

# "UNA TOCCATA DE GALUPPI" DE ROBERT BROWNING EN VERSIÓN DE CERNUDA

FRANCESC PARCERISAS

En el prólogo a *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*, fechado en México en 1957, Cernuda establece una distinción que ha de ser fundamental para entender su interés por Robert Browning. "El tema de este libro -escribe Cernuda- no es propiamente la poesía inglesa, sino, como su título indica, las ideas que acerca de la poesía expusieron los poetas ingleses. Dichas ideas, durante los períodos históricos que vamos a comentar, no se derivan de aquellas artes poéticas, clásicas o classicistas, conocidas de antiguo por los lectores de lengua española, sino que son fruto de la experiencia personal; a los poetas ingleses les ha interesado siempre, acaso más que a los de otros países, reflexionar sobre las cuestiones concernientes a la esencia íntima del arte que practicaban y, por lo tanto, sus reflexiones son consecuencia del uso de la poesía". (P.C., 487)

En el caso de Browning la reflexión personal sobre la poesía es, acaso, más importante dada su formación casi autodidacta y de ningún modo sometida a los parámetros de la época. Por otra parte la "lenta maduración" hacia la "verdad" poética que Browning establecía como objetivo no será ajena al pensamiento de Cernuda, que siempre exigió más respeto y comprensión que admiración (*Epistolario inédito*, p. 44). Junto a esa reflexión sobre la poesía fruto de la experiencia personal, Cernuda destaca también la "felicidad" de Browning, idea que tal vez provenga de la cita del diario de Gide que él mismo da un par de páginas más adelante: "Ninguno como Browning pone en juego, para nuestro asentimiento, las posibilidades múltiples de la nobleza humana y, lo que equivale a lo mismo, de la alegría". (Gide, *Journal 1889-1939*). Y además como veremos, el retiro italiano de Browning -y la "Toccatà" incide de lleno en el tema- podría tener puntos de contacto con el exilio -o el "alejamiento", como él prefirió llamarlo- cernudiano.

El interés de Cernuda por Browning se manifiesta en otras dos ocasiones. Una es ligeramente anterior: con motivo del centenario de la publicación de *Men and women* (1855) Cernuda traduce precisamente "Una toccata de Galuppi". Y la otra es el texto inédito sobre Browning, redactado en Gran Bretaña, y publicado en *Prosa completa*. En este artículo, Cernuda distingue entre el ideal de progreso anglo-sajón al cual debemos "nuestro avance material" y el ideal de perfección latina que nos proporciona los "avances espirituales" y alude a la probable raíz religiosa de esta "divergencia histórica". Creo que, en la reflexión siempre esperanzada de Browning, Cernuda debió encontrar un ejemplo excepcional de poesía que pugnaba por acordar ambos avances.

Browning forjó un sistema propio de referencias a la música como paradigma estético, aunque sus ideas musicales parece que fueron las convencionales del siglo XIX. Estas referencias musicales aparecen sobre todo en algunos -no muchos- de sus poemas de madurez, por ejemplo en los poemas de *Men and Women* que suelen conocerse por su epígrafe de *dramatic lyrics of 1855*. "A Toccata of Galuppi's", "Master Hugues of Saxe-Gotha" y "Saul" (del cual Cernuda también tradujo un fragmento) pertenecen a ese grupo. Otros poemas posteriores - como "Abt Vogler", "Parley with Charles Avison" (1887)...- insisten en el tema musical. Todos ellos son, en conjunto, poemas que la crítica ha descrito como poemas "directamente relacionados con el tema de la *verdad*".

