



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Modernas

La retórica del espejo: traducción comentada de algunos
sonetos de *Astrophel & Stella* de Sir Philip Sidney

TRADUCCIÓN COMENTADA

que para obtener el título de

**Licenciando en lengua y literaturas modernas
(letras inglesas)**

presenta:

Víctor Alfredo Martínez Suárez

Asesor: Dra. Ana Elena González Treviño



México, CDMX

2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Mi más profundo y sincero agradecimiento a la Dra. Ana Elena González Treviño, que me brindó toda la ayuda, la paciencia, la confianza, la atención y las palabras necesarias para realizar este proyecto. Gracias por haberme enseñado la importancia y la utilidad de las ediciones facsimilares y procurarme la guía para trabajar en un periodo tan complejo como el que incumbe a este trabajo. Gracias por haber creído una vez más en mí y motivarme a escribir.

Agradezco también al Dr. Juan Carlos Calvillo Reyes por haber sido siempre tan puntual y sincero en sus comentarios; todas esas discusiones, correcciones y reconvenciones me ayudaron a entender que no todo en la creación es caos, y que las leyes y las normas son una parada obligada en nuestro camino a la sublimación...y, aunque Ítaca está aún muy lejos, con este pensamiento me embarco y sigo aprendiendo.

Al Dr. Mario Murgia Elizalde por haber despertado en mí el interés por la épica y el escepticismo ante cualquier certeza en nuestra aproximación al poema, por su disposición para abrir espacio a las discusiones más enriquecedoras, su entusiasmo por los romances medievales y esas clases que me llevaron a descubrir a *Sir Gawain*, el inglés antiguo y la epopeya anglosajona. ¡Gracias por toda esa poesía!

A mis lectoras de tesis, la Dra. Gabriela Villanueva Noriega y la Dra. Anaclara Castro Santana, por tener la paciencia, tomarse el tiempo para leerme y brindarme todas esas observaciones que hicieron posible la conclusión de este trabajo. Así mismo, gracias a todos mis maestros, en especial, al Dr. Adrián Muñoz García por esas lecturas sobre el silencio en la religión y el *numen* en la poesía, y al Dr. Alfredo Michel Modenessi por el teatro, Shakespeare y todas esas clases sobre sonetos.

A todos mis compañeros, a los que siguen entre nosotros y los que no, gracias por enriquecer nuestras clases con sus comentarios, sus ensayos, sus críticas, sus talentos y sus creaciones. Por último, gracias a la UNAM y al Colegio de Letras Modernas por la oportunidad y el honor de estudiar aquí.

*Soy hombre: duro poco
y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea.*

Octavio Paz

Índice

Introducción.....	1
-------------------	---

Primer capítulo

Hacia la traducción del soneto inglés: el desarrollo histórico del soneto

- De la corte, las municipalidades y los orígenes del soneto..... 5
- Del soneto y la consolidación de su identidad..... 9
- Del desarrollo del soneto en Inglaterra, el cuerpo político y la *persona*..... 13

Segundo Capítulo

Análisis general de forma y contenidos en la secuencia de sonetos *Astrophel & Stella*

- La emulación en la ruina del deseo y el abandono de la virtud..... 19

Tercer Capítulo

Sobre la muestra de traducción: marco teórico y justificación de decisiones

- Los linderos del cristal..... 33
- La anatomía de los reflejos..... 45

Muestra de Traducción.....	60
----------------------------	----

Bibliografía.....	69
-------------------	----

La retórica del espejo: traducción comentada de algunos sonetos de *Astrophel & Stella* de Sir

Philip Sidney

All mankind is of one author, and is one volume; when one man dies, one chapter is not torn out of the book, but translated into a better language; and every chapter must be so translated; God employs several translators; some pieces are translated by age, some by sickness, some by war, some by justice; but God's hand is in every translation, and his hand shall bind up all our scattered leaves again for that library where every book shall lie open to one another.

John Donne, Meditation XVII

Introducción

En el terreno de la poesía, la traducción ha jugado un papel crucial para el entendimiento, la adopción y la transformación de formas literarias de otros países. Este ejercicio ha instruido a los traductores de poesía sobre las minucias del estilo, la manipulación del modo discursivo y los cambios en el lenguaje a través del tiempo, así como sobre el desarrollo, la conformación y la utilización de los temas que componen el imaginario social de diferentes culturas y sus respectivas tradiciones literarias. En vista de ello, tanto el poeta como el traductor exploran el lenguaje en cuanto a esa interminable relación entre significantes que se vacían de significado al mismo tiempo que tratan de alcanzar, en palabras de Octavio Paz, “la otra orilla”: la revelación de lo supralingüístico y el intento de traducirla por medio de operaciones literarias; ahí donde la búsqueda del poeta y el traductor converge en las fibras más profundas del lenguaje hasta encarnarse en la representación.

De acuerdo con lo anterior, el presente trabajo considera que la traducción del soneto renacentista, una de las formas más importantes que definieron desde sus orígenes la evolución y la consagración tanto de las lenguas modernas como de la tradición literaria occidental, resulta ser un ejercicio que responde a algunas preguntas esenciales en cuanto a la traducción de poéticas

arcaicas: ¿de qué manera el traductor puede abordar un silencio ideológico de alrededor de cuatro siglos de cambios lingüísticos y contextuales por los que han pasado los artificios renacentistas? ¿qué es lo que el traductor realmente plasma en dicho ejercicio? y, finalmente, ¿cuál es la valía y la finalidad de llevar a cabo dicho esfuerzo?

Para comenzar la reflexión en torno a estas preguntas, tomamos como caso práctico la experiencia de traducir algunos sonetos de *Astrophel & Stella* (1591)¹ de Sir Philip Sidney (1554-1586), cortesano, militar y hombre de letras que se dio a la tarea de edificar una verdadera poética inglesa, inspirada en el espíritu humanista de Italia y su redescubrimiento de los clásicos, el acercamiento crítico a los procesos de creación y la construcción del individuo mediante la reflexión metatextual. Con vista en ello, consciente de la necesidad de crear una literatura propiamente inglesa por medio de la experimentación lírica, Sidney,

brought to English poetry all he had learnt from French and Italian —the compound epithet, the setting of words to music, the attempt to use classical metres, the employment of figures of rhetoric, the elaboration of conceits; emblems, pastoral, sonnet, and an incredible multiplicity of rhythms and forms [...] Sidney knew that poetry was disparaged in England simply because it was not good enough, and he sought the only remedy by these concerted attempts [lyrical experiments] to improve it. (Butxton 111)

Dicho lo anterior, en un esfuerzo por acercar un aspecto general del trabajo literario de Sidney a un público lector latinoamericano del siglo XXI a partir de la reflexión en torno a la traducción de poéticas arcaicas, comenzaremos por dedicar el primer capítulo de esta traducción comentada a un breve estudio de las circunstancias que rodearon la aparición del soneto y

¹ Todos los fragmentos de sonetos citados a lo largo de este trabajo, así como los textos base sobre los cuales se basó la traducción, fueron tomados de la edición crítica *The Complete Poems of Sir Philip Sidney* de Alexander B. Grosart, publicada en 1877. Esta decisión se basó en la imposibilidad de acceder a la edición de William A. Ringler Jr. *The Poems of Sir Philip Sidney* (1962), que se considera una de las ediciones más completas en la actualidad. Sin embargo, el texto de Grosart, además de ser de fácil acceso, también discute con las ediciones tempranas de *Astrophel & Stella* y se basa, principalmente, en el folio de 1598, al igual que la edición de Ringler. Dicho folio es visto como uno de los más fiables gracias a que éste fue encomendado y autorizado por la hermana de Sidney, Mary Herbert, la condesa de Pembroke.

trazaremos los paralelismos entre el desarrollo histórico de esta forma y su adopción en Inglaterra, desentrañando los siguientes puntos: el primero, que los orígenes del soneto se remontan a un ambiente de corte y un marco musical que derivó, paulatinamente, hacia uno sintáctico y elocuente a través de la manipulación y la fusión del folclor siciliano y la tradición occitana durante el primer tercio del siglo XIII, al sur de Italia. El segundo, que en un principio, el término “soneto” se empleaba con ligereza para denominar diversas composiciones de corte lírico, ya que la consolidación de su identidad se lograría gracias a los principios de *imitatio* y *aemulatio*, adoptados por los valores educativos del humanismo renacentista, dentro y fuera de Italia, a partir del siglo XIII. Por último, que el cortesano utilizó el soneto como una exploración dialéctica del deseo por medio de la elocuencia, dando voz y escenario a la dramatización de una *persona* circunscrita a un sistema de jerarquías terrenales y supraterrrenales. Por ello, en virtud de su flexibilidad argumentativa y su economía poética, el soneto se convertiría en un vehículo ideal de *sprezzatura* y *gentilezza*, un modelo de imitación y una arena de competencia retórica entre los cerrados círculos literarios.

En el segundo capítulo haremos un análisis general de la interacción entre forma y contenidos en la secuencia de sonetos *Astrophel & Stella* para describir el estilo, el argumento principal y las dinámicas intra e intertextuales que componen la obra. Este análisis tratará de desarrollar la idea de que Sidney, por medio de *Astrophel*, llevó a cabo la emulación de una cavilación melancólica en proceso para deconstruir la voz poética de la tradición petrarquista —a partir de la fragmentación progresiva que surge del reposicionamiento que supone cada soneto— y generar un *ethos* poético basado en la generación de un caleidoscopio de perspectivas que daría una nueva voz metatextual a la tradición.

Lo anterior contribuirá a introducir el marco teórico y las justificaciones de traducción que componen el tercer capítulo, que presentará a la traducción como un ejercicio hermenéutico y creativo, tomando como base ideas de Octavio Paz, George Steiner, Walter Benjamin, Kimon Friar, Lawrence Venuti y Carl Jung. Bajo este enfoque, desarrollaremos la idea de que el traductor, en un papel paralelo al del artífice, crea un nuevo cuerpo textual, un poema análogo en el que encarna su propio deseo de significado, manteniéndose fiel a su propia creación. Al mismo tiempo, discutiremos cómo este ejercicio se sirve del anacronismo inherente al filtro cultural que determina el entendimiento y las decisiones del traductor para inscribir una nueva voz en el texto original. Esto hace de la traducción una herramienta metacultural: una que contribuye al proceso de regeneración no sólo de la tradición literaria, sino también de los arquetipos supralingüísticos que subyacen en toda lengua y logran reencarnar por medio de nuevas expresiones culturales.

Primer capítulo

Hacia la traducción del soneto inglés: el desarrollo histórico del soneto

De la corte, las municipalidades y los orígenes del soneto

Siguiendo la historia general del soneto desde la perspectiva de estudiosos como Ernest H. Wilkins, Michael R. G. Spiller y Paul Oppenheimer, los orígenes del soneto como forma prescrita se remontan a la corte imperial de Federico II de Hohenstaufen, quien reinó de 1208 a 1250 sobre el sur de Italia, la mitad gibelina en competencia con las ciudades del norte, partidarias de los güelfos. Hablamos de un tiempo en que los principados buscaban la forma de consolidar la supremacía de su discurso a través de élites versadas para afirmar y, finalmente, acabar por extender su esfera de influencia hasta imponer su identidad cultural. Es en este ambiente que una élite ilustrada, encabezada por el notario de la corte imperial, Giacomo da Lentino, parece desarrollar el soneto.

En su *The Development of The Sonnet* (1992), Michael R. G. Spiller habla de la posible influencia de la literatura occitana de los trovadores de las cortes francesas que florecieron entre el año 1100 y 1300 sobre el círculo intelectual de la corte de Hohenstaufen. Al escribir en antiguo provenzal poemas para ser cantados, basados en temas del amor cortés (*fin'amors*) —tradicción literaria que describe el pacto de vasallaje entre el caballero y la dama, apuntando, en principio, a un amor adúltero y clandestino por estar fuera del matrimonio— dichos trovadores dejaron como herencia una tradición de acompañamiento musical, el *canço* o *canzone*, cuya estructura parece sentar las bases de lo que llegaría a ser la disposición retórica del soneto:

this [the *canço*] was a long poem, but it was made up of a number of identical stanzas, and the practice of constructing these seems to bear on the sonnet. The stanzas might have from seven to nineteen lines [...] designed to be sung in provençal [...] The stanza fell into two not necessarily equal parts, called *fronte* and *sirma*, each with its own musical phrase. Each of these might again break into two, but then the second half repeated the first. The *fronte*

had two *pedes* and the *sirma* two *versus*. The major break between *fronte* and *sirma* was called the *diesis* or *volta* in Italian. (15)

Aunque Wilkins no acepta del todo que los patrones de rimas de las estrofas del *canzone* sean la explicación del tipo de estrofas que componen al soneto, Spiller —posiblemente siguiendo a Wilkins en su *The Invention of the Sonnet (1959)*— acepta que el patrón de rimas que caracteriza al octeto del soneto podría derivar de la estructura de una canción local, el *strambotto* siciliano:

Scholars have pointed out that there existed in the Sicilian area a popular verse form called the *strambotto*, allegedly sung by peasants, which consisted of eight eleven-syllable lines rhyming ABAB ABAB [...] there is no proof of indebtedness, but it is certainly not impossible that an educated circle desirous of affirming a southern Italian culture in competition with that of the north should have written distinctive poems not only in their local dialect but also deriving from local song. (16)

En cuanto a la adición del sexteto, las teorías varían de forma significativa. Oppenheimer cita a Wilkins: “the sestet of Giacomo's sonnets may have derived from the *Arab zajal*, a rhyming stanza popular with the Arabs living in Sicily in Giacomo's time” (289). Pero de acuerdo con Oppenheimer, Wilkins se retractaría de esta suposición en un ensayo posterior para atribuir la adición del sexteto a “un golpe de inspiración”. Así, Wilkins decide entender el soneto como un producto de la “invención artística” que, al contrario de aquellas que se cree son sus modelos fuente (*strambotto*, *terza rima*, *canzone*, etc.), parecía no formar parte del repertorio folclórico de formas líricas: “we may conclude with assurance, then, that the sonnet is an artistic invention. This conclusion, however, by no means precludes the possibility that the sources of the sonnet were partly —or even wholly— popular” (91). De manera análoga, Spiller considera la adición de una *sirma* al *strambotto* siciliano producto del genio de Giacomo, quien pudo haberla derivado de una lógica simétrica que respeta la disposición retórica de las *canzoni*: “the six-line *sirma* was common in *canzoni*, and it was his genius [Giacomo da Lentino's] to see that six added to eight preserves in words the principle of difference between the two parts of binary structure which was originally the melodic requirement of the Provençal *canso*” (16).

No obstante, la disposición retórica del soneto parece cumplir con una característica tripartita que, según Spiller, hace honor al culto a la *eloquentia*: “to announce a theme, to change it, and to close it: these features are essentially part of the structure of the sonnet and, though they can be rearranged, they cannot be eluded” (17). Es por ello que el soneto refleja una tendencia hacia la economía poética del encuentro dialéctico, aprovechando la síntesis que surge de la tensión oximorónica de los argumentos y las figuras del lenguaje. Por ello, se puede suponer que la élite ilustrada de la corte de Federico II buscaba una forma de crear, mediante la manipulación de formas líricas pertenecientes al folclor siciliano y la tradición literaria occitana, un fuerte sentido de identidad cultural que ratificara el cuerpo político frente las ciudades comerciales del norte.

Sin embargo, tras la muerte del emperador Federico II, el centro de actividad literaria pasó, inevitablemente, a la facción de los güelfos:

From the second half of the thirteenth century onwards, the major cities of the northern half of Italy —Venice, Florence, Pisa, Lucca, Arezzo, Siena, Milan, Verona, Ferrara and many others— formed communities reaching sometimes as many as 100, 000 people, who tried to foster their own Independence and commercial prosperity in a country not as yet unified by any central government or even a common language. Municipal government demanded both political awareness and a high degree of literacy: and where there is literacy, there is likely to be poetry. (Spiller 19)

Spiller nos recuerda que es en este escenario de espíritu cívico y comercio estratégico, controlado por mercaderes, banqueros y familias patriarcales, que Guittone d’Arezzo adopta el soneto, trasladándolo de un ambiente de corte al ajeteo de la vida diaria de las ciudades-estado en pujanza: “[Guittone d’Arezzo] is the poet of what Italian critics agreeably call ‘municipalismo’, the civic spirit; [...] in his exhortatory style the sonnet becomes an instrument in the moral ordering of the Commonwealth” (23). De esta forma, el soneto se muda de un ambiente de vasallaje y negociación de poder, a uno de concilio, civismo y prescripción moral para dar continuidad tanto

a la centralización del poder como a la creación de vínculos de identidad mediante la manipulación del discurso elocuente.

