza y solaz de caracoles y lombrices.

Frontera a la página final, escribió el Vengador, en gruesos caracteres: *Laus Deo.*

Sí! loor al Señor porque alcanzó término el más villano atentado que jamás se viese contra la indefensa Majestad de un grande aeda fenecido. Las circunstancias concomitantes del crimen fluyen todas a darle los más atroces caracteres de premeditación y alevosía, unidos a una sádica complacencia para dar envidia a los peritos en torturas chinas. Someter al ático y pulquérrimo Wilde a un martirizante régimen de cacofonía y disonancia, cuando nó de asonancias monótonas y de rimas pungentes; asae-tear su genio eurítmico mediante palabras rastreras, asimilables a rencos ansarones traídos para trocar la elegante fiereza de las cláusulas aquilinas; sustituir el compasado galope del albo y piafador Pegaso que sabe medir, al ritmo de su casco sonoro, el alígero verso del divino, crinado cabalgador, por el estropeado andar de un jamelgo hambreado, todo gabarros, alifafes y dola-mes; trompicante, sarnoso y orejudo; arrancar de los reales hombros la púrpura de la expresión selecta para mudarla en cañamazo: todo ello, así conseguido, con bajo refinamiento y vana soberbia contra el refinado y soberbio Señor de Erín; es delito monstruoso que clama venganza de los dioses. *Laus Deo.* Sí, por los siglos de los siglos, ya que El permitiera a la sutil ironía, evaporada en la versión perversa o en la perversión versificada, venir a recogerse, acendrarse y condensarse en esas dos palabras que sellan cual una lápida el esperpento: *Laus Deo!*

Este que para el Caso sería Apolo —no tendrá piedad con quien, no satisfecho de su primer delito, quiso doblarlo y aun multiplicarlo en lujosa reincidencia de ediciones, con olvido —*Laus Deo!*— de su pésima estancia, que había vertido así noblemente otro:

El que duplica su delito
llama al castigo a un alma muerta,

la despoja del sambenito
y hace sangrar su herida abierta,
a grandes gotas, inhumano,
pero la hace sangrar en vano...

Es duro de creer que aquel horaciano monstruo literario viniese precedido del más empenachado prólogo —*sermo galeatus*— de auto-proclamación, que nunca se escribiera, y no sin herir de soslayo a actuales o posibles competidores.

Con ser quien era Hugo, su hipertrofia del yo alarmó a los contemporáneos e hizo reír a Anatole France. En Goethe la excelsitud culminó paralelamente a la vanidad alguna vez: con Schiler; pero a espaldas de ambos se extendía, como un imperial manto, el mar de la inspiración en el uno, y el de la Sabiduría en el otro. La vanidad sin títulos es pavón sin plumas, y cuando asume caracteres de megalomanía y agresividad, tiene que ver más con la parálisis que con la petulancia; y entonces peor que la *pallid anguish* de la Cárcel de Reading sería aquella otra *pallida* que descubrió Schaudinn.

Ya expresé en qué circunstancias y por qué vertí *La Balada de la Cárcel*, que no firmé siquiera con nombre entero sino con las iniciales G. V., temeroso quizás del viso y mayormente del modesto trabajo. Satisfacer la amistad, complacerme a mí mismo, fueron mis móviles, sin necios alardes de traductor único de compenetración espiritual o comunidad de dones o similitud de gustos con el martirizado de Albión. Sin tantas obligaciones a cuentas, trasladé libremente, a mi amaño, procurando interpretar más bien que traslucir, el texto. A haber dispuesto a mis anchas del inmenso acervo de los asonantes, no me habría visto compelido a pasar muchas veces por los estrechos desfiladeros de la rima. Mi maestro en versiones no han sido ni el eslavo Batalov, ni su compatriota ruso Deskrestoff —tan seguido hoy por algunos jóvenes literatos de izquierda— sino un rugoso viejo que me comunicó ciertas reglas para la versión, en uno de sus libros, acaso el más noble, el más abierto, el más variado y el más interesante de cuantos compusiera. Me refiero al humanista ciceroniano de Estridonia —bellamente revivido por Cornelio Hispano— al traductor de la Vulgata, al amigo del Pontífice y poeta español San Dámaso y con derecho a sucederlo en la Silla, en una palabra: a San Jerónimo, el *Máximo Doctor*, en el libro de sus *Epístolas*.