De hecho Browning fue, para los niveles habituales de su época, un poeta con una extraordinaria formación musical. Sabía tocar algunos instrumentos, compuso algunas obras y era un conocido melómano. La educación musical en Inglaterra no fue reintroducida en las escuelas hasta después de 1850 y el sexo masculino, cuando intervenía en alguna velada musical, solía limitarse a alguna interpretación cantada, mientras las señoritas eran las dedicadas a interpretar piezas en el pianoforte. (No sé si habrán visto la película de John Ford *The Dead* sobre el relato homónimo de Joyce en *Dubliners*, pero ahí se ve que la situación no había variado mucho a principios de siglo). Naturalmente, sobre los conocimientos estrictamente musicales de Browning, los expertos siempre se han mostrado escépticos. Sus contemporáneos ya solían vapulearle. Penelope Gay en "Browning and Music" (Armstrong, 211-230) cita a Charles Villiers Stanford quien, en su *Pages from an Unwritten Diary*, refiere una discusión entre futuros musicólogos en las habitaciones de Trinity College a propósito de los últimos cuartetos de Beethoven y cuenta que "quien habló más, pero curiosamente sabía menos sobre el tema, fue Browning". Gay también cita a Greene en "Browning's Knowledge of Music" (PMLA, LXII, 1947, 1097) quien refiere que un crítico severo del *Boston Evening Transcript*, refiriéndose precisamente a la *Toccata* escribió en 1887:

"Habla de las sextas disminuidas... como quien se refiere casualmente a que ha desayunado un huevo de ave roc como si se tratara de algo de cada día".

Veamos cuales fueron esta nociones de Browning en lo que afecta a Galuppi.

Baldassaro Galuppi, el primer músico que aparece en las colecciones poéticas de Browning, es una figura que parece salida de las páginas de Alejo Carpentier. Había nacido en Burano en 1706 y murió en Venecia en 1785. Era hijo de barbero y debió recibir lecciones bastante elementales de música, hasta el extremo de ser abucheado tras el estreno de su primera ópera. Benedetto Marcello le aconsejó que estudiara con Lotti y no tardó en convertirse en *maestro di musica* del famoso Ospedale dei Mendicanti. Estuvo invitado en Londres (y hay que ver ahí una relación por encima del tiempo con Browning y Cernuda; en el 39 Cernuda escribe a B. Fernández-Canivell esta frase: "Te escribo desde Northumberland, a orillas del mar, con un frío y un viento, que me recuerdan por contraste Málaga" (*Epistolario inédito*, p. 33)) para componer *opere serie* para el King's Theatre de Haymarket. Hacia mediados de siglo Galuppi vuelve a hallarse en Venecia donde colabora con Goldoni en una serie de óperas bufas. Fue invitado a trabajar para la capilla de Catalina la Grande de Rusia y acabó como maestro de pleno derecho en San Marcos. Denis Arnold añade que fue "un ejecutante notable" y que "escribió algunas atractivas sonatas de dos o tres movimientos para piano al estilo galante, en ocasiones brillantes, que sobresalen en sus movimientos líricos lentos". Y el *Grove's Dictionary* hace dos observaciones pertinentes: en primer lugar que "tenía una noción de la armonía, del ritmo y de la orquestación más segura que la mayoría de sus contemporáneos italianos..." Y, en segundo lugar, que "como a menudo los miembros de distintas sociedades brownignianas preguntan sobre la "Toccata de Galuppi", a la cual Browning se refirió en el poema del mismo nombre, quizá valga la pena indicar que no existió ninguna composición particular que sirviese de base al poema".

Sin embargo por una carta de Browning sabemos que: "En lo tocante a Galuppi, en una ocasión tuve en mis manos dos enormes volúmenes manuscritos integrados casi exclusivamente por sus "Toccatas"". "Por lo tanto no parece sorprendente que entre éstas Browning pudiera dar con las sextas disminuidas, escritas por el aventurado armonizador italiano, que tanto preocuparon al crítico americano de Browning". (P.Gay, 222). No debe sorprendernos que Browning eligiese la figura de Galuppi para uno de sus poemas. De hecho su poesía era también una forma "galante" de literatura, como lo fue la música dieciochesca de Galuppi, y si supo darle algún valor más profundo fue gracias a estratagemas y recursos como los que emplea en el poema.

El valor de la traducción de Cernuda se acrecienta en este caso porque, aunque los temas de la "Toccata" sean arquetípicos -la fugacidad del tiempo, la perennidad del arte frente a la fragilidad de la vida-, la articulación del conjunto del poema no lo es.

