

SOBRE A TRADUCIÓN DA POESÍA LÍRICA. OS SONETOS DE SHAKESPEARE. MÚSICA E SENTIDO: O SONETO CXXVIII

Ramón Gutiérrez Izquierdo
Universidade de Vigo

Desde que a principios do século XIX Friedrich Schleiermacher publicou *Über die Verschiedenen Methoden des Übersetzens*, “Sobre os diferentes métodos de traducir”, os estudos teóricos sobre este labor no campo literario teñen achegado consideracións diversas; con independencia do seu valor, creo que son de tanta utilidade para un tradutor coma os manuais de recursos literarios para un escritor: non ensinan o oficio nin disuaden aos contumaces, se ben conteñen reflexións atinadas que nalgún caso poderían formularse de forma sucinta, case a modo de decálogo. Non me proponho acometer esa síntese, aínda que si creo conveniente fixar uns conceptos elementais ao respecto antes de abordar o obxecto deste traballo, que non é outro que a tradución xustificada do soneto CXXVIII de William Shakespeare. Para non estenderme en demasía, cinxirei eses principios básicos ao xénero da poesía lírica —e máis concretamente aos sonetos de Shakespeare— á marxe de que tales preceptos sexan máis ou menos aplicables á narrativa e ao texto destinado á representación teatral.

En primeiro lugar, un bo tradutor ten que ser, antes de nada, un bo lector e comprender cabalmente o texto que se propón verter. Isto semella algo obvio, pero en realidade as carencias neste aspecto son a causa do meu escepticismo verbo da utilidade dos estudos sobre a tradución da poesía lírica. Non é raro escoitar a peregrina afirmación de que a poesía é intraducible, e á vista dalgúns resultados tal parece ser a opinión de moitos tradutores. É certo que unha palabra, unha frase ou un verso poden admitir varias interpretacións, mais non calquera interpretación; poden resultar difíciles ou escuros, mais non inefables. Cando se trata de palabras, frases ou versos ambiguos, que conteñen dous ou máis significados, o tradutor talvez non encontre na lingua de chegada un equivalente que espelle a polisemia do orixinal, mais nese caso debe facer que polo menos o resultado sexa significativo, aínda que non recolla todas as suxestións da lingua base: sempre será preferible isto a que a tradución resulte tan abstrusa que deveña inintelixible, disuadindo ao bo lector de seguir coa lectura, convencido da maldade do *traditore*.

A esa esixencia elemental únese outra ineludible cando se trata de traducir poesía: a música. Claro que é preferible, como apunta Schleiermacher, unha

boa tradución en prosa a unha mala en verso; así e todo, se examinamos con rigor ese ditado, debemos concluír que unha boa tradución en prosa dun poema lírico non é nunca, non pode selo, unha *boa* tradución. Como tampouco o é aqueloutra que simula estar en verso, é dicir, que simplemente adopta a representación tipográfica propia do verso na páxina. Se falta a música non hai poesía lírica: esta é sempre unha canción de palabras, aínda que recorra ao verso libre –que por iso mesmo é sempre máis difícil–; e o feito de manter unha regularidade métrica tampouco garante, de por si, un ritmo digno de tal nome.

Estes dous principios que acabo de enunciado han de satisfacerse cun terceiro, pois, igual que acontece na interpretación musical, un poema lírico (e a súa tradución) debe combinar a lectura horizontal, esixente, isto é, o son e o significado de cada nota, de cada palabra, coa lectura vertical, que articula cada unidade coas precedentes e coas seguintes, mantendo o pulso significativo e melódico para soste a arquitectura de todo o edificio.

Non creo que estea de máis recordar outra premisa, tan evidente como os principios anteriores e, non obstante, igual de obviada en moitos casos: o tradutor ha de ter un certo dominio dos recursos expresivos e da lingua de chegada sobre todo; en virtude dese coñecemento e máis da comprensión cabal do texto debe comprometerse para que o resultado suscite no lector a ilusión de encontrarse ante un texto poético e orixinal. En efecto, como indica Javier Marías en “La traducción como fingimiento y representación”, o lector –igual que un espectador que contempla un espectáculo teatral ou cinematográfico–, por moi disposto que estea a deixarse engaiolar, só porá en suspenso a súa credulidade e cederá ante a suxestión cando os responsables dese espectáculo, desa tradución, se esforcen en ofrecerlle unha ficción crible. Nisto último reside a fin de contas a “fidelidade” ao modelo representado, e non na translación mecánica dos termos e períodos, que algúns se empeñan en proclamar como “fiel” cando en realidade oculta o torpe engano, a inverosimilitude, a máis condenable das falsidades na arte.

