

Jorge Guillén: Traductor del soneto "Night and Death" de Blanco White

Oscar Barrero Pérez
Univ. Autónoma de Madrid

Una parte nada irrelevante de la lírica penúltima y última de Jorge Guillén halló sus fuentes de inspiración en textos ajenos que en su pluma se convertían bien en reflexiones *al margen* (ese es el título de la primera sección de *Homenaje* [1967], tercero de sus cinco libros poéticos), bien en *glosas* (lo son muchos textos de la sección así titulada en *Y otros poemas* [1973]) o, más frecuentemente, en *variaciones* (así son llamadas las composiciones incluidas en la sección quinta de *Homenaje*, en la subsección primera de la quinta sección de *Y otros poemas* y en la segunda subsección de la cuarta sección de *Final* [1981], volumen que agrupa los últimos poemas escritos por él antes de su muerte en 1984).

Elaborar una teoría sobre los mecanismos que operan en el proceso de *recreación* de ese amplio conjunto de poesías variadas, traducidas o glosadas por Guillén exigiría un amplio estudio que aún está por realizar. Si se exceptúa quizá el caso de la que parte de *El cementerio marino* de Paul Valéry, que sí ha merecido cierta atención por parte de los estudiosos, el resto de las poesías de Guillén que nacen de la lectura e interpretación de textos ajenos apenas ha sido analizado.

Considerando, pues, la existencia de tal laguna, la aproximación a una de esas traducciones de Guillén puede ser un principio de análisis de un tipo de lírica basada no tanto en la originalidad del tema (puesto que es otro autor quien inicialmente lo ha trasladado al papel) como en la capacidad del recreador para conformar un cuerpo poético propio a partir de otro ajeno.

"Night and Death" es, sin duda, la poesía más conocida¹ de José María Blanco y Crespo, aquel singular personaje a caballo de los siglos XVIII y XIX, escritor en español y en inglés que asumió una dualidad (la del origen hispano y la de la adopción británica) que él mismo trasplantó a su nombre literario, que hoy, para nosotros, es el de José María Blanco White². El poema de este y las traducciones de Guillén que voy a comentar presentan (vaya por delante la observación) unos problemas textuales a los que será inevitable referirse.

El soneto de Blanco White, cuya redacción data de 1825 (aunque se publicó en 1828), conoció una primera versión al español, firmada por Alberto Lista. Se sucedieron durante el siglo XIX y los primeros decenios del XX otras traducciones (incluida una al latín), hasta llegar a las dos que Guillén incluyó en su edición de *Y otros poemas*. Dos, efectivamente, porque, siguiendo una costumbre nada inhabitual en él, el escritor vallisoletano se permitió añadir a la traducción que podemos considerar más próxima al texto tomado como base una variación de cuño personal en la que los elementos de aquel siguen siendo reconocibles, pero se opta por una mayor libertad en la variación, y ello pese a restringirse los límites de la forma, puesto que, como novedad con respecto a la primera de sus traducciones, incorpora Guillén la rima consonante, ausente en aquella.

La poesía guilleniana presenta aquí y allá un buen número de problemas textuales. Y uno de ellos se plantea precisamente en la primera de sus traducciones de "Night and Death", cuyo antepenúltimo verso resulta difícilmente inteligible en la edición definitiva de *Aire Nuestro*, título genérico que engloba la producción lírica completa de Jorge Guillén. Antes de dar por buenas y definitivas esas dos versiones Guillén ensayó otras que llegaron a ver la luz antes de *Y otros poemas*. En la edición de la *Obra inglesa* de Blanco White que apareció en 1972 y

1 Ha pasado a la historia el juicio de Coleridge sobre "Night and Death": "The finest and most grandly conceived Sonnet in our language". M. Méndez Bejarano, biógrafo de Blanco White, no ocultaba su admiración por el soneto: "Por derecho propio figurará siempre al frente de sus poesías inglesas el admirable soneto *Mysterious Night*, clarísima intuición poética, inspiración delicada de esas que rara vez se repiten en la vida" (pp. 491-92). Las escasas simpatías ideológicas que le merecía Blanco White a M. Menéndez Pelayo no impidieron a este reconocer que la idea del soneto era "hermosa y poética sobre toda ponderación" (p. 819). Ampliaba: "¡Lástima que el estilo, con ser delicado y exquisito, parezca, por sobra de pormenores pintorescos, más digno de una miniatura *lakista* que de un vigoroso cuadro milto[n]jiano. Tiene, sin embargo, versos de peregrina hermosura; ninguno como el último". Esa valoración positiva llega hasta la actualidad. Así, la introducción escrita sobre el autor sevillano por T. Cross se cierra reproduciendo precisamente el soneto en cuestión. Evidentemente, el tema de "Night and Death" no es original, pero parece dudoso que exista una fuente de inspiración precisa. La buscaron, sin embargo, el Padre Fernán-Coronas y V. O. Sordelli. El primero creía hallarla en Draconcio, poeta cristiano del siglo V, y el segundo en *El Criticón*, de Gracián.