Browning interpuso una voz narrativa que se desdobra y nos confunde, y no siempre sabemos distinguir con nitidez el monólogo del narrador de su diálogo con Galuppi, y del diálogo de Galuppi con los festivos venecianos. A eso hay que añadir las notables dificultades técnicas de la empresa de la traducción de la "Toccata". Cernuda podía aplicar a la "Toccata" lo mismo que había escrito a propósito del poema "La definición del amor" de Andrew Marvel (recogido también en el conjunto *Tres poemas ingleses*). Decía allí Cernuda:

"En cuanto a la traducción: el traductor conoce hace muchos años este poema, y en algún momento lo supo entero de memoria; versos y estrofas de él acudieron a su mente bastantes veces, trayendo siempre el deseo de ponerlas en español, aunque también desechaba siempre el proyecto por imposible: la fusión admirable de expresión, ritmo y rima no podía esperar mantenerla en una traducción, y de otra parte los monosílabos y bisílabos ingleses tendrían que convertirse en polisílabos castellanos, perdiendo el poema su concisión y energía, además de la medida del verso original" (P.C., p. 1493).

Lo cierto es que Cernuda no sólo supo conservar la medida del verso original, con el ritmo cabalgando en el tamborileo del heptasílabo, y la rima uniforme de los tercetos sino que, al traducir, leyó e interpretó la "Toccata" de Browning. Fielmente y procurando conservar la ambigüedad del original.

Un crítico ha llegado a decir: "Browning fue un gran poeta que con frecuencia escribió versos que no parecen obra de un gran poeta. A menudo esto se debe a que escribía mal pero, en otras ocasiones, la comprensión de su intención poética hace que el lector revise su juicio inicial". Y cita, precisamente, la primera terceta de la "Toccata".

Se trata de una terceta un tanto enigmática. Enigmática porque nos habla de un diálogo -en realidad un soliloquio- a través del tiempo entre el narrador y Galuppi. Esta conversación tiene, en realidad, el temor de la *misconception* siempre presente. El narrador se justifica y afirma entender, pero sin excesiva seguridad. Más bien existe un desacuerdo entre ambos, expresado por la *heavy mind* inglesa y por el *ensombrece el pensamiento* de Cernuda (que, en la versión del 55, era un *me deprime*, menos exacto).

Esta comprensión/incomprensión a través de la distancia me parece muy oportuna para expresar el extrañamiento del exiliado, incluso a pesar del horrible segundo hemistiquio del primer verso inglés:

*this is very hard to find!*

En el primer verso de la segunda estrofa -*Here you come with your old music, and here's all the good it brings*- parece que se insinúa un reproche a medias. La *vieja música* quizá no

sea querida, quizá no sea lo que ahora desea el poeta, pero, "de facto", es el desencadenante de todas las evocaciones que vienen a continuación, que constituyen el núcleo del poema. Es curioso que precisamente fuesen las estrofas segunda y tercera y la estrofa final (15) las que Cernuda modificase menos para su publicación en *Poesía y literatura* en 1960. De hecho son las estrofas que marcan el salto al pasado y la conclusión final.

En la segunda estrofa, Cernuda supo eludir el inicio sorprendente y vulgar de Browning en la pregunta:

*What, they lived once thus at Venice...*

¿Así en Venecia vivieron...

Quizá haya una pequeña pérdida de coloquialidad pero es a fin de mantener el ritmo del verso, muy bien resuelto, por cierto, en esos *mercaderes-monarcas* que traduce toda la compleja estructura del inglés *Where the merchants were the kings*.

Lo mismo ocurre en el verso siguiente, donde *desposaban* pretende acumular todo el sentido ritual de la ceremonia histórica de los dogos venecianos arrojando sus anillos al mar, explícita en Browning: *The Doges used to wed the sea with rings*.

Estas pequeñas pérdidas de los sentidos concretos son inevitables en la condensación de una traducción que procura mantener la misma cantidad silábica. A menudo es la simple ausencia de un pronombre de segunda persona, por ejemplo:

*what you call* que da la forma impersonal *qué nombre lleva*.