En resumo, a traizón inadmisíbel na tradución da lírica consiste tanto en privar ao texto de sentido, ou de facer que diga cousas distintas ás que expresa ou suxire o orixinal, como en privalo desa “ilusión de realidade” ou en furtarlle a música: se non hai máis remedio, haberá que prescindir dos violíns ou das frautas, pero polo menos deberemos deixar que as palabras canten “a capela” para construír unha composición que suspenda o ánimo do lector, facendo que este crea estar, por un momento, ante a “realidade” do poema e non ante a súa “representación”. E isto só é posible cando o tradutor se impón tal tarefa como esixencia ineludible e pretende *competir* co autor; sen esa ambición desmedida, o tradutor só será un resignado actor que non cre no seu papel e, xa que logo, hase mostrar pouco –ou nada– convincente.

As traducións que coñezo dos sonetos de Shakespeare, vertidas ao castelán e ao portugués, constitúen –en maior ou menor medida, en máis ou en

menos composicións, en moitos versos e estrofas— modelos insatisfactorios; as versións de bastantes sonetos e de moitos versos e estrofas resultan inintelixibles: está claro que neses casos os tradutores non comprenden o significado do orixinal, ou polo menos algún significado coherente dos varios posibles, pois se ben é certo que a ambigüidade da linguaxe de Shakespeare dificulta e en moitos casos fai imposible obter expresións equivalentes noutra lingua, tal ambigüidade non implica falta de sentido nin tampouco un hermetismo irresoluble; por outro lado, case todas esas traducións prescinden ora do elemento musical, ora da precisión ou da conveniencia na elección do substantivo, do adxectivo, do verbo. Iso no mellor dos casos; noutros, deixan de lado o significado do conxunto. Vexamos, a modo de exemplo, a resolución do terceiro cuarteto do soneto I, onde o falante lírico convida a un mozo remiso ao casamento a que teña descendencia para que, cando murche, outro coma el perpetúe o seu porte baril e a súa memoria:

*Thou that art now the world's fresh ornament,
And only herald to the gaudy spring,
Within thine own bud buriest thy content,
And, tender churl, mak'st waste in niggarding.*

Tú, que eres ahora el fresco ornamento del mundo y el único precursor de la alegre primavera, sepultas tu satisfacción en tu propio capullo, y, precoz avariento, despilfarras economizando.

(Astrana Marín, editorial Aguilar, 1932).

Tú, que eres hoy la fresca gala de las tierras
Y heraldo solo de los ledos meses verdes,
En tu propio capullo tu linaje entierras
y, tierno avaro, escatimándote te pierdes

(García Calvo, editorial Anagrama, 1974)

tu, que eres ahora el fresco adorno del mundo
y el único heraldo de la alegre primavera,
en tu propio capullo sepultas tu contento,
y, tierno tacaño, haces despilfarro en la avaricia.

(Fátima Auad y Pablo Mañé, ediciones 29, 1975)

Tú que eres hoy del mundo fresco adorno,
pregón de la radiante primavera,
sepultas tu poder en el capullo,
dulce egoísta que malgastas ahorrando.

(Manuel Mujica Láinez, editorial Visor, 1983)

Tú, el novísimo ornato de cuanto hay en el mundo
Y el heraldo que anuncia primaveras alegres,
En tu propio capullo sepultaste tu gozo,
Y, oh tacaño precoz, avaricia derrochas.
(Carlos Pujol, editorial Comares, 1990)

Tú que eres hoy el tierno ornato de este mundo
y de la primavera vistosa solo heraldo,
sepultas en tu propio capullo tu contento
y, tacaño precoz, ahorrando te arruinas.
(Gustavo Falaquera, editorial Hiperión, 1993)

Cuando sobre el mundo alzas ahora el frescor de tu aire,
Heraldo solitario de la más fulgurante Primavera,
Tu simiente sepultas en tu propio capullo
Y, dulce avaro, en esa economía te arruinas
(José M^a Álvarez, editorial Pre-Textos, 1999)

Tú, florido fresco ornamento del mundo
y único heraldo de la alegre primavera,
en tu propio capullo tu satisfacción sepultas,
y, codicioso, lo dilapidas economizando.
(Alfredo Gómez Gil, editorial Edaf, 2000)

tu que do mundo és fresco ornamento
que a gaia primavera arauto fez,
em teu botón te enterras a contento
e terno avaro esbanjas mesquinhez
(Vasco Graça Moura, Bertrand editora, 2002)

Tú, que eres hoy fresco adorno del mundo
y heraldo de brillante primavera,
en tu capullo sumes tu contento;
tierno patán, al ahorrar malgastas.
(Antonio Rivero Taravillo, editorial Renacimiento, 2004)

Vistas estas soluciones, o lector atento –e aínda máis esa *rara avis in terra* que é o bo lector de poesía– hase preguntar xa de principio polo “fresco ornamento”, “fresco adorno”, “novísimo ornato”, “fresca gala” ou “tierno ornato”; sobre todo polo significado esvaído ou indeciso que nesas versións ten o adxectivo: en todos os casos examinados, este anteponse ao substantivo, debilitándose en extremo o significado máis claro de *fresh ornament*, expresión coa que o falante lírico fai unha loanza da beleza e ao mesmo tempo da moci-

dade do destinatario; é dicir, a idea que transmite o verso é que a persoa apostrofada constitúe un adorno que embelece o mundo, e un adorno novo do que o mundo carecía ata hai pouco tempo, pois poucos son os anos do mozo cantado.