Como podemos ver, el quehacer literario (y artístico, en general) fungía como un instrumento de propaganda ideológica del gobierno, a la vez que era un vehículo tanto de estandarización lingüística como de desarrollo de una cierta identidad cultural. Los pilares culturales que pretendían reflejar la estabilidad y la influencia del cuerpo político adoptaron la retórica como el medio ideal para ratificar su poder; por lo que Spiller advierte la importancia de la existencia un discurso persuasivo y bien articulado en la administración de las ciudades-estado italianas: “Power and command of language go together; and central to the command that such administration required is the notion and practice of *eloquentia*, the speaking out of the self in texts that were designed to persuade, control, stabilise power and enhance authority” (15).

Por lo tanto, en vías de una consolidación cultural, política, económica y lingüística, los valores educativos de los principados obviaron la ruptura con la tradición escolástica de los feudos y señoríos medievales en cuanto al énfasis que las materias del *Trivium* (gramática, dialéctica y retórica) adquirieron como reformadoras y estabilizadoras del discurso. Sin embargo, la existencia del discurso elocuente da pie al diálogo que nutre a la crítica y el cuestionamiento de los mismos estándares que éste busca reafirmar: “humanist-inspired works of literature, even allowed for skepticism about the principles underlying the primary realm of power —the economy, politics, institutional religion— as well as criticism of the aims of humanism itself” (Kraye 24). Es así que, desde este panorama de tensión política, la poesía surge como un medio reformador de discursos, un vehículo de instrucción y un canal de reflexión, revelando su presencia en círculos intelectuales que hacen de la elocuencia tanto una sofisticada herramienta de persuasión o extensión del poder como un cristal que refleja y critica el trasfondo de su existencia.

Del soneto y la consolidación de su identidad

De acuerdo con el *Oxford English Dictionary*, la palabra inglesa *sonnet* es una adopción del francés, derivada del término italiano *sonetto*, diminutivo de la palabra italiana *suono*, la cual proviene del latín *sonus* (sonido). A su vez, en provenzal antiguo, la palabra *sonet* (poema) está claramente emparentada con el término *son* (canción). Dicho rastro etimológico ha mantenido a la crítica en el supuesto de que el soneto parte de un marco musical, lo cual da aún más fuerza a la hipótesis de las *canzoni* como modelo clave en la creación del soneto. Sin embargo, al menos durante la Inglaterra isabelina, el término soneto parecía utilizarse con ligereza y no denominar una forma literaria en particular o siquiera indicar que uno de sus requerimientos fuera su adaptación musical.

De acuerdo con Spiller, George Gascoigne definió el término en Inglaterra en 1575 con el claro propósito de aclarar la confusión, puesto que éste se utilizaba libremente para referirse tanto a verdaderos sonetos como otras composiciones breves que podían ir de dos a dieciocho versos y estar musicalizados o no. En lo que se refiere a la esencia musical del soneto, críticos como Oppenheimer argumentan la posible falsedad de esta idea con base en la fecha de aparición formal del término en la crítica literaria. Oppenheimer menciona que la referencia que hace Dante Alighieri al soneto por medio del término *sonitus* tanto en su *Vita Nuova* (1292-93) como en su obra *De Vulgari Eloquentia* (1302-05), sitúa al soneto más en una arena de elocuencia sintáctica e introspectiva que en un escenario de *performance* musical:

The first appearances of the word *sonetto* in Italian are conventionally assigned to the latter part of the thirteenth century, [...] But while Guittone may have known the word *sonetto*, and may have understood it as designating a particular poetic form, neither he nor Giacomo uses it anywhere, [...] the word's first appearance as a literary term occurs only at the end of the thirteenth century (1294), in the *Vita Nuova* of Dante [...] the first critical discussion of the sonnet takes place apparently [...] not in Italian at all but in the Latin of Dante's *De Vulgari Eloquentia* [...] Dante's use of the Latin *sonitus* [...] [a] word [that] [...] in medieval Latin appears in legal and papal documents as early as the year 817, where it

means "murmur," or "soft sound," [...] can mean murmur, but its larger meaning is simply noise-not noise as in music, but noise as in empty sound, bom-bast, thunder. (295-97)

Siguiendo a Oppenheimer, podemos decir que es posible que el desarrollo del soneto denote el alejamiento consciente de la tradición inscrita en los marcos musicales de los trovadores y el *strambotto* siciliano hacia un terreno de naturaleza dialéctica, tendiente al silogismo; una prueba de ello podría derivar de la acepción de la palabra *sonitus* (“murmullo”), que parece perfilar el carácter meditativo e introspectivo que caracteriza a este tipo de poemas. Aunque no es imposible que el acompañamiento musical fuera una prescripción en la creación del soneto, podemos inclinarnos a pensar este último más dentro de un marco sintáctico-discursivo que dentro uno estrictamente musical: las figuras retóricas de las que se sirve dicha forma y el énfasis que ésta hace en la dicción nos llevan a concentrarnos en su carácter dramático y dinámico, volviéndolo un instrumento de persuasión que encarna, de forma verosímil, el conocimiento empírico desde la exploración subjetiva.

Dicho lo anterior, podríamos considerar a la música como un ornato más debido a que la composición del poema se encuentra dotada de la viveza retórica que, de acuerdo con diversos autores clásicos como Aristóteles, Quintiliano, Cicerón y Horacio, es deseable en un trabajo poético con fines paidéicos. Esta viveza retórica apunta a la verosimilitud y confiere a la obra su *energeia*, concepto que define Aristóteles en su *Retórica* (IV a.C.) y, en resumen, puede entenderse como “a powerful lifelike effect through words” (Norton 162). Sin embargo, de acuerdo con Oppenheimer, ni Giacomo ni d’Arezzo dejaron comentarios críticos o prescriptivos sobre la composición de sus sonetos ni prueba alguna de que se refirieran a esta forma por algún nombre en particular. Cabe entonces preguntarnos de qué manera el soneto logró consolidar su identidad como forma fija.

La respuesta que proponemos se fundamenta en los conceptos de *imitatio* y *aemulatio*: durante la Edad Media, ejercicios como la traducción y la imitación de modelos clásicos se

utilizaban en las escuelas y universidades como formas de entrenamiento estilístico e instrumentos de transmisión cultural; de ahí el afán por dotar a las obras de decoro (*decorum*) o aquella correspondencia ideal entre el tema y el estilo. En consecuencia, ideas clásicas de pensadores como Aristóteles, Horacio, Cicerón y Quintiliano fueron retomadas durante el Renacimiento bajo una concepción dialógica entre el presente y el pasado. Autores como Dante, Bocaccio y Petrarca, al imitar y rescatar a diversos autores clásicos, dejaron comentarios reflexivos en torno a su quehacer literario para sentar las bases del dicho diálogo anacrónico, modelando la poética de sus días bajo la luz de la imitación. Estos redescubrimientos y la imitación de diferentes estilos contribuyeron a la consolidación de los valores educativos del humanismo desde el siglo XIII y hasta mediados del siglo XVII, pues estos autores (Petrarca en especial) se convirtieron en modelos de imitación ideales bajo parámetros prescriptivos que pensadores posteriores (como Pietro Bembo, en el caso de Petrarca) legitimaron en su búsqueda de la estandarización lingüística y cultural.

Sin embargo, durante el siglo XVI, la diversidad del concepto de imitación variaba en demasía, motivada por diversos enfoques, perspectivas y metáforas más interpretativas que sistemáticas. No obstante, nos basaremos en la distinción que G. W. Pigman, en su “Versions of Imitation in the Renaissance”, hace en torno a Erasmo de Rotterdam y sus conceptos de seguimiento, imitación y emulación:

This reformulation shows the fluidity of boundaries among the types of imitation. Instead of a simple opposition one finds the fuller three-fold progression: following, imitating, emulating. Following is rejected as clinging to a model's footsteps. Imitating no longer aims only at similarity, as in the previous passage, but rather at equality. Emulating still in a sense tries to achieve a victory, but the emphasis is shifted to producing something better. The difference between the two statements of *aemulatio* lies in the word's potential ambivalence; *striving* to surpass (contentiousness) or striving to *surpass* (producing something better). (26)

Esta tendencia a la *imitatio* —el deseo de alcanzar una equivalencia— y la *aemulatio* —o el anhelo de superar el modelo a imitar—, proveniente del mundo clásico y adoptada por el

humanismo renacentista en expansión a lo largo de Europa desde el siglo XIII, permitió sacar a las lenguas vernáculas del estigma de inferioridad al promover tanto su competencia literaria como su regularidad gramatical a través de la experimentación literaria. La imitación y la emulación no sólo permitieron a los autores practicar diferentes estilos de acuerdo con el decoro, sino que también promovió la regularización lingüística de las lenguas vernáculas y su legalización, llevándolas a adoptar nuevos términos y reformando tanto su gramática como su sintaxis:

Dante's imitation of classical authors [...] nurtures a constant undercurrent of attempting to outdo or supersede in Christian terms the classic pagan texts [...] Underlying this at times minute intertextual practice is Dante's rather vague theory of literary imitation outlined, but not developed, in *De Vulgari Eloquentia* [...] Dante urges a generic imitation of classical authors as beneficial to the development of the best style in vernacular poetry. (Kraye 225)

De este modo, y de acuerdo con Spiller, el afianzamiento de la identidad del soneto y la estabilización del término fue posible gracias a su abundante producción desde la corte de Federico II, pasando de ésta a las ciudades-estado del norte, por los *stilnovisti*, y hasta Petrarca, para después lograr introducirse, a través de contactos diplomáticos, en España, Francia, Inglaterra y Alemania. En el caso de Inglaterra, Spiller cree que la ambigüedad en torno al término *sonnet* se debió, en gran medida, al carácter extranjero de la forma y las tendencias imitativas de los círculos literarios que cambiaban rápidamente debido a factores relacionados con la competencia por el mecenazgo y la rivalidad entre sus miembros, quienes basaban sus creaciones en la búsqueda de nuevas formas para ejercitar su elocuencia y exhibir sus habilidades retóricas. Lo anterior deja en claro que tanto la mutabilidad del significado como la atribución, la negociación y la estandarización del mismo son resultado de la transculturación —adopciones y emulaciones culturales que parten de una fuerte influencia externa—, revelando el proceso por el cual se conforma y legaliza la identidad de una forma literaria.

Del desarrollo del soneto en Inglaterra, el cuerpo político y la *persona*

En la Inglaterra de los siglos XV y XVI, la manipulación del discurso era una herramienta que los Tudor utilizaron con el fin de legitimar sus reinados y dar una imagen de estabilidad cimentada en el discurso elocuente y la manipulación de imágenes. Tal es el caso de Enrique VII, quien hallaría la utilidad de dicha manipulación en un ambiente estigmatizado por la guerra entre las casas reinantes de Lancaster y York:

Henry VII [...] was keen to present this event [the defeat of Richard III at the Battle of Bosworth] as a [new] beginning; he employed historians such as Polydore Vergil and Bernard André to construct a Tudor version of history in which Richard III was portrayed as a murderous Tyrant, and in which the marriage of Henry himself to Elizabeth of York was presented as the final resolution of fifteenth-century battles between the rival houses of York and Lancaster over the succession. (Cheney 11)

Es por ello que la creación de mitos, la representación de sucesos, la manipulación de imágenes, la reescritura de una tradición y su adaptación a las necesidades sociopolíticas del momento se vuelven indispensables al tratar de consolidar una fuerte e influyente identidad cultural con el fin de dirigir al pueblo a una cierta lectura de los hechos o suavizar las transiciones de poder. Es así que podemos encontrar semejanzas contextuales entre la adopción del soneto en Inglaterra y la invención de este mismo en la corte siciliana de Federico II:

Like Henry VIII, he [Frederick II] was a patron of scholars, translators, poets and musicians, an activity which always tends to sharpen the interest of courtiers in the arts [...] as he moved about among his various cities and castles, principally on the mainland, he required the centralised control of the *imperium* to be administered by a highly loyal staff of professional legal administrators, the executive arm of his own inner council or chancellery. (Spiller 14)

La corte de su sucesor Enrique VIII fue testigo de una reforma literaria que se debió a las diligencias diplomáticas que se dieron entre Inglaterra e Italia durante su reinado, misma que más tarde llevaría al auge de la producción del soneto durante el reinado de Isabel I. El espíritu de la educación humanista llevaría al renacimiento inglés a participar en el diálogo que la crítica literaria

del momento mantenía con los textos clásicos con miras a la autodefinición. En este contexto, poetas cortesanos como Sir Thomas Wyatt o Henry Howard, Conde de Surrey, se dan a la tarea de experimentar con formas literarias importadas del continente mediante un ejercicio intelectual de legitimación del inglés como una lengua vernácula capaz de encarnar altos ideales artísticos. Es por medio de la emulación de modelos canonizados que sus creaciones se validan, aprovechando temas, formas y contenidos, pero hallando su originalidad en la subjetividad con que plasman los cambios en la lexis, la disposición de imágenes, el arreglo dialéctico, los juegos sintácticos o las refiguraciones de contenidos.

Cuando Wyatt lleva el soneto a Inglaterra, el carácter flexible de esta forma acaba por reflejarse en la transformación que sufre el sexteto en sus manos al introducir el dístico para dar al soneto inglés una característica epigramática diferente de la del esquema italiano. Sin embargo, es gracias a Surrey que el soneto se regulariza métricamente y se suaviza gracias al uso de encabalgamientos menos accidentados, introduciendo una modificación en el patrón de rimas que daría nacimiento al soneto inglés (ABABCDCDEFEGG).

El soneto logra adaptarse al inglés mediante la emulación que encuentra su originalidad en una disposición retórica tendiente al epigrama y la manipulación del patrón de rimas del sexteto italiano. Posteriormente, éste y la poesía de corte llegarían al alcance del público en Inglaterra por medio de la publicación de la colección de poesías conocida como *Tottel's Miscellany* (1557), que contiene tanto sonetos como otras composiciones que sufrieron arreglos ortográficos, métricos y de puntuación para suavizar su aspereza (como en el caso de Wyatt) y crear una lectura mucho más placentera (a ojos y oídos del editor, Richard Tottel), basada en la regularidad del pentámetro yámbico. No obstante, es después de la aparición de la versión no autorizada de *Astrophel & Stella* en 1591 que la producción sonetista verdaderamente estalla en Inglaterra.

Siguiendo a John Buxton en *Sir Philip Sidney and the English Renaissance* (1954), lo anterior parece responder, por una parte, a la necesidad de contribuir a la creación de una identidad nacional sustentada en una literatura equiparable a la tradición clásica y los logros de la literatura italiana, y, por otra, al sentido de competencia entre poetas pertenecientes a cerrados círculos literarios (como el círculo allegado a Sidney y su hermana Mary, la condesa de Pembroke) con aspiraciones de alzar el nombre de la poesía inglesa del anquilosamiento de sus vetustos metros, sirviéndose de la imitación, la experimentación y la emulación contendiente.

Pero el quehacer literario no es un mero estabilizador político o ideológico, y la relación entre el cuerpo político y el arte tiene un riesgo: el empleo de élites versadas, encargadas de ciertas tareas de estado tan importantes como las diligencias diplomáticas, supone la sujeción del mismo cuerpo político a la manipulación del discurso. Es por ello que el vasallaje artístico no responde únicamente a intereses económicos y políticos, y, en el caso del discurso literario, la emulación también supone una transgresión a la “tradición”, una contienda con miras a la superación del modelo:

Those who seek to employ the power of art to their own dynastic ends necessarily acknowledge its potential power over themselves [...] Art does not passively shape itself to the demands of power in this period; it beguilingly demands that the relationship between monarch and artist be reciprocal, that power is exchanged between the two. (Kinney 14)

Si bien es cierto que la manipulación de imágenes, así como la creación y la reescritura de mitos, son esenciales para ratificar y vincular los ejes del poder con el pueblo espectador al que se rige, dentro de la vida privada de la corte se descubre un mundo encriptado por códigos que prescriben lineamientos conductuales o transmiten mensajes conformados por colores, gestos, joyas, alimentos, prendas, etc. Es aquí donde la interpretación del sujeto se vuelve crucial dada la arbitrariedad con la que éste lee dichos signos, el modo en que dispone de ellos en respuesta a esta contingencia de significados y el lugar en el que estos lo posicionan en la escala social.

En consecuencia, inmerso en un sistema de jerarquías que muchas veces impide la promoción social, el poeta cortesano se encuentra en un ambiente de alienación, fragmentación, debate y tensión, a contados pasos de un sistema feudal y frente a una aristocracia amenazada por una burguesía de mercaderes y banqueros que, paulatinamente, adquieren roles cada vez más relevantes en el sistema. Estos factores limitan la función de la poesía como un mero instrumento o extensión de poder, utilizado para crear, ratificar y vigorizar el cuerpo político, y apuntan más hacia el papel de la poesía como un constante reformador del discurso y una herramienta de exploración subjetiva y psicológica que muchas veces cimbra los tambaleantes pilares del sistema jerárquico renacentista.

