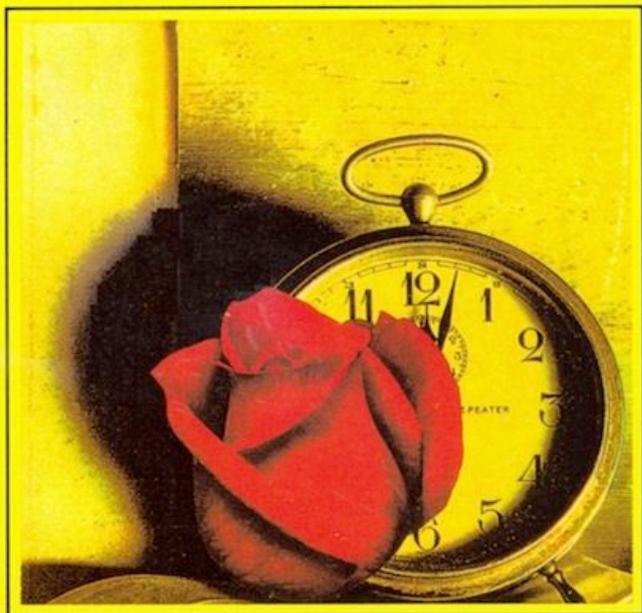


William Shakespeare

Sonetos de amor

Edición y traducción de Agustín García Calvo



COMPACTOS  ANAGRAMA

William Shakespeare

The Sonnets Sonetos de amor

Texto crítico y traducción en verso
de Agustín García Calvo



EDITORIAL ANAGRAMA
BARCELONA

Título de la edición original:
The Sonnets

Diseño de la colección:
Julio Vivas
Portada de Ángel Jové

Primera edición: mayo 1992
Segunda edición: septiembre 1994

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 1974
Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 84-339-2047-2
Depósito Legal: B. 30968-1994

Printed in Spain

Libergraf, S.L., Constitució, 19, 08014 Barcelona

PROLOGO DEL TRADUCTOR

Estas versiones de los *Sonetos* las habíamos ido componiendo (y sea este plural algo más que un plural de autor o de modestia) a lo largo de sucesivos ratos de tristeza, a modo de raciones bien medidas de un placer un tanto recoleto y hasta delicuescente: placeres de amor solitario de los pobres burgueses vanamente productivos, de los doblemente o triplemente desterrados, desterrados de la tierra, del amor, ¿de dónde? Y así se mezclaban curiosamente en la tarea el gusto de la lengua un poco vieja y de los metros desusados con el de la sangre siempre fresca de la herida del Amor o de la del Tiempo.

En el singular Amor del poeta por el rubio señor de los *Sonetos* y en su pasión complementaria por la negra dama, por más extraños y raros que parezcan ser los avatares de la aventura, todo amor se reconoce sin embargo de algún modo: se reconoce allí, más bien, la común desgracia del Amor; y la retórica pasional y también a veces preciosa de este personaje 'Shakespeare Enamorado' (a quien, por lo demás, no conocemos más que como instrumento de creación de personajes) viene sin embargo a ser una de las más penetrantes formulaciones que tenemos de la metafísica del Amor Eterno, esto es, de nuestra eterna condenación y lucha desesperada contra el Tiempo.

Hago aquí gracia de las apasionantes curiosidades históricas que rodean los *Sonetos*, y que han contribuido, más aún que su

misterio intrínseco, a hacer de ellos la obra literaria inglesa que más larga controversia ha suscitado: las fechas mismas de composición (aunque, identificando el personaje con el poeta, sean siempre los más probables los cuatro o cinco últimos años del s. XVI, cuando, ya pasada la treintena, podía sentirse viejo para el amor, frente a su amado, como en el soneto 73, o frente a su dama, como en el 138); el cómo se produjo la publicación por Thomas Thorpe en 1609, si fue el poeta mismo —cosa que a los críticos les parece sumamente improbable y aun incompatible con su dignidad— quien proporcionó el original, o si fue éste robado, aportado por el propio amado o más bien por la dama (en caso de que los sonetos hubieran sido realmente presentados a las figuras históricas de sus destinatarios), y la edición por tanto más o menos pirática; con lo cual se mezcla el enigma de las iniciales *W.H.* de la dedicatoria del editor y el significado allí del término *begetter*, cuya ambigüedad conservo aproximadamente traducéndolo por *procurador*, así como también influye el problema en la cuestión intrínseca de la ordenación de los *Sonetos*, sobre la que volveré más adelante; la identidad histórica de los otros personajes (por no decir nada de la del propio Shakespeare): la del «Lord of my love» (son. 26) y «tú» de la primera y más larga serie de sonetos (1-126), parece que inevitablemente el mismo portador de las iniciales *W.H.* de la dedicatoria, por más que, siendo nobles los principales favoritos de los críticos o historiadores, resulte ahí extraño el simple tratamiento *Mr.* (por otra parte, pienso que explicable, si el editor quería preservar el relativo anonimato); la de la dama morena (¿o tal vez incluso negra?), infiel y musical (128), que impera en la segunda serie de sonetos (127-152; pues los dos últimos añadidos a la colección, doble ejercicio de versión de un epigrama del libro IX de la *Antología Palatina*, muy bien pueden no tener qué ver con ella), pero que es seguramente la misma que ya asomaba en la primera serie (40-42; cfr. 133-34: son las dos caras de la traición amorosa, con el «tú» allí puesto en él, aquí en ella; y véase el resumen, en terceras personas, en el 144); y la identidad, en fin, del poeta rival (21, 78-80 y 82-86) que, en vez de limitarse a decir que «tú eres tú» (84), añadía con su poesía «pintura» (83) al amado y lo comparaba con todas las hermosuras del cielo (21), si es que se trata de uno solo. Todas estas

cuestiones siguen sin encontrar respuestas comúnmente aceptadas (por ejemplo, de dos de los estudios recientes que he leído, en uno A. L. Rowse, que es, según él mismo, el primer historiador que aborda el tema, se inclina a creer, en la introducción a su edición, Londres 1964, que en virtud de ello ha resuelto todos esos problemas, salvo el de la identidad de la mujer, decidiéndose, para el amigo, por Henry Wriothesley, Earl of Southampton, de quien reproduce por cierto un retrato en medallón con una cara muy bella, antipática y bastante convincente; en tanto que J. Dover Wilson en su estudio, Cambridge 1963, se pronuncia sin dudas por William Herbert, Earl of Pembroke), y sobre las especulaciones a que han dado lugar el curioso lector encontrará bastante noticia en la bibliografía que le añado; pero, ante todo, se trata de cuestiones exteriores a los poemas, referentes a un Tiempo que no es el Tiempo del que hablan y contra el que luchan los poemas mismos, que es este Tiempo que a nosotros nos va matando, y no el que ordenan los historiadores, y aquí no pienso sino en decir algo brevemente que pueda contribuir a la inteligencia de los *Sonetos*, para la cual ha de bastarnos y aun sobrnarnos con lo que en ellos se nos dice.