O segundo verso deste cuarteto amosa o mozo como “heraldo” da vista ou alegre primavera (*gaudy spring*), isto é, preséntao como alguén cuxa presenza anuncia a louzanía e a potencia xeradora propia da primavera –e talvez, tamén, o carácter apracible e alegre desta estación–. Pero a maior dificultade estriba no alcance do adxectivo *only*. O orixinal suxire dúas ideas indisolublemente vinculadas co sentido do soneto: por unha parte, o falante lírico cualifica ao mozo de *only*, no sentido de “incomparable”, “sen igual”, e polo tanto dedícalle unha nova loa ao destinatario; mais, por outro lado, o adxectivo *only* serve para recordarlle ao mozo o seu estado de “solitario” ou “solteiro” –estado que o falante lírico quere que abandone para que, mediante a procreación, consiga perpetuarse.

Se reparamos nas traducións existentes, observamos que nalgunhas se perde ese dobre sentido, en gran medida pola anteposición, outra vez, do adxectivo (“el único precursor”, “el único heraldo”) ou pola redución do significado (“heraldo solitario”), noutras prescínlese do adxectivo e mutábase o verso (Mujica Láinez, Carlos Pujol, Graça Moura, Antonio Taravillo) e só nas versións de García Calvo e Gustavo Falaquera (“heraldo solo” e “solo heraldo”, respectivamente) pode un albiscar apenas esa dupla suxestión do orixinal.

Fixémonos deseguido no terceiro verso do cuarteto. Neste caso, a pedra de toque é o substantivo *content*. Encontrámonos de novo cun dobre sentido dun termo, agora nun verso tinxido de alusións sexuais. En efecto, *content* refírese ao “contido”, é dicir, ao seme, que o mozo solitario “sepulta” (*buriest*), como algo morto –privado de vida e de dar vida– no seu propio “gromo” (*bud* é unha imaxe floral das glándulas xenitais do varón); pero *content* tamén se refire ao contento, á felicidade que podería obter o mozo se procurase descendencia, e mesmo á satisfacción do coito ou á ledicia por ver perpetuados os seus dons.

Nas traducións transcritas máis arriba case todas velan o sentido xenésico e verten *content* por “satisfacción”, “contento” ou “gozo” (Mujica Láinez faino por “poder”, de forma aínda máis incompreensible). Só García Calvo crea un verso menos escuro (“En tu propio capullo tu linaje entierras”) ou José María Álvarez (“Tu simiente sepultas en tu propio capullo”), onde si se pode enxergar a alusión devandita, aínda que o verso fica eivado do outro sentido e pérdense, polo tanto, as implicacións antes mencionadas.

O cuarto verso do cuarteto contén un paradoxo, recurso que, xunto coa antítese e a ambigüidade, constitúe un trazo característico do estilo de Shakespeare. O que expresa o devandito verso é que o mozo apostrofado ao gardar o seme dentro de si, sen procurar descendencia, actúa coma un avaro

que, paradoxalmente, malgasta o seu patrimonio por non se querer desprender del.

Nas traducións que analizamos, a segunda parte do verso shakespeariano, *mak'st waste in niggarding*, ten unha resolución máis ou menos feliz, máis ou menos literaria e comprensible; cómpre ter en conta que *niggard* é sinónimo de *churl* (“avaro”), que aparece neste mesmo verso, polo que a expresión *in niggarding* pode traducirse como “sendo avaro”. As opcións dos tradutores para a frase son: “despilfarras economizando”, “escatimándote te pierdes”, “haces despilfarro en la avaricia” (?), “avaricia derrochas” (?), “malgastas ahorrando” (a mellor, quizais, “ahorrando te arruinas”, “en esa economía te arruinas”, “lo dilapidas economizando”, “esbanjas mesquinhez”, “al ahorrar malgastas”. Agora ben, é a primeira parte do verso, *And, tender churl*, a que sofre un maior maltrato en todos os casos, sobre todo en relación ao resto da liña poética, é dicir, no que atinxe á lectura horizontal. Vexamos: Shakespeare utiliza ese mesmo adxectivo no verso 4 deste soneto, aí si co significado de “tenro” ou “novo”: *His tender heir might bear his memory* (“O seu tenro herdeiro perpetúe a súa memoria”); mais no verso 12 que estamos examinando a súa acepción primeira é a de *inexpert* ou *inexperienced* (“inexper-to”, “pouco hábil”). Cómpre entender que *tender churl* funciona como vocativo e que o resto do verso revela o porqué dese apóstrofe. Pero as versións examinadas verten de forma “literal” *tender* por “tierno”, “tenro”, ou, aínda peor, por “precoz” e incluso “dulce” (Rivero Taravillo roza o disparate con “tierno patán”). É certo que en *tender* o falante lírico deixa entrever a mocidade da persoa cantada e o seu afecto por ela, mais esas suxestións son secundarias e o sentido primario de *tender churl* é aproximadamente o de “avaro inexperto” e ten que ver coa torpeza do mozo, que, paradoxalmente, dilapida o seu patrimonio xenético –disimulen o anacronismo– ao gardalo celosamente e non o gastar nun novo ser que había ser herdeiro seu.