Las intrigas de la vida privada de los poetas cortesanos nos trasladan a un escenario sobre el que la poesía explora la dramatización de la *persona* que se recrea dentro del cuerpo político. Este ejercicio de autocreación, en un metalenguaje que refleja la búsqueda del ideal y la exploración del *ethos* (en su sentido de carácter o personalidad) por medio de un objeto de alto grado de *Arte*, rebasa los límites del entretenimiento y la complacencia dentro de un contexto de mecenazgo, mostrando la necesidad del poeta de utilizar sus recursos en una suerte de negociación de poder entre el servilismo y la propia búsqueda del ideal cortesano: la enunciación de la *gentilezza* del individuo a través de la *sprezzatura* de la forma que la contiene.

Con relación a estos conceptos, *El Cortesano* (1528) de Baltasar Castiglione reproduce una serie de conversaciones entre personajes ilustres de la corte ducal de Urbino en cuatro libros que pretenden retratar las virtudes, los códigos conductuales, el ornato, las palabras, el vestir y la disposición que compondrían a las damas y cortesanos ideales. El libro es un compendio ideológico de ideales renacentistas que pretenden conformar el vivo retrato de la perfección *gentil*. El primer libro aborda el concepto de nobleza y su relación con el linaje. La *gentilezza* –o nobleza– se

relaciona con las proporciones recíprocas entre el alma y el cuerpo; es una cualidad inefable que inspira o mueve al espectador a la superación, apelando a su intelecto y trasladándolo hacia el “amor” o *caritas* cristiano por medio del deseo como vehículo a la sublimación. Podríamos concluir que la *gentilezza* es “an active power through which she [the beloved lady as a receptacle or vehicle] is able to transmit her own essence to others and thereby make them *gentili* too” (Boyde 133).

A la par, siguiendo a Castiglione, tanto la “arquitectura” del individuo como la del discurso deben evitar el vicio de la presunción o afectación, ya que ésta se piensa como un reflejo natural y sin esfuerzo. Esta llaneza en el modo de “ser” y “conducirse” define la cualidad que denominamos *sprezzatura*. En el discurso, dicha cualidad se encuentra relacionada con el disimulo y pretende hacer pasar por natural y fluida la estructura del artificio:

[que el cortesano al hablar así como al escribir] en todo tenga continuamente buen seso y presteza y abundancia no confusa. No muestre vanidad ni mochachería en nada [...] asimismo cuando haga al caso sepa hablar con gravedad y fuerza, y tenga entonces habilidad para mover las pasiones y sentimientos que hay en nuestros corazones, y sea para encendellos y trastronellos, según fuere la necesidad del negocio, y algunas veces los enternezca casi los emborrache de dulzura con aquella pureza de buenas entrañas, que haga parecer que la misma natura habla. Todo esto se haga tan sin trabajo, que el que se escuchare piense que aquello no es nada de hacer, y que está en la mano hacello él también; pero después cuando venga a proballo, se halle muy lejos de poder hacello. (Castiglione 91)

Castiglione sugiere que la *sprezzatura* del discurso evita la afectación, refleja una naturalidad inherente al modo de expresión del cortesano y puede generar un vehículo de verosimilitud que apele al intelecto. Es por ello que en el imaginario de la tradición del *fin' amors*, la *donna angelicata* de los *stilnovisti*, la Beatriz de Dante o la Stella de Sidney, son buenos ejemplos de representaciones idealizadas. Éstas aprovechan la viveza retórica de la representación literaria para hacer de la figura femenina un objeto o receptáculo a través del cual se conmueve al amante, apelando a su razón y llevándolo a contemplar el ideal encarnado de la virtud o las verdades poéticas que simbolizan.

En resumen, podríamos decir que el soneto, gracias a la *energeia* o la viveza retórica de las palabras, refleja el virtuosismo del cortesano y su excelencia intelectual, basada en las virtudes platónicas de sabiduría, valor y autocontrol. Es por ello que, como sugiere Spiller, la voz poética del soneto se construye a sí misma por medio de figuras retóricas que se acercan a la epifanía y la interioridad que, necesariamente, demuestran la *gentilezza* del poeta: “metaphor is a kind of magic which transforms the world, by enabling objects to be other than they are; it is a logical, and synthetic rather than analytic. Thus it belongs, [at least] in the history of the sonnet, to the epiphanic side of self-presentation rather than to the discursive, public side” (52).

Es en la metáfora y su función de transubstanciar o trasladar significados que el poeta revela su capacidad de utilizar el lenguaje para desentrañar el mundo de las apariencias y acceder a alguna suerte de verdad poética: “Dante intuited very early in his career that ‘gentilezza’ will manifest itself in different ways at different times of life, and that his intuition was first conceived and expressed philomorphically, through metaphor” (Boyde 132). Baste recordar que, durante el periodo, la razón es la más alta facultad del hombre y su ejercicio supone una elevación más allá de las sombras del mundo sublunar y las limitaciones físicas del cuerpo como prisión. El poeta se vuelve un mediador entre el profano y las verdades poéticas a las que este último no puede acceder, se sumerge en un ejercicio de autoexploración que revela su esencia gentil en la manipulación del lenguaje público y el don que tiene para hacer uso de la metáfora, transubstanciar significados y apelar a la razón en aras de una transformación ética y moral.

Segundo capítulo

Análisis general de forma y contenidos en la secuencia de sonetos *Astrophel & Stella*

La emulación en la ruina del deseo y el abandono de la virtud

Astrophel & Stella —publicada sin autorización en 1591 por Thomas Newman y revisada por la condesa de Pembroke en 1598— es la primera secuencia de sonetos en Inglaterra que ofrecería un modelo de imitación ideal para los poetas ingleses, ya que en ella Sidney pareciera exponer el modo en que maneja la emulación contendiente y encumbra la *inventio* del poeta para poner de manifiesto la praxis metatextual de sus propias ideas en torno a la *poiesis*. Sidney, junto con su hermana Mary, la condesa de Pembroke, era reconocido como un patrón generoso de las artes que, con la participación de Edward Dyer y John Frampton, “planned his campaign to make English poetry comparable with the poetry of Reinassance Italy, or of the ancient world” (Buxton 102).

Sidney y el círculo de Pembroke sentaron las bases que darían a la poesía inglesa su identidad formal y estilística al escribir y producir crítica literaria en torno a los modelos que imitaban y los alcances de sus emulaciones. A través de un ejercicio de revaloración creativa, Sidney promovería un arquetipo de poeta que pretendía romper con la imitación servil a la tradición petrarquista, tratando de conformar su propio *ethos* poético mediante la reutilización de las formas poéticas y los *topoi* de dicha tradición para generar nuevos moldes y perspectivas literarias a partir de estos.

Con relación a la construcción individual de sus sonetos, algunos críticos consideran que *Astrophel & Stella* es un trabajo más maduro y menos experimental que la *Arcadia* (1590), ya que el primero mantiene patrones de rimas basados en variaciones del modelo italiano (ABBA ABBA para el octeto y CDC CDC o CDC DCD para el sexteto); sin embargo, la mayoría de los sonetos

imitan el octeto italiano y preservan el sexteto inglés, conformado por cuatro versos más y un pareado final:

[in *Astrophel and Stella*] he preferred the more usual Italian forms. He necessarily discovered the difficulty of having only five rhymes in English, but tried to preserve the contrast between octave and sestet, and to emphasize this by the pattern of the rhymes. He did not attempt to avoid the final couplet, but preferred the rhyme-pattern CD CD EE for the sestet, which distinguishes it very clearly from the ABBA ABBA pattern of the octave that he most often uses. (Buxton 122)

Para Spiller, el hecho de que 85 de los 108 sonetos de *Astrophel & Stella* estén compuestos de este modo, o alguna variación similar, es evidencia de la intención del poeta de lograr un alto grado de coherencia estructural equiparable a la gran tradición sonetista italiana. Esto responde no sólo a la estandarización formal de los sonetos individuales, sino que propone un esquema de emulación que ratifica al inglés como un medio de expresión con una versatilidad lírica tan rica como la del italiano. Sidney es capaz de lo anterior al regularizar el flujo sintáctico del poema, encabalgando los versos de tal modo que permitan una lectura menos afectada, emular la dificultad de los patrones de rimas italianos (tomando en cuenta las escasas rimas en el inglés) y aprovechar los monosílabos y la aglutinación natural de la herencia anglosajona como instrumentos de economía poética. Todo esto corresponde a una poética que pugna por una mejor dicción y una llaneza que concuerda con el rechazo que hace Erasmo de Rotterdam a la pedantería sintáctica del discurso (*largesse*), derivada de la influencia de Cicerón y las élites intelectuales del medioevo.

A nivel secuencial, la dinámica de la forma en *Astrophel & Stella* se aproxima más a un ejercicio o exposición dramática que a un hilo narrativo lineal, debido a que la interacción de los sonetos se basa en los grupos yuxtapuestos, la tensión dialógica entre estos y la amplificación de ecos temáticos que se complementan y contradicen. Un claro ejemplo de lo anterior se da a lo largo de la secuencia en once canciones que la crítica ha considerado exaltaciones líricas de relleno, aportaciones de un cuadro de propósitos narrativos o instrumentos recursivos que amplifican lo ya

descrito: “David Kalstone refers to the ‘heavy burden’ of the songs. William A. Ringler suggests that certain of the songs ‘narrate the more important events of the sequence’ [...] A.C. Hamilton suggests that the songs pull the sequence away from narrative” (Simon 87). Pero para Margaret Simon, las canciones van más allá de estas funciones, ya que, en la versión autorizada de 1598, éstas parecen aportar una perspectiva importante al encontrarse intercaladas en los sonetos, lo cual supone una función dramática y dialógica en cuanto a su interacción con estos y las perspectivas que despliegan:

Sidney uses the songs in his text to experiment with making lyric and narrative oppositional, bringing the meditative abilities of lyric into complex juxtaposition with the linear, event-based potential of narrative. Through the songs’ internal strategies, their position in the text and their relationship to one another, he then allows this opposition to break down, resulting in a recursive narrativity [...] *Astrophil and Stella*, strictly speaking, is not a sonnet sequence. It is far more formally hybrid than is usually recognized, and it is the songs which sustain this formal hybridity. (88)

Las canciones contribuyen al caleidoscopio de perspectivas que vuelve la obra un híbrido, pues ésta se compone tanto de ciclos de reformulación de sucesos como de la fragmentación de la voz poética por acción de su posicionamiento y reposicionamiento de soneto a soneto. Por ello, la dinámica de la forma en *Astrophel & Stella* se basa en la urdimbre de temas y perspectivas que rondan en torno a sí mismas y siguen tanto un hilo narrativo como uno lírico: es por medio de esta hibridación formal que Sidney articula el carácter meditativo e introspectivo de su trabajo, reformulando posiciones lógicas y emocionales con base en la tensión temática y formal.

En vista de lo anterior, siguiendo a Robert L. Montgomery en su obra *Symmetry and Sense* (1961), los poemas en *Astrophel & Stella* parecen funcionar a modo de emulación de un tren de pensamiento que proviene de un *pathos* melancólico que hunde al poeta en la autorreflexión: “*Astrophel & Stella* defines itself as the dramatic, immediate expression of a mind in the act of thinking and feeling; the verse is psychologically vital and internally revealing [...] Behind the

style of the sequence there is a spirit meditating, questioning, arguing, exulting and complaining” (76). Con relación al espíritu meditativo de la obra, podemos decir que el argumento de *Astrophel & Stella* ronda en torno al fracaso de la materialización del deseo carnal y la imposibilidad de aceptar el amor contemplativo. Astrophel se encuentra en un eterno debate que apunta tanto a una insatisfacción indefinida como a una fragmentación psíquica que no encuentra punto de cohesión. Partiendo del escepticismo y la parodia a la tradición petrarquista y sus imitadores, Sidney lleva a cabo una exploración subjetiva de los diversos estados emocionales y transfiguraciones que surgen del dilema entre el amor virtuoso y el deseo carnal, cuestionando y promoviendo arquetipos de expresión dentro de un triángulo de relaciones conformado por Astrophel, el deseo, y Stella.

Astrophel aspira, por medio de su retórica, a conmover o persuadir a Stella de ser amantes; en este ejercicio, Astrophel confronta los dos aspectos del amor: por un lado, la idealización de un amor virtuoso que apela a su intelecto, y, por el otro, la carnalidad del amor y la satisfacción de sus sentidos. Es bajo este dilema que la dimensión meditativa de la secuencia confirma la condición de Astrophel como un paciente “that means he suffers from erotic melancholy, also known to premodern medicine and culture as lovesickness, or *amor hereos*” (Sokolov 28).

Para Sokolov, la melancolía erótica es una fuerza transgresiva que afecta los procesos internos y psicológicos de la voz poética a lo largo de la obra. Esta enfermedad es la causa principal del proceso de fragmentación y transfiguración que Astrophel experimenta, pues la voz poética se contempla a sí misma en ejercicios retóricos que alientan la diseminación de su identidad: “the melancholic self is thus split between desiring and reflecting upon, even critiquing, the desire, which produces a fundamental internal antagonism of the ego with itself. If we look to *Astrophil and Stella*, we discover that Sidney’s sequence is organized around such melancholic rupture of identity, of an ego turning on or even against itself” (37).

En adición, para Catherine Bates hay un tema que, en general, caracteriza a las secuencias de sonetos inglesas y define el círculo sin dirección, la recursividad y la irresolución que las componen: “whatever their local differences in subject matter or tone, these sonnet sequences all preserve the basic structure in which an object that is absent or elsewhere creates a subject that wants or desires” (108). De esta forma, la agencia del deseo se explora en las secuencias con base en dos modalidades: una, de carácter transitivo, la otra, de carácter intransitivo. El deseo transitivo se refleja en el sujeto y su aparente anhelo de un objeto específico, como podría ser la amada en cuestión, mientras que el carácter intransitivo se refleja en el hecho de que “the ‘I’ is ultimately more occupied with its own experience of desire than it is with any object” (109). Para Bates, el deseo intransitivo puede llegar a estar enfocado en acciones o infinitivos (persuadir, conmovir, superar, crear, definir, etc.) que cambian constantemente a lo largo de las secuencias, desviando nuestra atención hacia un mundo regido por la parálisis de la inacción y el deseo de actuar:

[Sonnet sequences] detail, in other words, the sheer state of lacking, of wanting, with no end or object realistically in sight, and they thus open up a unique space for the rehearsal of intransitive desire. The speaker who desires in this way, however, is not prevented from desiring to do something: even if it is not attached to a direct object, that is, the verb can nevertheless be attached to an infinitive, as if to say ‘the speaker desires to do x or y’. (112)

En vista de lo anterior, una lectura de las secuencias de sonetos en ejes puede resumir el funcionamiento general de los poemas tanto a nivel individual como secuencial. El eje intransitivo se enfoca en el momento presente o estado de la voz poética en un soneto en particular, mientras que el eje horizontal lo hace en el hilo narrativo dentro de la obra. Estos ejes focalizan diferentes perspectivas en torno al sujeto y su experiencia del deseo, dando pie a las transfiguraciones que la voz poética y el objeto de deseo experimentan.

Gracias a que Sidney retoma el vocabulario y los *topoi* de la tradición petrarquista para exponer el conflicto interno entre el amor sensual —la satisfacción de los sentidos y el abandono

de la razón— y el amor virtuoso —la sublimación de la pasión y la persecución de la Virtud—, la identidad y el valor de su propio trabajo se logran validar. Sidney reformula sus temas para proyectar una dinámica en la que el rol del amante y la amada se transfiguran constantemente. Dichas transfiguraciones se llevan a cabo mediante la representación de la agencia del deseo, aquella fuerza transgresora a la que Astrophel se entrega, haciendo su condición gentil a un lado al asumirse en un papel de inferioridad. El escenario que en muchos casos aloja a Astrophel se establece a través de metáforas que ahondan en la jerarquización feudal (haciendo de Stella un territorio en disputa) y en situaciones que sujetan a la voz poética a voluntades que minan su autonomía:

Like some weak lords neighbord by mighty kings,
 To keep themselues and their chief cities free,
 Do easly yeeld that all their coasts may be
 Ready to store their campes of needfull things;
 So Stella's heart, finding what power Loue brings
 To keep it selfe in life and liberty,
 Doth willing graunt that in the frontiers he
 Vse all to helpe his other conquerings.
 And thus her heart escapes; [...]
 And I, but for because my prospect lies
 Vpon that coast, am giv'n vp for slaue. (XXIX. 1-14)

[...] and while I spurre
 My horse, he [love] spurres with sharpe desire my hart.
 He sits me fast, howeuer I do sturre,
 And now hath made me to his hand so right,
 That in the manage my selfe take delight. (XLIX. 10-14)

Las imágenes que hacen alusión a Astrophel abundan en la inferioridad, la sujeción, la animalidad y la conciencia del declive moral que trae consigo la naturaleza transgresiva del deseo. Por medio de la prosopopeya, Sidney atribuye al deseo —Cupido— ciertas características de regencia militar. Estas imágenes muestran el modo en que Astrophel establece un pacto de vasallaje con el deseo y no con Stella, quien resulta ser un mero vehículo o receptáculo de éste.