Digo pues que, siendo las experiencias de este Amor de los *Sonetos* propiamente únicas, como único ha de creerse a sí mismo todo caso de Amor, resultan sin embargo y por ello mismo representaciones de la común y universal experiencia del Amor; lo cual quiere decir esencialmente la experiencia de la contradicción. Y paso en los siguientes párrafos a enumerar algunas de las principales contradicciones que en los *Sonetos*, como fruto teológico de la pasión personal, me parece que se manifiestan.

He encontrado más conveniente recorrer por separado (apartados A-J) la primera serie de sonetos, 1-126, referentes al Amor del joven señor y en su mayoría dotados de un «tú» (*thou* o *you*) dirigido a él, fuera de los números 5, 21 (probablemente), 25, 63-64-65, 66-67-68, 94, 105, 116, 119, 124, en que se alude a él o su Amor en tercera persona, y del 56, dirigido a su propio Amor, los 100-101, a su propia Musa, los 19 y 123, en que es el Tiempo mismo el vocativo, y la reflexión sobre sí mismo del 121; y después (apartados K-P), la segun-

da serie, 127-152, referentes al Amor de la dama, que es el «tú» (*thou*) de los más de ellos, salvo los 127, 130, 138, 145, que aluden a ella en tercera persona, los 137 y 148, que son apóstrofes al Amor, el 146, donde el vocativo es la propia alma, y las reflexiones sobre la lujuria en 129 y sobre los dos amores en 144. En cambio, no me ha parecido interesante atender a las secciones que, más o menos claramente, se dibujan en la primera serie, y que tal vez pueden señalar etapas de la relación con el joven (*lord*, *friend* y *boy*, pero siempre *love*), especialmente las que parecen indicarse con el soneto dedicatorio, 26 («Tú, señor de mi amor»), entre 55 (promesa de eternidad, que recuerda el *Exegi* con que Horacio cerraba los tres primeros libros de sus *Carmina*) y 56 («Renueva, dulce amor, tu fuerza»), y la que parece comenzar con el 100 («¿Por dónde andas, Musa, que tanto te olvidas»); pues, sea como sea, la unidad de la experiencia (y su apasionada teoría) es evidente, y aun la segunda serie, la de la dama, no debe entenderse como una experiencia sucesiva respecto a la primera, sino implicada en ella, como bien indican los pasajes paralelos 40-42/133-134 y el soneto 144.

A) Contradicción de TU/LO OTRO, TU/LOS OTROS, TU/OTROS TUES. — Puesto que en el Amor el amado se convierte en Mi Otro por esencia, y Mi Otro único eres Tú, será cosa de inextricable perplejidad el cómo hacer esto compatible con la evidencia de la multiplicidad del mundo, que a ti mismo pretende incluirte en sí.

Tanto más cuanto que este mundo se me aparece esencialmente miserable, al punto que si no huyo de él es por no dejar a mi amor solo (66): ¿cómo puede él vivir en este mundo (67), donde el artificio ha sustituido a la Naturaleza?: él es el único ser natural: Naturaleza misma, al perderse, lo guardó a él como ejemplo de lo que ella era (68).

«Tú eres mi todo» y el mundo a tu lado nada (109), tú eres «Dios en amor» (110), mi solo juez, sin quien el mundo entero «lo siento muerto» (112), y tu fin sería el fin del mundo (14). Tú eres trinidad de «Bueno, Hermoso y Verdad» (105). ¿Cómo pues puede haber otras hermosuras? (y hasta tengo que reconocer, en contra de la hipérbole retórica, que brillas menos que las

lámparas del cielo: 21): es que las otras hermosuras son como sombras o representaciones de ti, que te distingues de todas por tu constancia (53). Puede que el mundo sea repetición y que tú hayas vivido (seguramente menos perfecto) en otros tiempos (59), y cuando leo de antiguos hermosos caballeros o damas, los veo como profecías de ti (106); pero «Tú eres sólo tú» (84): esto es todo lo que pueden decir mis versos, que tratan de destilar «tu verdad» (54).

Y sin embargo, tu poeta en la primera sección del libro (1-17) y tal vez la más antigua de su amor, tenía que exhortarte a tener hijos, a multiplicarte tú en otros túes (6), temiendo tu muerte justamente en el reducirte tú «a tus propios claros ojos» (1), en el «sobrepasarte a ti mismo» (7), en el consumir tú tu propia vida, perdiendo tu hermosura al guardarla en ti (4): la hermosura de tu hijo sería la tuya (2); en él te verías como en un espejo y así tu imagen no moriría contigo (3); en él quedaría tu esencia destilada (5) y testimonio de tu hermosura increíble para el futuro (17). Así que sólo el reproducirte podía hacerte una excepción de la muerte (12), y la manera de guardarte sería entregarte en otros (16), mientras que el guardarte sería destruirte (9), y esa avaricia para el mundo es odio de ti mismo (10). Tendrías pues que hacerte «another self» (*ib.*). Y esta contradicción de la multiplicación de ti trataba tu poeta de imaginarla: serías tú como el sello con que imprimir copias (11), serías «en muchos uno» como un acorde musical (8), y tenía que reconocer, al condenarte a la paternidad, que tú no eres tú mismo (13). Pero de este recurso a los hijos no vuelve a hablarse en el resto del libro, donde, lo más, se te invita (77) a escribir tus pensamientos en el libro blanco, para que con esos hijos de tu alma pueda entrar tu alma en relaciones.

Pero tú eres sólo tú, y yo no puedo por lo tanto tener otros amores: puedo llorar por mis amores muertos (30), pero todos ellos están en ti sepultados vivos (31) y los otros amores que tengo puedes tú robármelos sin tener por ello más de lo que tenías (40).

B) Contradicción de TIEMPO/AMOR, de MUERTE/TU.