Ata aquí o relativo á lectura vertical, isto é, ao tino na elección de cada palabra. Pero, como dicía ao comezo deste escrito, esa lectura debe combinarse coa interpretación horizontal para que o resultado sexa potencialmente significativo; en caso contrario, o edificio véñse abaixo ao transformarse nun xeroglífico inextricable. Neste aspecto, entre os textos analizados, o de García Calvo sacrifica a lectura vertical en prol da horizontal e, aínda que con dificultade, consegue manter a flote o cuarteto ata o cuarto verso, onde sucumbe; os demais, pretenden estar máis atentos á lectura vertical –sen conseguilo plenamente, como vimos– e perden o norte da lectura horizontal, naufragando antes que García Calvo, e nalgúns casos de forma estrepitosa.

En canto ao terceiro dos principios, o musical, unicamente as versións de García Calvo e de Graça Moura poden cualificarse de logradas *neste* terreo; tamén son estimables a de Gustavo Falaquera e a de Fátima Auad-Pablo Mañé (algo inferior), pero estas dúas bótanse a perder musicalmente no cuarto verso. En calquera caso, algún acerto parcial nun dos tres niveis aludidos (ver-

tical, horizontal e poético-musical) non abonda para saudar como boa ningunha das versións propostas: o lector non pode librarse da sensación de que está lendo unha traballosa tradución; nada hai nesas versións que suscite en nós unha predisposición a esquecer tal feito, pois os médiums non acertan a facer crible esa ficción, esa ilusión consistente en facer que Shakespeare cante noutra lingua.

Naturalmente, é moito máis doado criticar un texto, aínda con argumentos sólidos (condición tantas veces eludida), que emprender o arduo labor de construílo; os tradutores sempre poden esgrimir a imposibilidade de encontrar na lingua de chegada un termo que conteña a mesma polisemia do orixinal, defenderse da dificultade de conseguir unha coherencia significativa coa desculpa da ambigüidade ou da indecisión do texto interpretado, e incluso mostrar como virtudes as fraquezas cando se trata de “traducir” a música da partitura orixinal: non é raro encontrar o caso de quen afirma que verteu tales ou cales poemas –medidos e rimados no orixinal– en prosa ou en verso branco, “por suposto” (engaden en plan douto). En todo caso, ante os impertinentes argumentos tantas veces perpetrados polos críticos, os tradutores estarán tentados de responder: “moi ben, é moi fácil criticar; pois faino ti logo, a ver que tal”. ¿Quere isto dicir que un non pode desestimar unha tradución sen propoñer outra alternativa? Haberá quen encontre un tanto inxustificada esta pretensión, e non obstante ¿que diríamos do gramático que censura, por exemplo, a frase “en base aos acordos tomados”, limitándose a indicar a incorrección do galicismo “en base a” sen propoñer solucións acaídas e propias do idioma? Así que, polo menos no caso da tradución de poesía lírica, creo que o crítico, se ben non está obrigado, tampouco ten por que desdeñar ese desafío, e menos aínda o tradutor que se propón verter de novo unha obra xa traducida: en realidade, cada nova tradución dun texto poético *debería ser* unha crítica implícita das traducións precedentes, ás que está obrigado a superar con solucións máis felices. O certo é que a realidade é ben distinta, e con demasiada frecuencia publícanse novas traducións que non só non melloran as anteriores senón que incluso empeoran moitas das virtudes daquelas. Un exemplo disto son as traducións dos *Shakespeare’s Sonnets* ao castelán; mais a práctica da tradución superflua desborda xéneros e fronteiras, coa desgraza de deixar arrombadas versións estimables, polo menos en parte, co aquel da pretendida modernidade da nova tradución.

Volvendo ao que dicía antes, creo que o comentarista que sinala as carencias ou defectos dunha tradución dos *Shakespeare’s Sonnets* debería acometer o labor de propoñer alternativas, so pena de caer na censura fútil e impertinente. Por exemplo, ¿que sentido tería que a sedicente crítica desaprobase ou se mostrase reticente pola tradución de *will* no soneto CXXXV, argumentando que o resultado non recolle todos os significados deste termo cos que xoga Shakespeare nese poema (vontade, desexo, pene, vaxina, hipocorístico de William)? Sendo un artista consumado, tal logro talvez podería obterse en

versos de vinte e catro sílabas, ou por aí. Un crítico competente conformaríase con que o resultado non sexa un galimatías (como ocorre con frecuencia) e que o tradutor propiciase unha lectura horizontal coherente, aínda que inevitablemente tivese que renunciar á polisemia do orixinal.

A tradución do terceiro cuarteto do Soneto I de Shakespeare que propoño deseguido non responde estritamente, ben o sei, ao reto de mellorar as versións antes transcritas, por unha razón moi simple: non se trata dunha tradución ao castelán nin ao portugués, senón dunha primeira versión en galego; de forma que me servín das traducións antes examinadas como medio para esclarecer en qué medida velan o significado dos versos orixinais, sinalar diversas carencias e xustificar agora as solucións que propoño nestoutro idioma.