Hay que reconocer que Browning se muestra hábil introduciendo el tema veneciano y devolviendo al lector hacia esa Inglaterra lejana de la cual el narrador pretende *no haber salido* aunque el vívido espectáculo suscitado por la música hace que sea como si *viere*, como si *viere* la escena.

Lujo y estudio, color y luz del sur y sombras brumosas del norte, con la suma de pasado y presente es lo que aquí se contraponen. ¿No es eso "la nostalgia / de la patria imposible que no es de este mundo" (*Poesía*, 482), que escribiera Cernuda?

A partir de aquí, el lenguaje musical de Browning es bastante sencillo, pero brillante. Todo será expresado mediante preguntas retóricas que parecen remedar el ritmo saltarín de la música del hapsicordio de Galuppi, como si se tratara de poner de manifiesto la habilidad del ejecutante, de encontrar una interrupción momentánea que nos devuelva con mayor fuerza al estallido de jovialidad y despreocupación -de vida-.

Cierto que hay un errabundeo entre el mayo de la estrofa IV y los antifaces de carnaval de la V, pero esta discordancia no parece afectar al espectador, a Galuppi -compositor y ejecutante- que sigue tocando *stately* sonatas al clavicordio, sin que nadie le preste excesiva atención, mientras la vida que se trenza y huye ante él en el escenario de la vida es la misma que él nos deja en el pentagrama. Claro está: el artista es el único que sobrevive a la locura de la vida -trátese de Galuppi, de Browning o de Cernuda-. A pesar incluso, del escarnio. En el poema "Birds in the Night" (*P.C.*, p. 469 y ss.), Cernuda habla claramente de Verlaine y de Rimbaud en términos parecidos.

Esa pasión contenida en la música está en el segundo maravilloso verso de la estrofa VI:

*She, to bite her mask's black velvet --he, to finger on his sword* que Cernuda tradujo por "su antifaz mordía ella, acariciaba él su espada" (1955) y "por morder su antifaz ella, acariciar

su espada". (1960), donde los posesivos del inglés son algo duros o se pierden (en el caso de la segunda versión) la antítesis él-ella. (En el inglés el nerviosismo de la acción descrita es patente en el *finger on*).

El diálogo que se entabla a continuación -a partir de la estrofa VII- introduce los elementos claramente musicales en boca del narrador y un diálogo sincopado del tiempo evocado. La fuerza dramática de este fragmento es innegable. La música "habla" a los antiguos venecianos y su mensaje es un mensaje de vida y muerte. Quizá simplemente Browning supo elegir aquí el metro más fascinantemente musical. El diálogo tan deliberadamente banal y sentimental de la VII estrofa: "¿Eras feliz?" "Sí, ¿y tú?" "¿Lo sigues siendo?" "Sí". Pretende imitar la ligereza y la intrascendencia de la música, pero también su carga emotiva. Cernuda logró mantener el equilibrio métrico cambiando de lugar las respuestas de la segunda voz, trueque que no modifica en nada el sentido. Sí cambia ligeramente -por convertir en más borroso al personaje que habla- el segundo verso de esta estrofa VIII, donde Browning mantenía -incluso en cursiva- el pronombre de la primera persona. Es decir el: "¿Detenerlos si poco un millón de besos fuera?" corresponde a un: "Les detuve yo, cuando un millón (de besos) eran tan poco". En realidad la respuesta está en la propia música. La octava responde a la pregunta que la insistencia de la dominante le ha estado planteando. Esa era la música "buena, alegre y grave".

Browning juega con la treta psicológica más antigua de la música concluyendo la toccata con una cadencia fuerte y perfecta (de dominante a tónica), de modo que el equilibrio del auditorio, inconscientemente perturbado durante la audición, se reafirme. El narrador, sin embargo, jugando con la ventaja de cien años de perspectiva, encuentra que la "old music" es "cold music" ya que, a pesar de su forma convencional y pasada de moda, fue y sigue siendo tan estremecedoramente exacta en su profecía. Aquí es donde Browning sugiere por primera vez la fascinación que el fenómeno histórico de la música tenía para él." (P. Gay, 222).