Ahora bien, de acuerdo con la lectura en ejes que Catherine Bates propone, dentro del eje (semi)narrativo de la obra, podemos observar cómo la condición de sumisión de Astrophel se consolida progresivamente; por lo tanto, antes del soneto LXVI —en el que Astrophel tiene una ligera sospecha del amor que Stella le guarda— y el soneto LXIX —donde Stella finalmente confiesa su amor por él—, Astrophel se encuentra inmerso en un diálogo interno con su poesía, en la contemplación de los procesos mentales que le permiten reconocer el declive moral y el efecto transgresivo que el deseo por Stella ejerce sobre su naturaleza gentil:

[Vertue] Thy scepter vse in some olde Catoe's breast,
Churches or Schooles are for thy seat more fit;
I do confesse—pardon a fault confest—
My mouth too tender is for thy hard bit. (IV. 5-8)

If that be sin, which in fixt hearts doth breed
A loathing of all loose vnchastitie,
Then loue is sin, and let me sinfull be. (XIV.12-14)

Well, Loue, since this demurre our sute doth stay,
Let Vertue haue that Stella's selfe, yet thus,
That Vertue but that body graunt to vs. (LII. 12-14)

Como podemos apreciar, es mediante el diálogo con entidades dramatizadas por medio de la prosopopeya y el apóstrofe, tales como el Amor y la Virtud de los sonetos anteriores, que Astrophel racionaliza los elementos que alimentan su conflicto interno. Afectado por la transgresión, las virtudes de Astrophel como cortesano ideal —al ser un hombre de armas y letras— se tambalean, y éste experimenta un desequilibrio ético y moral que proviene de su entrega al deseo. Sirva de ejemplo el soneto LIII, episodio en el que Cupido distrae a Astrophel —caracterizado como la representación ideal del caballero bajo la influencia de Marte— para recordarle quién es el que verdaderamente rige sobre él, haciendo alusión a la dimensión pública y privada del conflicto:

While, with the people's shouts, I must confesse,
 Youth, lucke, and praise euen fil'd my veines with pride;
 When Cupid, hauing me, his slaue, describe
 In Marse's liuery prauncing in the presse:
 What now, Sir Foole! said he—I would no lesse:
 Looke here, I say! I look'd, and Stella spide,
 Who, hard by, made a window send forth light.
 My heart then quak'd, then dazled were mine eyes,
 One hand forgat to rule, th'other to fight, [...] (LIII. 3-11)

La personificación de Cupido como amo de Astrophel y huésped de Stella deja en claro el papel de ésta, no como un mero objeto pasivo sobre el que el sujeto anhelante proyecta la retórica masculina del amor cortés, sino como un receptáculo de gran influencia que alberga una voluntad superior. Conforme a ello, Stella demuestra ejercer una agencia que no permite a Astrophel adueñarse de ella o llegar a persuadirla con su poesía. Es por ello que la materialización de Stella lleva al blasón a diseccionar el rostro y el cuerpo de la amada para equipararle con un cuerpo político que, aunque no siempre soberano (debido a la regencia de Cupido), es totalmente capaz de someter al individuo a su influencia.

Al unísono, las transformaciones del rostro de Stella en una corte (soneto IX), de su cuerpo en un instrumento de defensa para Cupido, “[...] but thus her eyes/Serue him with shot, her lips his heralds are./Her breasts his tents, legs his triumphall carre./Her flesh his food, her skin his armour braue” (XXIX. 9-12), o la representación de su corazón como una ciudadela fortificada por el desdén y el ingenio (soneto XII), montan el escenario de desesperación *in crescendo* en el que se encuentra Astrophel, hundiéndolo en la insatisfacción de su deseo sexual y la incapacidad de repeler la agencia marcial de cupido:

Stella, whence doth these new assaults arise,
 A conquerd yeelding ransackt heart to winne,
 Whereto long since, through my long-battred eyes,
 Whole armies of thy beauties entred in? (XXXVI. 1-4)

Ahora bien, como sostiene Montgomery en *Symmetry and Sense*, otro de los detalles más significativos de *Astrophel & Stella* es el eco a algunas nociones que Sidney discute en su *Defence of Poesie* (1595) y que pretenden reivindicar, por un lado, la imagen arquetípica del poeta como un creador y, por el otro, el papel de la poesía como un instrumento de enseñanza a través del placer. Con relación al estilo, entre estas nociones se encuentran tanto el disimulo del ornato como la dilución de la formalidad y la afección de una sintaxis ciceroniana. Esto se refleja en lo que Montgomery cataloga como un coloquialismo o una llaneza de ideas presente en la construcción individual de los sonetos en *Astrophel & Stella*, mismos que hacen énfasis en el pensamiento detrás de la estructura más que en la intrincación retórica y gramatical de las oraciones que le contienen:

The *Defence of Poesie* was probably composed after most, if not all, of the *Arcadia* verse was completed. As he lists his objections to over-decorative lyric, Sidney confesses himself 'sick among the rest'. On the other hand, the *Defence* is echoed in a number of sonnets in *Astrophel and Stella* which argue against conventional devices in lyric ornament and urge a plainer, more direct style, and had the sequence carried out this program with utter and obvious fidelity to its new principles, the work of the critic would be simpler [...] But *Astrophel & Stella* does not abandon the devices familiar in the *Arcadia* poems, and while the sequence does speak with a different voice, it does not represent the sharp, absolute break with ornateness that some of its own poems would suggest. (64)

Como Montgomery apunta, Sidney se inclina por componer oraciones con una sintaxis más disimulada y menos afectada, logrando acompasar el ritmo retórico del soneto para transmitir las ideas con una soltura que pretende promover la premisa horaciana del entendimiento a través del placer. Sin embargo, siguiendo a Montgomery, este patrón de composición no es constante y resulta difícil afirmar que *Astrophel & Stella* sea completamente una praxis de los postulados de la *Defence* de Sidney. No obstante, podríamos proponer que la relación intertextual que guardan estas obras hace más eco al proceso autorreflexivo en torno a la creación de poesía que a la llana intención de convertir estos sonetos en una praxis poética de dicha disertación, en especial al considerar el hecho de que *Astrophel & Stella* fue una obra que, al parecer, Sidney no tuvo intención alguna de hacer pública más allá de un cerrado círculo de lectores.

A pesar de eso, para ejemplificar la intención de Sidney de llevar a cabo un ejercicio de persuasión horaciana a través de un sutil ornato retórico y el genio creativo de la emulación contendiente propuesta por Erasmo, el primer soneto de *Astrophel & Stella* expone el carácter metatextual que caracteriza a la secuencia entera:

Louing in truth, and faine in verse my loue to show,
 That she, deare Shee, might take som pleasure of my paine,—
 Pleasure might cause her reade, reading might make her know,
 Knowledge might pitie winne, and pitie grace obtaine,—
 I sought fit wordes to paint the blackest face of woe;
 Studying inuentions fine, her wits to entertaine,
 Oft turning others' leaves, to see if thence would flow
 Some fresh and fruitfull showers vpon my sun-burnd brain. (I. 1-8)

El soneto que abre la secuencia expone una llaneza sintáctica en el octeto de la cual se deriva una lectura fluida, y es gracias a figuras de repetición y de dicción (como el clímax y la diácope) que Sidney logra dramatizar el argumento expuesto, incrustando metáforas a modo de crítica del abuso en la imitación de la tradición petrarquista y el parafraseo sin sello alguno de autenticidad creativa. Astrophel pretende demostrar que el ejercicio de emulación puede dejar atrás el servilismo a Petrarca por medio de la superación del modelo, lo cual intenta lograr al buscar “hablar de forma diferente”: Astrophel escribe con el claro propósito de crear una *persona* que logre llevar a Stella a la conmiseración por medio de la *energeia* retórica, mientras que Sidney utiliza a esta *persona* para introducir una dimensión metatextual que hace un comentario sobre la tradición y su emulación. Es en su inclusión en la tradición y el deseo de superarle que la voz poética se define a sí misma en las fronteras de lo que ha aprendido de ésta y lo creado por sí misma. Como muestra, los comentarios metatextuales de los sonetos III y XV, en los que Sidney enaltece la *inventio* del poeta y la sitúa en una interioridad (la facultad creativa del poeta o “*inward tuch*”) que se externaliza al encontrar en la metáfora no sólo una extensión creativa del intelecto, sino la substancia que da una nueva voz a la mayoría de los *topoi* tomados de la tradición:

Let dainty wits crie on the Sisters nine,
 That, brauely maskt, their fancies may be told;
 Or, Pindar's apes, flaunt they in phrases fine,
 Enam'ling with pied flowers their thoughts of gold. (III. 1-4)

Ye that do dictionarie's methode bring
 Into your rimes, running in ratling rowes;
 You that poore Petrarch's long-deceased woes
 With new-borne sighes and denisen'd wit do sing;
 You take wrong wayes; those far-fet helps be such
 As do bewray a want of inward tuch. (XV. 5-10)

En suma, podemos decir que la voz poética, al ser una construcción de Astrophel, que a su vez es una construcción de Sidney, nos permite apreciar cómo un aspecto de la retórica del espejo entra en juego: sus reflejos, frente a frente, no logran fijar una identidad, sino que la fragmentan de soneto a soneto. Esto promueve un juego de diversas perspectivas en el que la voz poética y el poeta se confunden: Sidney construye a Astrophel con el propósito de explorar las implicaciones psicológicas del paradójico razonamiento que ahonda en el abandono de la razón por la devoción al deseo. A través de este conflicto, Sidney pareciera tratar de hacer alusión a un postulado horaciano que expone en su *Defence*: “architectonike, which stands (as I think) in the knowledge of a man's self, in the ethic and politic considerations, with the end of well-doing and not of well-knowing only” (13). Entonces, podríamos decir que la voz poética se encuentra inmersa en la exposición reflexiva de su estado, ejemplificando la conformación final de su propio *ethos* poético desde la desarticulación de la tradición en la que está inserto.

Por medio de esta deconstrucción, el poeta, Sidney, explora su propia condición con relación a su lugar en la tradición que imita, el sistema ideológico al que se encuentra circunscrito y su reposicionamiento gracias a la creación de una nueva voz metatextual en su poesía: Sidney utiliza la tradición para reformular tópicos y exponer la paradoja en la que se encuentra el poeta al verse en la necesidad de formular su propio *ethos* poético por medio de la imitación de una subjetividad petrarquista. Sin embargo, de acuerdo con Bates, el poeta (Sidney) y la *persona* (el

poeta Astrophel), se ven inmersos en la contemplación melancólica de una idealización imposible de materializar mediante el lenguaje:

For Petrarch the idea was less to persuade the Lady than to praise her [...] but much of that praise was, in practice, self-praise designed to reflect back flatteringly on the poet himself. The more wondrous his descriptions of the Lady and the more ingenious his metaphors, the more he was able to display his poetic skill and virtuosity, so that the Lady (as idealized object) eventually came to mirror the sonnet speaker. (Bates 114)

El poeta, la persona y la voz poética se ven reflejados a sí mismos por su retórica como un amante idealizado gracias a la composición idealizada de la dama; en consecuencia, podemos hablar de la voz poética como un narciso ahogado en un proceso reflexivo, emulando un tren de pensamiento que ronda en torno a la incapacidad de obtener el objeto de deseo y contemplándose a sí mismo en construcciones retóricas que lo diseminan. Es en este punto donde las fronteras entre Sidney, el autor, y Astrophel, el poeta, se vuelven difusas y revelan el modo en que la conciencia metatextual de Sidney dispone de la convención literaria y hace uso de la contemplación melancólica como un instrumento de medición y exploración subjetivas:

Melancholy not merely supplies a subject matter for Sidney's cycle but determines its textual logic, namely, a fragmentation of the 'I' and its dissolution into a series of quasitheatrical performances of identity. Of course, there is nothing revolutionary about the claim of Sidney's fractured subjectivity. In Gary Waller's words, in *Astrophil and Stella* we find ourselves 'in the presence of a continually decentered self that searches for fixity through the endless dissemination of language'. (Sokolov 30)

Es cierto que Sidney logra construir un mundo de ejes verticales y horizontales para abrir diferentes perspectivas derivadas de estos distintos planos ficcionales, pero la verdadera innovación en la *inventio* de Sidney se basa en la representación conscientemente metatextual del conflicto entre el deseo de dar una voz original a su poesía y la imposibilidad de escapar a los modelos que emula. Esta paradoja apunta a la incapacidad de concretar un ideal y, en general, es un tema que se desarrolla indefinidamente en las secuencias de sonetos, siendo el responsable de la sensación de recursividad y la suspensión indefinida que caracteriza a estas obras:

By prioritizing the present moment in these ways—by foregrounding the immediate instant as it is lived in the here and now, or experiences in the present continuous, and by extending this moment as far as they can, if at all possible indefinitely—sonnet sequences thus enact the experience of pure duration: of living without growing, of chasing without catching, of running without moving forward (paradox circularity again). The detail, in other words, the sheer state of lacking, of wanting, with no end or object realistically in sight, and they thus open up a unique space for the rehearsal of intransitive desire. (Bates 112)

Como consecuencia de esto, para Bates el papel de la voz poética se desarrolla indefinidamente sobre un escenario de contienda retórica. Conforme a ello, podríamos decir que Sidney busca hacer de su *inventio* un nuevo y original soporte para, primero, lograr sostener su *ethos* poético, y, finalmente, como concluye Heather Dubrow, darse lugar como un verdadero poeta creador en la construcción de una poética inglesa, mostrando “ (...) a desire to make one’s mark, to stand out from the crowd and to emerge as the winner from an intensely competitive field.” (cit. en Bates 118). En este escenario, el poeta se ve en la necesidad de redefinirse y reivindicar su papel como creador dotado de *gentilezza* antes de que la tradición y el cuerpo político le absorban y anulen por completo. Así, podemos decir que el carácter subversivo en *Astrophel & Stella* quedaría ejemplificado por la deconstrucción tanto de las ideas del periodo como de la identidad del individuo permeado por ellas:

Indeed, Sidney's work regularly betrays the contradictory pressures of his position: his ideology of chivalry, his class consciousness, his commitment to humanist learning, and the dictates of Calvinist theology. It is not surprising, therefore, that like the humanists who preceded him, Sidney often uses imitation as a means of imparting a certain stability to an ego otherwise in danger either of being absorbed into one of the period's competing discourses, or of simply being torn asunder [...] Thus imitation and its sanction of legitimacy provide Sidney with a way of mediating between contradictory historical and ideological tendencies, while nonetheless preserving the apparent coherence of his poetic ego. (Miller 503)

En conclusión, es gracias a este carácter subversivo de la poesía de Sidney que la tensión entre el *ethos* individual y comunal se sublima para conformar un ego poético que, aunque en búsqueda de su propia definición a través del símbolo, logra poner de manifiesto una poética que promueve la libertad y la validez de nuevos valores en torno a la creación del artificio, edificando

una nueva subjetividad desde la deconstrucción de las jerarquías dominantes y los papeles impuestos por ellas.

Tercer capítulo

Sobre la muestra de traducción: marco teórico y justificación de decisiones

Los linderos del espejo

Para poder definir una postura concreta de traducción y dar una orientación a esta misma fue necesario aproximarnos a la obra de Sidney por medio de una contextualización que abarcara los orígenes generales del soneto a la par de su adopción y adaptación en Inglaterra, estableciendo puntos de convergencia en cuanto a sus funciones dentro del ámbito de lo público y lo privado: por un lado, como un instrumento retórico de promoción de estándares para el refinamiento cultural, por el otro, como un vehículo de exploración, cuestionamiento y ratificación de la propia identidad frente al peso de la tradición y el aparato ideológico imperante.

De ahí, pasamos al análisis general de contenidos y forma en *Astrophel & Stella* para comprender su dinámica y generar un primer entendimiento que nos ayudara a abordar la brecha lingüística y cultural de cuatro siglos entre el renacimiento inglés tardío y un público lector latinoamericano de nuestros días; una brecha de tiempo en la que las lenguas y sus contextos han sufrido incuestionables cambios, pues “even the poem itself, from the moment it is created, never exists as an unchanging integrity. If it is read and interpreted differently by the poet himself, his friends, his contemporaries, consider what metamorphoses it undergoes when read after the intervening centuries, and even milleniums, of an astounding variety of cultures in ceaseless evolution and revolution” (Friar 198).