Antes, vou resumir o que dixen en páxinas anteriores a propósito dos versos do soneto I de Shakespeare: o falante lírico, como un preceptor, diríxese ao seu pupilo e mediante a loanza censúrao por vivir só e non animarse a procrear, privando ao mundo da descendencia que perpetuaría os seus estimables dons. Por non repetir o que apuntei en páxinas anteriores, remito ao lector a aquelas notas que procuran dilucidar o alcance do devandito cuarteto e de forma especial ás palabras e expresións *fresh ornament, only herald, bud, content, in niggarding e tender churl*. Limítome agora, polo tanto, a poñer de novo os versos de Shakespeare e deseguido a miña versión; nela procurei ser fiel aos principios da lectura vertical, horizontal e musical enunciados ao comezo deste estudo.

*Thou that art now the world's fresh ornament,
And only herald to the gaudy spring,
Within thine own bud buriest thy content,
And, tender churl, mak'st waste in niggarding.*

Ti, que agora es do mundo adorno recente,
e da alegre primavera heraldo senlleiro,
sepultas no teu gromo o gozo e a semente
que malgastas sendo avaro, torpe usureiro.

No sétimo parágrafo do presente traballo propúñame ilustrar con este exemplo os principios elementais que, segundo a miña opinión, deberían gobernar a tradución da poesía lírica e mostrar cómo tales principios se subverten nas traducións mencionadas. Acepto que talvez me estendín demasiado; porén, espero que se alguén leu ata aquí continúe agora concedéndome a súa atención. Porque, en realidade, non é a versión dese cuarteto o obxecto final deste escrito, senón a tradución do soneto CXXXVIII. Non vou recorrer agora ás traducións en castelán e portugués para poñer de relevo as súas insu-

ficiencias, senón que xustificarei a miña versión aténdome só ao orixinal. O lector curioso pode consultar as traducións devanditas no apéndice final deste estudo.

O soneto CXXVIII pertence á sección convencionalmente denominada *Dark Lady* (Señora escura). Non é este o lugar para comentar a pertinencia da división en seccións dun poemario que non as contén de forma expresa, aínda que si é certo que moitos sonetos desta última parte (CXXVII-CLII) están dirixidos a unha muller “escura”. Abre a serie o CXXVII, que versa sobre a mudanza no canon de beleza feminino e pon a amada do falante lírico como novo modelo digno de encomio. Séguelle o soneto obxecto das seguintes liñas.

CXXVIII

*How oft, when thou, my music, music play'st
Upon that blessed wood whose motion sounds
With thy sweet fingers, when thou gently sway'st
The wiry concord that mine ear confounds,*

*Do I envy those jacks that nimble leap
To kiss the tender inward of thy hand,
Whilst my poor lips, which should that harvest reap,
At the wood's boldness by thee blushing stand.*

*To be so tickled they would change their state
And situation with those dancing chips,
O'er whom thy fingers walk with gentle gait,
Making dead wood more blessed than living lips.*

*Since saucy jacks so happy are in this,
Give them thy fingers, me thy lips to kiss.*

Nesta composición, Shakespeare modula unha das ideas características da poesía amorosa da época: a ansiada intimidade que o amante desexaría coa súa amada, semellante á que ten con ela algún obxecto de seu (pano, guante, espello); neste caso o obxecto que goza dese favor é un virxinal, instrumento con teclado difundido na Inglaterra do século XVI e comezos do XVII, que se pode considerar como un dos antecesores do piano actual. Estamos ante un soneto sensual en que o falante lírico envexa a intimidade que ese instrumento ten coa súa amada cando ela o toca; logo indica que lle gustaría ocupar o seu lugar e, finalmente, móstrase disposto a compartila con el. O soneto semella preludiar –desde unha perspectiva irónica e liviá no tratamento dos celos– o triángulo amoroso que se desenvolve en sonetos posteriores entre o falante lírico, a *Dark Lady* e un amigo de ambos.

No verso 1, o falante lírico refírese á amada como *my music*, “música miña”, que suxire o deleite que lle proporciona a persoa cantada e insinúa, máis que unha simple atracción, unha relación física coa muller: ela convértese en música cando a toca o falante lírico, do mesmo xeito que ela fai música ao tocar o instrumento.

No verso 2, *blessed wood*, “bendita madeira”, pode interpretarse como un xogo de palabras alusivo ao “virxinal”. Alén disto, o substantivo semella unha sinécdoque referida á caixa de resonancia do virxinal ou ben ás súas teclas, que na época aínda non se revestían con placas de marfil; por outra parte, o adxectivo contén outras connotacións: pode indicar o carácter feliz ou benaventurado da “madeira” por ser tocada pola amada, mais tamén presenta a suxestión de que a “madeira” resulta bendita, queda consagrada, cando a tocan os delicados dedos da amada (acaso como unha parodia do rito da Confirmación en que os dedos do oficiante transfírenlle ao fiel os dons do Espírito Santo, ratificando a aceptación do bautismo).

