

01020
7



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA



U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Jefatura de la División del
Sistema Universidad Abierta

UN SONETO, DOS TRADUCCIONES*
EL SONETO 145 DE SOR JUANA TRADUCIDO A LA
LENGUA INGLESA

T E S I N A
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA
MODERNAS INGLESAS
P R E S E N T A:
MA. DEL CONSUELO GARCÍA MORALES



FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS

ASESORA:
EVA CRUZ YÁNEZ

MEXICO D.F.

2003

A



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

UN SONETO. DOS TRADUCCIONES:
EL SONETO 145 DE SOR JUANA TRADUCIDO A LA
LENGUA INGLESA

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIA

A MIS MAESTROS:

Raquel Serur, Guillermo Quintero, Eva Cruz, Jaime Valero y Jorge Alcázar. El inicio, desarrollo y culminación de mis estudios de licenciatura no habría sido posible sin su valiosa ayuda y aporte académico.

A MI JURADO:

José Juan Dávila, Eva Cruz, Guillermo Quintero, Raquel Serur y Marina Fe. Sus atinados comentarios y sugerencias hicieron factible la conclusión de mi tesina.

A MI ASESORA, EVA CRUZ:

Gracia Eva, porque sin tu ayuda e inagotable paciencia, la inspiración, desarrollo y concretización de mi trabajo, no habría llegado a buen término.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

A MIS PADRES ESTEBAN Y MARTHA:

Su amor, su apoyo y su confianza han contribuido siempre en mí.

A MIS HERMANOS:

Raúl, Beatriz, Alma, Patricia y Silvia. Su amor filial ha sido la fuerza que también me ha impulsado.

A MIS HIJOS ABIGAIL Y JONATHAN:

Gracias hijos, porque su apoyo y sacrificio me ayudó y alentó a concluir este sueño.

Y FINALMENTE AL PRIMERO EN MI VIDA, A MI QUERIDO ESPOSO FERNANDO:

Gracias amor. Gracias por tu amor, tu amistad, y decidido apoyo. Si hoy soy, en gran parte te lo debo a ti.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	
SOR JUANA Y SU OBRA LITERARIA	7
CAPÍTULO II	
APRECIACIÓN CRÍTICA DEL SONETO 145	13
CAPÍTULO III	
TRADUCCIÓN DE SAMUEL BECKETT	25
CAPÍTULO IV	
TRADUCCIÓN DE MARGARET SAYERS	45
CONCLUSIÓN	58
BIBLIOGRAFÍA	60

INTRODUCCIÓN

A través del tiempo el hombre ha escrito poesía. El lenguaje poético le ha servido para expresar lo inexpresable. La lectura de poesía en el idioma propio es causa de innumerables emociones. Lo es de igual forma y hasta con cierta extrañeza, por las diferencias culturales obvias, en otro idioma. Para algunos, el deseo de expresar en la lengua propia lo dicho, poéticamente, en otra, es inevitable; se aventuran a lo que parece imposible: traducir poesía. Semejante reto significa no sólo conservar en la traducción las peculiaridades estilísticas de la lengua que se traduce, sino también conservar lo característico específico de la lengua a la que se traduce.

La tarea de traducir, ya sea poesía o prosa, será exitosa en la medida en que la traducción se acerque al original tanto en la forma como en el contenido. Gracias al trabajo del traductor muchos lectores y autores se han beneficiado. No obstante su importancia, esta actividad sigue siendo motivo de controversia.

La controversia se ha dado en virtud de las recientes investigaciones lingüísticas y antropológicas. Estas investigaciones han arrojado conclusiones con respecto a la impenetrabilidad de las lenguas, para posteriormente dar paso a la discusión con respecto a la posibilidad o la imposibilidad de la traducción.

Uno de los factores en que podría radicar la posibilidad de la traducción es la "semejanza" que tienen las lenguas entre sí:

La traducción sirve para poner de relieve la íntima relación que guardan los idiomas entre sí... Pero este vínculo imaginado trae consigo una convergencia particular. Se funda en el hecho de que las lenguas no son extrañas entre sí, sino que a priori, y prescindiendo de todas las relaciones históricas, mantienen cierta semejanza en la forma de decir lo que se proponen. (Benjamin, 1971: 79-80).

De esto podríamos deducir que lo expresado en una lengua puede ser expresado en otra. Esta "relación" a la que se refiere W. Benjamin podría vincularse a los universales del lenguaje—aunque éstos siguen siendo motivo de estudio—a los que se refiere Georges Mounin:

Por muy diferentes que sean los aspectos del lenguaje [...] hay sin embargo universales fundamentales intrínsecos en el lenguaje que reaparecen en todas las lenguas." (Mounin, 1971: 228)... "Los universales son los rasgos que se encuentran en todas las lenguas—o en todas las culturas expresadas por estas lenguas. (Mounin, 1971: 229).

Por otra parte, una lengua es la expresión de una cultura. Cada pueblo, a través de su lengua, interpreta una realidad diferente; ésa es la razón de que haya distintas gramáticas y distinto vocabulario. Donde una lengua apenas hace distinciones, otra las recalca: los esquimales tienen una gran variedad de nombres para lo que nosotros en el idioma español sólo conocemos como "nieve"; el francés tiene una enorme variedad de nombres para las piezas de pan según los ingredientes, la preparación y la cocción que no coinciden con los del español. (Mounin, 1977: 225-227).

Como puede haber muchos "nombres", también puede ser el caso de que no existan y, por tanto, es necesario aceptar que no hay traducción completa o total. Son muchos los obstáculos que el traductor tiene que vencer. Las lenguas en que están escritas los dos textos—la de origen y la terminal—son representativas de aspectos culturales y lingüísticos que al llevarse a cabo la traducción simplemente no coinciden porque los términos de esas lenguas y culturas son distintos. En estos casos el traductor debe, en nota de pie de página, dar las explicaciones correspondientes. Esto no debe considerarse, empero, un fracaso del traductor. El trabajo del traductor es mucho más que analizar y anotar: es recrear. La intraductibilidad de algunas palabras o la imposibilidad de no encontrar, cualquiera que sea la causa, un equivalente semántico (o varios) no nulifica su labor. Como en todo, siempre hay y habrá límites; y la traducción tiene los suyos. Con todo, como señala Steiner, "Translation is possible and desirable... [although] [it]...falls short [of the original]" (Steiner, 1998: 28 y 266).

Ahora bien, mientras que la traducción no literaria—textos científicos o de negocios—sólo ha dado pie a cierta polémica en cuanto a sus posibilidades, la traducción literaria, por sus características léxicas y retóricas, ha sido calificada por algunos como imposible. Traductores, escritores y poetas han rechazado esta afirmación. Octavio Paz, él mismo traductor además de escritor y poeta, reconoció que la traducción es perfectamente posible, señalando que, aunque "las listas de palabras son distintas, el contexto, la emoción y el sentido son análogos" (Paz, 1992: 72). Si Paz tiene razón, es entonces el "carácter universal" de la expresión poética lo que asegura la posibilidad de traducir poesía. Sin embargo, el lenguaje

poético tiene características lingüísticas particulares que no deben desatenderse.

Cierta forma de contigüidad en las palabras puede hacer que éstas adquieran una carga semántica extraordinaria, con lo que el lenguaje poético cobra un significado también-extraordinario. El trabajo del traductor deberá ser el de vencer el obstáculo que representa este "juego" connotativo. El autor del texto original ha navegado con toda libertad en un mar de palabras; el traductor está sujeto a un texto fijo. Su labor se parece a la de Pierre Menard: "Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea." (Borges, 1987: 42). De modo que para lograr una composición similar, el traductor deberá analizar ese texto poético y recrear tanto su código verbal como los aspectos retóricos (los que en su conjunto construyen su significado autónomo) si quiere "reconstruir literalmente" ese significado.

Los poetas utilizan un lenguaje poético que establece correspondencias entre los recursos retóricos y el sentido de su texto poético. Estos dos aspectos, la forma y el contenido, se fusionan para darnos el significado total de un poema. Lo ideal sería que el traductor conservara forma y contenido, pero debido a las características lingüísticas y literarias propias de las lenguas, lo hará sólo hasta donde sea posible.¹

Pese a que siempre representa cierta dificultad el conservar los aspectos relevantes de un texto poético, hay traductores que logran conservar, si no todos los recursos poéticos que se usaron en el texto original, por lo menos sí algunos, como la aliteración, el ritmo y algunas figuras retóricas. La rima es

¹ Nida sugiere que se debe dar prioridad al contenido: "Translating consists in producing in the receptor language the closest natural equivalent to the message of the source language, first in meaning and secondly in style." (Nida y Taber, 1974: 12).

uno de los elementos formales más difíciles de conservar, aunque no imposible.