2 Para un acercamiento reciente a la figura de Blanco White, cf. el libro de M. Murphy fechado en 1989.

en un artículo de Vicente Llorens publicado en ese mismo año se leen estos poemas con las diferencias que señalo en cursiva (obvio las de puntuación, así como las que se dan en algún caso entre mayúscula y minúscula). Puesto que no hay coincidencia de esas dos versiones previas entre sí, indico en cada caso la referencia: A para *Obra inglesa*, B para el artículo de Llorens. Los números I y II corresponden a las dos traducciones de Guillén.

Verso séptimo de I: Héspero con *las luces* de aquellos cielos viene, B

Verso dudodécimo de I, En orbes invisibles, *porque* tú nos cegaste? A, B

Verso decimotercero de I, ¿Y *tan ansiosamente* luchamos con la muerte? A, B

Verso tercero de II: ¿No se apuró temblando *frente a frente* al destino A, B

Verso octavo de II: Más Creación descubren los ojos y la *muerte*. A

Obviamente, esa extraña *muerte* que en A aparece en el verso octavo de II, y que tan mal casa con el pensamiento de Guillén de un lado, y con el texto de Blanco White de otro, es una errata o una mala lectura del original, probablemente manuscrito. En los borradores que he estudiado³ se lee en todos los casos *mente*, palabra mucho más lógica en el contexto del poema. Por lo que se refiere a la primera de las modificaciones enumeradas en este recuento, Guillén acercó finalmente sus versiones I y II al original traducido, que decía *host* donde él escribió en un primer momento *las luces* (aunque debo advertir que tampoco este sintagma aparece en los manuscritos examinados, lo que, de todas formas, no desautoriza la posibilidad de que sea una legítima variante, y no, como en el caso obvio de *muerte por mente*, una mala lectura o simple errata), para decantarse a lo último por *hueste* (I) o *ejércitos* (II).

El verso 12 ilustra la utilidad de la edición crítica incluso de textos contemporáneos. Nos enfrentamos aquí ante un olvido de Guillén, a partir de un inicial error de transcripción. En todas las versiones posteriores a A y B (tanto en las publicadas en vida de Guillén como en la póstuma) se lee un *por qué* que se adecua mal a la estructura sintáctica del poema: la conjunción causal *porque* de A y B parece mucho más coherente que el interrogativo *por qué* fijado por las sucesivas ediciones de *Y otros poemas*. La consulta de los borradores manuscritos de Guillén aclara este punto y permite corregir un error de transmisión que el propio poeta

3 Los manuscritos examinados pertenecen al Archivo de la Residencia de Estudiantes, institución a la que agradezco las facilidades concedidas para la consulta. Reproduzco al final de este artículo los dos poemas de Guillén tal como aparecen en las ediciones de *Y otros poemas*, y el manuscrito que más se aproxima a ese texto definitivo, y que contiene algunas variantes con respecto a este (quede constancia de mi agradecimiento a los herederos del poeta por la autorización concedida).

no advirtió. En efecto, esta parte del texto se presenta como sigue en las varias redacciones manuscritas (no establezco distinciones, en esta enumeración, entre I y II, dado que en un primer momento las dos traducciones aparecen fundidas en una, y solo posteriormente Guillén parece considerar la idea de las dos versiones):