Es por ello que el último capítulo de este trabajo parte de la idea de que la traducción es una reconstrucción verbal hermenéutica permeada por marcos culturales de pensamiento y percepción propios del tiempo y el espacio en el que ésta se produce. Este ejercicio es parte de un ciclo de transmisión y regeneración cultural que se nutre de nuevas perspectivas que son generadas a partir

de diversos acercamientos y reinterpretaciones del “pasado”. Sin embargo, hay que remarcar que es por medio de estas reconstrucciones que las fibras más profundas de nuestra cultura son capaces de hilar nuevas texturas que se añaden a nuestra psique como especie y acaban por componer lo que Carl Jung ha denominado como el “inconsciente colectivo”:

He elegido la expresión “colectivo” porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino *universal*, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre. (10)

Para Jung, este entramado de contenidos y modos de comportamiento que componen el inconsciente colectivo parten de arquetipos inefables pero perceptibles —provenientes de una cosmovisión primitiva— que llegan a traducirse en fórmulas conscientes que se homogenizan y acaban por componer el imaginario colectivo de una cultura en particular, utilizando como canales de transmisión expresiones culturales como el mito o la leyenda (11). En este sentido, podríamos considerar los *topoi* de diversas culturas y sus respectivas expresiones literarias como una *mise en abyme* de traducciones de ese contacto remoto con lo “inefable”, es decir, como el constante traslado de las diferentes percepciones del arquetipo, que se renueva a través de nuevas fórmulas racionales, cognoscibles, comunicables y en constante movimiento: para Jung, “el arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al conciencializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge” (4).

Bajo esta óptica, podemos decir que la traducción literaria es uno de los ejes en torno al cual gira este gran ciclo de evoluciones y revoluciones simbólicas, lingüísticas y culturales. Traducir es dar expresión a aquella voz de voces que expone la marejada de lecturas que han tenido lugar a lo largo del tiempo, de cultura a cultura, en torno a las diversas expresiones literarias que han surgido en nuestra historia. Dichas lecturas y sus diferentes formas de expresión son la esencia

de la multiplicidad que mantiene constante el diálogo entre el presente y el pasado, describiendo, ulteriormente, una urdimbre de ecos y remanentes semánticos que componen las fibras de un lenguaje profundo que subyace en todas las lenguas.

Una idea similar puede encontrarse en Walter Benjamin, quien afirma que cuando la traducción se enfoca en el “modo” en el que el texto significa y no en su significado, ésta logra revelar la presencia de un tercer elemento, de un “parentesco” que une a ambas lenguas y bien podría identificarse tanto con la idea de un inconsciente colectivo —generando arquetipos universales y transhistóricos a nivel especie— como con la de un imaginario colectivo —homogeneizando percepciones, prácticas y parámetros de identidad dentro de un marco cultural específico— detrás de las estructuras de cualquier lengua: “Languages are not strangers to one another, but are, a priori and apart from all historical relationships, interrelated in what they want to express” (74). Por ende, la traducción hace posible que dicho parentesco se manifieste al dislocar las estructuras del texto original y mostrar una matriz de significado a la que el traductor tiene acceso.

Bajo la óptica de Benjamin, la traducción no sólo es posible, sino que es necesaria para contribuir al proceso que da continuidad a la “vida” de una obra cuyo marco de significación cultural ha expirado. De este modo, esto sólo será posible mientras este ejercicio abandone la idea de comunicar un sentido unívoco y se enfoque en las dinámicas que generen desde el texto traducido un sistema de nuevas relaciones inter e intratextuales:

Fidelity in the translation of individual words can almost never fully reproduce the meaning they have in the original. For sense in its poetic significance is not limited to meaning, but derives from the connotations conveyed by the word chosen to express it [...] a translation, instead of resembling the meaning of the original, must lovingly and in detail incorporate the original's mode of signification, thus making both the original and the translation recognizable as fragments of a greater language, just as fragments are part of a vessel. (79)

De acuerdo con lo anterior, para Benjamin “sentido” puede entenderse, entonces, como los modos de significación, como esas elecciones léxicas que se vuelven características “inmanentes” de toda obra, que tienen un fin en sí mismas y que componen un sistema de relaciones interno que es independiente a cualquier acción externa a éste. De ahí, podemos derivar que el traductor puede llegar a un mejor entendimiento de su papel como un artífice una vez que se enfoca en la recreación de “una forma de decir las cosas” más que en “lo que se dice” en el poema. Benjamin cree que los modos de significación ponen en evidencia una “intención” de significado inherente a todos los textos— y, ulteriormente, todas las lenguas— y afirma que una traducción que se apega más al sentido que al significado es capaz de encontrar el núcleo que compone las “intenciones” del poema: “the task of the translator consists in finding that intended effect [*Intention*] upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original” (77).

No obstante, aunque para Benjamin las “intenciones” del texto se localizan en las relaciones que derivan de los modos de significación que componen el texto, en George Steiner encontramos que gran parte de nuestra esencia ha sido sustituida por una *persona* construida con base en la herencia cultural y el imaginario colectivo de los cuales forma parte, “somos, a tal punto, producto de pautas y esquemas afectivos; la cultura occidental ha estilizado tan a fondo nuestras percepciones, que hemos llegado a vivir la propia tradición como un estado de naturaleza” (471). El resultado es que, si bien, toda obra está compuesta por “modos de significación”, también es cierto que nuestra percepción de ellos se encuentra totalmente permeada por el marco cultural en el que estamos inmersos. Por ende, el texto original es un receptáculo de percepciones al que los intereses de nuestro tiempo dan la posibilidad de volverse un generador potencial de significado, restaurando tanto su valía como su capacidad de diálogo.

Bajo dicha perspectiva, la traducción de poesía permitiría ver el modo en que el traductor interpreta las relaciones intratextuales del texto original —con base en el filtro cultural que conforma su percepción— y se ocupa de recrear la dinámica de dichos contenidos a través de una interpretación que, en esencia, nace, se alimenta, se consume y se regenera desde la tradición (en este caso, el canon literario occidental). En este sentido, los traductores, consciente o inconscientemente, llevan a cabo transformaciones que no sólo afectan al texto de forma aislada, sino que las dirigen hacia la totalidad del sistema.

Para T.S Eliot, en “Tradition and the Individual Talent” , el pasado y el presente ejercen una influencia directa el uno sobre el otro: la aparición de una nueva obra puede lograr inscribir un cambio de perspectivas en la tradición, y dicha transformación, como en el caso de la traducción, es necesaria para la regeneración de perspectivas que prolonguen su vida y, en última instancia, ahonden, a nivel metacultura, en la riqueza significativa de sus estructuras más profundas:

what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature, will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities. (Eliot 5)

En suma, la tradición se comporta como un sistema abierto que necesita de nuevas infusiones que asimila hasta que, una vez más, resultan obsoletas y vuelven a ser arrastradas hacia el comienzo de todo el proceso de regeneración cultural. Es por ello que toda traducción y toda obra literaria están destinadas a caducar al formar parte de este ciclo que afecta tanto a los niveles más superficiales como a los más profundos del lenguaje y sus expresiones culturales: “For just as

the tenor and the significance of the great works of literature undergo a complete transformation over the centuries, the mother tongue of the translator is transformed as well. While the poet's words endure in his own language, even the greatest translation is destined to become part of the growth of its own language and eventually be absorbed by its renewal" (Friar 75).

Hasta aquí, nuestra aproximación a la obra y al pasado puede perfilarse como un ejercicio necesariamente anacrónico, ya que, aunque éste permite al traductor acceder a una matriz de significado más allá de la lengua, esto siempre se lleva a cabo, indudablemente, desde la subjetividad de su propio tiempo y espacio. Lawrence Venuti, en *Translation Changes Everything* (2013), recalca que algunos de los problemas más elementales en torno a nuestras traducciones de poéticas arcaicas derivan, precisamente, del anacronismo en las elecciones lingüísticas del traductor. Para Venuti, el traductor se encuentra ante un contexto de "producción y recepción", y, por ende, de relaciones intertextuales que se han erosionado. En consecuencia, el texto original refleja, en primera instancia, las diferencias lingüísticas e históricas entre su aparición y el tiempo del traductor: "Because translation is decontextualizing, it inevitably opens up a historical difference from the source text through the very linguistic choices that the translator makes to overcome that difference. For these choices expose the translator's address to audiences in another culture at a later moment" (81).

En principio, Venuti parte de un escepticismo inicial hacia el verdadero entendimiento intercultural por medio de la reconstrucción histórica, puesto que ésta ya es, en sí misma, una forma de traducción plagada de perspectivas anacrónicas: "historical scholarship, notwithstanding its enormous value in understanding past moments, always asks questions of those moments that they did not ask of themselves, questions that issue from the moment of historical research and the historian's particular methods" (81). Es por ello que, por más especializada y académica que sea

nuestra aproximación histórica, ésta jamás será capaz de reconstruir el contexto original de producción y recepción de la obra; sin embargo, ésta no deja de ser un ejercicio valioso, útil y obligado, puesto que, bajo la óptica de los estudios de traducción hermenéuticos, la transformación interpretativa no sólo es inevitable, sino deseable. Es así que, aunque la aproximación histórica no regenere el contexto de la obra, éste es capaz de arrojar luz sobre la forma en la que entendemos los fenómenos literarios, dando una oportunidad a los textos originales de plantearse preguntas y escenarios que, posiblemente, estos mismos no tenían contemplados.

Dicho lo anterior, en consonancia con Venuti, podemos decir que, si bien la traducción de poéticas arcaicas no evita el anacronismo inherente a su aproximación al texto fuente, esto puede tornarse una ventaja para el traductor que, consciente de la imposibilidad de una equivalencia, se puede abrir a la posibilidad de crear un “análogo estilístico” (*stylistic analogue*). Esta estrategia se da a la tarea de proveer al texto original de una nueva lectura o recontextualización a través del análisis de sus modos de significación, apuntando al hallazgo de un marco de expresión que logre emular su sentido y establecer una enriquecedora relación de reciprocidad entre el texto fuente y el texto meta. Dicho análogo estilístico “does not supply the loss of the foreign context, nor does it enable an equivalent effect; it rather provides another context in the receiving culture, a context of production and reception in which the translator inscribes the foreign poem with an interpretation that is both illuminating and convincing, that does not seem merely a literary prank” (82).

Por consiguiente, aunque la traducción como análogo estilístico señala de forma disyuntiva e indirecta los rasgos lingüísticos y literarios del original, Venuti cree ver en ella y las filtraciones de anacronismos que la componen una ventaja funcional que apunta a una transformación interpretativa al inscribir una nueva visión tanto en las formas como en los temas del texto original y la literatura que lo recibe (82). Además, la conformación de este nuevo cuerpo textual y sus

elecciones léxicas, motivadas por el filtro cultural del inconsciente del traductor, son una ventana a las operaciones más profundas que permean sus decisiones:

more attention needs to be given to the idea that the unconscious, a universal category in psychoanalytic theory, might operate somehow in the translator's choices and be visible in the translated text, available for reconstruction. In producing a chain of signifiers to render the source text, the translator releases a remainder that exposes the workings of his or her unconscious – but only in relation to that text or even a particular passage in it. And this remainder may include various intertextual connections. (51)

Bajo este enfoque, debido a que el traductor tiende a abordar el texto con una disponibilidad que le insta a ver en éste un cierto grado de traducibilidad, la comprensión del texto es ya, en palabras de George Steiner, una traducción de éste, es “tanto una circunscripción como una ingestión” (304). Ahora bien, este proceso de entendimiento se corresponde con lo que Venuti identifica como un “deseo de significado” en el traductor, quien “altera” el texto original hasta satisfacer los intereses que le motivan, producto de la interiorización del marco cultural que le conforma:

In the translator's case, the source-text signifiers are the stage upon which desire is produced. The source text creates a lack in the translator who unconsciously demands that this text satisfy the lack and who alters it so as to achieve satisfaction. The translator's desire, then, is revealed primarily in those instances where the language of the translation is dislocated or where the translation so deviates from the source text as to result in an error. (39)

Complementando lo anterior, Steiner ve la traducción como un espejo que refleja las sensibilidades y percepciones del traductor (que es, en sí mismo, un producto de la cultura en la que está inmerso), de modo que propone un modelo, llamado el desplazamiento hermenéutico, el cual concibe la traducción como

un proceso hermenéutico que consta de 4 etapas: la confianza inicial, el impulso de generosidad del traductor basado en la presuposición de que hay algo que merece comprenderse; la agresión, la maniobra de comprensión que implica invasión y extracción [...], la incorporación, la importación de la significación y la forma, [...] y la necesaria fase final de restauración del equilibrio. (López y Minnet 172)

Para Steiner, debido a que la traducción —mediante las fases de comprensión inicial, extracción e incorporación final— desequilibra el estado significativo del texto original, es necesario que ésta cierre con la restauración final del equilibrio de las relaciones semánticas entre los textos fuente y meta: “el texto original saca buen partido de las relaciones de orden y de las distancias diversas que se establecen entre el mismo y sus traducciones [puesto que] la distancia y la contigüidad determinan e inauguran ‘formatos’ de significación” (307). Con base en ello, Steiner afirma que las traducciones que tienden hacia dicha reciprocidad pueden, cuando son inferiores, describir las virtudes o tensiones del texto original, o, cuando superan a este último, realzar el potencial significativo del cual ni el mismo original está consciente (308).

Simultáneamente, para Octavio Paz el habla misma, el uso privado de la lengua, es ya un acto de traducción, una apropiación que deviene en la inscripción de una visión particular en torno a lo extralingüístico; por lo que, bajo dicha consideración, Paz no encuentra fundamento alguno para afirmar cabalmente la originalidad de ningún texto y propone ver en toda traducción un acto puro de *poiesis*:

Ningún texto es enteramente original, porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único. (8)

Si entonces, como dice Paz, cada traducción puede entenderse como una invención, un nuevo cuerpo para ese “algo” que adjudicamos al texto fuente, cabe entonces preguntarnos a qué es fiel el traductor en su ejercicio: Steiner nos recuerda que el traductor es un *interprète*, es decir, un “ejecutante de vida” (49). Esta “vida” no se refiere solamente al hecho de poder ver la traducción como un instrumento de “transfusiones” que hacen que el texto fuente siga hablando a lo largo del tiempo, sino que dicho concepto posiciona al traductor en el mismo terreno del poeta, es decir,

como un creador que es fiel a su propio texto: “La fidelidad no es literalismo, ni procedimiento técnico para transmitir el ‘espíritu’ [...] El traductor, el exegeta, el lector sólo es fiel a su texto.” (Steiner 309). Por medio de este acto, el poeta-traductor hila todos los elementos necesarios para crear nuevas y significativas relaciones intratextuales que funcionen de tal modo que respondan no sólo al texto original, sino a sí mismas como sistema, como un poema autónomo que sigue sus propias dinámicas, pero guarda una relación de reciprocidad semántica (una ilusión de “transparencia” para Steiner) con el original del cual “tomó” forma.

En consecuencia, si ligamos esta noción de fidelidad con la interpretación que Sidney hace del concepto de *mimesis*, podemos ver que el hecho de que para Sidney el artificio refleje una “naturaleza” idealizada describe, en última instancia, una idealización compuesta por el marco cultural e ideológico que perfila al poeta. M.H Abrams en *The Mirror and the Lamp* (1953) menciona que las teorías pragmáticas del arte apuntan al direccionamiento de una obra literaria hacia un público lector, con el propósito de generar una respuesta específica en éste (*movere*) (17). De acuerdo con ello, Sidney escribe con el propósito de reivindicar el papel pedagógico de la poesía bajo el precepto horaciano de la enseñanza a través del placer, y, en este sentido, podríamos decir que, en *Astrophel & Stella*, una de las tareas que Sidney lleva a cabo es la de inscribir una nueva visión en torno a la tradición petrarquista para tratar de conformar un *ethos* poético que instruya a otros poetas a seguir su propia invención, escribiendo con base en la emulación contenciosa y no en la imitación servil. Dicho de otra manera, Sidney llevaría a cabo una reinterpretación de la tradición al abordarla, apropiarse de ella, hilar un nuevo cuerpo para la reformulación de sus *topoi* y darle “voz” y “vida” nuevas a un canon que considera “exánime”: “You that poor Petrarch's long-deceased woes/ With new-born sighs and denizen'd wit do sing: /You take wrong ways (...)” (XV.