A expresión final do verso 2, *whose motion sounds* refírese á acción (*motion*) que produce os sons. En consecuencia, traduzo a devandita frase por “que pulsada resoa”.

No verso 3 verto con propiedade *sweet fingers* por “melosos dedos”, pois o adxectivo *sweet* presenta un carácter encomiástico e sensual, polo que lle convén mellor a solución “melosos” antes que a de “doces”. En canto a *when thou gently sway’st*, o verbo *sway* significa “oscilar”, “abalar”, así que traduzo a expresión citada por “cando suave arrolas”.

The wiry concord, no verso 4, ten que ver coa concordancia das notas musicais. Traduzo por “a rexa harmonía”, pois o adxectivo *wiry*, “forte”, “duro” ou “áspero”, evoca o son metálico do virxinal e na terminoloxía musical o substantivo *concord* é sinónimo de *harmony*. Ao final deste verso aparece o verbo *confounds*: refírese a que o oído se sente “confundido” –no sentido de absorto ou marabillado– debido ao deleite producido pola “rexha harmonía”. De aí que traduzo *that mine ear confounds* por “que o oído afervoa”.

No verso 5 (e no verso 13) aparece o termo *jacks*. A súa tradución, referida a un instrumento de percusión como o virxinal, é “tecla”, pois a elas se refire o falante lírico –como se desprende do verso seguinte– e non aos macicos que accionados polo teclado fan soar a corda correspondente. En canto a *that nimble leap* (“que brinca animado”, na tradución), o verbo *leap*, que significa literalmente “salta”, ten certas connotacións sensuais propiciadas polo verso seguinte; de aí que elixa o verbo “brincar”, usado ás veces en galego en sentido figurado para se referir aos xogos sexuais.

To kiss the tender inward of thy hand, verso 6, significa, literalmente, “para bicar o tenro interior da túa man”. Contén unha suxestión erótica no sentido de que o bico na palma da man se asociaba coa intimidade, a diferenza do bico no dorso, forma de saúdo cortés propia dun *gentleman*. Procuo facer máis expresiva a tradución do verso mediante o adxectivo “bieiteira”,

que aplicado á man constitúe un eloxio da súa delicadeza e mestría na execución dun labor, segundo un uso rexistrado nalgúns lugares de Galicia (como en Muros, segundo noticia fidedigna de M^a Dolores Torres París). Así, verto o verso como “para bicar por dentro a túa man bieiteira”.

No verso 7, *poor* predicase dos labios (*lips*) do falante lírico e ten o sentido de “infelices” ou desventurados”, que verto por “coitados”. E *harvest reap* alude á “colleita” ou “ceifa” que os labios do falante lírico gostarían de apañar, ocupando o lugar das teclas, idea esta última que se desenvolve no terceiro cuarteto.

O verso 8 revela o sentimento de anoxo ou o ardoroso desexo que inflama os labios do falante lírico, facendo que se ruboricen (*blushing*) debido ao atrevemento ou “descaro” (*boldness*) das teclas que brincan para bicar a man da amada. A este respecto, *wood*, “madeira”, constitúe unha sinécdoque alusiva ao teclado.

Os versos 9-10 mostran o desexo dos labios do falante lírico por cambiar de estado (deixar de ser carne e converterse en madeira), ocupando o lugar das teclas (*change their state / And situation*) pois cobizan a intimidade que estas manteñen coa persoa amada. As “cóxegas” (*tickled*) mencionadas na mesma liña teñen un sentido lúdico e erótico relacionado coa brincadeira sexual. En canto ao vocábulo *chips* constitúe unha nova sinécdoque, referida ás teclas, vistas como lascas de madeira que, en virtude do seu pequeno tamaño, tradúzono con propiedade por “cavaco”.

O verso 12 contén un certo reproche do falante lírico dirixido á súa amada que prefire a “inerte madeira” (como traduzo *dead wood*) antes que o “labio vivo” (*living lips*). A antítese *dead/living* (“inerte”/“vivo”) insinúa a impotencia das teclas fronte á viveza sexual do falante lírico, pois ao longo do soneto os labios deste constitúen unha sinécdoque da súa persoa, do mesmo xeito que os dedos e a man son unha sinécdoque da muller e a madeira unha sinécdoque do instrumento musical ou das teclas. Por outra parte, a expresión *Making... more blessed* significa, literalmente, “facendo máis bendita” [a madeira]; non obstante, *blessed* ten aquí o sentido de “feliz”. En virtude das suxestións eróticas do soneto, que procuro conservar na tradución, verto esa expresión por “compracendo”.

O dístico final revela o consentimento do falante lírico para compartir a súa amada con ese instrumento musical, e pídelle a ela que lles conceda os seus dedos ás teclas, pero que a el lle reserve os labios dispostos para o bico. A expresión *saucy jacks* pode traducirse por “insolentes teclas”, pero atendendo ao contexto sexual considero máis precisa e suxestiva a solución “procaces teclas”.