- 1) quién, oh sol, hallaría/ Mientras se nos revelan hojas, moscas, insectos/ Que innumerables orbes nos habrían cegado?
- 2) quién, oh Sol, pensaría,/ Mientras se nos revelan hojas, moscas, insectos,/ Que innumerables orbes nos habrían cegado? (Esta segunda versión aparece fechada en Cambridge, la mañana del martes 13 de abril de 1971)
- 3) [ilegible] Mientras se nos [] insectos, moscas, hojas (Guillén omite aquí el verbo, porque la modificación se produce en las palabras que lo siguen)
- 4) Después de revelados insectos, moscas, hojas,/ En los orbes innúmeros que nos dejan cegados?
- 5) que ciegan con sus luc.[es] (Es una segunda opción para concluir el verso)
- 6) En los orbes innúmeros con esplendor que ciega? (Aquí Guillén fecha en C[ambridge], la mañana del jueves 15 de abril de 1971)
- 7) En los orbes innúmeros que tu esplendor nos entrega?
- 8) En orbes invisibles si fulge tu esplendor
- 9) tras tu propio esplendor (Otra posibilidad de completar el verso)
- 10) En orbes invisibles tras tu mismo esplendor
- 11) En orbes invisibles, porque tú nos cegaste?

Estas últimas propuestas de redacción están fechadas en Cambridge, en la noche de ese mismo 15 de abril de 1971. El verso queda refrendado en la tarde del viernes 29 de octubre de 1971 (ya hay en el borrador de Guillén dos poemas diferenciados con los números romanos de la versión definitiva) y, por último, en la mañana del miércoles 22 de noviembre de 1972 (siempre en Cambridge). Guillén, tras el laborioso proceso que para él era la redacción de un poema, había dado con el verso definitivo, que incluye un *porque* causal que no ofrece dudas interpretativas: los orbes de I son invisibles porque el Sol ciega, y así se leía ya en A y B, versiones que el cotejo de los manuscritos obliga a considerar correctas, en perjuicio de la errónea lectura de las ediciones de Buenos Aires (1973), Barcelona (1979) y la póstuma de Valladolid (1987).

Entremos ya, tras esta obligada digresión textual, en las peculiaridades de las dos traducciones de Guillén. Gracias a esa libertad a la que aludía antes puede este mejorar la traducción de I, más literal y, en algunos aspectos estilísticos, tal vez discutible. Así, lo que en una de las versiones de Blanco White es (verso primero) "the first man" y en otra "our first parent", es en el primero de los textos guillenianos, con una

expresión probablemente no muy feliz por lo inadecuado del adjetivo, *Nuestro padre inicial*. Más afortunada considero la variación de II, donde se habla de *el varón primero*. El surgimiento de este adjetivo impone en el cuarto verso de II el empleo de una palabra que no viene sugerida por el original de Blanco White: *entero* ocupa ahí el espacio que en el soneto original se había asignado a *light* y en I a *fulgor*.

Hay otro ejemplo que corrobora esta tendencia de II al uso de la palabra poética más precisa: en el sexto verso Blanco White hablaba de *the great setting Flame*, que se corresponde en I con una *occidental hoguera* convertida en II en un *crepúsculo en llama*.

Las variaciones estilísticas perceptibles entre I y II pueden interpretarse en varios casos apelando a esa particular comunión de Guillén con el mundo que lo rodea, aquel que en *Cántico* le mostraba todas sus perfecciones. En ese sentido sería posible valorar la mutación que convierte en el verso quinto la cortina que es *traslúcido rocío* en rocío que es *cortina trasparente*. Lo más significativo no está en los sustantivos, que no experimentan ninguna modificación, sino en la mayor *luminosidad* expresiva que aporta el adjetivo de II con respecto al de I.

II parece abrirse hacia unos espacios bañados por la luz que en I tienen un tono algo más brumoso. Guillén evita en la segunda versión recurrir a vocablos que connoten oscuridad: desaparece así ese *nocturno* del tercer verso de I, en favor de la expresión *cara a cara al destino*, que en realidad supone un retorno a aquellos primeros pasos (los de A y B) en que se traducía *frente a frente al destino*. Probablemente al poeta le pareció que el primer sintagma de la composición bastaba para introducir las dosis justas de oscuridad.