Tan incompatible es el paso del Tiempo con mi Amor como tu hermosura con la muerte. La imposición del Tiempo constituirá el tormento central de los *Sonetos*, y su propia razón de ser será eternizar mi amor y tu hermosura.

Por tu amor estoy todo «contra el Tiempo en guerra» (15). Mi fidelidad es tu derrota, Tiempo, en quien no creo (123).

Mi amor no es hijo de la Historia, y su única política es la indiferencia al Tiempo (124). El Amor no se altera con la alteración del Tiempo, o si no, nunca ha habido Amor (116). Son pues inútiles las agendas y ayudas para mi memoria: olvido de ti en mí no cabe (122). Es cierto que veo que mi amor crece; pero tampoco se miente cuando en cada momento se dice «Ahora es cuando más te quiero» (115). Es verdad también que admite alternancias y ausencias, para renovar su fuerza (56), y alternancias de silencio, para no fatigar tu oído (102).

Pasan los años, pero tú no envejeces (104). Tu fin sería el fin de la Hermosura misma (14). De algún modo, tú has estado ya viviendo en el pasado (50 y 106). Contra el Tiempo, que a mí me ha deshecho, me armo desde ahora, que, si corta de la memoria la vida de mi niño, nunca su hermosura (63); si acaso así fuera, tendría que decirle al Futuro incierto: «Antes que tú nacieras, el verano de la hermosura estaba muerto» (104). Y al fin, también tú tendrás que obedecer la Ley de todos (126). Pero el pensamiento de que también a ti el Tiempo te lleve «es una muerte», que me hace llorar por tener lo que temo perder (64).

¿Sobrevivirás «por milagro raro» en mis versos? (65) Sí: donde más alienta la vida, que es en las bocas de los hombres (81); mientras haya hombres, tú vivirás aquí (18); contra el poder del Tiempo, mi amor siempre estará aquí joven (19); contra muerte y olvido avanzarás hasta el día del Juicio que tú mismo suscites (55); frente a la evidencia del Tiempo mi verso se alza en esperanza (60); ya la muerte misma tiene que hacer pactos conmigo (107). La repetición constante de mi letanía hace a la juventud alimentarse de la vejez misma (108).

Y también la parte de mí que está en los versos dirigidos a tí es eterna y está contigo (74).

Tú, Musa, apresúrate a darle a mi amor vida más de prisa que el Tiempo se la quite, y que, lejos de hoy, aparezca como hoy es (100-101); y si a pesar de todo, ves una arruga en su frente, conviértete en una sátira del Tiempo (100).

C) Contradicción HOMBRE/MUJER. — Un solo soneto basta para desentenderse de ésta: tú propiamente no podrías estar sometido a la oposición sexual: tú eres más bien como una mujer sin la falsa femenina, y tu masculinidad un añadido y exceso del amor de la Naturaleza; que me obliga a este compromiso: mío tu amor y tu placer de las mujeres (20).

D) Contradicción TU/MIO. — La posesión de ti es todo para mí y es imposible.

Tú eres mejor que todas las riquezas, pero por ello mismo tienes poder para hacerme «el más pobre del mundo» (91). Así me encuentro alternativamente o colmado de todo, que eres tú, o muerto de hambre (75). Tu vista es como un tesoro que sólo puede visitarse de cuando en cuando, y tu falta misma bendita porque alimenta la esperanza (52). Pero el tenerte es ilusión: «eres muy caro para poseerte» (87); y ya me preparo para tu pérdida con el argumento de que no tengo nada para merecerte (49); sólo te pido que ella sea, no la última, sino la primera de mis pérdidas, para que ya no sienta todas las demás (90).

E) Contradicción YO/TU o UNO/DOS. — Por fuerza tú y yo tenemos que ser dos, y hasta tengo que reconocer la necesidad de separarnos; y sin embargo tú y yo somos el mismo, porque yo soy tú, y si acaso tú estás contra mí, eso sólo quiere decir que yo estoy contra mí mismo.

¡Tú y yo somos uno! — así me explico que mi querida te quiera a ti (42). Tú eres como mi enfermedad, que, si trato de curarla, el remedio me mata (118); y el intento de liberación sólo sirve para alegrarme de reanudar tu amor más fuerte (119). La única ofrenda y obsequio que cabe de mí para contigo es la ofrenda de mí mismo, un «yo por ti» (125).

Así es que yo no seré viejo mientras tú no lo seas (22).

Y como todas las gracias que para mí deseo las tengo en ti, con ello mi deseo está cumplido (37). Tú eres al menos la mejor parte de mí, y alabarte sería como alabarme (39); inversamente, mi amor propio no es más que alabanza tuya, porque «tú eres mi 'mismo'» (62).

Mas, para no avergonzarte de mí, tengo que confesar que somos dos, aunque el amor sea sólo uno (36); y esa separación permite que te cante desde fuera (39). Sirva también la ausencia para renovar el apetito del amor (56); sirvan los silencios de mi canto para no cansarte a ti (102). Aunque, para alejarme de ti, toda lentitud me parece rápida (50), para volver a ti toda prisa lenta (51).

Cierto que las noches sin ti se hacen días al soñar contigo (43). Pero son también una vela insufrible, en el pensamiento de que, lejos de mí, puedes estar demasiado cerca de otros (61).

En cuanto a mí, verdad que he podido andar de acá para allá, pero sólo para comprobar que tú eres mi único «dios en amor» (110), y nunca podré dejarte por el mundo entero, porque «tú eres mi todo» (109).

Tú puedes hacerme daño; y sin embargo, no cabe que seamos enemigos (40). Tú puedes criticarme, y yo entonces no haré más que ponerme a buscar argumentos para darte la razón contra mí mismo (88); si me odias, no puedes odiarme más que yo mismo, que no puedo sino odiarme por amor tuyo (89).

Cuando me muera, no llores por mí demasiado tiempo (71), sino deja que tu amor se entierre con mi cuerpo, y olvídame pronto, para que el mundo no te avergüence de serme fiel en tu memoria (72). Cierto que el verme cerca de la muerte hace más fuerte tu cariño (73); pero lo único de mí que vale son estas palabras consagradas a ti, y ellas quedan aquí contigo (74).

F) Contradicción TU POETA/OTROS POETAS TUYOS. Siendo tal tu hermosura, ¿cómo no va a ser lo más natural del mundo que todos los poetas quieran cantar de ti? Y sin embargo, yo soy tu único poeta, el único que puede decir la verdad de ti.