Entre los problemas que presenta la traducción de textos poéticos, se encuentra el de la traducción de textos antiguos. Este tipo de traducción siempre ha representado un gran reto para el traductor, quien debe conocer muy bien el lenguaje que pretende traducir. Todas las lenguas están sujetas a cambios y, con respecto a estos cambios, el traductor deberá documentarse. La traducción de un texto poético de Shakespeare, por ejemplo, significa adentrarse en el vocabulario isabelino, saber cómo pensaba el hombre de ese tiempo para deducir el sentido exacto de lo que dejó escrito. Es el caso de un texto de Cervantes o uno de Sor Juana. Y una vez que el traductor ha investigado y estudiado el texto que pretende traducir, tanto en el orden semántico como en el literario, deberá decidir si utiliza un lenguaje contemporáneo en su traducción o bien preserva, en la medida de lo posible, su carácter original y, con ello, el encanto adicional de estructuras y sonidos "antiguos".

W. Benjamin atinadamente apunta que si el traductor no logra culminar exitosamente una traducción, ello se debe a una "cuestión temporal" (Benjamin, 1971: 80-81) porque las lenguas evolucionan constantemente. Con ello sugiere que la evolución temporal de las lenguas hará posible, en un futuro, la traducción que por el momento no sea posible o diste de ser perfecta. Margaret Sayers parece estar de acuerdo cuando afirma que: "a toda traducción [en muchas ocasiones de una misma obra] debería seguirle siempre una hoja en blanco", lista para una traducción cada vez mejor (Biguenet y Schutte, 1989: 27).

Si la traducción de cualquier texto importante es valiosa, la del texto literario, en especial el poético, lo es de manera particular por su carácter esencialmente artístico y humano. El buen traductor recurrirá a diferentes “medios transitorios y provisionales” (W. Benjamin, 1971: 82) para lograr un texto poético similar.

A continuación se presenta el análisis de dos traducciones a la lengua inglesa del soneto que en la “Lírica Personal” de Sor Juana Inés de la Cruz editado por Méndez Plancarte aparece identificado con el número 145, comúnmente llamado “Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad que llama pasión”, y conocido como “A su retrato”. Por su carácter retórico y filosófico este soneto barroco representa un gran reto para cualquier traductor. Las dos traducciones al idioma inglés se analizarán comparándolas con su contraparte en español. En cada caso, observaremos, paulatinamente, las estrategias que sigue, primero el traductor Samuel Beckett, quien decidió arcaizar su traducción del soneto, y después la traductora Margaret Sayers,² quien da prioridad a otros aspectos formales del poema. Este análisis se presenta en los siguientes cuatro capítulos, y constituye el propósito principal de este trabajo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

² Margaret Sayers Peden es el nombre completo de esta traductora. Pero me he permitido referirme a ella a lo largo de este trabajo sólo como Margaret Sayers en virtud de que así es conocida y reconocida dentro del círculo de traductores, particularmente en México.

CAPÍTULO I

SOR JUANA Y SU OBRA LITERARIA

La obra literaria de Sor Juana refleja su experiencia de vida en los diferentes ámbitos en que se desarrolló: su niñez, la corte y el claustro del convento. Sus datos biográficos nos remiten a las facetas literarias que la caracterizan y su obra literaria se podría clasificar como cortesana y religiosa.

Sor Juana abarcó en su obra todos los géneros literarios de su época y se destacó tanto en prosa como en verso. Se podría suponer que los asuntos mundanos a los que hace referencia sólo pertenecen al periodo de su vida en que no era religiosa o cuando vivía en la corte de la Nueva España, pero no es así. Ya monja escribe textos literarios religiosos, pero también mundanos, los relativos al hombre y a la mujer. Obras de todo género se van acumulando en su producción con el paso del tiempo. Se afirma que toda su literatura es de gran valía, pero que la mundana, con su vena intelectual y filosófica en algunos casos, y humorística y satírica en otros, es absolutamente notable y supera al trabajo literario sacro.

A los tres años de edad—aunque algunos textos biográficos dicen que fue a los 8 años—Sor Juana se inicia como escritora con una loa eucarística, obra introductoria de lo que sería después su obra literaria religiosa. Este compendio religioso incluye los géneros literarios: lírica, teatro y prosa.

En cuanto a la lírica, Sor Juana compuso desde villancicos y letras sagradas, relativos en su mayoría a los santos, hasta romances sacros como "Que hoy bajó Dios a la tierra". Su teatro religioso lo representan los autos

sacramentales—así como sus correspondientes loas introductorias—como “El Divino Narciso”, “El cetro de José” y “San Hermenegildo” en los que utiliza la poética de Calderón de la Barca quien tuvo una gran influencia en ella. De su prosa se puede decir que casi toda es religiosa, con excepción de algunos textos—la *carta* y la *respuesta*—que pertenecen a la otra parte de su obra.

Su teatro humorístico y satírico, comprende dos comedias profanas: “Los empeños de una casa” y “Amor es más laberinto”. La primera trata de un enredo amoroso y la segunda es una comedia mitológica. Es seguro que el propósito de la escritora fue entretener a su público, pero no pudo dejar pasar la oportunidad que estas ventanas literarias le ofrecían: primero de hacer patente su intuición psicológica amorosa, que es la base fundamental de estas y otras composiciones, y, segundo, de presentarse ella misma veladamente, a través del personaje de Doña Leonor en “Los empeños de una casa”: “Inclíneme a los estudios / desde mis primeros años / con tan ardientes desvelos...” (Méndez Plancarte, VI, 1995: 37). Su teatro confirma, como su prosa, la existencia de una mente ágil, artística y creadora.

Aunque no tan basta como su producción lírica, la prosa de Sor Juana es altamente representativa tanto del periodo literario al que perteneció, el barroco, como de su propia individualidad:

Dos corrientes se observan en su prosa. Una que sigue más de cerca el cauce formal de la época: escolasticismo filosófico, culteranismo y conceptismo: aparato de erudición excesiva, fría e impersonal; criterio de autoridad, a la que hay que referirse siempre como inseparable muletilla: en fin, forma oscura y amanerada que resume los caracteres de la prosa del siglo XVII.

Y otra manera que busca un cauce de expresión individual, en que Juana se muestra libremente. (Arroyo, 1992: 121)

La expresión personal de Sor Juana se conoce a través de sus textos en prosa: la "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz" y la "Carta Atenagórica". La carta es importante, entre otras cosas, porque dio origen a la *respuesta*. Y esta última porque no sólo es un documento de grandes méritos literarios, que se distingue por su claridad y discreción, sino porque es, además, el primer manifiesto escrito en América en defensa de los derechos de la mujer a la libre expresión de su pensamiento y a la libre elección de su vocación:

"Afuera, afuera, ansias mías:
no el respeto os embarace:
que es lisonja de la pena
perder el miedo a los males.

Salga el dolor a las voces
si quiere mostrar lo grande,
y acredite lo insufrible
con no poder ocultarse.

Salgan signos a la boca
de lo que el corazón arde,
que nadie creará el incendio
si el humo no da señales.

No a impedir el grito sea
el miramiento bastante;
que no es muy valiente el preso
que no quebranta la cárcel

El que su cuidado estima,
sus sentimientos no calle;
que es agravio del motivo
no hacer del dolor alarde.

Mayor es, que yo, mi pena;
y esto supuesto, más fácil
será, que ella a mí me venza,
que no que yo en ella mande."

(Méndez Plancarte. I, 1995: 31)

Su habilidad literaria es notable por lo que desarrolla en sus textos, pero más aún por el don natural poético que les imprime. Sor Juana decía de sí misma que no le causaba ningún esfuerzo escribir en verso. Su destreza en la composición poética probablemente se debe primero a su conocimiento y maestría en el manejo del lenguaje pero, además, a sus conocimientos musicales. Se sabe que hizo un tratado de música, "El Caracol", aunque desafortunadamente éste se haya perdido.³ Con todo, su lirismo es admirable.

Pero su lírica también es notable por la gran cantidad de composiciones en que destacan la gran variedad de metros y estrofas: romances, endechas, redondillas, glosas, sonetos, liras, ovillejos y silvas. Es magistral su dominio de la medición poética. Asimismo, atraen sobremanera los cuestionamientos intelectuales y filosóficos de su poesía. Su extraordinario poema en forma de silva de 975 versos, "Primero Sueño", inspirado—y quizá con el que rivaliza—en las "Soledades" de Góngora, es la experiencia de un mundo que está más allá de los sentidos. Otra forma poética como el romance, también le sirvió para cuestionar otro de los aspectos inherentes al hombre: el conocimiento o a quien lucha por conseguirlo—tal vez "acusándose" a sí misma: "Acusa la hidropesía de mucha ciencia que teme inútil aun para saber y nociva para vivir".