Y si, hasta aquí, la música tenía un matiz evocador, ahora es el narrador quien de nuevo establece un juicio de valor sobre el pasado, acudiendo a la fugacidad de todas las cosas. La traducción de Cernuda parece añadir incluso -en la traducción del segundo verso- un pequeño matiz moral. El verso inglés reza: *Some with lives that came to nothing, some with deeds as well undone*, y el segundo hemistiquio es traducido por Cernuda como "actos que mejor no hicieron".

El juicio, en cualquier caso, pertenece al narrador que, paradójicamente, parece no querer verse molestado por la música "vieja" de Galuppi, por el "grillo fantasmal" de sus acordes. La estrofa XII es una de las más notables del poema: el diálogo con la música ha pasado a ser un diálogo con la muerte implícita en el tiempo. Browning jugó con la aliteración, que Cernuda no pudo ya reproducir:

*Yes, you, like a ghostly creaking where a house was burned.*

El "polvo y cenizas" de la estrofa XII empalma directamente con la estrofa final. Entre ellas la digresión del narrador no es excesivamente feliz y sirve sólo para añadir confusión al diálogo dramático del poema. El intento de contraponer el saber científico perenne a la extinción de las pasiones no da aquí otros frutos poéticos que los de un par de imágenes aisladas.

Cernuda tampoco parece muy entusiasta en su traducción que, en algún momento, se distancia en la letra del original. "El fruto, terreno era: risa y locura sembraron" corresponde a una versión concisa del original inglés: *Here on earth they bore their fruitage, mirth and folly were the crop*.

El final del poema, en cualquier caso -es la parte que Cernuda no necesitó corregir-, acoplado "polvo y ceniza" con "frío y viejo", vuelve a redimir el original de Browning.

Si el mensaje del poema parece contener una racional dosis de optimismo es porque nos habla desde aquella experiencia personal que Cernuda supo apreciar en la poesía inglesa. Y cabe pensar que fue ese optimismo de Browning lo que atrajo a Cernuda. En él debió ver, en los momentos más difíciles, si no una razón, cuando menos un estímulo para usar de esas máscaras literarias que le permitieron seguir escribiendo. Su traducción de la "Toccata", como sus traducciones de Blake, Wordsworth o Shakespeare, nos hablan de sus afinidades. Su preferencia, en el caso de Browning, por mantener la musicalidad -tratándose, como se trata, de un poema dedicado a la música- no ha de sorprendernos. La máscara de la traducción le sirvió para verse fugazmente reflejado en el optimismo poético y vital de Browning. Él mismo lo dejó escrito en unas frases memorables con las que cierro esta intervención: "Por optimismo debe aquí entenderse, no la confianza en la bondad y excelencia del mundo, los seres, las cosas, sino la voluntad en el hombre de no dejarse dominar por el desaliento y la desesperación. Dicho optimismo supone el reconocimiento de la existencia del mal, de la enfermedad y de la desdicha humana; pero frente a esto trata de sostener al hombre, aún vencido, de manera que pueda y deba considerarse superior a aquello que lo vence, y rescatar como riqueza suya privativa lo que de fundamentalmente maravilloso hay en el mero hecho de estar vivo". (P.C., p. 1444).

Sobre Browning puede consultarse:

IAN JACK.: *Browning's Major Poetry*, Clarendon Press, Oxford, 1973, 308 pp.  
ISOBEL ARMSTRONG, Ed., *Robert Browning*, G. Bell, London, 1974, 365 pp.

A TOCCATA OF GALUPPI'S

UNA TOCCATA DE GALUPPI<sup>1</sup>.

[Galuppi was a famous Italian composer of the eighteenth century. He was in London from 1741 to 1744.]

I.

Oh Galuppi, Baldassarò, this is very sad to find!  
I can hardly misconceive you; it would prove me deaf and blind;  
But although I take your meaning, 'tis with such a heavy mind!

II.

Here you come with your old music, and here's all the good it brings.  
What, they lived once thus at Venice where the merchants were the kings,  
Where Saint Mark's is, where the Doges used to wed the sea with rings?