Pero en el uso por parte de Guillén de fórmulas distintas en este verso tercero posiblemente influyó otro motivo: la dificultad de trasladar a la lengua española del siglo XX la idea del original de Blanco White. Ese *frame* que en una versión se adjetiva como *lovely* y en otra como *goodly* no halló, efectivamente, una traducción adecuada (al menos ante ojos actuales) que, al mismo tiempo que respetase la letra del texto, no pareciera en exceso prosaica. Lista y Rafael Pombo, predecesores de Guillén en el empeño de traducir "Night and Death", habían optado (manteniendo el endecasílabo) por una lectura tan personal que rehuía el término de referencia, nada claro, por otra parte, en la versión del Padre Fernán-Coronas. E. Piñeyro y Antonio Elías eligieron la palabra *fábrica*⁴, utilizándola en ese sentido (hoy infrecuente) que el *Diccionario de la*

4 J. de Entrambasaguas valoraba por encima de cualquier otra la traducción de Elías, "no solo la mejor que existe o, mejor dicho, la única fiel, sino que además es de una elegancia singular" (p. 349). En la "Justificación" del propio Elías incluida en el artículo el traductor justificaba el desechar la rima en función del monosilabismo inglés: de 111 palabras del soneto original, escribía, 88 son monosilábicas.

Lengua Española define en su 21ª edición (1992) como "invención, artificio de algo no material". En fin, *estructura*, vocablo escogido por J. Hurtado y J. de la Serna-A. González Palencia (p. 400), tiene un exceso de apariencia material, poco acorde con el contenido del poema de Blanco White.

Posiblemente esta reflexión se contó entre las manejadas por Guillén al llegar a este punto de su traducción: ninguna de las versiones anteriores debió de satisfacerlo, razón por la cual rechazó la posibilidad de seguir alguna de ellas. En consecuencia, optó por olvidar la referencia y propiciar así el nacimiento de hasta tres formulaciones nuevas, una de carácter parentético (*ya nocturno*), y la otras dos acentuando el tono metafísico del poema (*cara a cara al destino, frente a frente al destino*).

El traductor, sin embargo, debió de tener en cuenta si no todas, sí algunas de esas versiones anteriores a las suyas, como lo prueba la gran similitud existente, en el verso octavo, entre la de Elías y la primera de las dos que aquí comento. Dice I: "Y a los ojos del hombre la creación se ensancha". Y se lee en la de Elías: "¡Oh!, a la vista del hombre la creación se ensancha". Seguramente Guillén consideró este verso de Elías perfectamente asumible por él: a cualquier conocedor de la poesía guilleniana no se le escapa la identificación de la idea en ella vertida con ese exultante mundo de *Cántico* al que antes he hecho referencia.

Hay en este verso octavo otro detalle revelador. En el texto de Blanco White, en cualquiera de sus redacciones, es la vista el único órgano humano implicado en el disfrute de la creación. Así sucede también en I. Pero II añade a lo meramente sensorial un aspecto importante: no son solo los ojos los que descubren la Creación, porque la mente (que no aparecía ni en el soneto de Blanco White ni en la primera versión de Guillén) se suma, con el poder de lo intelectual, a esa comunión casi panteísta. El poeta *siente* (con los ojos), pero también *comprende* (con la mente) la grandeza de lo que se expone ante su consideración.

Al principio indiqué que "Night and Death" planteaba serios problemas de carácter textual. Uno de los comentarios de Robert Perceval Graves, el que cuestionaba el uso, en el verso 11, de la palabra *fly* cuando en la misma línea se podía leer *insect*, sirvió de base, junto con otras varias correcciones, para la que se considera tercera versión del poema, dada a conocer por J.D.C. (James Dykes Campbell) en 1891⁵, y que a Llorens le

5 El autor del artículo consideraba que la enmienda de *fly* por *flower* era "excellent", "though quite unauthorised". E. Piñeyro justificaba así su traducción del verso ("Mientras abeja y hoja e insecto eran visibles,"): "Esa línea, sin embargo, es positivamente en el original inglés como una cuerda tirante, un obstáculo contra el cual sin remedio hay que tropezar. Yo por *fly* traduje *abeja*, pues, si bien el significado natural de la palabra es *mosca*, la abeja, no hay duda, es una mosca grande. Pero de todos modos *fly* e *insect* en el mismo verso son vocablos idénticos para el caso, dicen lo mismo: repetición inútil, por consiguiente, y descuido probable del autor" (p. 197).

parecía lo suficientemente sospechosa como para considerarla espuria⁶. Al mantenerse fiel a las versiones iniciales del poema (que son, por otra parte, las recogidas habitualmente en antologías y comentarios), Guillén no soluciona el problema creado por Blanco White, y no lo hace en ninguna de sus dos traducciones, en las que, como sucedía en el poema de que se parte, moscas e insectos conviven en un ámbito demasiado pequeño como para impedir la percepción del detalle.