"¿Qué loca ambición nos lleva
de nosotros olvidados?
Si es para vivir tan poco,
¿de qué sirve saber tanto?" (Méndez Plancarte, I, 1995: 8)

³ Y en cuanto a El Caracol, o sea el "Tratado de Música" a que se refiere su romance "Después de estimar mi amor" ...—disculpándose de no enviarlo a la Marquesa de la Laguna por "estar aún tan informe"—, de él nota su citado protobiógrafo: "Obr. de los que esto entienden, tan alabada, que bastaba ella sola, dicen para hacerla famosa en el mundo" ... (Méndez Plancarte, 1995, p. XLIV).

No sólo en los romances filosóficos trató de los asuntos del hombre. Otro marco poético fue utilizado por Sor Juana para tales fines: el soneto le sirvió a Sor Juana para la presentación de gran variedad de temas. Los 59 sonetos de su autoría se dividen en: histórico-mitológicos, satírico burlescos, de amor y discreción, de homenajes de corte, amistad o letras y filosóficos-morales.

En cuanto a sus sonetos filosófico-morales, que "exceden por el brío de sus lapidarias sentencias" (Méndez Plancarte, I, 1995: xxxiv) y abordan toda la gama de "las pequeñas minucias de la vida" (Méndez Plancarte, I, 1995: xxxv), éstos son el medio para la exposición de temas controversiales como la libertad, la vanidad, el tiempo, el destino, lo efímero de la vida, de la belleza o de la juventud, la importancia o trascendencia de la muerte, la vejez, el destino y el mundo de las apariencias:

En muchos poemas Juana Inés se deleita en la dialéctica entre el retrato y el modelo, la imagen del espejo y el original, la realidad y la apariencia [...]. (Paz, 1992: 123)... "Su poesía está llena de espejos y de los hermanos de los espejos, los retratos. Ciertamente, espejos y retratos son tópicos barrocos y aparecen en todos los poetas de la época [...]. (Paz, 1992: 123)

Aunque diferente en cuanto a género, asunto y métrica, toda la obra de Sor Juana es barroca. Su poesía alude a elementos extraordinarios, es gongorina, metafórica y sugestiva. También, es el rico jugo de conceptos y sensaciones de emoción poética con una gran riqueza de posibilidades. Con un elegante manejo novedoso del lenguaje, ella trata asuntos mundanos y triviales y les da una dimensión emotiva e inesperada en la forma como lo dice

y demuestra: "...bebe muy a menudo en la poesía y las ficciones para llegar a otra poesía y otra ficción" (Puccini, 1997: 134). Laberintica en estructura y razonamiento, en su poesía uno se queda preso hasta que de golpe se rompe el encanto mágico y no queda ya sino el resultado racional. El trayecto y proceso de lo irreal a lo real. (Rojas, 1981: 79-100)

El mundo ficticio de las apariencias representado por un retrato es el tema que Sor Juana desarrolla en su soneto filosófico-moral 145, "Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión", comúnmente conocido como "A su retrato". Este soneto es representativo tanto del lenguaje poético y simbólico como de la mentalidad de su tiempo. A continuación se presenta una apreciación crítica del mismo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO II

APRECIACIÓN CRÍTICA DEL SONETO 145

La obra de Sor Juana pertenece a la corriente literaria del barroco y su soneto 145 es representativo de ese periodo. Los textos barrocos tienen su razón de ser en el sentir de la época. Entre finales del siglo XVI y principios del XVII, ocurre un cambio artístico cultural con respecto al periodo renacentista. José Rojas Garcidueñas señala que: "Ese deseo de cambio es, en realidad, un deseo de ser otra cosa que lo que momentáneamente se es y corresponde a un muy profundo y casi oscuro sentimiento de desajuste y de inestabilidad que, por lo mismo de ser insatisfactorio, buscará, un transformarse en otro ser distinto, [...]" (Rojas, 1981: 88). Es así como surge el barroco.

Si en el Renacimiento, el hombre era el centro del cosmos, en el siglo XVII ya no lo es y siente miedos tanto de sí mismo como de la muerte y de sus sueños, todo ello como resultado de una crisis social, política y económica que contribuye al derrumbamiento de los valores y del idealismo renacentista. Se trata de una época en el México colonial del siglo XVII, la Nueva España, en la que conviven dos tendencias: un impulso de innovación, de renovación, de cambio; y otro contradictorio, que busca la conservación de los valores, la permanencia del orden, el mantenimiento de la precaria estabilidad: "nos hallamos ante una época que rompe con la cultura clásica a base de empaparse en la lectura de los propios escritores clásicos; que rompe con el Renacimiento sin dejar de ensalzar a los autores renacentistas como modelos a imitar." (Azpeitia, 1996: 24).

Cuando ambas tendencias, la de conservación y la del cambio, confluyen, surge el poeta barroco. Representativo, en cierto modo, del hombre contradictorio, su poesía tenderá a reflejar esta contradicción: "no estoy bien ni mal conmigo" dice Lope de Vega en un fragmento de "A mis soledades voy". Es evidente que otros poetas como Quevedo y Góngora, expresan un sentir similar, de ahí su preocupación por temas como el tiempo, la soledad, la vejez, los placeres humildes, el menosprecio hacia la corte y la alabanza de aldea.

Pero en la poesía barroca no sólo se habla de las realidades físicas sino también de las metafísicas como el alma, el bien, el mal, la locura, lo desconocido, lo irreal o la apariencia. El lenguaje empleado está casi siempre cargado de conceptos o expresiones que toman un nuevo significado. (En la época se llamaba concepto "al adorno formal que indicaba un esfuerzo del ingenio" [Azpeitia, 1996: 51]). Pero además de los conceptos, los culteranismos o gongorismos también forman parte de ese lenguaje poético. Estos últimos, en efecto, se proponen expresar la belleza de una manera culta e ingeniosa. En cuanto a las formas poéticas más cultivadas, se pueden mencionar la redondilla, el romance, la lira y el soneto.

El soneto, una de las formas favoritas del periodo, le permite al poeta barroco condensar un tema cuyo binomio, forma-contenido, se apoya, como otras formas, en las convenciones literarias del periodo: amplia libertad semántica que otorga a palabras comunes sentido muy personal, uso abundante de figuras retóricas como comparaciones (símbolos y metáforas), oposiciones (oximoron y antitesis), enumeraciones y gradaciones, así como el manejo exagerado de hipébaton y elipsis. Todo ello con el propósito de provocar en el lector sensaciones de sonoridad, brillo y color.

Tanto el contexto social como la corriente literaria del periodo influyen en Sor Juana, quien reflejará en su obra una parte importante de su experiencia en términos netamente barrocos. Su soneto filosófico-moral 145 “Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad que llama pasión”—título que no fue dado por la autora, sino por los editores—y conocido comúnmente como *A su Retrato*, por ejemplo, evoca el conflicto entre lo real y lo aparente o lo irreal. Pero dado que “la poesía barroca evita en muchas ocasiones la simplicidad de un único tema” (Azpeitia, 1996: 62), en este soneto Sor Juana también aborda otros temas barrocos convencionales como el tiempo, la vejez y el destino:

Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

Este soneto forma parte de los cuestionamientos filosóficos y planteamientos intelectuales que muy frecuentemente se formulaba a sí misma esta poeta: lo enigmático de la circunstancia de la vida del hombre fue, en mucho, parte de su quehacer literario. Muy propio del barroco, este poema describe el engaño y la falsedad que representa una obra de arte por ser ésta parte del mundo de las apariencias; obra de arte que aspira a trascender el tiempo, pero esfuerzo al fin y al cabo estéril, ya que acaba por ser "nada". Este poema se relaciona con la pintura porque ésta poseía en la época una influencia social elevada. Este poema, como algunos otros de la época, surge por la visión de un retrato. El desengaño, la desilusión y las apariencias engañosas e ilusorias de las imágenes pictóricas son el tema de las composiciones de algunos poetas del periodo. Sor Juana misma compuso otro soneto (208) cuya temática alude a otro retrato.⁴

La estructura estrófica del soneto 145 desarrolla el tema en los dos cuartetos para llegar a una conclusión o sentencia en los dos tercetos. En el primer cuarteto se describe el "retrato"—palabra que curiosamente no se menciona a lo largo del poema—como una obra de arte que engaña los sentidos. Y "sentido" dentro de este texto, nos remite a dos significados: al sentido de la vista y a la razón. Estos dos significados se unen y complementan puesto que lo que vemos se dirige a la razón, ya que es ahí donde lo aprobamos como certero o real: lienzo artístico que vemos y que analizamos. Y en el segundo cuarteto se detalla el "retrato" como la pieza

⁴ Georgina Sabat de Rivers en su libro *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros barrocos de la Colonia* (PPU, Barcelona, 1992), propone una clasificación técnico-temática (en cuatro grupos) de las 16 poesías de Sor Juana relacionadas con retratos: 5 décimas, 2 redondillas, 2 sonetos, 3 romances, 2 endechas y 1 ovillejo.

de arte que quiere o que aspira a evitar los estragos del paso del "tiempo", basándose en la convención que otorga inmortalidad a la obra de arte.