En la Carta a Pamaquio se defiende el fiero luchador de la Cueva de Belén, de los cargos hipócritas —por tendenciosos— que se le habían hecho a causa de cierta traducción del griego, de una Carta de Epifanio, menos interesante seguramente que la *Balada de la Cárcel de Reading*. Vale la pena oírlo:

“Hasta ahora he hablado como si yo hubiera mudado algo de la carta, y la traslación sencilla pudiera tener algún error, y no delito: más ahora, como conste de la misma carta no haberse mudado nada del sentido, ni añadido cosa alguna, ni inventado ninguna doctrina, hacen cierto, que entendiendo, no entiendan nada; y queriendo mostrar la ignorancia de otros, muestran la suya propia: porque yo ciertamente no solo confieso, sino aun libremente manifiesto, que en la traslación de los Griegos (fuera de las Escrituras Santas, donde hay orden y misterio en las palabras) *no traslado palabra por palabra, sino sentido de sentido*: y tengo por maestro en esta parte a Tulio, el cual tradujo el Protágoras de Platón, y la Economía de Xenofonte, y dos oraciones hermosísimas de Esquines y Demóstenes, una con otra: pues cuántas cosas haya dejado en ellas, cuántas haya añadido, y cuántas haya mudado, para declarar las propiedades de una lengua con las de su lengua, no es ahora tiempo de decirlo; bástame a mí la autoridad del mismo traductor, el cual habló de esta manera en el prólogo de las mismas oraciones: Parecióme tomar un trabajo provechoso para los estudiosos, aunque para mí, cierto, no era necesario, porque he convertido dos oraciones nobilísimas de dos hombres de los más elocuentes de los Atenien- ses, contrarias entre sí, una de Esquines, y otra de Demóstenes; *y no las convertí como intérprete, sino como orador*, guardando las mismas sentencias y formas, con figuras y palabras acomodadas a nuestra costumbre, en las cuales no fué necesario volver palabra por palabra, mas guardé todo género de palabras y su fuerza, porque no me pareció que convenía contárselas al lector, sino como pesarlas y ponderarlas. Y otra vez dice al fin de la plática: Y si yo declarare sus oraciones, como espero, usando de todas sus virtudes, esto es, de sus sentencias, y de las figuras de ellas, y del orden de las cosas, siguiendo las palabras, en cuanto no desdijeren de nuestra costumbre, las cuales, si no se convirtieren de las griegas, con todo eso trabajé porque sean del mismo linaje. Y aun también Horacio, varón agudo y docto, mandó esto mismo al docto intérprete de su Arte poética, diciendo: Y no cuides, o fiel intérprete, de traducir palabra por palabra. Terencio