La segunda de las cuatro preguntas que contiene el texto (versos 9-12) presenta una formulación distinta en las dos versiones de Guillén. Siguiendo ese presupuesto de apertura a la luminosidad, el poeta suprime en II el verbo *cegaste*, y hace que su espacio lo ocupe un sustantivo que se opone radicalmente a él: *esplendor*. Se completa así un proceso de neutralización de la oscuridad, oscuridad que, sin desaparecer (porque ello traicionaría el espíritu del original de Blanco White), en II se impone sobre el lector menos de lo que lo hacía en la versión más literal.

Queda preparado así el terreno para esos dos últimos versos que, tanto en el caso del escritor sevillano como en el de Guillén, compendian la lección existencial del poema. El interrogante metafísico avanzado en los versos 9-12 se desarrolla en otras dos preguntas, en las que el traductor aporta matices propios de su visión de la vida. Destaca, por ejemplo, el empleo del pronombre *nos*, por partida doble, en el mismo verso de II (el 13; adviértase cómo en su equivalente de I, el 14, está ausente). Con este dato se existencializa en mayor medida la circunstancia humana: la luz engaña en I, pero "*nos miente*" en II, y posiblemente "*habrá engaño en la vida*" de I, pero seguramente "*nos miente la vida*" en II. En la versión que de ese verso se lee en A y B el poeta insistía en esa existencialización, esta vez sugerida por la primera persona del plural: "*¿Y tan ansiosamente luchamos...?*".

Me interesa ya un último dato, sin duda aquel en el que Guillén puso más de su propio yo dentro del poema, y por ello aquel que más nos dice sobre su forma de entender la traducción poética. El sentido de la vitalidad tan característico de Guillén repudia la idea de un acabamiento definitivo sin la aceptación de que se trata del esperado final para una vida fecunda. Lejos queda la idea de angustia en esa segunda versión, fiel al espíritu de los versos de Blanco White, pero no a su letra: "*A nuestro fin mortal ¿por qué oponer horror?*". No es esa, ciertamente, una traducción ni siquiera aproximada del penúltimo verso del autor andaluz, pero sí es, sin embargo, lo que cabía esperar que leyéramos en un verso

6 Pp. 304-306. A. Garnica rubrica: "apócrifa, sin duda alguna" (p. 84).

plenamente guilleniano⁷. Death es en éste *fin mortal*, fórmula perifrástica menos hiriente, menos rotunda que el original. Y ese *anxious strife* que aparece en todas las versiones del poema de Blanco White se ha diluido en el conjunto de una frase, "¿por qué oponer horror?", que proporciona la clave de la lectura guilleniana: la muerte es consecuencia de la vida. No se ha traicionado el poema original; únicamente se ha reforzado una idea propia (en este caso, la de la serenidad ante la muerte, la de la esperanza en cualquier caso) para poner broche de oro a la traducción.

Referencias Bibliográficas

- Blanco White, José María (1972), *Obra inglesa*. Barcelona: Seix Barral.
- Ciplijauskaitė, Birutė (1985), "El arte de la variación", *Hora de Poesía*, 38, pp. 11-26.
- Cross, Tony (1984), *Joseph Blanco White. Don José María Blanco y Crespo. Stranger and Pilgrim*. Liverpool: autor.
- Dykes Campbell, James (1891), "Blanco White's Sonnet. Night and Death", *The Academy* (London), 1010 (12 sept.), p. 219.
- Entrambasaguas, Joaquín de (1954), "La traducción castellana del famoso soneto de Blanco-White", *Revista de Literatura*, 11-12, pp. 337-49.
- Fernán-Coronas, O. M. I. (1919), "Blanco White y Draconcio", *Boletín de la Real Academia Española*, 6, pp. 699-708.
- Garnica, Antonio (1975-76), "Blanco White, poeta inglés", *Filología Moderna*, 56-58, pp. 79-90.
- Hurtado y J. De La Serna, Juan-González Palencia, Angel (1926), *Antología de la literatura española*. Madrid.
- Llorens, Vicente (1972), "Historia de un famoso soneto", en VV. AA., *Homenaje a Casaldueiro*, Madrid: Gredos, pp. 299-313.
- Méndez Bejarano, Mario (1920), *Vida y obras de D. José M.^a Blanco y Crespo (Blanco-White)*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

7 Los análisis realizados por B. Ciplijauskaitė sobre las traducciones que Guillén hizo de poemas de Rimbaud y Valéry, son útiles para iniciarse en la comprensión de esa faceta recreadora del poeta español. Acerca de la preferencia que por la variación muestra este, en detrimento de la mera traducción, anotaba Ciplijauskaitė que la primera "deja más libertad y permite un matiz propio" (p. 12). Lo es, sin duda, ese verso final de II a que me he referido.