Los cuartetos describen lo que la obra de arte nos hace creer que "es": una realidad que no es real y que es aparente, según lo afirma la voz de la poeta que habla de su retrato, como se anuncia en el título del soneto. En los tercetos, por otra parte, se denomina, de manera gradual, lo que en realidad "es": en el primer terceto ese cuadro "es" algo frágil, efímero y poco útil en contra del destino que es inevitable. En el segundo y último terceto, el argumento del soneto concluye con la exhortación de que "bien mirado" o perfectamente razonado, el "retrato", como el cuerpo o la persona, termina en muerte y "nada".

Ahora bien, en cuanto a las características léxicas, sintácticas y retóricas de este soneto, podría decirse que está construido con una oración, dado que esta oración se refiere a un único sujeto—el "retrato" o "Este"— y que todos los predicados del poema corresponden o se refieren a este mismo sujeto. Esta oración es nominativa ("es") y se sustenta en la enumeración. La enumeración a su vez permite acumular las expresiones o partes del poema ("es..."/ "es..."). La enumeración, combinada con la gradación, se observa como una acción progresiva que en este poema es descendente, en cuanto al objeto físico, ya que algo que es el "retrato" culmina en la "nada". Pero que aumenta en intensidad con referencia al ritmo del poema que paradójicamente, también culmina en la "nada". Esta gradación se apoya al mismo tiempo, en el encabalgamiento. Por un lado, porque las frases largas de los cuartetos se completan de un verso a otro; y por otro, porque en los tercetos todos los versos son predicados cuyo complemento o sujeto para ser una oración completa, se encuentra en los cuartetos. Todos estos recursos en su conjunto

precipitan la lectura del poema hasta el verso final en donde la creciente intensidad, ya descendente o ascendente, se disipa.

Otros recursos clásicos del periodo y de este género literario también contribuyen para crear ese efecto de “aceleración”: la elipsis y el hipérbaton: economía léxica y reordenamiento sintáctico. La elipsis se observa en el primer verso del primer cuarteto (y en otros como el cuarto verso de la primera estrofa); aunque el elemento verbal que se omite aparece hasta el cuarto verso (es): “Este, que ves, engaño colorido”. En cuanto al hipérbaton, éste se usa en algunos versos de los cuartetos como: “que del arte ostentando los primores”, “excusar de los años los horrores”, “y venciendo del tiempo los rigores”. El objetivo primordial de estos dos recursos literarios es condensar el contenido temático del poema, compactarlo y, así, exigir una agudeza conceptual rápida característica del periodo y del soneto.

También en los cuartetos se utiliza otro recurso característico no sólo del periodo, sino del hombre y del periodo barroco: las oposiciones. Los conceptos de los cuartetos se oponen. En el primer cuarteto se enfatiza la convención de la obra de arte para negarla en el segundo. Además, con el objeto de darle mayor fuerza a este recurso retórico, se hace uso de términos como “venciendo y triunfar”, que también se oponen. La temática de los poetas barrocos se enfatizó mediante conceptos, pero también mediante el carácter emblemático e iconográfico que caracteriza a muchas obras del periodo, como en este caso el retrato, una obra de arte que confería inmortalidad. Sor Juana se “opone” y argumenta en contra de esta convención en su poema.

Los términos en oposición de los cuartetos reflejan una convención imperante en el periodo. Pero en los tercetos, donde se alude a la inutilidad y fragilidad de la obra de arte, se hace uso del recurso poético por excelencia: la metáfora. Una de las tres metáforas es: "una flor al viento delicada" que es la imagen que patentiza la idea acerca del carácter efímero de las flores, particularmente la de la rosa, (emblema de uso común en las composiciones poéticas del barroco) que simbolizaba lo fugaz de la belleza: desvalida, frágil y sin protección, la obra de arte no tiene carácter inmortal, es decir, morirá como mueren las flores o la rosa. La otra: "un resguardo inútil para el hado" que alude a una temática también renacentista del barroco: el destino. Este verso enfatiza el hecho de que ese lienzo artístico no puede protegernos de un futuro incierto, o del destino mismo que es inevitable. Y el último verso, que además de ser metáfora es una alusión literaria: "es cadáver, es polvo, es sombra, es nada." Se trata de una enumeración metafórica y una alusión literaria que nos remite a tres conceptos. El primero alude a la religión, porque se refiere a la máxima católica "polvo eres y en polvo te convertirás"; nos dice que no somos "nada" y en "nada" finalmente culminamos, lo que se recuerda cada año los miércoles de ceniza. El segundo, neoplatónico, sugiere el mundo de las sombras en el que vive el hombre: un mundo que no es real sino irreal o aparente. Y el tercero que remite a un soneto del poeta español Góngora. Este soneto trata de la brevedad de la vida (Azpeitia, 1996: 183). En éste se dirige a su amada y en él exalta la belleza de su cabello, la de su blanca frente, la de sus labios. Le aconseja que goce de esa belleza antes de que su juventud se convierta en vejez y su cuerpo desaparezca. El último verso del soneto de Góngora: "en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada", inspira e informa a Sor Juana para concluir su soneto 145. Sin

embargo, es importante resaltar que Sor Juana lo mejora en mucho ya que la gradación (de algo físico a la “nada”) que se observa en el de ella es mucho más efectiva por ser más corta. La alusión a Góngora no hace sino destacar el hecho de que si la belleza de una mujer es efímera, lo es más aún: la belleza representada en el “retrato”.

Pero la construcción de este poema sigue apovándose en otro elemento más: el sonido. La palabra soneto es de origen italiano (diminutivo de *sonus* ‘tono’, ‘sonido’), incorporada a Italia por influencia del provenzal *sonet*, nombre de una melodía breve y ligera, una cancioncilla, y de donde podría deducirse que lo que originalmente significa la palabra soneto es sonido melódico. El sonido, particularmente en poesía, no es sólo un recurso retórico que le da belleza armónica a un texto, sino que éste contribuye a crear una red de asociaciones porque: “A network of associations can be built up between sounds. By repeating vowels or consonants at different points, words and phrases can be formally linked sometimes to achieve a purely aesthetic effect, sometimes to force the listener to consider their possible relationships of meaning”⁵ (Crystal, 1987: 74). Así, el lenguaje poético del soneto se ve reforzado por el manejo y combinación del sonido; el aspecto sonoro detona el semántico. Este patrón sonoro se encuentra en las rimas, en la asonancia y en la aliteración.

La rima de este soneto—*abba abba cdc dcd*—refuerza los argumentos que se exponen en cada cuarteto. “Primores y colores” nos remiten al colorido que engaña el “sentido” y que se describe en el primer cuarteto; en el segundo cuarteto se explica que el cuadro ha “pretendido” que los “horrores” y

⁵ El subrayado es mío.

“rigores” del tiempo queden en el “olvido”. Si se unen los términos rimados se puede ver cómo “primores” y “colores” del primer cuarteto se oponen a “rigores” y “horrores” en el segundo cuarteto. El arreglo sintáctico de los términos que riman intensifica la oposición temática que se desarrolla en los cuartetos.

Ahora bien, en los tercetos la rima le da fuerza a la gradación. De una obra “delicada”, pasamos a una obtención “errada”, hasta terminar en “nada”: de la fragilidad, al equivoco o al engaño, a la “nada”. Esta vinculación sonora unifica, intensifica y resume el contenido semántico que plantea la disposición de los versos.

Por otra parte, la rima se fortalece mediante otros valores fónicos: la asonancia y la aliteración. En cuanto a la primera, es notable a lo largo de todo el poema, el uso de sonidos de vocales fuertes como ‘a’, ‘e’ y ‘o’, pero podría decirse que el más notable es el sonido ‘e’ (“Este, que ves, engaño colorido”). Esto seguramente porque es la voz más perceptible de “este” y de “es”. Y aspecto importante porque el primero es el artículo demostrativo a través del cual se denomina el “retrato”, motivo y punto central de este texto; y el segundo por ser el verbo que lo nombra a lo largo de todo el soneto. En ambos casos, la incidencia y repetición de este sonido “e” hace patente la presencia, esencia y señalamiento del “retrato”. Aunque los sonidos ya mencionados son mayoría, también hay cierta incidencia, en algunos versos del poema, del sonido ‘i’ (“primores”, “silogismos”, “sentido”, “pretendido”). Y esta mezcla de sonidos fuertes y débiles logra crear una cadencia, un ritmo cuya intensidad crece y decrece, lo cual se complementa gracias a la dicción poética.