Comprendo que tú mereces ser tema de otro mejor poeta (79)

y que «no estás casado con mi Musa» (82); pero todo lo que él pueda darte es lo que a ti te debe como tema suyo (79); y todo lo que sea añadir pintura a tu retrato está de más en ti (82); menos daño te hago yo callando: que en uno solo de tus ojos hay más vida que en cuanto él y yo podamos inventar (83); nada puede añadirse a la alabanza de decir que «tú eres sólo tú», y si tú mismo buscaras otra forma de alabanza, no harías sino desmerecer de tu alabanza propia (84).

Cuando otros te alaban tan ricamente, yo no puedo sino murmurar «Amén», y no puedo ofrecerte más que este «mudo pensamiento, que habla en obras» (85). No fue sin embargo el arte del otro lo que me hundió en silencio, sino el ver cómo tu semblante llenó su verso (86); también a mí la más ligera ayuda tuya puede sostenerme a flote en el Océano de tu valía, o si me hundo, me quedará pensar que mi amor fue mi fracaso (80).

G) Contradicción DECIR/SILENCIO. — A hablarte a ti no me atrevo y hablar de ti no cabe; y sin embargo, tú eres todo mi tema y toda mi palabra.

El amor mismo no le deja a mi lengua decir tu amor; mejor mis libros, donde, por gracia del amor, puedas tú «oír con los ojos» (23). Cuando mi estrella me lo permita, tal vez me atreva a decirte cómo te quiero; entre tanto, sólo enviarte esto y ni aun comparecer ante tus ojos (26).

De estos versos tú eres mi sola Musa (38), tú eres todo mi arte (78), y mis versos sólo merecen leerse por mi amor de ti (32); tú eres asimismo mi solo tema, que mis versos no hacen más que desfigurar, y más de lo que ellos puedan decir «te mostraré tu espejo cuando en él te mires» (103).

En efecto, «tú eres sólo tú», y a esto no puede añadirse nada (84). «Tú y Amor sois todo mi argumento», y mi amor no puede sino ir diciendo lo que está ya dicho (76); pero debo repetir por siempre la misma letanía, «tú mío, yo tuyo», de modo que el Amor eterno, allí donde el Tiempo le hace parecer morir, allí encuentre su nacimiento (108).

H) Contradicción OJOS/CORAZON. — Sometido a la se-

paración ideológica (y real) entre cuerpo y alma que dominaba la estructura de su mundo (y nuestro todavía), tiene el poeta que debatirse en un conflicto entre tu hermosura y tu verdad interna, entre sus sentidos (que para ti son casi exclusivamente sus ojos) y lo que llama *heart* unas veces y *mind* otras.

«Mi ojo y mi corazón a muerte están en guerra» sobre cómo repartirse tu visión, y al fin han de contentarse con el compromiso de dividirte a ti en 'lo de fuera' y 'lo de dentro' (46); así encuentran un *modus uiuendi*, en cuanto que el corazón con sus amorosos pensamientos puede suscitar tu imagen para los ojos y los ojos, a partir de tu imagen o retrato, suscitar los pensamientos (47). O bien es que tengo tu imagen pintada dentro de mi pecho, donde tus ojos, para ver la pintura, tienen que mirar a través del pintor mismo (24).

Pero si tú estás lejos, aunque yo piense en ti, como estoy compuesto, no sólo de espíritu, sino de cuerpo (tierra y agua), no puedo estar contigo instantáneamente, sino aguardar que el Tiempo pase (44), y enviar adonde estás mis elementos ligeros, aire (pensamiento) y fuego (deseo), que siempre están contigo, y apenas vuelven a mí a traerme noticia tuya, tengo que volvértelos a mandar (45).

El estar lleno de tu visión no me deja ver las cosas, y así la Verdad me ciega a la verdad (113). Ciertamente que, estando tú ausente, las cosas pierden su realidad y vida: los frutos y los pájaros de otoño o de verano quedan helados como en un miedo del invierno (97); las flores de Abril no son más que sombras o figuras tuyas (98); y no puedo sino divertir con ellas tu ausencia, riñéndoles por haberte robado sus aromas o colores (99).

¿Es posible que tu hermosura no se corresponda con tu virtud o esencia? (93). ¿Que lo más hermoso sea lo que más hiede al podrirse? (94). Son mis ojos los que engañan a mi alma (*mind*) y la envenenan (más bien que no a la inversa), embriagándola de ti (114). O no: por el contrario es el querer ver otras cosas que no tú lo que es un extravío de los ojos y engaño del corazón (119).

I) Contradicción AMOR/FELIZ. — El Amor, que es por

esencia felicidad, placer y libertad, se me revela como tormento, fatiga y esclavitud.

Por encima de todas las fortunas, «feliz yo, que quiero y soy querido» (25). El recuerdo de tu amor me hace olvidarme de todas las desgracias (29). La de perderte a ti haría que todas las demás desgracias no contaran como tales (90).

Pero apenas un momento me da paz el pensar en ti, cuando en seguida vuelvo al miedo (45). Por ti estoy condenado a una perpetua vigilancia (61). El Amor de día me fatiga los miembros y de noche tu imagen no me deja descansar (27); día y noche se conjuran para atormentarme, y cada vez más se hacen mis penas largas y pesadas (28).

Con tu amor tengo más riqueza y gloria que cualquiera, pero en un momento tú puedes «dejar-me el más pobre del mundo» (91); claro que entonces, morir es el fin de mi desgracia: «feliz de tener tu amor, feliz de morir» (92).

Tu amor es, en efecto, muerte: pues el curarme de él es morir (118); y tu amor es mi esclavitud: pues yo no estoy más que para servirte, sin preguntar siquiera (58).

J) Contradicción AMOR/CONTRADICCIÓN o CRÍTICA/TU. — Tú eres toda perfección, y es inconcebible que a ti pueda criticársete, ni tampoco que a mí puedas criticarme tú; y sin embargo, la dualidad de 'bueno/malo', y con ella todas las contradicciones, se imponen en el seno mismo del amor.

Tú eres Dios, único en quien Bien, Belleza y Verdad viven juntos (105). Tú haces virtud los vicios que se dan en ti (95-96). Las sospechas del mundo que sobre ti caen no hacen sino exaltar tu blancura, calmar la envidia, impedir tu tiranía universal (70).

Pero ¿hay faltas en ti?: sí, también el sol se empaña (33); y en todo caso, tus lágrimas las limpian todas (34). Ciertamente que tu propio valor te hace presa de robo y vuelve ladrona a la propia fe (48). El mundo te critica (70), y justamente la culpa es de que estás en el mundo, «el suelo comunal en el que creces» (69).