7-9). En síntesis, Sidney busca inscribir cambios de perspectivas en torno a la tradición que imita y su simbología por medio de su propia “creación” como un eje de restauración moral:

Only the poet [...] lifted up with the vigor of his own invention, doth grow, in effect, into another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in nature, as the heroes, demi-gods, cyclops, chimeras, furies, and such like; so as he goeth hand in hand with nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging within the zodiac of his own wit. Nature never set forth the earth in so rich tapestry as divers poets have done; neither with pleasant rivers, fruitful trees, sweet-smelling flowers, nor whatsoever else may make the too-much-loved earth more lovely; her world is brazen, the poets only deliver a Golden. (Sidney 8)

Lo anterior nace de una idea central en los platonistas, que es la de la existencia de dos mundos, “The first, which is intelligible or apprehended by the intellect, is the world of Ideas or Forms, the archetypal patterns of everything existing in the inferior material world [...] The second, which is sensible or apprehended by the senses, is not real in itself; its value is in the fact that it is a copy of the real world of Forms” (Rivers 33). Para Sidney, el concepto de *mimesis* va más allá de hacer una copia (el artificio) de *la copia* (la naturaleza caída que parte del mundo de las ideas), ya que la poesía mimética, la de la tercera clase de poetas que, en su *Defence of Poesie*, Sidney reivindica como verdaderos creadores (*poiein*), hace a imagen y semejanza del mundo de las ideas y no del mundo terrenal. Conforme a ello, apprehendida por el intelecto y no los sentidos, la poesía representa a la naturaleza con miras a una restauración ética y moral tanto del mundo terrenal como del individuo por medio de la verosimilitud:

For these third [kind of poets] be they which most properly do imitate to teach and delight; and to imitate borrow nothing of what is, hath been, or shall be; but range, only reined with learned discretion, into the divine consideration of what may be and should be. These be they that, as the first and most noble sort may justly be termed *vates*, so these are waited on in the excellentest languages and best understandings with the fore-described name of poets. For these, indeed, do merely make to imitate, and imitate both to delight and teach, and delight to move men to take that goodness in hand, which without delight they would fly as from a stranger; and teach to make them know that goodness whereunto they are moved. (Sidney11)

En este sentido, Sidney no sólo tiene un propósito personal al inscribir una nueva voz en su poesía y ratificar la identidad creativa de sus emulaciones, sino que también asume un propósito político al dar a la poesía un objetivo paidéico, apuntalado por virtudes asumidas como la *gentilezza* y la *sprezzatura*. De forma análoga, el traductor lleva a cabo una restauración idealizada de los componentes del texto original, ya que tal como la poesía es posible gracias a la relación entre el poeta y su percepción —producto de una cultura interiorizada— de lo extralingüístico, la traducción es posible gracias a la relación entre el traductor y su “experiencia” del poema a traducir.

El traductor tiene como materia prima el lenguaje y el arreglo de sus modos de significación, y su tarea podría considerarse pragmática si lo que se propone es dar cabida al acercamiento entre el lector y el texto a traducir, buscando generar una respuesta intelectual en el público lector mediante la regeneración de la intertextualidad del texto original desde la fibra semántica de los nuevos tejidos del cuerpo textual: “we must acknowledge the probability that the translator’s desire can take collective forms, determined by cultural traditions [...] In such cases, the translator’s desire may be not merely personal, but political as well” (Venuti 40). Gracias a esta restauración con propósito, la traducción puede entenderse como un eje de reinención cultural desde el cual podemos observar los cambios en el lenguaje, la historia de las relaciones interculturales y la urdimbre de relaciones simbólicas y universales más profundas que componen los marcos de pensamiento que subyacen en cada cultura.

La anatomía de los reflejos

Bajo el marco teórico descrito en el apartado anterior, esta muestra de traducción pretende alcanzar la llaneza que caracteriza la poesía de Sidney mediante la naturalización sintáctica, la cual acerca el texto al lector y procura evitar la afectación para poder mostrar una disposición argumentativa clara, elocuente, y, sobre todo, persuasiva. En su *Defence*, Sidney eleva la poesía a un nivel de instrucción de la virtud a través del placer, siendo así superior a la filosofía por el hecho de que el complicado discurso filosófico del periodo sólo es accesible a los “iniciados”. Es por ello que la siguiente propuesta halló necesario hacer justicia a la fluidez sintáctica, a la armonía argumentativa de las rimas y al ornato retórico sutil para lograr dar a la traducción un sentido de funcionamiento análogo al original. En este sentido, si para Sidney el poeta es el filósofo de las masas, que digiere el discurso y lo encarna en un modo de significación que apela a los sentidos y el intelecto, el traductor debe enfocar sus esfuerzos en hacer de sus propios textos artificios retóricos que generen dichos efectos.

Los sonetos que componen la selección de este trabajo de traducción pretenden dar una perspectiva general del carácter de la secuencia de acuerdo con cuatro grandes temas: el primero, el propósito de escribir persuasivamente y el carácter metatextual de dicho ejercicio (sonetos I, XXXIV y XLV); el segundo, la materialidad y la cosificación del cuerpo y los ojos de Stella (sonetos VII y IX); el tercero, el uso del apóstrofe con el propósito de antropomorfizar, exteriorizar e interpelar al conflicto interno (sonetos XII, XXXI y XXXIX), y, finalmente, la ironía en el conflicto entre el amor carnal y el amor contemplativo (soneto V). Las traducciones buscan consolidar la semántica de cada poema mediante elecciones léxicas que concuerden con el *pathos* de los argumentos originales —creando atmósferas meditativas y melancólicas— y el *ethos* paródico, irónico y metatextual —ahondando en la amplificación, la exageración, los cambios en

el tono de la enunciación y la autorreflexión— que Sidney inscribe en la tradición. Con vista en ello, procederemos a desarrollar los problemas particulares que se encontraron en la traducción de esta selección de sonetos e introduciremos un breve análisis de casos para justificar el criterio general de decisiones:

- Definir el público lector y el propósito de esta traducción.
- Definir la forma de encarnar en el texto un esbozo de la poética de Sidney, dotándolo de un carácter claramente metatextual, abordando los cambios de significado de la lengua y las pérdidas con relación a la distancia histórica e ideológica.
- Definir la forma de abordar las diferencias prosódicas del inglés y el español, tomando en cuenta la necesaria economía poética y la simetría sintáctica que caracterizan el estilo de Sidney.
- Definir la forma de consolidar una autonomía poética en la traducción que, a su vez, logre restablecer la dinámica intertextual del original.

Desarrollando los puntos anteriores, el hecho de que Philip Sidney no sea un poeta muy conocido entre el público lector latinoamericano y que ni siquiera dentro del ambiente académico goce de la misma popularidad que otros sonetistas como Shakespeare o Milton nos habla de la brecha cultural que actualmente persiste entre diversas sociedades contemporáneas y las tradiciones literarias de otros países, lo cual inhabilita la identificación de ecos intertextuales que podrían enriquecer, en este caso, nuestras lecturas del soneto hispano y novohispano. Es por ello que uno de los propósitos de este trabajo es el de llevar la poética que permea los sonetos de *Astrophel & Stella* a un público lector de nuestros días para promover dos de sus aspectos clave, presentes en literatura del periodo a lo largo del continente: el énfasis en la *poiesis* y la llaneza del discurso.

En busca de dar la máxima prioridad a la creación en la traducción, consideramos necesario llevar a cabo dicha tarea con base en la generación de un vehículo de flexibilidad prosódica. Esta decisión se hizo en aras de mantener una exposición y una dinámica de contenidos regida, a modo de verso libre, por sus propias interacciones sintácticas y semánticas, capaz de recrear la riqueza argumentativa de los sonetos de Sidney en un nuevo cuerpo textual altamente elocuente. Por ello, el texto meta buscó mantenerse ajeno a los rigurosos estándares formales del soneto en castellano tales como la distribución de acentos en endecasílabos, las particularidades del conteo silábico de los versos de arte mayor y menor, la división en estrofas y los respectivos patrones de rimas consonantes que suelen acompañarles.

La decisión de no privilegiar los estándares formales del soneto en español se basa no sólo en la libertad prosódica que esto supone, sino también en evitar un tono afectado, producto de la imitación de arcaísmos alienantes o de la utilización de un registro muy elevado. El objetivo fue crear una traducción que reflejara los modos de significación del texto original para que el público lector pudiera encontrar una llaneza que no sólo invite al placer de la lectura en silencio, sino también a la declamación; razón por la cual se trata de armonizar la traducción por medio de rimas flexibles. Igualmente, más enfocado en la interacción de los versos de la traducción que en la identidad rítmica de estos, la decisión de mantener una dinámica de rimas parecida a la original tuvo el propósito de contribuir a la memorización y a la generación de esa importante relación entre sentido y sonido que caracteriza a los poemas originales y complementa las cadencias que enhebran la voz del poema.

En vista de lo anterior, la traducción del soneto I es un claro ejemplo de la fluidez sintáctica y la sutileza retórica que describe el principio general que rige a estas traducciones, apuntando a la consolidación temática del argumento mediante una presentación armónica, basada en decisiones

léxicas que apuntalan el discurso, aportan congruencia semántica y sugieren una dinámica de contenidos elocuente:

Louing in truth, and faine in verse my loue to show,
 That she, deare Shee, might take som pleasure of my paine,—
 Pleasure might cause her reade, reading might make her know,
 Knowledge might pitie winne, and pitie grace obtaine,—
 I sought fit wordes to paint the blackest face of woe;
 Studying inuentions fine, her wits to entertaine,
 Oft turning others' leaves, to see if thence would flow
 Some fresh and fruitfull showers vpon my sun-burnd brain. (l.1-8)

Amando en verdad y anhelando exhibir en verso mi amor
 para que Ella, mi adorada Stella, hallara el placer
 en este dolor —placer que la haría leer y tener noción:
 noción que prenda su pena, y, por pena, su gracia me dé—
 busqué en palabras el más lóbrego retrato de la aflicción,
 indagando en bellas poesías para cautivar su entender,
 hojeando, a menudo, los versos de Otros con la intención
 de dar un fértil rocío a mi seso y su aridez.

El octeto que abre el soneto original se compone, principalmente, de hexámetros yámbicos (metro que es común en la poesía épica y didáctica griegas) y periodos sintácticos (el uso de frases adverbiales y adjetivales) que retrasan la cláusula principal (“I sought fit wordes to paint the blackest face of woe...”). También vemos el uso de figuras retóricas de dicción que ahondan en la dramatización de la voz poética y su carácter anhelante, tal es el caso de la repetición de la palabra *she* en el segundo verso (“That she, deare Shee...”), lo cual ejemplifica el uso de figuras de dicción como la diácope. Además, hay un clímax —figura de gradación lógica ascendente— que, en los primeros cuatro versos, ordena los elementos a modo de relaciones de progresión causa-efecto.

Lo anterior muestra una de las particularidades del estilo de Sidney que crea simetrías sintácticas con un propósito dramático y hace uso sutil de figuras retóricas de pensamiento y dicción que encarnan ritmo, significado e imagen en dísticos. El ritmo y las figuras literarias del original otorgan al octeto una energía retórica (*energeia*) que capta nuestro interés y transmite lo que podemos interpretar como a Sidney tratando de poner de manifiesto, primero, sus intenciones

de control en torno a su expresión lírica y, segundo, su propósito de dar una profundidad didáctica a la construcción de su poesía:

The ornament of the poems appears to be both skeleton and flesh. Order of all kinds, of syntax, rhythm, image, coincides on one level of symmetrical proportions, and in this respect Sidney's verse is the climax of a generation of poetic endeavor to control the tempo and the contours of lyric expression and to seek intensity through repetition and overstatement. (Montgomery 26).

Como podemos ver, las correspondencias entre ritmos y contenidos que menciona Montgomery ejemplifican la *sprezzatura* de la poesía de Sidney que, aunque promueve el lenguaje de un poeta anti-ciceroniano (es decir, escueto), no abandona el ornato retórico, sino que lo maneja de forma sutil para crear sistemas de correspondencias entre ritmo e imagen que reflejen la simetría y el control de su estilo. De esta forma, muchas veces el poeta hace más énfasis en figuras de repetición, amplificando los temas y creando el efecto de recursividad que la secuencia entera necesita para lograr la emulación de una subjetividad poética o de una cavilación en proceso.

En vista de lo anterior, la conjugación de imagen y ritmo es uno de los principales retos para las traducciones, y, por ello, la estrategia principal fue la de sacrificar el metro y el ritmo del original, debido a que resultaría paradójico reproducirlo en una traducción que aboga por la creatividad y la fidelidad a sus propias exigencias intratextuales. Es por ello que la ganancia de dicho sacrificio se refleja en las interacciones sintácticas que permiten una reproducción lógica y elocuente; por lo que los mecanismos de control rítmico se trasladaron al cuidado de la simetría sintáctica y los encabalgamientos, haciendo uso de una sutil carga retórica que, aunque muchas veces no mantenga su identidad formal, contribuye con diversas paráfrasis que promueven el acercamiento del texto al lector.

Por ejemplo, la diácope “That she, deare Shee...” se pierde por completo en la frase apositiva “para que ella, mi adorada Stella...”. La razón principal para efectuar este cambio es que

la reproducción de la diácope hubiera resultado un tanto pobre debido a que, semánticamente, no inscribía una lectura que sí se encuentra presente en el original, que es la de la relación temática entre las palabras homófonas *deer* y *dear*, las cuales hacen referencia a la *candida cerva* de Petrarca. Autores como Wyatt y Spenser utilizaron dicho juego de resonancias para hacer alusión a la cosificación de la amada al verla como una presa dentro de la retórica del amor cortés. Ésta es una gran pérdida de significados que, sin embargo, se pretende compensar al preservar el modo de significación y crear un efecto sonoro por medio de la rima asonante entre las palabras “ella” y “Stella”. De esta forma, aunque el apositivo fije la lectura por medio de la identificación de Stella, sí logra introducir una pausa que corresponde a lo que podríamos interpretar en el original como una muestra dramática de deseo y añoranza.

Por otro lado, la figura de clímax del soneto fuente (“Pleasure might cause her reade, reading might make her know,/Knowledge might pitie winne, and pitie grace obtaine ...”) sufre un cambio que deriva en la figura de concatenación. Esta figura de dicción, que repite la última palabra de una cláusula al principio de la siguiente, tiene el propósito de mantener la relación causa-efecto del clímax del original (“placer que la haría leer y tener noción:/noción que prenda su pena, y, por pena, su gracia me dé”). Aunque la puntuación de la traducción rompe tanto con el ritmo del clímax en el original como con su encabalgamiento entre los versos segundo y tercero, generando un paréntesis más explicativo, se logra establecer una correspondencia con la progresión que provee al octeto de una serie de causas y efectos lógicos que procuran mantener el sentido didáctico, conservar el retraso en la acción principal y hacer eco a la simetría sintáctica del original.

Por otra parte, el soneto deja en claro el hecho de que para escribir de forma persuasiva el poeta debe de hallar tanto el tema como la materia para crear no sólo con base en los tropos y lugares comunes de la tradición petrarquista, sino de acuerdo con una nueva voz motivada por su

propia invención y guiada por la correspondencia entre su intelecto y el *logos* —asociado a la “naturaleza” del mundo de las ideas. Crear una voz propia y resaltar entre los demás imitadores de pasiones artificiales es parte de un debate presente en el periodo; además, el ejercicio de la elocuencia responde a la necesidad psicológica de salvar la individualidad de la anulación a causa del aparato ideológico y la tradición literaria imperantes. El sexteto introduce la temática antes descrita, y, en relación con ello, es de suma importancia notar la importancia de la traducción de las palabras *feet, way* e *invention*:

But words came halting forth, wanting Invention's stay;
 Invention, Nature's childe, fledde step-dame Studie's blowes;
 And others' feete still seem'de but strangers in my way.
 Thus, great with childe to speak, and helplesse in my throwes,
 Biting my trewand pen, beating my selfe for spite;
 Foole, said my Muse to me, looke in thy heart, and write. (I. 9-14)

Pero carentes de arte, las palabras vacilaron:
 El arte, hija de la Naturaleza, huyó de los golpes
 de su padrastro: el estudio de otros versos en mi lengua extraños.
 Y así, preñado de palabras y abatido en mis dolores,
 al morder esta pluma haragana y azotar mi ser vil,
 —¡Imbécil! —oí a mi Musa decir— ¡ve en tu corazón y ponte a escribir!

En cuanto a la palabra *invention*, la sustitución por el sustantivo “arte” responde a un intento por controlar la longitud del verso. Tanto la palabra “naturaleza” como “invención” resultan ser demasiado largas y parecía que el uso de “arte” y sus ecos con implicación a técnica (del griego τέχνη) parecían los adecuados para mantener el sentido y la economía lírica, ya que su definición no sólo incluye los preceptos y reglas bajo los cuales se hace algo, sino que, de modo más general, implica la utilización de recursos para plasmar algo real o imaginado. La decisión anterior se tomó de acuerdo con la definición que Thomas Wilson en *The Arte of Rhetorique* (1553) hace del concepto *invention*:

The findyng out of apte matter, called otherwise *Invention*, is a searchyng out of thynges true, or thynges likely, the whiche maie reasonably sette furth a matter, and make it appere probable [...] Torquato Tasso places greater emphasis on the excellence of the work itself,

formed by the poet: the poet sets out to ‘choose subject-matter [*materia*] such that it is apt to receive in it the more excellent form which the skill [*l’artificio*] of the poet will seek to introduce into it. (Cit. en Norton 137)

Ahora bien, la palabra *feet* puede referirse tanto a los “pies” de otros poetas, siguiendo el camino (*in my way*) de la tradición petrarquista, como a los pies (*pēs*) prosódicos de otras tradiciones literarias que obstaculizan la forma propia —*in my way*— en que Sidney lleva a cabo sus experimentos líricos para consolidar la identidad de su poesía. Debido a estos homógrafos y la imposibilidad de transmitir ambos significados en la traducción, se optó por fijar la lectura del verso y digerir la metáfora del original mediante la modulación. Por ende, la traducción del sexteto adopta un cambio en la perspectiva de género y una condensación de contenidos: “El arte, hija de la Naturaleza, huyó de los golpes/ de su padrastro: el estudio de otros versos en mi lengua extraños.” Esta condensación tiende a volverse explicativa para hacer entender al lector meta que el “padrastro” es el “estudio” de la prosodia extranjera, mientras que la imitación servil de dichos versos impide al poeta llegar a su propia invención. Además, el cambio de género de *step-dame* a “padrastro” introduce un contraste que hace de lo masculino una fuerza represiva y de lo femenino una energía creadora. Aunque esta tensión no se encuentra en el original, parece funcionar de modo apropiado en la traducción al considerar el hecho de que la esencia del soneto se basa en la yuxtaposición de opuestos, lo cual contribuye a la economía de los versos y al funcionamiento de los contenidos con base en la dinámica natural de un soneto.