En cuanto a la aliteración, la repetición de algunas consonantes por ejemplo en el verso "con falsos silogismos de colores", presenta un uso continuado de 'l' y de 's', mediante lo cual se acentúa la fuerza sonora de la palabra ubicada en la rima que contiene dichas consonantes ("colores"). De esta forma, el sonido del interior del verso se fusiona con el sonido final del verso. Si el contenido del poema se ve fortalecido mediante el sonido en las rimas, éstas a su vez se intensifican por los sonidos similares al interior del verso: las rimas y las aliteraciones dan énfasis y acentúan la sonoridad del poema, aspecto melódico que refuerza el semántico.

Además del ingenioso arreglo del sonido en este poema, hay otro elemento que contribuye a reforzar el significado, me refiero al ritmo: porque "Todo ritmo es sentido de algo...el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido" (Paz, 1998: 57), y la finalidad del ritmo en este texto es hacer patente lo contradictorio, lo paradójico. Por una parte tenemos que el desarrollo temático y léxico del poema va de lo tangible, de lo concreto, a la "nada", es en este sentido descendente. Por el contrario, el ritmo del poema se acelera gracias a la disposición de los versos. Sor Juana nos ofrece una serie de frases que describen el "retrato". En los cuartetos las frases son largas y cortas o breves en los tercetos, hasta concluir con la breve y rápida sucesión de frases en el último verso. Esta amplitud y brevedad de las frases promueve (junto con la puntuación) que el ritmo tenga una intensidad ascendente es decir va en sentido contrario al desarrollo temático del poema. La oposición representada por lo textual y el ritmo viene a confirmar que la coherencia de los textos poéticos barrocos encuentra su cohesión precisamente en lo que oponen

porque: "Aquello que dicen las palabras del poeta ya está diciéndolo el ritmo en que se apoyan esas palabras" (Paz, 1998: 58).

Pero el ritmo de este poema se sustenta en otro elemento más: la puntuación. El principal objetivo de la puntuación es marcar las pausas que le dan sentido al contenido del texto poético, pero asimismo y usualmente en poesía, marcan un ritmo que no siempre corresponde a la estructuración sintáctica. Sor Juana deliberadamente, hace uso de signos de puntuación para lograr un ritmo ascendente: hay gran incidencia de comas al final de la mayoría de los versos que señalan pausas cortas; se hace uso de punto y coma al final del primer cuarteto y de dos puntos al final del primer terceto, éstos implican un alto más prolongado y la conclusión de lo predicado anteriormente para que a partir de los dos puntos, el ritmo se acelere aún más hasta concluir en el punto final.

En suma, los recursos literarios y todo el lenguaje poético que estructuran este soneto se relacionan no sólo con su tema, sino que además, son reflejo del hombre barroco, ya que el barroco expresa la conciencia de una crisis, el hombre barroco vivía un dilema. Y un dilema también es lo que nos presenta Sor Juana en este soneto: la realidad opuesta a la irrealidad, el mundo de las apariencias opuesto a la verdadera realidad. Si se piensa que algo puede ser significativo, esto simplemente es o puede ser "nada". Una oración le sirve a Sor Juana para denominar y describir, oponer y comparar, intensificar y para, finalmente, disipar. El sonido y el ritmo apelan a los sentidos; las frases, los conceptos y las metáforas, a la razón. Todos los bloques de este edificio poético contribuyen a su construcción al mismo tiempo que simbolizan el sentir del hombre barroco: la construcción del soneto encarna las contradicciones a las que se refiere. El barroco halla su

coherencia estética en sus continuas contradicciones: la contradicción inunda los textos, las actitudes e incluso la vida de los hombres barrocos:

Esto fue el barroco, ese combinar en ambivalencia fondo y forma y con los dos expresar inestabilidad, apoyándose siempre en el ropaje suntuoso de la forma, porque ésta se hacía de brillantes apariencias, de metáforas que correspondían a ese proceso que juega de uno a otro sentido; diciendo lo aparente, callando una parte, sugiriendo otra y recomenzando siempre: alusión, elusión, ilusión. (Rojas, 1981: 90).

CAPÍTULO III

TRADUCCIÓN DE SAMUEL BECKETT

Samuel Beckett (1906-1989) de origen irlandés, fue poeta, novelista y destacado dramaturgo del teatro del absurdo. Tanto en sus novelas como en sus obras, Beckett centró su atención en la angustia indisociable de la condición humana, la que en última instancia redujo al yo solitario o a la nada. Asimismo, experimentó con el lenguaje hasta dejar tan sólo su esqueleto, lo que originó que se expresara en una prosa austera y disciplinada, sazónada de un humor corrosivo y alegrada con el uso de la jerga y la chanza. Entre todo su ir y venir por el mundo después de la guerra, regresó a París y empezó a escribir en francés. Al usar esta lengua se liberó de la carga de la tradición literaria inglesa; Beckett decía que el francés le permitía "escribir sin estilo". Su obra *En attendant Godot* fue escrita en francés y traducida al inglés por él mismo. De 1953 en adelante escribió en ambos idiomas, tanto inglés como francés, traduciendo la mayor parte de su obra de un idioma a otro. De su preparación académica se sabe que obtuvo la licenciatura en lenguas romances en 1927, de donde se podría deducir su conocimiento del español. Beckett ha traducido al inglés varias obras escritas en español; entre ellas se encuentra el soneto 145 de Sor Juana Inés de la Cruz. A continuación analizaremos su intento, pero antes deben considerarse ciertos aspectos de carácter lingüístico y literario de ambos idiomas.

Las características lingüísticas del español y del inglés son diferentes. En español predomina la subordinación, y en inglés la coordinación. En español las palabras tienden a ser polisilábicas, en tanto que en inglés tienen

menos sílabas y tienden a ser monosilábicas. La expresión de conceptos en la lengua inglesa se hace mediante términos muy concisos y breves. Por el contrario en español, se requiere de más términos para expresar conceptos similares.

En cuanto a la retórica, el verso en español se mide por sílabas mientras que en inglés usualmente, por el número de acentos y de sílabas combinadas en unidades métricas variables. El metro más común en el soneto en español es el endecasílabo, y en inglés es el pentámetro iámbico. En español el soneto se divide en dos cuartetos y dos tercetos y en inglés en un octeto y un sexteto o en dos sextetos y un pareado (aunque en sus inicios tenía la estructura del soneto en español). La estructura de la rima es diferente ya que el polisilabismo y la acentuación en español hacen las rimas más difíciles que en inglés. Así, lo que predomina en cada lengua, hace que el traductor se vea obligado a trabajar con herramientas lingüísticas y literarias diferentes en cada idioma. Esto lo obliga a buscar elementos que, aunque diferentes puedan servirle para producir efectos similares.

A continuación se presentan el soneto 145 de Sor Juana y la versión al inglés, para que puedan apreciarse los logros fónicos, léxicos y retóricos del traductor. Posteriormente, se analizarán por separado las estrofas del poema con el objeto de observar, más detalladamente, las correspondencias que se logran en mayor o menor grado:

Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

This coloured counterfeit that thou beholdest,
vanguerious with the excellencies of art,
is, in fallacious syllogisms of colour,
nought but a cunning dupery of sense;

éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

this in which flattery has undertaken
to extenuate the hideousness of years,
and, vanquishing the outrages of time,
to triumph o'er oblivion and old age,

is an empty artifice of care,
is a fragile flower in the wind,
is a paltry sanctuary from fate,

is a foolish sorry labour lost,
is conquest doomed to perish and, well taken,
is corpse and dust, shadow and nothingness.

La traducción de Beckett es importante porque muestra su intento de acercarse al lenguaje del poema y de su época, haciendo uso de un inglés arcaizante y utilizando recursos formales y gramaticales que buscan un efecto similar a los del soneto en español. En términos generales, Beckett trata de seguir el esquema del soneto de Sor Juana. La división estrófica es muy similar al modelo en español. También la puntuación es muy semejante a la del soneto en español, aunque con ciertos cambios. Siguiendo la convención formal en español, Beckett hace uso de minúsculas para iniciar cada uno de los versos. En cuanto al metro, éste es irregular porque se observa que Beckett quiso construir pentámetros iámbicos, aunque no todos los versos en su traducción alcanzan esta métrica. Hay cierto apego a los sonidos que utiliza la poetisa, conservando así algunos efectos sonoros, aunque no hay rima. También se observan algunas variaciones que se refieren a los paralelismos sintácticos y gramaticales que se construyen en la versión original en español. Se llevan a cabo también, algunos cambios en ciertas figuras retóricas, como

el hipérbaton—modificaciones que obedecen, en cierta medida, a las características propias del inglés. En cuanto a lo semántico, la mayoría de las opciones del traductor son acertadas. Todas estas generalidades se examinarán con más detalle en lo que sigue.