III.

Ay, because the sea's the street there; and 'tis arched by... what you call  
... Shylock's bridge with houses on it, where they kept the carnival:  
I was never out of England —it's as if I saw it all.

IV.

Did young people take their pleasure when the sea was warm in May?  
Balls and masks begun at midnight, burning ever to mid-day,  
When they made up fresh adventures for the morrow, do you say?

I.<sup>2</sup>

Oh Galuppi, Baldassarò, cuán triste es esto que [encuentro;  
De no interpretarte bien estaría sordo y ciego,  
Y aunque entiendo lo que dices, me ensombre- [ce el pensamiento.

II<sup>3</sup>

Vienes con tu vieja música, y mira qué me depara.  
¿Así en Venecia vivieron, con mercaderes- [monarcas,  
Con San Marcos y con Dogos, que a la mar se [desposaban?

III

Porque allí la mar es calle, y el puente, ¿qué [nombre lleva?,  
Puente de Shylock, con casas, donde el carnaval [celebran.  
De Inglaterra no salí, mas es como si lo viera.

IV<sup>4</sup>

¿Gozaba la mocedad, cuando mayo al mar [templaba?  
De nocturno baile y máscara, que hasta al [mediodía duraban.  
Aventuras concertando para el siguiente, ¿no [hablas?

Notas a la traducción de Cernuda, según la edición de *Prosa completa* (Barral Editores, 1975, a cargo de Derek Harris y Lus Maristany

1<sup>a</sup> publ.: México en la Cultura, 347 (13-XI-55), p. 3.

2 bien, MC. Aunque saber lo que dices me deprime MC.

3 ¿En Venecia así vivieron. MC.

4 Mocedad MC. el mar MC. ¿A mascaradas y bailes nocturnos daba el sol llamas? /Y otras frescas aventuras al nuevo día, ¿no relatas? MC.

V. V<sup>5</sup>

Was a lady such a lady, cheeks so round and lips so red,—  
On her neck the small face buoyant, like a bell-flower on its bed,  
O'er the breast's superb abundance where a man might base his head?

¿Existió una dama así, labios rojos, carillena,  
Tal campanilla en la mata la faz sobre el cuello  
[abierta,  
Soberbio el pecho, que el hombre allí base su  
[cabeza?

VI. VI<sup>6</sup>

Well, and it was graceful of them—they'd break talk off and afford  
—She, to bite her mask's black velvet—he, to finger on his sword,  
While you sat and played Toccatas, stately at the clavichord?

¿Era gentileza en ellos si interrumpían la charla  
Por morder su antifaz ella, acariciar su espada,  
Mientras que tú, al clavicordio, majestuoso  
[tocabas?

VII. VII<sup>7</sup>

What? Those lesser thirds so plaintive, sixths diminished, sigh on sigh,  
Told them something? Those suspensions, those solutions— "Must we die?"  
Those commiserating sevenths—"Life might last! we can but try!"

La tercia menor quejosa, la sexta disminuyendo.  
¿Qué les decían? Suspensiones, soluciones:  
["¿Moriremos?"  
La séptima compasiva: "¿Vida más larga? Inten-  
[temos".

VIII. VIII<sup>8</sup>

"Were you happy?" "Yes."—"And are you still as happy?"—"Yes. And you?"  
—"Then, more kisses!"—"Did / stop them, when a million seemed so few?"  
Hark, the dominant's persistence till it must be answered to!

"¿Eras feliz?" "Sí, ¿y tú?" "¿Lo sigues siendo?"  
["Sí." "Bésame  
Pues." ¿Detenerlos, si poco un millón de besos  
[fuese?  
Y la dominante insiste, buscando quien la  
[conteste.

IX. IX<sup>9</sup>

So, an octave struck the answer. Oh, they praised you, I dare say!  
"Brave Galuppi! that was music! good alike at grave and gay!"

Ya la octava contestó. ¿No es cierto que te  
[elogiasen?  
"Bravo, Galuppi. Eso es música, buena, sea  
[alegre, sea grave.