¿Tú puedes hacer mal? Yo, desde luego, no puedo investigar en tu vida, y aunque hagas algo, yo no puedo pensar mal de ti (57): no estoy para criticarte, sino para servirte (58).

Y sin embargo, tú puedes ser mentira y yo no saberlo (92) y vivir «a modo de un marido engañado» (93), justamente en cuanto tu hermosura tiene privilegio de no alterarse por nada de tu historia (*ib.*) y eres por naturaleza inconvencible, «dueño y señor de tu rostro» (94).

¿Puede ser entonces tu rostro como «la manzana de Eva»? (93). ¿Que los vicios hagan mansión en tu hermosura? (95). ¿Tendré que avisarte que no hagas como el lobo que se viste de la blancura del cordero (96) y que lo más hermoso es, al porfirse, lo que más hiede? (94).

No, yo no puedo en todo caso más que disculparte: así, al ponerte tú a querer a mi querida, si me atrevo un momento a hablar de doble rotura de la fe y de que tu hermosura ha sido falsa para conmigo (41), no es sino para en seguida buscar modos de salirme de esa censura, pensando, por ejemplo, que «yo y mi amigo somos uno». (42), y al defenderos del pecado de amor, ardiendo en mí una «guerra civil», descubrirme yo mismo cómplice en el crimen del que soy víctima (35).

No me queda al fin más que recurrir en el tormento del Amor al bálsamo de la piedad: el haber conocido el daño que me has hecho me hace a mí ser piadoso para contigo (120); y de todas las miserias de mi ser te aseguro que basta con tu piedad para curarme (111).

En cuanto a mi propia condición moral, si tú me críticas, no puedo hacer más que reconocer mis flaquezas y luchar en contra mía para darte la razón (88). Tu crítica sola es la que admito: a todas las demás voces del mundo soy sordo (112). Si me condenas, no me condenes en compañía con el mundo (90).

Yo no tengo por qué ajustarme a normas de obsequio ni ceremonia, y si de ello me acusan, «un alma verdadera», cuanto más calumniada, más escapa de la calumnia (125). ¿A qué tienen que investigar los otros en mis faltas?: «no, yo soy lo que soy», y sólo habría una posibilidad de condena cierta, la de pensar que «todos los hombres son malos» (121).

¿Y mis faltas contra ti, mis aparentes olvidos o traiciones? Sólo cambios del Tiempo, pero no de mí (109), medios de contraste para reconocerte como mi único amor (110). Atendiendo

pués mi defensa de que todo era para probar la constancia de tu amor, criticame cuanto quieras, pero no llegues a condenarme a muerte (117).

DEL AMOR DE LA MUJER.

K) Contradicción AMOR/VISION. — Mi Amor no me deja verte como eres, y en esa ceguera está mi amor y su perdición.

O no sé juzgar lo que hay en ti de fealdad o de hermosura o no veo lo que hay en ti (137). Desahuciado ha quedado mi juicio cuando ha rechazado la medicina de la razón y te ha llamado hermosa (147).

No quiere el Amor que vea, y así me hace sufrir para nublar de llanto mis ojos (148). Y sin embargo, tú por esa misma ceguera me odias (149).

¿Es el Amor falta de conciencia? Pero no es entonces falta de conciencia que llame amor a aquella que por esa falta suscita mi deseo (151).

L) Contradicción ENGAÑO/AMOR.

Lo que sostiene nuestro amor es el mutuo engaño entre ella y yo (138). Sigue pues fingiendo amor, si no quieres que en mi furia llegue a hablar mal de ti, y que me crea el mundo (140).

LL) Contradicción ODIO/PIEDAD. — El Amor, que parecería vecino del cariño y la piedad, se demuestra confundido con el odio, pero eso mismo me hace buscar piedad en el amor.

Todos mis sacrificios no pueden convencerte de que te quiero, porque me odias por mi ceguera misma (149). Pendiente estoy de que, por compasión, no lleguen al menos tus labios a pronunciar la palabra de odio (145).

Por ganar la compasión de tus ojos, estoy dispuesto a jurar que la hermosura es negra (132). Aunque huyas tras otros deseos, vuelve a consolarme compasiva como una madre (143).

M) Contradicción PLACER/TORMENTO. — El amor de mujer me hace asomarme a descubrir la carne y lo inconsciente;

pero no puedo menos de sentir esto como un horror, vergüenza y prostitución de mi alma, y es este tormento lo que viene a hacerse mi placer.

La música que tañes me hace envidiar la madera que tus dedos tocan (128). Pero la lujuria es «despilfarro de espíritu en derroche de afrenta», un infierno de contradicciones, como es sabido, del que nadie sabe huir (129).

No son pues mis sentidos lo que me hace quererte, sino la locura de mi corazón, tú, mi pecado y penitencia (141). Mi deseo de ti es una traición a lo más noble de mí, y es sin embargo por eso por lo que te llamo amor (151).

Pero ¿cómo puedo prostituir mi alma a los genios rebeldes o esclavos de su carne?: mejor comprar a costa de ellos eternidad y comer de la muerte que a los hombres come (146).

N) Contradicción NEGRURA/BELLEZA. — No puedo menos de ver que eres negra, como el mundo dice; pero tu amor me hace llamar negra a la belleza misma, o bien declarar que es por tu negrura y vileza por lo que te quiero.

Veo que no es ella perfecta como las flores o la nieve; y es sin embargo, tan preciosa como otras endiosadas por adulación (130). Su negrura es un luto por la muerte de la naturaleza, y en nuestros días la belleza es negra (127).

Juro por tu belleza, y contra el mundo lloro por probarla; pero en lo que tú eres negra es en tus obras (131). Sin embargo, si tus ojos piadosos se ponen por mí de luto, juraré que es negra la belleza misma (132).

O mis ojos están ciegos o loco el «juicio de mi corazón» o ambos, para empeñarme en ver belleza donde ve el mundo fealdad (137). Cuando a ti, que eres «negra como infierno», te he jurado hermosa, es que he rechazado la medicina de la razón y estoy loco desahuciado (147). Mucho hemos perjurado tú y yo en este amor nuestro; pero mi perjurio es el mayor: pues te he jurado hermosa (152).

Y con todo, si es tu vileza lo que suscitó mi amor, en contra de la evidencia, ello es mi título de derecho para que tú me quieras (150).