Desde el primer verso de la traducción del soneto, así como su subsiguiente desarrollo lingüístico, queda claro que el traductor optó por el uso de un lenguaje poético arcaizante. Algunas de las palabras que usa Beckett en su traducción (thou, beholdest) son términos de uso en el inglés desde el medioevo, pero vigentes aún en la poesía del siglo XIX. Cabe señalar que el periodo al que corresponde el soneto de Sor Juana no es el medioevo, sino el barroco, pero con el objeto de producir el efecto deseado, en este caso del lenguaje renacentista de la poeta, el traductor puede optar por el lenguaje de un periodo aunque no corresponda, exactamente, con la época del texto que traduce. Como bien dice Steiner: "a total reconstructive archaicism...is rare" (Steiner, 1998: 359). Y añade: "Most frequently, the bias to the archaic produces a hybrid: the translator combines, more or less knowingly, turns taken from the past history of the language, from the repertoire of its own masters, from preceding translators or from antique conventions..." (Steiner, 1998: 360).

Por lo tanto, si Beckett decide utilizar ciertos vocablos de una tradición literaria antigua, es porque desea aplicarle al soneto esta pátina que no es otra cosa que la huella del tiempo, en este caso, en el lenguaje. Aunque no hay una correspondencia exactamente con el lenguaje usado en el periodo literario de Sor Juana, el lenguaje empleado por él, logra producir en el lector un efecto de lo antiguo, de que lo que está leyendo no pertenece al presente. El lenguaje de la traducción está cuidadosamente seleccionado con el objeto

de reproducir tanto este efecto como el contenido semántico. De este modo el traductor no sólo hace uso de vocablos con una pátina de antigüedad, sino que selecciona—en la mayoría de los casos—los que guardan estrecha relación fonética y semántica con los empleados por Sor Juana debido a que la traducción (especialmente la de poesía) también debe imitar, en la medida de lo posible “...both the phonetic and semantic relations of the original” (Steiner, 1998: 359).

Al analizar el primer cuarteto se observa cierto apego y seguimiento al original, tanto léxico como de estructuras gramaticales, aunque con algunos cambios en el orden sintáctico:

This coloured counterfeit that thou beholdest,
vangelorious with the excellencies of art,
is, in fallacious syllogisms of colour,
nought but a cunning dupery of sense;

En el primer verso el término “thou beholdest” es una expresión del inglés medieval; “thou” es el pronombre de la segunda persona del singular “tú”, y “beholdest” es la inflexión verbal que corresponde para la conjugación de la segunda persona en inglés, y que está implícita en español. El término “thou” explícito en inglés, y “beholdest” (to perceive by the visual faculty)⁶ establecen la correspondencia de contenido de una lengua a otra (ya que en inglés contemporáneo ha dejado de usarse la conjugación de segunda persona del singular expresada con la terminación “-est” con el pronombre “thou”)

⁶ Todos los significados en inglés fueron consultados en *The American Heritage Dictionary*, 3rd. edition, Houghton Miffling Co., Cambridge, MA., 1994 (versión electrónica Softkey International, Inc., 1995), salvo excepciones, en cuyo caso se indicará la fuente.

además de proponer desde su inicio, el vocabulario arcaizante que privará casi en toda la traducción del soneto. Así el léxico del traductor refleja e imita el tono retórico elevado característico del barroco.

En los siguientes versos observamos que las correspondencias no se logran del todo debido a algunos cambios léxicos y sintácticos poco afortunados. En cuanto al léxico, hay una modulación en el cambio del gerundio “ostentando” por el adjetivo “vainglorious”. Esta decisión del traductor podría deberse al patrón métrico que trata de seguir, ya que “vanglorious” casi ajusta en sílabas a “ostentando”. Esta opción también puede deberse a que la forma verbal del gerundio en este caso no hubiera funcionado por el arreglo de los términos de la frase poética del traductor, en virtud de que en este caso necesita un adjetivo: “vanglorious” como adjetivo, califica a “counterfeit”. Así mediante este arreglo se logra la traducción, pero no así en el siguiente caso de “excellencies”.

La palabra “excellencies” traducción de “primores” es muy general y no logra abarcar los rasgos semánticos concretos de “primores” (lat. primores, cosas de primer orden / habilidad o esmero o excelencia en hacer o decir una cosa / minuciosidad / laboriosidad)⁷. Sor Juana utiliza “primores” para detallar la laboriosidad de la obra de arte del “retrato” y también indica su excelencia, e implica que el retrato es de primer orden. Su sustitución por “excellencies” se debe a la red de sonidos que Beckett trata de establecer (que más adelante se verá) y es uno de los aspectos más importantes de su estrategia de traducción.

⁷ Todos los significados en español fueron consultados en el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española, 21ª. Edición, Espasa, Madrid, 2000.

Posteriormente, la expresión "nought but", a todas luces anticuada y literaria y que significa "nada hecha excepción de..." la agrega el traductor para alargar el verso y así, casi ajustar el metro. Pero debe observarse que en donde Sor Juana ha usado una frase afirmativa para concluir (en este primer cuarteto) la descripción del "retrato", Beckett utiliza una negativa. A pesar de ello "nought" resulta acertado primero porque tiene un significado muy similar y segundo porque esta opción es el eco sonoro y semántico de la palabra que concluye la traducción del soneto: "nothingness", reforzando así con una aliteración, la carga significativa de la traducción. Beckett, siguiendo su estrategia, relaciona, mediante el sonido, los términos que a su vez construyen el entorno significativo del poema.

La frase "cauteloso engaño" traducida como "cunning (marked by or given to artful subtlety and deceptiveness) dupery (dupe=to deceive)", también es acertada. Beckett decide hacer uso de "cunning", que es lo que se hace con "astucia", en lugar de "cauteloso", que es "lo que con cuidado se hace". El uso de "cunning" enfatiza aún más la idea de "engaño"—engaño astuto—modificando someramente el sentido que se construye con "cauteloso". Pero también es adecuado si se entiende que la opción del traductor se debe al sonido que trata de imitar: se conserva el eco sonoro de [k] (cauteloso-cunning).

Lo que podría suscitar cierta controversia en este verso es la palabra "sentido" que usa Sor Juana, esto en razón de la ambigüedad con la que la usa. Con este término se refiere tanto a la razón como a los sentidos humanos (vista, oído, olfato, tacto y gusto), aunque en singular "sentido" está más vinculado con la razón en ambos idiomas. Se debe recordar que esta escritora hace uso del término "sentido" en varias de sus composiciones literarias tanto

en prosa como en poesía, y de tales usos y aplicaciones se deduce que se refiere, en la mayoría de las veces, a la "razón". Esto es fácil de concluir en virtud de que "razón e inteligencia" eran los estandartes que con más orgullo portaba. Sin embargo, dado el contexto poético (un retrato, su colorido, etc.), "sentido" puede aludir también a los órganos sensoriales, particularmente al de la vista. La opción del traductor es acertada, ya que "sense" bien puede contener la ambigüedad que construye Sor Juana a través de "sentido".

Así como hay cambios léxicos, también los hay sintácticos. Sor Juana construye este cuarteto mediante una oración larga; una oración con una frase parentética ("que del arte...") y cuyo predicado es el cuarto verso de este cuarteto ("es cauteloso..."). Esta organización gramatical y sintáctica sirve a Sor Juana para gradualmente darle una carga de atributos al "retrato". No obstante, el traductor cambia este orden sintáctico subordinado del español debido a las características propias del inglés en donde predomina la coordinación. Al respecto Torre opina que esto es acertado en virtud de que: "El paso de la construcción paratáctica a la hipotáctica [o viceversa] contribuye también a la matización estilística del texto." (Torre, 1994: 137).