Otro ejemplo de lo anterior también se encuentra en la traducción de la *sirna* del soneto IX, donde algunas fijaciones de lectura fueron necesarias en aras de la consolidación semántica:

The windowes now, through which this heav'nly guest
Looks ouer the world, and can finde nothing such,
Which dare claime from those lights the name of best,
Of touch they are, that without touch doe touch,
Which Cupid's selfe, from Beautie's mine did draw:
Of touch they are, and poore I am their straw. (IX.9-14)

Ahora bien, las ventanas, por las que este huésped celestial
 contempla el mundo —y ciertamente no existe nada
 que a esas lumbreras la gloria pueda arrebatarse—
 están hechas de un jaspe que, aún sin tacto, te logra alcanzar,
 y que el propio Cupido de la mina de las Bellezas tomó:
 de yesca ardiente ellas son; mas yo, la vil paja que incendian soy.

En este soneto encontramos palabras que son un reto de traducción debido a la naturaleza polisémica de las mismas. Tal es el caso de la palabra *touch*, que, de acuerdo con el *Oxford English Dictionary*, hace alusión al tacto, a la finura ornamental, a la impresión en la psique o en las emociones, al jaspe negro utilizado como piedra de toque y, finalmente, a las yescas. Aquí, la figura retórica que predomina en el original es la *traductio*, que hace juegos de palabras a través de su repetición, cambiando su significado. En este caso, se decidió fijar la lectura en una alusión a lo material, correspondiente a los contenidos y la temática de la tradición del blasón.

Así, de acuerdo con el *OED*, el término *touch* puede hacer alusión a *touchwood*, que es “Wood or anything of woody nature, in such a state as to catch fire readily, and which can be used as tinder” (Global). Esto nos da la opción de traducir dicha palabra por “yesca” en el último verso debido a la presencia de *straw* como un material inflamable. Al mismo tiempo, *touch* también hace alusión a *touchstone*: “A very smooth, fine-grained, black or dark-coloured variety of quartz or jasper (also called basanite), used for testing the quality of gold and silver alloys by the colour of the streak produced by rubbing them upon it; a piece of such stone used for this purpose” (Global). Esta última acepción justifica que la traducción del doceavo verso quede fijada en jaspe, el cual también presenta una coloración oscura que corresponde con la descripción de los brillantes ojos negros de Stella, lo cual podemos inferir de sonetos como el VII, que habla del negro radiante en su mirada: “When Nature made her chief worke, Stella’s eyes,/ In colour blacke why wrapt she beames so bright?” (1-2). Es por eso que, por medio de la paráfrasis en la traducción, aunque la figura de la *traductio* se pierda por entero, la relación entre las yescas y la paja que éstas incendian

(“Of touch they are, and poore I am their straw”) logra sugerir la agencia de Cupido en los ojos de Stella, que hacen arder de deseo a la voz poética.

Otro ejemplo de la recreación sintáctica y retórica de estas traducciones queda bien ejemplificado por sonetos como el V. En este caso, se trata de crear una naturalidad sintáctica semejante a la del original, buscando transmitir lo que hemos interpretado como una amplificación con un tono de prédica religioso e ideológico que el último verso rompe por medio de una ironía final:

It is most true, what we call Cupid's dart
 An image is, which for ourselues we carue,
 And, fooles, adore in temple of our hart,
 Till that good god make church and churchmen starue.
 True, that true beautie vertue is indeed,
 Whereof this beautie can be but a shade,
 Which, elements with mortall mixture breed.
 True, that on earth we are but pilgrims made,
 And should in soule vp to our countrey moue:
 True, and yet true— that I must Stella love. (V. 5-14)

Es verdad, la saeta de Cupido es, meramente,
 una efigie que para nosotros mismos grabamos,
 idolatrándola en el templo del corazón, neciamente,
 hasta que dicho “dios” desnute a sus clérigos y vicarios.
 Es verdad, la belleza verdadera es la Virtud,
 de la cual, la belleza terrenal es tan sólo un reflejo
 al cual los elementos de savia sublunar dan a luz.
 Es verdad, aquí en la Tierra fuimos peregrinos hechos,
 y, en alma, de vuelta a nuestra patria nos hemos de alzar.
 Es verdad... y aún más verdad que Yo a Stella debo amar.

La traducción del poema V refleja un uso de encabalgamientos y puntuación que apoya la lectura fluida e invita a la declamación, ya que esta versión se da a la tarea de simular una especie de sermón que se basa en la acumulación de verdades o dogmas religiosos y filosóficos pertenecientes al periodo. El poema original funciona con base en una relación de trece versos con una sentencia final aislada (un marco funcional parecido al del soneto I), pues, aunque los patrones de rimas culminen en un pareado, la disposición argumentativa hace que el último verso quede

aislado de los trece versos previos para poder romper con el tono declarativo e introducir la ironía final que desvirtúa al amor ideal.

Como podemos ver, las traducciones intentan ajustarse a una lectura sintácticamente fluida y esto responde a un esfuerzo por lograr hacer poemas disfrutables que estimulen al lector intelectualmente al envolverlo en la dinámica de estos y no en su explicación. Sin embargo, uno de los retos de la naturalización sintáctica fue el de abordar la tendencia a la yuxtaposición en el inglés, más laboriosa de mantener debido a que la subordinación por nexos es más común en español. Tal fue el caso del soneto XII:

Cupid, because thou shin'st in Stella's eyes—
 That from her locks thy day-nets none scapes free—
 That those lips sweld so full of thee they be—
 That her sweet breath makes oft thy flames to rise—
 That in her breast thy pap well sugred lies—
 That her grace gracious makes thy wrongs— that she,
 What words so ere shee speake, perswades for thee—
 That her cleere voice lifts thy fame to the skies,—
 Thou countest Stella thine, like those whose powers (XII. 1-9)

Cupido, tan sólo porque brillas en los ojos de Stella,
 y de sus trenzas, o tus redes de oro, nadie se libra,
 y porque de ti, sus labios tan plenamente se hinchan
 que a menudo su dulce aliento a tu fuego eleva;
 porque en sus pechos te aguarda su dulce néctar,
 y su gracia hace que tus faltas se vuelvan nimias;
 porque en tu lugar, persuade antes de cualquier palabra dicha
 y su voz cristalina hasta los cielos tu fama alienta,
 crees tuya a Stella, como aquellos cuyas huestes de poder, [...]

Las cláusulas que introduce la conjunción *that* conforman la totalidad del octeto, promueven la amplificación temática y ejemplifican la periodización sintáctica del *hirmus* —figura que se refiere a aquellas cláusulas que emulan sus periodos sintácticos— suspendiendo la cláusula principal hasta el inicio de la *sirma* (Thou countest Stella thine [...]). En este sentido, en español resulta muy acartonado mantener la repetición del mismo tipo de cláusula a modo de anáfora durante ocho versos, es por ello que la domesticación sintáctica fue necesaria para mantener la

suspensión de la acción armónica y fluida. En consecuencia, la traducción optó por hacer una naturalización al hacer uso de conjunciones, tratando de mantener una nueva relación sintáctica con el propósito de preservar un mecanismo tan regular como el que apreciamos en el original. Sin embargo, en ciertos poemas es mucho más sencillo evitar los nexos necesarios del español y mantener la yuxtaposición natural del inglés, como en el caso del soneto XXXIV, en el que podemos apreciar el despliegue de la antipófora (figura de diálogo en la se hacen preguntas y se ofrecen respuestas), la cual contribuye a representar una voz poética fragmentada y hacer explícito el carácter metatextual del poema:

Come, let me write. And to what end? To ease
 A burthened heart. How can words ease, which are
 The glasses of thy dayly-vexing care?
 Oft cruel fights well pictur'd-forth do please.
 Art not asham'd to publish thy disease?
 Nay, that may breed my fame, it is so rare.
 But will not wise men thinke thy words fond ware?
 Then be they close, and so none shall displease. (XXIV.1-8)

*¡Pero déjame ya escribir! Y ¿con qué finalidad?
 Para aliviar mi malestar. ¿Cómo es que las palabras
 te han aliviar si reflejan el mal que a diario te embarga?
 Bien plasmadas, las cruentas batallas también logran deleitar.
 ¿No te avergüenzas de hacer público tu malestar?
 Para nada, ¡es tan único que ha de cultivar mi fama!
 Y ¿no crees que los doctos hallarán tus palabras vanas?
 Pues he de guardarlas para así a nadie disgustar.*

En este caso, la traducción aprovecha el uso de cursivas para evidenciar el tren de pensamiento que se desarrolla a lo largo de los primeros diez versos. Este es un soneto de particular interés por el hecho de que refleja mucho del espíritu que Sidney trata de retratar a lo largo de la secuencia: un espíritu que se encuentra meditando, en constante fragmentación y reafirmación. Este estado de contemplación melancólica es responsable de la fragmentación de la voz poética, así que la traducción aprovecha el recurso visual de las cursivas con el propósito de insertar la idea de pensamientos dialogantes de modo más claro.

En la misma línea, el carácter meditativo e interpelativo de poemas como el XXXI y el XXXIX, se mantiene en la traducción gracias al uso del apóstrofe, figura que, de acuerdo con Helena Beristáin, sirve para hacer cambios en el énfasis y lo dirige hacia un tercero al que se alude o interpela con viveza. Ahora bien, debido a que esta figura se clasifica como “pátetica”, podemos ver que no es un mero capricho que ésta resulte ser una constante a lo largo de la secuencia, puesto que, como hemos mencionado anteriormente, para Bates y Montgomery, el apóstrofe es otro instrumento de referencia desde el cual la voz poética se posiciona para definir y redefinir su postura emocional de soneto a soneto.

Con respecto a las diversas menciones a Stella, consideramos necesario guardar un eco de cercanía en torno al latín debido a la preocupación por proveer a esta traducción de un contacto intertextual con el original para, en este caso, trasladar al lector a la decisión de Sidney de hacer un juego de alusiones que la crítica biográfica ha asociado con la relación de amor no consumado entre Penelope Devereux y él mismo: *Astrophel* se deriva del griego ἀστήρ (*aster*) —star— y φίλος (*philos*) —lover—, mientras que *Stella* es equivalente a “estrella” en latín. Este juego etimológico parece consolidar el argumento de la secuencia en torno al amante que idealiza a la dama y la torna inalcanzable. Simultáneamente, el uso de nombres latinos como *Stella*, *Cupido* o *Diana* introduce de forma más clara marcos de referencia pertenecientes a la tradición con la que el renacimiento inglés estaba en contacto y despierta ecos intertextuales que enriquecen la lectura de las traducciones y los originales.

El soneto XXXI es una muestra de lo anterior, pues se consideró más apropiado dirigirse a *Diana* y no a la luna para lograr introducir un tono de invocación solemne y posicionar a la voz poética en un escenario de cercanía e intimidad con el objeto al que alude por medio de la *prosopopeya*:

Diana, ¿con qué tristes pasos remontas los cielos,
 con qué silencio y con qué rostro tan menguado!
 ¿Acaso ese arquero, aún sin tregua ni descanso,
 también ha desahogado su arco en tus reinos?

El hecho de personificar a la luna como Diana, la cazadora, también refleja el deseo de la traducción de mostrar una idealización verosímil al hacer más explícita la antropomorfización que supone el apóstrofe en el original. Lo anterior podría considerarse una ganancia dado que dicha libertad lleva a la retórica masculina en torno a la persecución de la *candida cerva* a resonar detrás de la traducción. Lo anterior aporta una lectura en la que la “hermandad” entre Astrophel y Diana se basa no sólo en la melancolía que comparten por sufrir de *amor hereos*, sino también en la fallida persecución del objeto de su amor y el sentido de derrota asumida que resulta de ésta. Esto podría relacionarse al resentimiento que Astrophel demuestra al considerar una ingratitud la indiferencia de la amada ante la infructífera constancia de su cortejo.

En definitiva, podemos decir que traducir con base en métodos de traducción oblicua como la modulación o la transposición tiene el propósito de explotar los recursos más creativos de los cuales el traductor puede servirse para aproximarse al estilo de Sidney, pero reinterpretándolo de tal forma que la dinámica de los contenidos se ajuste a sus propios recursos lingüísticos y cree sus propias y únicas relaciones intratextuales. Estas traducciones son una representación idealizada, una interpretación del comportamiento de los sonetos originales y sus modos de significación que pretende generar una experiencia estética en el lector, basada en la armonía entre el ritmo sintáctico de los versos y una lexis de semántica consistente con las lecturas del poema.

Este enfoque intenta lograr que los textos puedan disfrutarse, generar una respuesta intelectual en el lector a partir de su carácter metatextual e invitar a ver la traducción como un ejercicio creativo que apunta hacia la reivindicación de la *poiesis* como el máximo valor artístico: Para Paz, Venuti y Steiner, la traducción como *poiesis* contribuye al enriquecimiento de los textos

frente al darles una voz fuera de su tiempo y dotarlos de la capacidad de responder a preguntas y apelar a intereses que están más allá de sus propios contextos de producción y recepción. En esta relación de intercambio, podemos encontrar un equilibrio que se basa en la contribución de la traducción a un proceso metacultural; un eje sobre el cual las diferencias entre las singularidades describen la esencia que comparten.

Para Paz, “el hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo” (*El arco y la lira* 36). Como lenguaje, el hombre también está sujeto a traducción, pues nace muriendo y muere naciendo, preservando el péndulo que oscila entre culminación y regeneración. Las lenguas se enfrentan, mudan de piel y abren el túnel que ahonda en sus reflejos: en medio de ambos cristales, el traductor percibe el vacío que los separa y comunica; ecos y reminiscencias de un lenguaje que reverbera desde la hondura. Desde este silencio, el traductor figura la estructura, enhebra las signaturas, urde los tejidos, matiza esa nueva piel e insufla el aliento que da voz al nuevo cuerpo, una legión de ecos y huellas de otras visiones, otras manos, otras tierras y otros tiempos; una voz que expira y vuelve a inspirar, que instila en el tejido su nueva mortandad.

I

Louing in truth, and faine in verse my loue to show,
 That she, deare Shee, might take som pleasure of my paine,—
 Pleasure might cause her reade, reading might make her know,
 Knowledge might pitie winne, and pitie grace obtaine,—
 I sought fit wordes to paint the blackest face of woe;
 Studying inuentions fine, her wits to entertaine,
 Oft turning others' leaves, to see if thence would flow
 Some fresh and fruitfull showers vpon my sun-burnd brain.
 But words came halting forth, wanting Inuention's stay;
 Inuention, Nature's childe, fledde step-dame Studie's blowes;
 And others' feete still seem'de but strangers in my way.
 Thus, great with childe to speak, and helplesse in my throwes,
 Biting my trewand pen, beating myselfe for spite;
 Foole, said my Muse to me, looke in thy heart, and write.

I

Amando en verdad y anhelando exhibir en verso mi amor
 para que Ella, mi adorada Stella, hallara el placer
 en este dolor —placer que la haría leer y tener noción:
 noción que prenda su pena, y, por pena, su gracia me dé—
 busqué en palabras el más lóbrego retrato de la aflicción,
 indagando en bellas poesías para cautivar su entender,
 hojeando, a menudo, los versos de Otros con la intención
 de dar un fértil rocío a mi seso y su aridez.
 Pero carentes de arte, las palabras vacilaron:
 El arte, hija de la Naturaleza, huyó de los golpes
 de su padrastro: el estudio de otros versos en mi lengua extraños.
 Y así, preñado de palabras y abatido en mis dolores,
 al morder esta pluma haragana y azotar mi ser vil,
 ¡Imbécil!—oí a mi Musa decir— ¡ve en tu corazón y ponte a escribir!

V

It is most true that eyes are form'd to serue
 The inward light, and that the heauenly part
 Ought to be King, from whose rules who do swerue,
 Rebels to nature, striue for their owne smart.
 It is most true, what we call Cupid's dart
 An image is, which for ourselues we carue,
 And, fooles, adore in temple of our hart,
 Till that good god make church and churchmen starue.
 True, that true beautie vertue is indeed,
 Whereof this beautie can be but a shade,
 Which, elements with mortall mixture breed.
 True, that on earth we are but pilgrims made,
 And should in soule vp to our countrey moue:
 True, and yet true— that I must Stella love.