O) Contradicción AMOR DE ELLA/AMOR DE EL. — Padezco dos amores contradictorios, uno bueno y otro malo, y la síntesis de esa antítesis, más atroz que la antítesis misma, es el amor entre ellos dos, del que no puedo saber nada.

Ya que me tengas a mí preso, ¿no podías a él dejarlo libre?; no, que él está en mí, y tú me tienes a mí con todo lo que en mí haya (133); y aun cuando él quisiera entregarse a ti para liberarme a mí, yo pierdo todo y tú te quedas con todo (134).

Dos amores tengo, claro y oscuro, bueno y malo, y condenado estoy a no saber nunca si él, mi ángel, ha entrado en el infierno de ella (144).

P) Contradicción YO (TU WILL)/LOS MUCHOS. — ¿Cómo puede ser que, queriéndome a mí (que soy yo), quieras a muchos? Pero, sea como sea, quíereme por lo menos.

Con muchos has hecho tú traición (142), pero más traidor soy yo, que he traicionado contigo a la verdad misma (152). Aunque sea por piedad de mí, no desvíes los ojos hacia otros: antes, mírame a mí y mátame del todo (139).

Si quieres que otros te amen, ámame tú a mí para ejemplo (142); ojalá alcances tus deseos de otros, si has de volver a consolarme como una madre buena (143).

Ténlos a todos, que todos entren en ti; pero yo también como uno entre todos (135); que en la cantidad innumerable, entrando en ti como si fuese cero, cuente en ti como uno (136).

Tales son pues algunas de las formas en que la experiencia viva de la contradicción del Amor se manifiesta en los *Sonetos*: otras tantas estaciones del *via crucis* en que la obsesión del amante se va parando, con los ojos fascinados de un niño o de un moribundo, ante la imposibilidad de entender de verdad aquello (pues la presencia y la independencia del Otro o de la Otra imponen al entendimiento la desaparición de Mí mismo que trataba de entenderlas) y por otro lado la evidencia carnal y dolorosa (por ello mismo indeneable) de que aquello está ahí, de que aquello es así: *nescio, sed fieri sentio*, como en el epigrama de

otro feroz descriptor «desde dentro» del Amor, Catulo, el cual parece que murió joven en el intento.

Esa locura pues, común a todos y exclusiva de cada uno, esa condenación de la vida de los que no están suficientemente condenados por el Trabajo, es el tema de este libro. Y cierto que se podrá decir con alguna razón que en la primera serie (1-126) esa locura está tratada más bien como desde un punto de sufrenia femenino (en la medida que los hombres puedan hacer suposiciones sobre el sexo que no habla), mientras que el punto de sufrenia es típicamente masculino en la serie de la dama (127-152); pero poco contento ganaría con esa distinción la inteligencia, cuando los dos modos de sufrir oponen ciertamente a los dos términos de la pareja (que donde no, la hermandad habría terminado sin más con el Amor), y los oponen en cuanto de los dos sufrimientos uno, el femenino, es inexpresable (por lo cual se le suele dar el crédito de más mortal y verdadero), mientras que el sufrimiento masculino sí que suele decirse de algún modo; pero por ello mismo, lo único del sufrimiento de Amor que pueden referir los cantos y los libros es esa cara masculina (así se trate, como es precisamente buen ejemplo, de los fragmentos de las canciones de Safó), y sólo a través de ella sugerirse la cara oculta de esta luna de la locura de Amor; de modo que, tanto al imitarse en la primera serie la actitud femenina de adoración y rendición absoluta al «Señor de mi amor», como al expresar en la segunda el rabioso intento de penetrar en el pozo sin fondo de la Otra, se manifiesta igualmente la tragedia y paradoja del Amor, que, al querer meterme Yo dentro del Otro o de la Otra, descubro la extrañeza esencial de lo más íntimo, de aquello que no puedo ver porque el verlo es la aniquilación de Mí que quiero verlo.

Ni tampoco esta pasión carnal de la contradicción metafísica del Amor ha cegado al poeta a la visión de la otra cara, digamos la social, económica o real, con que el Amor se instituye en nuestro mundo; cierto que esa cara no le permitía la rendición al amado declararla directamente en sus versos ni aun reconocer en

sí mismo conscientemente lo que el Amor condenaría como cínico sacrilegio: pero los espejos de las metáforas y comparaciones le abrían momentos de licencia en que manifestar la lúcida conciencia reprimida; y, en efecto, abundan en los *Sonetos* los términos de comparación con los ámbitos comerciales y jurídicos: así, de la contabilidad en II 8, XXX 11-12, XLIX 3-4, LXXXVII 1-12, XCVIII 9-10, CXXXVI 7-10, y de la banca en LXVII 9-12; de la usura (aváricia y prodigalidad), comercio, renta y alquiler, en IV 7-8, VI 5-6, IX 9-12, LII 1-8, LXIV 8, LXXV 3-8, CVII 3-4, CXXV 5-6, CXXXVII entero, CXLII 7-8, CXLVI 5-12; del campo jurídico (testamento, propiedad, abogacía, documentos, pleitos y en especial pleitos mercantiles) en IV 1-12, XIII 5-6, XXV 11-14, XLVI 5-12, LVIII 9-10, XCIV 5-8, CXVII 1-4, CXXVI 11-12; o del de la política y policía (voto, denunciante, prisión y fianza), en XLIX 11-12, LXXIV 1-2, CXXIV 9-14, CXXV 13-14, CXXXIII 9-12. Así, al tiempo que el amante descubre en el amado la aparición (resurrección o pervivencia) de la pura naturaleza en este mundo y lo ve como sol, como rosa y lirio, como océano, y al tiempo que cree en la negra querida y su lujuria tocar intimaciones de la carne misma, al mismo tiempo el poeta, inserto él mismo en el Orden del Dinero y el Poder, no puede menos de aludir en medio de la pasión a la naturaleza real (dineraria, contractual, burocrática y policíaca) en que el Amor florece. No dejará de hacerle meditar al discreto lector el notar que muchos de los momentos líricos más felices de los *Sonetos* (tómese, por ejemplo, el LXXXVII) se dan justamente allí donde el Amor se mezcla con las alusiones a la posesión, el trato comercial, los litigios, las leyes y las instituciones del Estado.