Y en esta misma estrofa, la palabra "que" del segundo verso se omite. Al omitirla, el traductor, además de que no conservar la figura de hipérbaton de Sor Juana, "que del arte ostentando los primores" (aunque ciertamente esto es imposible de reproducir en inglés), también altera la sintaxis de los dos últimos versos del cuarteto. Beckett cambia el verbo nominativo "es" al tercer verso y le agrega una coma, y este cambio altera el ritmo y la imagen que se construye en español porque Beckett modifica la carga de atributos del "retrato", la divide y le da más carga semántica al predicado que al sujeto, el "retrato", lo que originalmente Sor Juana hace a la inversa. Así, no

sólo hay pérdida de la figura retórica—hiperbatón—y de la sintaxis, sino también, semántica. Sin embargo, con este cambio también se podría pensar que la frase parentética que se pierde en el soneto original a partir del segundo verso, se compensa con la carga semántica que el traductor le da al predicado (“is, in fallacious syllogisms of colour / nought but a cunning dupery of sense”).

En el segundo cuarteto los cambios sintácticos son notorios:

 this in which flattery has undertaken
 to extenuate the hideousness of years,
 and, vanquishing the outrages of time,
 to triumph o'er oblivion and old age,

La figura retórica más sobresaliente y con la cual se construye este cuarteto, en su versión original, es el hipérbaton. Beckett cambia este orden sintáctico, pero lo compensa en su traducción. Él construye un paralelismo sintáctico mediante formas verbales muy similares a la versión en español, tanto en el rango semántico y morfológico (excusar-to extenuate / venciendo-vanquishing / triunfar-to triumph), como en el sonoro ([e], [v] y [t]). También, construye otro paralelismo sintáctico entre las frases del segundo y tercer verso: “...the hideousness of years” “...the outrages of time”, en donde coinciden exactamente los elementos gramaticales de las frases: artículo/artículo, sustantivo/sustantivo, preposición/preposición y sustantivo/sustantivo. A falta de rima, Beckett utiliza palabras del mismo campo semántico en las palabras finales de los últimos tres versos de este cuarteto: los conceptos contenidos en “years”, “time” y “old age” resumen el tema del cuarteto: el paso del “tiempo”. Si bien con otros medios, Beckett

construye un poema que evoca la construcción poética del español porque se percibe su contraparte.

Por lo que se refiere al léxico, las opciones a las que recurre el traductor obedecen a su peso semántico, pero también los escoge por su sonido y por su valor métrico. La traducción de las formas verbales "venciendo" por "vanquishing", gerundio por gerundio, y "triunfar" por "to triumph", infinitivo por infinitivo, es acertada, y no sólo porque significado y forma verbal son muy cercanas, sino porque conservan ecos sonoros de las originales.

Por otro lado, el uso de "to extenuate" por "excusar" resulta interesante. Antaño "to extenuate" significaba "to make thin or emaciated", algo muy parecido a adelgazar o disminuir. Pero en la actualidad el significado más común es "to lessen seeming seriousness of (guilt, offence) by partial, excuse"⁸. "Entonces "to extenuate" sí completa la gama de significado de "excusar" (lat. excusare=disculpar o perdonar / evitar), así como mantiene el eco [ex] de la palabra que traduce, evocando el sonido del vocablo en español, compensación que refuerza la traducción.

Ahora bien, la palabra que traduce "horrores" es "hideousness". Aunque se traduce sustantivo por sustantivo, esta opción no es muy acertada ya que "hideousness" denota una cualidad más abstracta, no así "horrores" que en plural es más concreta; algo que se puede contar y sentir. Esta decisión del traductor obedece al patrón métrico en virtud de que con esta palabra (su número de sílabas) ajusta el esquema silábico que quiere construir: "horrors", más cercana en significado, tiene una sílaba menos, por lo que no hubiera sido la opción adecuada. Pero quizás también el traductor decide optar por

⁸ The Concise Oxford Dictionary, 6th. edition. O.U. Press, Londres, 1980.

“hideousness” porque anticipa, mediante una rima interna que refleja el sonido de “nothingness”, que es la palabra que concluye el soneto, enfatizando aliterativamente, la carga semántica del poema.

En cuanto a la opción de “outrages” y de “oblivion” por parte del traductor, ésta es acertada y no sólo porque empatan en significado, sino porque de nueva cuenta, sus sonidos reflejan los sonidos de las que traducen.

Y por lo que se refiere al uso de la grafía “o'er” en el último verso de este cuarteto (además de seguir evocando el estilo anticuado), esto le permite omitir una sílaba conservando así su patrón métrico.

Salvo algunas variantes, el traductor logra apegarse a contenido y forma en los cuartetos recurriendo a formas propias del inglés para provocar efectos similares a los de Sor Juana. Sigue la misma trayectoria en los tercetos, cuyos versos son oraciones nominativas y graduales caracterizadas por sentidos metafóricos. También, salvo algunos cambios, los rasgos tanto gramaticales como de recursos poéticos, se observan en la lengua meta.

En el primer terceto la correspondencia es casi total:

is an empty artifice of care,
is a fragile flower in the wind,
is a paltry sanctuary from fate,

En el primer verso se podría dudar de la relación semántica entre “vano” (falto de realidad, hueco, vacío, inútil, infructuoso, sin fundamento en, sin necesidad, razón o justicia) y “empty”. Al verificar los significados de “empty” se nos remite, entre otros, a “containing nothing”, “idle” y de “idle” a “vain”, por lo que se juzga que el traductor utiliza una palabra cuyo campo semántico coincide casi totalmente con la palabra “vano”. Otro caso similar es

“cuidado” o “atención para hacer bien una cosa”. El constante uso de este término por parte de Sor Juana, nos hace deducir un uso muy similar. La opción de “care” (an object or source of worry, attention or solicitude / close attention) por la que opta el traductor es bastante cercana, además de que evoca el sonido inicial [k]; uno de los aspectos sonoros que le dan fuerza al semántico.

Aunque la correspondencia semántica de los siguientes dos versos se logra, la inversión en el orden sintáctico, o la pérdida del hipérbaton, modifica en cierta medida el sentido, aunque estos cambios son, nuevamente, el resultado de las exigencias de la lengua meta. Como ya lo hizo anteriormente, el traductor compensa los cambios de orden sintáctico en el original con otros paralelismos sintácticos. Éstos se basan en la construcción adjetivo + sustantivo en los tres versos de este cuarteto: “empty artifice”, “fragile flower” y “paltry sanctuary”. Cabe mencionar que esta organización gramatical de adjetivo/sustantivo es el orden natural de estas palabras en el inglés y aunque no reflejan las inversiones del español (“vano artificio”, etc.) conservan la carga de contenido así como un equivalente del hipérbaton repetido de Sor Juana (“empty artifice of care”).

Pero el cambio importante que lleva a cabo el traductor en este terceto no es léxico sino tipográfico. En el último verso en español hay dos puntos, lo que indica una pausa más prolongada que anuncia la conclusión de la serie en el último terceto. En cambio en la traducción, se utiliza una coma. Este cambio modifica el arribo a la conclusión de Sor Juana y por ende el ritmo. Sin embargo, debe mencionarse que los dos puntos no es un signo de puntuación muy usual en la lengua inglesa, y que en lugar de éste lo que comúnmente se usa es un “dash” o guión. Además, la “comma” en inglés

usualmente representa una pausa más larga que la del español. Por lo tanto, la opción de coma es acertada, aunque por la tradición inglesa, hubiera funcionado mejor el guión.

Hasta aquí, el traductor ha logrado reproducir forma y contenido del soneto, pero debido a ciertos cambios que lleva a cabo en el siguiente y último terceto, desafortunadamente, no logra imitar el original:

is a foolish sorry labour lost,
is conquest doomed to perish, and well taken,
is corpse and dust, shadow and nothingness.

En el primer verso, el traductor recurre a una frase antigua (“foolish sorry labour lost”) para traducir “necia diligencia errada”. La frase nos remite a la comedia de William Shakespeare, *Love's Labour Lost*, comedia romántica de enredos amorosos en donde las situaciones se basan en el disfraz y el engaño. Beckett no sólo alude a Shakespeare por la temática (disfraz = engaño = *retrato*) sino también para hacer eco de una época literaria que pertenece al pasado: “labour lost” le sirve para seguir construyendo la ilusión de lo antiguo. Aunque la frase es larga y se pierde el ajustado verso en español, podría decirse en primera instancia que esta inclusión obedece al patrón métrico que trata de seguir el traductor. Pero también con esta alusión a un clásico de la lengua inglesa, el traductor compensa la alusión que hace Sor Juana (en el último verso de este terceto) a Góngora. Esteban Torre nos dice que esto puede llevarse a cabo porque:

...pueden existir situaciones comunicativas en la LO que sean absolutamente impensables—o, al menos difícilmente inteligibles—en el ámbito cultural de la LT. En tales casos, en

el límite mismo de la traducibilidad, Vinay y Darbelnet aconsejan recurrir a la adaptación, esto es, a la sustitución de la situación de la LO por una situación análoga de la LT... (Torre, 1994: 131).