- Menéndez Pelayo, Marcelino (1967), *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, II.
- Murphy, Martin (1989), *Blanco White: Self-Banished Spaniard*. New Haven-Londres, Universidad de Yale, 1989.
- Piñeyro, Enrique (1910), "Blanco White", *Bulletin Hispanique*, 12, pp. 71-100 y 163-200.
- Sordelli, Virgilio O. (1936), "La noche primera en *El Criticón* de Gracián", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 4, pp. 430-34.

EL SONETO DE BLANCO WHITE

NOCHE Y MUERTE

•Night and Death•

I

¡Oh noche de misterio! Cuando te conoció
Nuestro padre inicial, según sacra noticia,
Y tu nombre escuchó, ¿no tembló —ya nocturno—
Ante el dosel glorioso de fulgor y de azul?

Pero tras la cortina —traslúcido rocío—
Que traspasan los rayos de occidental hoguera,
Héspero con la huesa de aquellos cielos viene,
Y a los ojos del hombre la creación se ensancha.

¿Quién imaginaría que dentro de los rayos
Se ocultase tal sombra, quién, oh Sol, pensaría,
Mientras se nos revelan hojas, moscas, insectos,

En orbes invisibles por qué tú nos cegaste?
¿Y siempre nuestro afán luchará con la muerte?
¿Si así la luz engaña, no habrá engaño en la vida?

II

¡Oh noche misteriosa! Cuando el varón primero
Conoció hasta tu nombre, informe era divino,
¿No se apuró temblando cara a cara al destino
Del glorioso dosel con tanto azul entero?

Pero tras el rocío --cortina trasparente--
Que atraviesan los rayos del crepúsculo en llama,
Héspero a los ejércitos del firmamento llama:
Más creación descubren los ojos y la mente.

¿Y cómo presentir que en tus rayos alojas
Oculta oscuridad, oh Sol, y convertida,
Después de revelados insectos, moscas, hojas,

En orbes invisibles tras tu mismo esplendor?
Si así la luz nos miente ¿no nos miente la vida?
A nuestro fin mortal ¿por qué oponer horror?

El soneto de Blanco White

Noche y Muerte

«Night and Death»

I

¡Oh Noche de misterio! Cuando te conocí
Nuestro padre inicial, según sacra noticia,
Tu nombre es sucho, ¡no tembló y nocturno
ante
Por el dard glorioso de fulgor y de azul?

2

Pero has la cortina - traslucido rocío -
Que has pasado los rayos de occidental hoguera,
Háspico con la huerte de aquellos celos nena,
Ya los ojos del hombre la ocasión se encuentra.

¿Quién imaginaria que dentro de los rayos
Se ocultase tal sombra, quién, oh Sol, pararía,
Mientras se nos revelan hojas, mores, insecto,

En oses invisibles, ¿inquieto no te agostó?
¿Y en tal ansiedad luchamos con los muertos?
¿Si así la luz engaña, ¿no habrás engañado
la vida?

II

¡Oh Noche misteriosa! Cuando el recién nacido
Conoció hasta tu nombre, ¿informe era divino,
¿No se apercibió temblando ^{que no se apercibió} por el fatal destino
Del glorioso del con tanto azul entorno?

4 Pero tras el rocío - continúa transparente -
Que atravesas en los rayos del resplandor en llave,
Hé pero a los ejércitos del firmamento llama:
Mas he aquí desenchena los ojos y la mente.
¿Cómo presentir que en tus rayos alojado
Oculta oscuridad, oh Sol, y caen tídida,
Después de revelados insectos, y moscas, hojas,
En orbes invisibles has tu mismo esplendor?
Si así la luz no miente, ¿cómo miente la vida!
Aquesto fin mortal ¿por qué oponer horror?

2 Cambridge - 29 - ~~October~~ - 1911
Nieme - Barde