V

Es verdad que los ojos se hicieron para servir
 a la luz interior, y que nuestra dote divina
 debe reinar, de cuya Ley, quienes han de desistir,
 contra natura, han de padecer su propia desidia.
 Es verdad, la saeta de Cupido es, meramente,
 una efigie que para nosotros mismos grabamos,
 idolatrándola en el templo del corazón, neciamente,
 hasta que dicho “dios” desnute a sus clérigos y vicarios.
 Es verdad, la belleza verdadera es la Virtud,
 de la cual, la belleza terrenal es tan sólo un reflejo
 al cual los elementos de savia sublunar dan a luz.
 Es verdad, aquí en la Tierra fuimos peregrinos hechos,
 y, en alma, de vuelta a nuestra patria nos hemos de alzar.
 Es verdad... y aún más verdad que Yo a Stella debo amar.

VII

When Nature made her chiefe worke, Stella's eyes,
 In colour blacke why wrapt she beames so bright?
 Would she, in beamy blacke, like Painter wise,
 Frame daintiest lustre, mixt of shades and light?
 Or did she else that sober hue deuse,
 In obiect best to knitt and strength our sight;
 Least, if no vaile these braue gleames did disguise,
 They, sunlike, should more dazle then delight?
 Or would she her miraculous power show,
 That, whereas blacke seems Beautie's contrary,
 She euen in blacke doth make all beauties flow?
 Both so, and thus,— she, minding Loue should be
 Placed euer there, gaue him this mourning weede
 To honor all their deathes who for her bleed.

VII

Al concebir la Naturaleza su obra maestra,
 los ojos de Stella, ¿por qué envolvió en negro tal fulgor?
 ¿acaso Ella, al igual que un pintor, con negra luminiscencia
 lograría al mezclar sombra y luz tan fino color?
 O ¿es que Ella dicho tono concibió en apariencia
 para asistir y, así, fortalecer nuestra visión,
 por miedo a que, cual si viéramos la luz directa,
 al igual que el sol, sus ojos nos cegaran sin fruición?
 O ¿quiso Ella revelar un poder prodigioso
 al hacer del negro— antónimo aparente de lo bello—
 un río de gran belleza que fluyera caudaloso?
 Fue así como todo ocurrió y, en sus ojos, prendió en recuerdo
 al amor, revistiéndole de un hábito sepulcral,
 honrando la muerte de esos que por Stella se desangran ya.

IX

Queen Virtue's Court, which some call Stella's face,
 Prepar'd by Nature's choicest furniture,
 Hath his front built of alabaster pure;
 Gold is the covering of that stately place.
 The doore, by which sometimes comes forth her grace,
 Red porphir is, which locke of pearle makes sure,
 Whose porches rich—which name of chekes indure—
 Marble, mixt red and white, doe enterlace.
 The windowes now, through which this heav'nly guest
 Looks ouer the world, and can finde nothing such,
 Which dare claime from those lights the name of best,
 Of touch they are, that without touch doe touch,
 Which Cupid's selfe, from Beautie's mine did draw:
 Of touch they are, and poore I am their straw.

IX

El rostro de Stella, o la corte de la reina Virtud,
 en fino adorno por la naturaleza dispuesta,
 hizo erigir su frente en alabastro de gran pureza,
 y al noble recinto le coronan caireles de oro y luz.
 La puerta por la que, a veces, sale su gracia en plenitud,
 es de pórfido rojo, guardado por un cerrojo de perlas,
 cuyas finas arcadas (pues decir mejillas le resta)
 de mármol entrelazan rojo y blanco en finitud.
 Ahora bien, las ventanas por las que este huésped celestial
 contempla el mundo —y ciertamente no existe nada
 que a esas lumbreras la gloria pueda arrebatarse—
 están hechas de un jaspe que, aún sin tacto, te logra alcanzar,
 y que el propio Cupido de la mina de las Bellezas tomó:
 de yesca ardiente ellas son; mas yo, la vil paja que incendian soy.

XII

Cypid, because thou shin'st in Stella's eyes—
 That from her locks thy day-nets none escapes free—
 That those lips sweld so full of thee they be—
 That her sweet breath makes oft thy flames to rise—
 That in her breast thy pap well sugred lies—
 That her grace gracious makes thy wrongs— that she,
 What words so ere shee speake, perswades for thee—
 That her cleere voice lifts thy fame to the skies,—
 Thou countest Stella thine, like those whose powers
 Hauing got vp a breach by fighting well,
 Crie 'Victorie, this faire day all is ours!'
 O no; her heart is such a cittadell,
 So fortified with wit, stor'd with disdain,
 That to win it is all the skill and paine.

XII

Cupido, tan sólo porque brillas en los ojos de Stella,
 y de sus trenzas, o tus redes de oro, nadie se libra,
 y porque de ti, sus labios tan plenamente se hinchan
 que a menudo su dulce aliento a tu fuego eleva;
 porque en sus pechos te aguarda su dulce néctar,
 y su gracia hace que tus faltas se vuelvan nimias;
 porque en tu lugar, persuade antes de cualquier palabra dicha
 y su voz cristalina hasta los cielos tu fama alienta,
 crees tuya a Stella, como aquellos cuyas huestes de poder,
 habiendo abierto una brecha después de batallar
 claman “¡Victoria, queda el día a nuestra merced!”,
 sin saber que su corazón es la ciudadela ejemplar:
 fortificada por el ingenio y tan rica en desprecio
 que ganarla es pura cuestión de Arte y sufrimiento.

XXXI

With how sad steps, O Moone, thou clim'st the skies!
 How silently, and with how wan a face!
 What, may it be that even in heav'nly place
 That busie archer his sharpe arrowes tries?
 Sure, if that long-with-love-acquainted eyes
 Can iudge of love, thou feel'st a lover's case,
 I reade it in thy lookes: thy languisht grace,
 To me, that feele the like, thy state discryes.
 Then, eu'n of fellowship, O Moone, tell me,
 Is constant love deem'd there but want of wit?
 Are beauties there as proud as here they be?
 Do they aboue love to be lov'd, and yet
 Those lovers scorne whom that love doth possesse?
 Do they call vertue there vngratefulnesse?

XXXI

Diana, ¿con qué tristes pasos remontas los cielos,
 con qué silencio y con qué rostro tan menguado!
 ¿Acaso ese arquero, aún sin tregua ni descanso,
 también ha desahogado su arco en tus reinos?
 Es seguro que, si mis ojos, desde hace tanto tiempo
 ya prendados, pueden juzgar al amor, de amor sea tu caso;
 puedo leerlo en tu aspecto y ese lánguido garbo
 que me revela tu estado cual si fuera mi reflejo.
 Diana, dime por la hermandad de nuestras penas:
 ¿Es allá el amor fiel nada más que una idiotez?
 ¿Son sus bellezas tan altivas como las nuestras,
 que aman el ser amadas y, sin embargo, a la vez
 desprecian a aquél que para este amor posee la aptitud?
 ¿Es que a dicha soberbia también ustedes le llaman *Virtud*?

XXXIV

Come, let me write. And to what end? To ease
 A burthened heart. How can words ease, which are
 The glasses of thy dayly-vexing care?
 Oft cruel fights well pictur'd-forth do please.
 Art not asham'd to publish thy disease?
 Nay, that may breed my fame, it is so rare.
 But will not wise men thinke thy words fond ware?
 Then be they close, and so none shall displease.
 What idler thing then speake and not be hard?
 What harder thing then smart and not to speake?
 Peace, foolish wit! with wit my wit is mard.
 Thus write I, while I doubt to write, and wreake
 My harmes in inks poor losse. Perhaps some find
 Stella's great pow'rs, that so confuse my mind.

XXXIV

¡Pero déjame ya escribir! *Y ¿con qué finalidad?*
 Para aliviar mi malestar. *¿Cómo es que las palabras*
te han aliviar si reflejan el mal que a diario te embarga?
 Bien plasmadas, las cruentas batallas también logran deleitar.
¿No te avergüenzas de hacer público tu malestar?
 Para nada, ¡es tan único que ha de cultivar mi fama!
Y ¿no crees que los doctos hallarán tus palabras vanas?
 Pues he de guardarlas para así a nadie disgustar.
¿Hay algo más inútil que hablar para que nadie te escuche?
¿Hay algo más difícil que sufrir sin poderlo decir?
 ¡Pero basta ya, que tanto juicio a mi razón confunde!
 Así, escribo, inútilmente, dudando escribir,
 vertiendo mis males en la tinta que quizás refleje
 los grandes poderes de Stella que tanto confunden mi mente.

XXXIX

Come, Sleepe! O Sleepe, the certaine knot of peace,
 The baiting-place of wit, the balme of woe,
 The poore man's wealth, the prisoner's release,
 Th' indifferent iudge betweene the high and low!
 With shield of prooffe shield me from out the prease
 Of those fierce darts Despaire at me doth throw:
 O make in me those ciuil warres to cease;
 I will good tribute pay, if thou do so.
 Take thou of me smooth pillowes, sweetest bed,
 A chamber deafe of noise and blind of light,
 A rosie garland and a weary hed:
 And if these things, as being thine in right,
 Moue not thy heauy grace, thou shalt in me,
 Liuelier then else-where, Stella's image see.

XXXIX

Sueño, ven a mí, oh Sueño; lazo certero de paz,
 posada del pensamiento, bálsamo de la aflicción,
 del pobre, la riqueza; del reo, la libertad;
 juez imparcial entre el noble y el servidor,
 ven con tu escudo y guárdame de aquella tempestad
 de hirientes saetas que me lanza la Aflicción,
 o haz que en mí las revueltas y trifulcas tengan final,
 y grande será mi tributo de ser tú mi salvador;
 toma estas suaves almohadas, la más dulce cama,
 una recámara sorda al ruido y ciega a la luz,
 una guirnalda de rosas y esta cabeza agotada.
 Y si esto, tuyo por derecho con plena certitud,
 no bastara para ganar el sopor de tu indulgencia,
 ven, entonces, y en mí contempla la más vívida imagen de Stella.

XLV

Stella oft sees the very face of wo,
 Painted in my beclouded stormie face,
 But cannot skill to pitie my disgrace,
 Not though thereof the cause herself she know:
 Yet, hearing late a fable, which did show
 Of louers neuer knowne, a grieuous case,
 Pitie thereof gate in her breast such place,
 That, from that sea deriv'd, teares' spring did flow.
 Alas, if Fancie, drawne by imag'd things
 Though false, yet with free scope, more grace doth breed
 Than seruants' wracke, where new doubts honour brings;
 Then thinke, my deare, that you in me do reed
 Of louers' ruine some thrise-sad tragedie.
 I am not I; pitie the tale of me.

XLV

Es usual que Stella contemple la faz del dolor,
 su retrato en mi semblante de lóbrega tempestad,
 pero es incapaz de condolerse de este mal
 a pesar de ser su raíz y poseer la noción.
 Mas no hace mucho al oír de una trágica ficción
 sobre dos amantes a los que el amor logra agraviar,
 en su pecho la lástima se hizo de tal lugar
 que de ese piélago una fuente de lágrimas surgió.
 Así que si un ardid concebido por quimeras
 con toda libertad cultiva aún más la gracia
 en tu recato y cautela que tu siervo y sus penas,
 piensa, entonces, querida Stella, que de la ruina, la desgracia,
 y la gran tragedia de aquellos que aman, tú lees aquí:
 Yo no soy yo; apiádate de esta ficción sobre mí.

BIBLIOGRAFÍA

Abrams, M.H. *The Mirror and The Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Baker, Mona, and Gabriela Saldanha, eds. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2da ed. New York: Routledge, 2011.

Bates, Catherine. "Desire, discontent, parody: the love sonnet in early modern England". Cousins, A. D., and Peter Howarth, eds. *The Cambridge Companion to the Sonnet*. New York: Cambridge UP, 2011.

Benjamin, Walter. "The Task of the Translator" Rainer Schulte and John Biguenet, eds. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.

Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. 9a ed. México: Editorial Porrúa, 2008.

Boyde, Patrick; *Human Vices and Human Worth in Dante's Comedy*. New York: Cambridge University Press, 2000.

Buxton, John. *Sir Philip Sidney and The English Renaissance*. 3ra ed. London: Macmillan, 1987.

Castiglione, Baltasar De. *El Cortesano*. Traducido por Juan Boscán. México: UNAM, 1997.

Cheney, Patrick, Andrew Hadfield, and Garret A. Sullivan, eds. *Early Modern English Poetry a Critical Companion*. New York: Oxford UP, 2007.

Eliot, T.S., *Selected Essays 1917-1932*, 1a ed. New York: Harcourt, Brace & Company, 1932.

Friar, Kimon. "On Translation." *Comparative Literature Studies* 8.3 (1971): 197-213. Web.

- Hattaway, Michael. *Renaissance & Reformations: an Introduction to Early Modern English Literature*. 2nd ed. Oxford: Blackwell, 2007.
- Horace. *Satires, Epistles, Ars Poetica*, T.E Page, ed. 3ra ed. London: Harvard UP, 1942.
- Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Barcelona: Paidós, 1970.
- Kambasković-Sawers, Danijela. "'Never Was I The Golden Cloud': Ovidian Myth, Ambiguous Speaker And The Narrative In The Sonnet Sequences By Petrarch, Sidney And Spenser." *Renaissance Studies: Journal Of The Society For Renaissance Studies* 21.5 (2007): 637-661. Web.
- Kinney, Arthur F., ed. *The Cambridge Companion to English Literature 1500-1600*. New York: Cambridge UP, 2000.
- Kraye, Jill, ed. *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*. New York: Cambridge UP, 1998.
- Miller, Paul Allen, ed. "Sidney, Petrarch, and Ovid, or Imitation as Subversion." *ELH*, Vol. 58, No. 3 (Autumn, 1991). pp. 499-522. Web.
- Montgomery, Robert L., *Symmetry and Sense: The Poetry of Sir Philip Sidney*. Austin: University of Texas Press, 1961.
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies*. London: Routledge, 2001.
- Norton, Glynn P., ed. *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. 3. New York: Cambridge UP, 2006.
- López Guix, Juan Gabriel y Jacqueline Minett Wilkinson. *Manual de Traducción Inglés-Castellano: Teoría y Práctica*. Madrid: Gedisa, 2003.

Oppenheimer, Paul. "The Origin of the Sonnet." *Comparative Literature* 34.4 (1982): 289-304.

Web.

Oxford English Dictionary. 2nd ed. CD-ROM. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. 18^a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

---. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971.

Pigman, G. W. "Versions of Imitation in the Renaissance." *Renaissance Quarterly* 33.1 (1980): 1-

32. Web

Rivers, Isabel. *Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry: a Students' Guide*.

2nd ed. London: Routledge, 1994.

Sidney, Philip, Sir, "The Defence of Poesy". Alexander, Gavin, ed. *Sidney's 'the Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*. Kindle ed., 2nd ed. London: Penguin, 2004.

---. *Syr P.S. his Astrophel and Stella Wherein the excellence of sweete poesie is concluded. To the end of which are added, sundry other rare sonnets of diuers noble men and gentlemen*.

London, 1597. *Early English Books Online*. Web.

---. *Syr P.S. His Astrophel and Stella Wherein the excellence of sweete poesie is concluded. To the end of which are added, sundry other rare sonnets of diuers noble men and gentlemen*.

London, 1591. *Early English Books Online*. Web.

---. *The countesse of Pembrokes Arcadia written by Sir Philip Sidney ... ; with the supplement of a defect in the third part of this history by Sir W. A. ... ; whereunto is now added A sixth booke by R. B. ...*

London, 1629. *Early English Books Online*. Web.

---. *The Complete Poems of Sir Philip Sidney*. Alexander Balloch Grosart, ed. London: Chatto and

Windus, 1877

---. *Astrophel and Stella*. University of Oregon. 08/11/2014

<https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/794/astrophel.pdf?sequence=1>

Simon, Margaret. "Refraining Songs: The Dynamics Of Form In Sidney's Astrophil And Stella"

Studies In Philology 109.1 (2012): 86-102. Web.

Sokolov, Danila. "'Love Gave The Wound, Which While I Breathe Will Bleed': Sidney's Astrophil

And Stella And The Subject Of Melancholy." *Sidney Journal* 30.1 (2012): 27-50. Web.

Spiller, Michael R. G. *The Development of the Sonnet: An Introduction*. London: Routledge, 1992.

Steiner, George. *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. 2da ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Stillman, Robert E. "'I Am Not I': Philip Sidney and the Energy of Fiction (The Jan Van Dorsten

Memorial Lecture, 2011)." *Sidney Journal* 30.1 (2012): 1-26. Web.

Venuti, Lawrence. *Translation Changes Everything: Theory and Practice*. Oxon: Routledge, 2013.

Wilkins, Ernest H. "The Invention of the Sonnet." *Modern Philology* 13.8 (1915): 463-94. Web.

Yates, Frances A. *La filosofía oculta en la época isabelina*. 2da ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.