Antes de presentar a miña versión deste soneto vou recapitular de novo o que propuña ao comezo deste escrito: a necesidade de combinar a interpretación atinada do texto coa nítida articulación do pensamento expresado e o sentido musical do verso co fin de crear unha ilusión de realidade. Na pro-

posta do que debe ser a tripla lectura –vertical, horizontal e rítmica– subxace a imaxe dos principios que rexen a auténtica interpretación musical. Esa foi a razón, e non outra, de elixir un soneto que ten a música como protagonista, ou como pretexto, para desenvolver dunha forma amable o tema dos celos.

Por último, para responder ás esixencias devanditas, non só neste soneto senón de forma xeral no conxunto dos *Shakespeare's Sonnets* é preciso escoller con tino o tipo de metro. Shakespeare utiliza o pentámetro iámbico, que, *grosso modo*, se corresponde co noso hendecasílabo. Agora ben, empregar este molde para verter os sonetos do cisne de Avon nunha lingua romance é un desatino, pois mutíflanse inevitablemente os versos, dado o predominio absoluto dos vocábulos monosilábicos nesas composicións, que en castelán, en portugués ou en galego non é posible verter sen recorrer a termos polisílabos. Tomemos como exemplo este soneto CXXXVIII: de 111 palabras empregadas, 82 son monosílabas e as restantes 29 bisílabas. Por todo o anterior, unha vez desbotado o hendecasílabo, considero que o metro idóneo para verter os *Shakespeare's Sonnets* aos idiomas citados é o de catorce sílabas. Esa foi a miña elección e, en prol dunha maior flexibilidade, distribuínos con rima asonante nos versos impares e consonante nos versos pares e mais no dístico final.

Conffo en que a solución sexa do agrado do lector.

128

Cando ti, música miña, a música tocas
na bendita madeira que pulsada resoa
cos teus melosos dedos, cando suave arrolas
a rexa harmonía que o oído afervoa,

envexo ese teclado que brinca animado
para bicar por dentro a túa man bieiteira,
e os meus labios, que esa ceifa ansían, coitados,
arrúbíanse ao ver o descaro da madeira.

Por cóxegas tales, eles trocaban de estado
e de sitio co cavaco, danzante altivo
baixo os teus dedos, que se pasean con garbo
compracendo inerte madeira e non labio vivo.

Pois, se as procaces teclas gozan con ese apreixo,
dálles os dedos, e a min os teus labios e o beixo.

APÉNDICE

Traducións do Soneto CXXVIII ao castelán e ao portugués

¡Cuántas veces, cuando tú, música de mi corazón, ejecutas música sobre esa madera bendita que resuena al agitarse bajo tus dedos encantadores, cuando haces obedecer graciosamente a la vibrante armonía que maravilla a mis oídos;

Cuántas veces envidio esos martinetes que saltan ágiles para besar la tierna palma de tu mano, mientras mis pobres labios, que debieran recoger esta cosecha, enrojecen a la audacia del marfil!

Por verse así acariciados, cambiarían de estado y situación con esas virutas danzarinas, sobre las cuales tus dedos se posan con suave elegancia, haciendo a la muerta madera más feliz que a los vivientes labios.

Puesto que esas teclas impertinentes gozan de semejante ventura, concédeles tus dedos y dame a besar tus labios.

(Luís Astrana Marín, editorial Aguilar, 1932).

Mil veces, cuando acordes, tú, mi acorde, enhebras sobre el dichoso leño que, al tañer, descarga, tus dulces dedos, esa música en que quiebras airosa el puro alambre y que mi oído embarga,

envidio yo a esos trastes que brincando vuelan a besar tierno el cuenco de tu mano, cuando se están mis pobres labios, que esa mies anhelan segar, de la osadía de ellos sonrojando.

Por sentir tal calambre, cambiarían puesto y condición con esas chapas donde esquivos tus dedos van danzando en tal donaire presto que muerto leño es más feliz que labios vivos.

Pues los pícaros trastes gozan tanto con eso, tus dedos dáles, da tus labios a mi beso.

(Agustín García Calvo, editorial Anagrama, 1974)

¡Cuántas veces, cuando tú, mi música, música ejecutas sobre aquella feliz madera cuyo movimiento suena bajo tus dulces dedos, mientras gentilmente controlas el acorde de cuerdas que mi oído encanta,

envidio a aquellas teclas que ligeras saltan
a besar la suave palma de tu mano,
mientras mis pobres labios, que deberían recoger esa cosecha,
ante la audacia de la madera junto a ti enrojecen!

Para ser así acariciados, ellos cambiarían su condición
y su lugar por los de aquellas danzarinas astillas,
sobre las cuales tus dedos caminan con gentil porte,
haciendo a la muerta madera más feliz que a labios vivientes.