<sup>5</sup> Sobre el cuello la faz viva, tal campánula en la tierra. MC. que base allí el hombre la cabeza? MC.  
<sup>6</sup> Bueno, graciosos si eran, y luego, cuando callaban. / ¿Mordía ella su antifaz, acariciaba él su espada, MC. tú al clavicordio MC.  
<sup>7</sup> quejosa y sexta MC. ¿Vivir más largo? MC.  
<sup>8</sup> "¿Eras feliz?" "Sí. ¿Y tú?" "Eres feliz?" "Sí" "Pues besa." / ¿Contenerlos, cuando pocos un millón de besos fueran? / Cómo la tónica insiste, en busca de una respuesta. MC.  
<sup>9</sup> Ya la octava se la dio. Y te alababan, ¿no es cierto? / "Buen Galuppi. Eso sí es música: grave, alegre al mismo tiempo; / Siempre me callo al oír cuando toca algún maestro." MC.

"I can always leave off talking when I hear a master play!" Si oigo que un maestro toca, bien puedo siempre [callarme".

X. X<sup>10</sup>

Then they left you for their pleasure: till in due time, one by one,  
Some with lives that came to nothing, some with deeds as well undone,  
Death stepped tacitly and took them where they never see the sun.

Para gozar te dejaban, y uno tras otro, a hora [cierta,  
Vidas que en nada quedaron, actos que mejor no [hicieran,  
Los llevó la muerte tácita donde el sol no se [contempla.

XI. XI<sup>11</sup>

But when I sit down to reason, think to take my stand nor swerve,  
While I triumph o'er a secret wrung from nature's close reserve,  
In you come with your cold music till I creep thro' every nerve.

Firme y seguro en mí mismo, cuando a razonar me [siento,  
Vano si al mudo universo logro arrancarle un [secreto,  
Llegas con tu vieja música, y tiemblan todos mis [nervios

XII. XII<sup>12</sup>

Yes, you, like a ghostly cricket, creaking where a house was burned:  
"Dust and ashes, dead and done with, Venice spent what Venice earned.  
"The soul, doubtless, is immortal—where a soul can be discerned.

Así, grillo fantasmal, cantas donde ardió una casa:  
"Polvo y ceniza. Gastó Venecia lo que ganara;  
El alma, inmortal sin duda, si puede hablarse de [un alma.

XIII. XIII<sup>13</sup>

"Yours for instance: you know physics, something of geology,  
"Mathematics are your pastime; souls shall rise in their degree;  
"Butterflies may dread extinction,—you'll not die, it cannot be!

"La tuya, pongamos. Sabes de física y geología;  
Tu solaz, las matemáticas. Rango al alma [inmortaliza:  
Las mariposas, acaban; mas tú, imposible sería.

XIV. XIV<sup>14</sup>

As for Venice and her people, merely born to bloom and drop,  
"Here on earth they bore their fruitage, mirth and folly were the crop:

"Así Venecia y su gente dieron flor, se marchi- [taron:  
El fruto, terreno, era: risa y locura sembraron.  
¿Algo de alma quedó acaso, ya los besos

<sup>10</sup> otro MC. vidas que no aprovecharon, MC.

<sup>11</sup> A la creación tan muda arrancándole MC.

<sup>12</sup> Grillo fantasma, sí, tú, MC. alma MC.

<sup>13</sup> Y tu solaz, matemáticas. Las almas por rango arriban; / Las mariposas acaban, MC.

<sup>14</sup> gente, MC. fruto MC. ¿Acaso quedó algo de alma, MC.

"What of soul was left, I wonder, when the  
kissing had to stop?

[acabados?

XV

"Dust and ashes!" So you creak it, and I  
want the heart to scold.  
Dear dead women, with such hair, too—  
what's become of all the gold  
Used to hang and brush their bosoms? I  
feel chilly and grown old.

XV

"Polvo y ceniza." Tal cantas, pero censurar no  
[puedo.  
Muertas amadas, ¿qué ha sido de aquel oro, de  
[aquel pelo  
Que sobre el pecho caía? Tengo frío y me siento  
[viejo.