Y cierto también que podrá el lector de los *Sonetos* contemplar en ellos otra contradicción, ya no intrínseca a su tema, sino referente a la producción de los *Sonetos* mismos: que es que se dirá que el paciente del Amor, Guillermo Shakespeare, si se quiere así llamarlo, es también él mismo el autor del libro; y ¿cómo puede ser esto?: pues el vivir esa agonía parece exigir que se la viva de veras, esto es, entregado a ella, sin vislumbre de escapatoria alguna, y quien tiene aliento todavía para escribir

acerca de ella y usarla como tema de números y rimas, parece que con ello habrá hecho trampa en cierto modo, que de algún modo estaba fuera de ello, y no perdido en ello con la verdad absoluta que el Amor requiere: ¿cómo pueden producirse ritmos cuando se está paralizado en la idea fija del Amor? Y bien, ahí está: así es la cosa: parece ser que otros y otras muchas se mueren del amor (o si no acaban de morir, se rematan por su propia mano), o cuando no, se vuelven locos de atar al menos o quedan para el resto de sus vidas sin poder hacer otra cosa que fumar, por así decir, cigarrillo tras cigarrillo, en tanto que Shakespeare no sólo dejó escritos los *Sonetos*, sino que vivió tal vez hasta otros veinte años, y moviendo durante muchos de ellos la fiesta del teatro y dándole al mundo, entre otras imágenes de las demencias humanas, también de las del Amor, si ya no de la trágica dulzura de *Romeo y Julieta*, sí de la lucidez despiadada de Ofelia, de Otelo o del *Rey Lear*. Y nada hay que decir sino que es sólo gracias a estos hombres que han pasado el Amor eterno y le han sobrevivido, gracias a esta contradicción y trampa, como algo de los ojos de la Fiera se nos ha descrito, valga para lo que valga. No tenemos así por cierto «la más honda verdad», que, como veía don Antonio Machado, sólo podría verse «si un grano del pensar arder pudiera, / no en el amante, en el amor»; pero que haya podido arder en el amante al menos alguna vez, nos deja un vislumbre acaso de la verdad de la mentira.

Y en fin, pasando a un plano más extrínseco todavía, puede también adelantarse otra contradicción en los *Sonetos*: que es que el culto lector no podrá por menos de sentir en ellos la armadura y el lastre de una época y de una retórica que ni son las nuestras ni siquiera de las más consonantes con los gustos y costumbres que en estos años suelen gozar de favor en cuestión de poesía, sino bien por el contrario; no lo son, en todo caso, con la costumbre y gusto del presente traductor de los *Sonetos*, que, puesto a elegir entre los varios ensayos de estilo que de los menestrales de otros tiempos nos han llegado, casi estaría dispuesto a consentir con cualesquiera otras retóricas antes que con éstas de los llamados Siglos de Oro o épocas clásicas de las literaturas

modernas europeas, yertas y adornadas esclavas de las cortes del nuevo Estado, sobre todo en sus tres primeros ejemplos, Inglaterra, España y Francia (si bien la repugnancia se le haga más penosa en el caso de aquélla —la de nuestro triste Siglo de Oro— que hablaba su propia lengua), y que él por su parte, si le diese por hacer canción de sus propias penas, en tanto que fácilmente se dejaría recoger ecos de la tradición de la poesía antigua o de algunos pocos liróforos de estos últimos revueltos tiempos nuestros o también de la ciencia gaja de los renacimientos medievales y modernos y sobre todo, por cierto, de las producciones de poesía sin nombre o popular de cualquier tiempo, lo último en cambio que le vendría a los labios serían los moldes más o menos endecasilábicos, las rimas consonantes y los tópicos o tiasas flores de antesala ministerial de las retóricas clásicas o doradas. Y ciertamente no puede negarse que en los *Sonetos* mismos el curioso lector se tropieza con esos muros de las costumbres retóricas isabelinas (y aun añadiría que encima shakespearianas), y quien los tachara por un lado de conceptuosos y por otro de sonetos no haría sino un juicio razonable: pues esa horma de joyero parece por sí misma el ejemplo por excelencia de todo lo que puede llamarse literatura, por oposición a poesía (aunque el nombre mismo de *soneto* nos exhorte a recordar el momento en que de verdad se los cantaba), molde del que apenas más que para juego o para especie de silogismo poético se le ocurriría a uno echar mano, y si bien el tipo shakespeariano no se presta a las mismas coacciones y redondeces que el petrarquesco, bien han hecho notar algunos estudiosos ingleses cuánto especialmente la obligación de cierre o de resumen que el pareado final impone parece dañar a la soltura y la largueza de la formulación; y en cuanto a los conceptos, *concetti* o *conceits*, bien aparente es también que muchos de los *Sonetos* son buenos ejemplos de esa práctica (si bien no caigan nunca, salvo los dos últimos, en las groseras frivolidades de que están llenos nuestros poetas áureos), sin que la fresca exuberancia del estilo shakespeariano llegue a templar esa manía de la rima de ideas, por así decir; y más aún, que cabe a lo largo de los *Sonetos* reconocer, como han hecho también algunos estudiosos, la presencia de algunos esquemas de

esa ideología del Amor que suele llamarse platónica y que durante siglos, así en los provenzales y en los italianos como en sus seguidores, encandénó, en funciones de Teología privada, por decirlo así, las formulaciones de los descubrimientos y penas del Amor; el cual a su vez, de todos modos, es algo de por sí de naturaleza teológica, en cuanto mortal y consumidor del cuerpo. Pero ¿qué con todo eso?: la pasión y la gracia invaden estos *Sonetos* con tanta verdad y tanta vida que parece como si sucediera con esos vicios retóricos lo que el poeta dice (son. 96) que sucede con los de su amante, que «tú haces gracias las faltas que entran a tu amparo», tal como «en el dedo de una reina en trono puesta / el más bajo brillante bien será estimado»; o como si los abundantes recursos retóricos ardieran en ese fuego como buena leña. Y, en efecto, son justamente los lectores cultos los que los notan y perciben; pero bien apostaría a que saltaría por medio de todos ellos, si llegase a poderlos leer, aunque fuese entendiendo a medias, el más ignorante de los lectores, pero que una vez al menos hubiese conocido en su propia carne las lúcidas obsesiones y mortal locura del Amor.

Es así como, por nuestra parte, íbamos bebiendo en estos *Sonetos* algo como un consuelo (vano probablemente, como todos) por especie de paradójica participación de la experiencia más íntima y propia de uno mismo, a la par que los íbamos traduciendo; y así con ello nos ajustábamos a respetar todas las costumbres retóricas del original, por más ajenas que fueran a nuestras costumbres propias, incluso las de la métrica y las rimas.