declara a Menandro; Plauto y Cecilio interpretaron los antiguos cómicos. Por ventura están asidos a las palabras, y no procuraron más principalmente guardar la hermosura y elegancia en la traslación? Lo que vosotros llamáis verdad de la traducción, esta llaman los doctos mala y necia imitación. Por lo cual yo, como enseñado de los tales, habrá casi veinte años que, engañado entonces con semejante error, y no entendiendo que vosotros me pusiérais esta falla, traduciendo en latín la Crónica, o Anales de Eusebio Cesariense, usé entre otras cosas de esta prefación: Dificultosa cosa es, que el que va siguiendo las rayas de otro, no se aparte en algo; y cosa es ardua, que las cosas que están bien dichas en otra lengua, guarden la misma hermosura en la traslación. Alguna vez acaece, que alguna cosa está significada con la propiedad de una palabra, y no tengo en mi lenguaje con qué significarla, y así buscando con qué llevar la sentencia, apenas con un largo rodeo consumo los espacios de un camino breve. Junto con esto los rodeos o encarecimientos de las figuras latinas, y la semejanza de los casos, la variedad de las figuras, y finalmente *aquel linaje de lenguaje propio y casero de cada lengua, que no tiene la otra lengua*: y así si yo traduzco a la letra, suena mal; y si por necesidad mudo algo, o en el orden, o en el lenguaje, parece que me desvíó del oficio de intérprete. Y después de muchas cosas que allí dije, que sería impertinencia contarlas aquí, añadí también esto: Y si a alguno no le parece que se muda la gracia y donaire en la interpretación, explique a Homero en latín, letra por letra; y aun más diré, al mismo Homero en su misma lengua póngalo en prosa, y verá un orden digno de risa, y a un poeta elocuentísimo que apenas acierta a hablar. Mas porque parezca pequeña la autoridad de mis escritos, aunque solo esto he querido probar, que yo desde mi mocedad no he trasladado las palabras, sino las sentencias, leed el libro de la vida de San Antonio, y allí veréis una prefacioncilla que hice sobre esta materia, que dice así: La traslación hecha de una lengua en otra, palabra por palabra, tapa y cubre el sentido, y es como la grama, que con su hermosura echa a perder y ahoga los sembrados; porque cuando la oración va asida a los casos y a las figuras, apenas puede con gran rodeo declarar lo que se podía significar con media palabra: pues evitando yo esto, de tal manera, pidiéndomelo vos, traduje la vida de San Antonio, que no falta nada del sentido, aunque falta algo de las palabras. *Anden otros a caza de sílabas y letras; y buscad vos las sentencias, que es lo que importa*".

Si por traslado se entiende reproducir pronombres, tardos adverbios en mente (semejantes al gliptodonte que era una tortuga con rabo); si por versión se admite verter los tiempos verbales de condición hipotética y agrupar preposiciones sinónimas, entonces sí que llevará la palma el Vengador de Wilde cuya versión es el más completo muestrario de la cueva de Doña Urraca. Déjame a veces la impresión de un centenar de almohadas de trapo —regalo de la caridad a los asilos de viejos— en que la burda tela de percal que las cubre se dobla lánguidamente descubriendo a través la apelotonada henchidura. Y en cambio, qué desparpajo para discernir premios y fulminar anatemas! Díjese una Cátedraalzada para Platón en el ápice mismo de la eterna Sabiduría.

“Las estrofas de Wilde, en la versión valenciana, salen malferidas y deterioradas; tergiversanse sus pensamientos y sus intenciones poéticas, hácesele decir cosas que no llegó a pensar el autor y giros hay de tan dudoso gusto y rimas tan pobretonas y escasas, que más le valiera a Don Guillermo haber desistido honorablemente de intentar la interpretación del poema wildeano”. Verdad? A probarlo.

Cuando en un análisis lineal de mi versión me demuestre la verdad de su crítica el gárrulo chapucero que fue osado a tomar vivo el esbelto cisne inglés para degollarlo y henchirlo de paja, entonces habré de callar con el silencio que me impongan la razón y el estudio. Que defienda él ahora su ridículo ensayo de taxidermia literaria.

Hace desternillarse que quien no conoce su propio idioma, e ignora a fondo la materia que trata, sin más fiadores que la audacia y un par de dados para tentar el azar, se arriesgue así a distribuir lanzadas, ginete de un penco desechado en los desolladeros, para la suerte de pica. Y clasificarse a sí mismo de “conocedor perfecto —como suena— del idioma de que se traduce y al cual se traduce”; autodeclararse “Maestro del arte literario, poeta, escritor, investigador y sabio a la vez”, impone pedir a gritos una camisa de fuerza para el enajenado. Pretender de tal guisa “conocer la obra, el estilo, la vida, la época, las ideas filosóficas y estéticas y el papel que la obra que se traduce ha desempeñado en la época que le es contemporánea”, para deducir de todo ese cúmulo de capacidades y aciertos este corolario: “Sin alardes estridentes, y haciendo uso de un sistema conciliador,

creo haber verificado la versión española de la “Balada de la Cárcel de Reading”, *dentro de estos cánones*”; es para que se revuelque de ira el mismo varón de Idumea.