Dado que estas audaces teclas tan felices así se hallan,
entregales tus dedos, a mi tus labios para besar.
(Fátima Auad y Pablo Mañé, ediciones 29, 1975)

Cuántas veces oyendo estos sonos, mi música,
que un teclado feliz deja oír al contacto
de tus dedos tan dulces, cuando rigen graciosos
la armonía vibrante que regala mi oído,

tengo envidia a las teclas que brincando se lanzan
a besarte la mano por su suave interior,
siendo así que mis labios, que desean lo mismo,
enrojecen al ver la insolente madera.

Por tener tus caricias, cambiarían de suerte
por la de estas leñosas picecitas que bailan
que tus dedos recorren con donaire, hasta hacer
a la inerte madera más feliz que a mis labios.

Ya que así son felices esas teclas osadas,
que te besen los dedos, pero dame tus labios.
(Carlos Pujol, editorial Comares, 1990)

Cuando, música mía, haces brotar la música
de un feliz instrumento que suena al removerse
bajo tus dulces dedos, cuando con gracia arrancas
la vibrante armonía que deleita mi oído,

cuántas veces envidio a esos macillos ágiles
que brincan por besar lo tierno de tus manos,
mientras mis pobres labios, que esa cosecha ansían,
se sonrojan al ver sus audacias contigo.

Por cosquillas como esas cambiarían de estado
y situación con tales plaquitas bailarinas
sobre las que tus dedos con garbo se pasean
prefiriendo maderas muertas a labios vivos.

Pues las pícaras teclas son felices con eso,
dales a ellas tus dedos, y a mi a besar tus labios.
(Gustavo Falaquera, editorial Hyperión, 1993)

Cuántas veces tú, mi única música, cuando tocas
Sobre esa madera bendita cuyos sonidos tiemblan
En tus dedos encantadores, cuando esa vibrante
Armonía que te obedece, maravilla mis oídos,

Cuántas veces envidio a esos martinetes que saltan
Besando la suave palma de tu mano,
Cuando mis pobres labios que lo ansían,
Arden ante la audacia de esas teclas.

Por esa caricia, cómo se transformarían
En ese marfil bailarín
Que tus dedos rozan con tierna elegancia,
Esa muerta madera más viva entonces que mis labios.

Gocen tal felicidad esas teclas osadas
Que tus dedos rozan, mas tenga yo el roce de tus labios.
(José María Álvarez, editorial Pre-Textos, 1999)

Cuántas veces, cuando tú, música mía, interpretas música
sobre un bendito instrumento que al movimiento suena
de tus dulces dedos, cuando suavemente cimbreas
la vibrante concordancia que maravilla mis oídos,

cómo envidio esos macillos que ágiles saltan
para besar la tierna palma de tu mano,
mientras mis pobres labios, ansiando esa cosecha,
por la audacia de tu instrumento se sonrojan.

Para verse así acariciados, cambiarían de estado
y situación con esas danzarinas plaquitas
sobre las que tus dedos con gentil garbo se pasean,
haciendo a la muerta madera más feliz que a los labios vivos.

Puesto que las pícaras teclas tan felices son con esto,
dales a ellas tus dedos, y dame a mi el besar tus labios.
(Alfredo Gómez Gil, editorial Edaf, 2000)

Música minha, a música tocando
que en bendita madeira os sons recreia
sob os teus doces dedos ondulando,
en concórdia das cordas que me enleia,

invejo às teclas saltitar macio
a beijar-te por dentro a tenra mão
e ficam os meus lábios de pousio,
corando ao pé de ti da ousada acção?

Pois trocavam de estado, nessa airosa
titilação, con nicos tão esquivos,
se da pressa gentil dos dedos goza
madeira morta mais que lábios vivos.

Felizes teclas, num descaro assim:
dá-lhes os dedos e a boca a mim.
(Vasco Graça Moura, Bertrand editora, 2002)

Cuando, música mía, extraes música
de esa feliz maderá que resuena
bajo tus dulces dedos, y alzas suave
el puro acorde que a mi oído arroba,

¡cómo envidio las teclas que encabritan
por besar el tierno hueco de tu mano
mientras mis pobres labios, sin cosecha,
rubor sienten al ver sus osadías!

Por tal caricia, anhelan el estado
y suerte de esas piezas danzarinas,
pues tus dedos, con garbo, le bendicen
a inerte leña más que a labios vivos.

Si a las lascivas teclas satisface,
dáles tus manos, pero a mi tus besos.
(Antonio Rivero Taravillo, Editorial Renacimiento, 2004)

BIBLIOGRAFÍA

- BLAKEMORE EVANS, G. (ed.) 1996. *The Sonnets*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- DUNCAN JONES, K. (ed.) 1997. *Shakespeare's Sonnets*, The Arden Shakespeare, 1997.
- ONIONS, C.T. 1986. *A Shakespeare glossary*. Enlarged and revised throughout by R. D. EAGLESON. Oxford: Oxford University Press, Clarendon Press, 1986.
- The Oxford English Dictionary*. Second Edition. Oxford: Clarendon Press. 1998 (XX volumes).
- VENDLER, H. 1997. *The Art of Shakespeare's Sonnets*. Harvard: Harvard University Press, 1997.