Se ha guardado, como se verá, la disposición del soneto shakespeareano (salvo que a veces las rimas alternas se han cambiado por el esquema A-B-B-A) y sólo en unos cuantos, aprovechando la licencia del estrambote, se ha substituido el pareado final por alguna combinación libre de tres o cuatro versos, a fin de romper una constricción de la frase que en la traducción, por las necesidades del español, habría sido más dura todavía. En cuanto al verso, se ha matado dos pájaros de un tiro (el fastidio del endecasílabo y la dificultad de que, siendo el cuento silábico medio de las palabras españolas bastante

más largo que el de las inglesas, una versión fiel del inglés exige más número de sílabas) remplazando el endecasílabo yámbico del original por un verso de estructura también yámbica en principio (aunque admitiendo, igual que en el inglés, anaclasis o inversiones del acento de palabra respecto al ritmo, más fácilmente en los pies 1.º, 2.º, 4.º y 5.º), pero de seis pies y medio, en vez de cinco y medio, o sea de 13 sílabas; el tipo puro se da en el siguiente ejemplo:

Si tus hermosos ojos escribir lograra;

y con diferente esquema de cesuras, en el siguiente:

y en frescos números contar tu flor completa;

un tipo fuertemente impuro (con anaclasis en 2.º y 5.º) tenemos, por ejemplo, en éste:

a mis ojos sin vista tu sombra y tu idea;

también a veces se ha permitido la diéresis medial, tras el pie 3.º, que pone al verso en peligro de partirse en dos, es decir, de reducirse a un alejandrino español de primera mitad aguda, como en éste:

y en lo oscuro, a mirar lo que los ciegos ven;

pero confiamos en que la inclusión de estos casos en la serie normal de trisdecasílabos enterizos desacostumbre pronto al sensible lector de la tendencia a esa escansión alejandrina.

En fin, así como por fidelidad nos ajustábamos, de mal grado, al cómputo silábico de los versos, así también teníamos que avenirnos con la rima consonante (seis o siete casos han quedado de consonantes imperfectas, del tipo *lucro/sepulcro*, o cortadas, del tipo *los que/bosque*, que espero que el lector más bien recibirá con gusto), y ello pese a las evidentes coacciones o inoportunos acoplamientos que ese recurso trae consigo; pero hay que confesar que, así como en la producción del poema la busca del consonante se ha disculpado a veces como estímulo del descubrimiento, así también en las traducciones la tar-

danza y premiosidad que la rima nos imponía se convertía muchas veces en un acicate del estudio del poema y del descubrimiento y preservación de sutilezas que en otro caso nos hubieran tal vez pasado desapercibidas; y además, al ser ese artificio algo así como una ofrenda de fidelidad, la tarea de la rima nos ayudaba a congraciarnos con la poesía y, a manera de cualquier humilde artesanía, a consolarnos de la pasión.

Así es pues como iban cuajando desordenadamente las traducciones de algunos de los *Sonetos*, según el estado del ánimo o las tormentas de los días nos llevaban de uno en otro; y cierto que al principio no habíamos pensado en traducirlos todos ni publicarlos; pero, al ir siendo muchos, comenzó a tirar la serie por sí misma a completarse, y en fin, el evidente placer con que tres o cuatro amigos habían leído algunas que otras de las traducciones y la buena disposición de su mismo futuro editor, Jorge de Herralde, nos decidieron a darles el libro entero a los lectores de lengua castellana. De manera que, así como no puede el más hondo agradecimiento al poeta hacernos decir que todos los sonetos de la serie sean igualmente felices o logrados, así también entre sus traducciones las habrá que, nacidas más bien del puro placer privado, resulten más placenteras para el público, en tanto que otras, más bien traídas ya por la necesidad de publicar el libro, sean menos gustosas para los lectores; ello aparte de que el azar combinatorio o la diosa Fortuna, regente verdadero de la creación poética, también en la humilde y desesperada tarea de la traducción habrá tenido la última palabra. Pero qué vamos a hacerle: *aliter non fit liber*, como disculpaba Marcial la publicación de sus colecciones de epigramas. Y al fin, en tanto que sigue Amor atormentando a las gentes de estas clases nuestras, acaso les he transmitido decentemente algunos quejidos del manso cisne del Avon y les he regalado un libro de descubrimiento y consuelo del Amor a los lectores de mi lengua. ¿No se recibirá más bien con agradecimiento?

Claro que en este punto me pregunto de qué lectores estoy hablando. ¿Es que hay alguien que lea poesía en este mundo?

— aparte —digo— de los propios productores del género, que por ello mismo tampoco propiamente podrán leerla — quiero decir, con el descuido que permitiera el asalto de lo leído a las estructuras de sus propias almas. Pero, en todo caso, aparte de ellos, ¿quedan por ahí todavía, no ya compradores de libros de poemas, sino verdaderos consumidores de poesía? O para no andarnos con rodeos y atrevernos a preguntar la cosa más de frente: ¿es que la poesía misma no es una especie de anacronismo o de impertinencia en estos tiempos? Si no como canción, al menos como versos para leer (y no puede negarse que esto son más bien los *Sonetos* de Shakespeare), ¿se habrá muerto también, sin acabar de darse cuenta de ello, este tipo de producción lingüística que se llamaba poesía? Fruto ella de esos tiempos de la Historia en que la raza humana tenía esclavos o plebeyos iletrados o por lo menos proletarios, y los señores de la Vida solían poner en los versos y los libros una interpretación culta y pasional, privada, de la miseria constitutiva del Estado, ¿qué puede ella tener que hacer en esta especie de Nueva Sociedad, fase, al parecer, de liquidación de la Historia misma en la apocalipsis del aburrimiento del Progreso? En medio de la informe mecanicidad del ritmo que en autopistas finisemanales y en contabilidades automáticas y escaleras mecánicas de supermercados impone la Estupidez Reinante, ¿qué vienen a contar, con sus añoranzas de paraíso perdido y sus intimaciones de libertad contradictoria, los variegados números de la poesía? ¿Qué diablos hacía yo traduciendo en aquella mansarda estos sonetos de amor a los sonos lejanos, allá abajo, del berreo de automóviles en embotellamientos y de porras de gendarmes contra blusas de cuero de manifestantes concienciados? Eso es lo que me pregunto en el momento de mandar estos versos a la imprenta.

París, Enero de 1973.