Aquí la pluma del crítico se resiste a escribir y deja que la Justicia del Verbo profiera su veredicto:

Vistos:

Bernardo Arias Trujillo, alias *el Vengador*, fué denunciado ante este Tribunal por el delito de plagio en la persona de la ilustre Señora de Reading. Secuestrada con fuerza y violencia por el acusado, de su palacio inglés donde vivía a la sombra de un gloriosísimo nombre, y trasladada al barracón desmantelado en que permaneció largos meses.

La feliz indiscreción de un editor —su cómplice— unida a una lista de consabidores, trajo a nuestro conocimiento el paradero de la Dama plagiada con el circunstanciado, fidelísimo relato de vejaciones, afrentas y torturas a que fue sometida, y quien al fin hubo de sucumbir a un incalificable y refinado tratamiento de crueldad patente en el cadáver en ciento diez heridas: unas de mucha gravedad y mortales de suyo; menores otras y curables con oportuno tratamiento. La robusta complexión de la víctima produjo esa admirable cuanto amarguísima y terrible prolongación de su agonía que ha conmovido la República y hecho temblar de indignación y espanto a todos los fieles admiradores de la infortunada Princesa y de su excelso padre el Príncipe Oscar.

Crímenes de este jaez, ejecutados dentro de un complejo de premeditación y alevosía, a mansalva, sobre seguro, traidoramente y con inaudito abuso de la indefensión y circunstancias de la sacrificada (que estaba sola por ausencia de su glorioso genitor) —como lo hizo notar ya el señor Fiscal de la Causa— claman por el rigor máximo contra el ya famoso delincuente.

Agrava el caso ser el culpado un mozo de alta cultura y relevantes prendas intelectuales, las que fueron arrolladas por el turbión de su audacia sin ejemplo, de su petulancia sin freno y de su vanidad sin barreras.

En vista de lo expuesto, esta alta Sala, administrando justicia a nombre de la República de las Letras y por autoridad de las Leyes filológicas, críticas, históricas, lexicográficas, gramaticales y métricas, condena al ya nombrado *Vengador* a sufrir

la pena de horca en el "patio asfaltado" de la *Casa editorial de Zapata - Manizales*. Suministrará ella la cinta necesaria para trenzar la cuerda de castigo, de la misma clase y negra color que se emplearon como registro en la *Balada de la Cárcel de Reading*.

Presenciarán la ejecución los 84 auxiliadores del reo, conforme a la lista que obra en autos.

Para memoria de este crimen y ejemplo en lo porvenir, se colocará una lápida en la fosa del ajusticiado, con esta leyenda en inglés y la correspondiente traducción del convicto:



BERNARDO ARIAS TRUJILLO

alias el VENGADOR

R. I. P.

The man had killed the thing he loved

And so he had to die.

*Este hombre asesinó lo que adoraba
y por éso tenía que morir!*

MCMXXXVI

En la cara opuesta a la lápida, en el pequeño hito que marcará la fosa, se grabará también esta sentencia del afrentado Príncipe:

“Un gran poeta, el verdadero gran poeta, es la menos poética de las criaturas, mientras los poetastros son en grado máximo, fascinantes. A medida que sus rimas son peores, más pintorescos se ostentan. El haber publicado un solo libro mediocre los torna absolutamente irresistibles. Estos se viven la poesía que no pueden escribir. El otro escribe la que no osó realizar”.

Firma,

Apollo Excoriator

Helicón, etc., etc., fecha *ut supra*.

EPILOGO:

Sentenciado estuve a muerte!
yá me río;
pues ha querido la Suerte,
qu' el guapo de *mi* condena
se columpie de una antena
sobre su propio navío...

Por la glosa,
V.

“Si tenéis que oponer, hablad os ruego;
mas si nada objetáis, firmad conmigo”:

GUILLERMO VALENCIA

Belalcázar, octubre 20 de 1936.