Esta adaptación funciona culturalmente porque la alusión directa al poeta español en la traducción podría haber pasado desapercibida para un lector de la lengua inglesa. Aunque la traducción no es exacta, ya que no se traduce palabra por palabra o significado por significado, ésta funciona muy bien porque se conserva la "idea" de la frase. Uno de los más antiguos traductores de la historia, San Jerónimo, afirmaba que: "anden otros a caza de sílabas y letras; tú, buscas las ideas" (García Yebra, 1988: 62). Beckett capta la "idea" y la adapta en su traducción.

En el segundo verso, se observan sobre todo, cambios léxicos. La combinación sustantivo-adjetivo de "afán (anhelo vehemente) caduco (perecedero)" de la lengua original la traduce la frase verbal "conquest (the act or process of conquering) doomed (to condemn to ruination or death) to perish (to pass from existence; disappear)". Esta frase, aunque construye el significado de la que traduce, es muy larga. A pesar de que sigue el patrón (irregular) iámbico, lo compacto del verso en español se pierde. El uso de términos de más—a manera de explicación—obviamente va en contra de la ilusión que crea el soneto original. Pero la frase "y, bien mirado" muy característica de Sor Juana, y que se refiere no a lo bien visto sino a lo "bien razonado", sí se logra conservar en la traducción, ya que uno de las acepciones del verbo "take" es "to understand usually in a particular way,

aprehend, grasp mentally, infer, conclude, understand, interpret” cuyos sinónimos son “conclude y deduce”, entre otros, por lo que “well taken” es acertado.

Pero la mayor dificultad en la traducción de este soneto es el último verso. En primer lugar, este verso incluye una alusión al poeta Góngora, absoluta influencia en Sor Juana—lo que en cierta forma ya compensó Beckett con la alusión a Shakespeare. En segundo, todos los recursos empleados en la composición de este soneto, particularmente el ritmo, apuntan hacia este verso final que así adquieren una gran fuerza y color al releer todo el soneto. Aunque en la traducción hay correspondencia de vocablos, la construcción del verso es diferente, por lo que se altera el concepto global del verso y el ritmo. El traductor decide dividir en dos frases lo que originalmente en español es una serie, serie que precisamente representa y perfila la gradación y aceleración rítmica hacia la “nada”—que se observa en todo el desarrollo del soneto—y por tanto altera el contenido:

es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

is corpse and dust, shadow and nothingness.

Al mismo tiempo, se debe señalar también que la palabra elegida para traducir la palabra “nada” “nothingness” (the condition or quality of being nothing / empty space; a void / something inconsequential or insignificant), además de ser muy larga, se queda corta en cuanto a los efectos de sonido. Aunque “nothingness” se acerca al significado, ésta no tiene el impacto compacto y sonoro de la palabra que traduce; ésta carece de la economía de la palabra “nada”: le falta el eco sonoro cerrado que le da a “nada” la vocal

⁷The Concise Oxford Dictionary, 6th edition, O.U. Press, Londres, 1980.

repetida, así como ponerse en contacto con su propio eco, lo que le da una cualidad cerrada y rotunda.

Sin embargo, la elección no es del todo gratuita y es coherente con las estrategias de traducción que Beckett aplica al poema. Esta solución obedece a varios factores sonoros y semánticos. La fuerza semántica de "nothingness" se construye mediante la fuerza sonora contenida en otras palabras del poema. El traductor anticipa "nothingness" a lo largo de toda su traducción. Primero a través de la frase "nought but". Después por medio de "hideousness". El sonido similar que unifica semánticamente a "hideousness" y "nothingness" es [s]. Este sonido [s] se encuentra en muchas de las palabras que ha seleccionado Beckett: "this" e "is" podrían ser las más importantes por la estrecha relación que guardan con el "retrato". Pero hay muchas otras como: "vanguariorious", "excellencies", "fallacious", "sense", "years", "sorry", "lost", "conquest", "corpse" y "dust". De este modo, Beckett construye una red de sonidos que refuerza y unifica el campo semántico.

Beckett, escritor, no es el único traductor que no ha logrado construir la traducción de esta frase poética. Varios traductores se han enfrentado a la difícil tarea de "querer" traducir este último verso. A continuación se citan sus intentos:

It is a corpse, dust, shadow, nothing more. (John A. Crow)

'Tis a corpse, dust, shadow, nothing at all. (Kate Flores)

'Tis death, 'tis dust, 'tis shadow, yea, 'tis nought. (Roderick Gill)

Is corpse—is dust—is shadow—and is nought! (Muna Lee)

Is dead, is dust, is painted nothingness.(Frederick Bliss Luquiens)

Is dust, a corpse, a shade—is less than these. (B.G.P.)

Inanimated dust, a thing of naught. (G.W. Umphrey)

is but cadaver, ashes, shadow, void. (Margaret Sayers) ¹⁰

Al llevar a cabo ciertos cambios, como los ya citados, Beckett altera el ritmo, ya que prefiere privilegiar otros aspectos del poema. Pero el ritmo también se sustenta en otros aspectos que, por exigencias lingüísticas, Beckett se ve obligado a modificar. Beckett hace uso de los pentámetros iámbicos porque es el metro más usado en inglés para escribir sonetos, aunque, ciertamente, no todos los versos que construye tienen esa métrica. En la versión inglesa se afecta la economía y lo oportuno del lenguaje que utiliza Sor Juana, y por ende el ritmo del poema. Por otro lado, la longitud de las frases largas en los cuartetos y cortas en los tercetos contribuyen decisivamente al ritmo. En cierta forma el traductor se apega a esta longitud de frases en su traducción, a excepción de algunos versos y otros en donde cambia la puntuación.

Aunque la correspondencia de los signos de puntuación es muy similar, Beckett realiza ciertos cambios que irremisiblemente afectan el ritmo del soneto: las comas de más en el primer cuarteto y las comas de más en el segundo cuarteto—aunque éstas se deben a la exigencia de la lengua meta. El cambio de dos puntos por coma que se observa en el primer terceto modifica

¹⁰ Estas traducciones aparecen en el artículo de M. Sayers "Building a Translation. The Reconstruction Business: poem 145 of Sor Juana Inés de la Cruz." en *The Craft of Translation* (Biguenet John, 1989, p. 13) ¿Lo lograron? Esto queda a consideración del lector.

el arribo a una conclusión, aunque efectivamente la puntuación que usa Beckett es de tradición inglesa y en el inglés la puntuación no cumple exactamente las mismas funciones que en español. En éste predomina la hipotaxis y en aquél la parataxis. Y quizás la modificación más importante: la división en dos frases en lugar de la serie separada por comas en el último verso, muy probablemente, el más importante del soneto y en cuya traducción también se modifica el ritmo.

No obstante, deben reconocerse los logros de Beckett. En cuanto a la tipografía, debe observarse que en la tradición retórica inglesa comúnmente se hace uso de mayúscula inicial y minúsculas al principio de cada verso. El traductor se apega a la modalidad poética en español iniciando cada verso con minúscula. Privilegia así, la convención formal actual en español. De igual forma, hay un apego en cuanto a la división estrófica del soneto en español, ya que la tradición inglesa, a partir del soneto shakespeariano, es de doce versos más un pareado o en su caso la división de ocho y seis versos. Beckett sigue la división de estrofas de la convención formal en español. Aunque no hay rima, la compensa con los ecos sonoros de las palabras que escoge y utiliza como: colorido=coloured, falsos silogismos=fallacious syllogisms, este=this, es=is, etc. Estas concordancias aliterativas y asonantes—juegos de sonidos consonantes y vocales—logran construir los efectos sonoros del poema en español y casi construir una ilusión sonora que compensa la falta de rima.

Además, Beckett sigue de cerca los paralelismos estructurales del texto original. En español el soneto se construye con una oración. En la lengua de la traducción se construye de igual forma. El texto de la traducción se apega tanto al carácter descriptivo de los cuartetos—hecha excepción de los dos últimos versos del primer cuarteto—como al de la gradación de los tercetos.

El vocablo "Este" del primer y segundo cuartetos traducido como "this" en inglés, es el término que hace alusión al retrato. El traductor se apega a este velo de misterio en su traducción. La misma estructura gramatical por medio de los verbos en infinitivo y gerundio del segundo cuarteto (excusar...y venciendo...triunfar / to extenuate...and, vanquishing...to triumph) se conserva en la traducción; la repetición del nominativo "es...es...es" "is...is...is" se mantiene en los tercetos. Y si algunos aspectos estructurales no se logran, es por que la lengua meta no se lo permite al traductor.

La pérdida de contenido no sólo se debe a la imposibilidad de encontrar aspectos léxicos y de significado que correspondan a los del español, sino también a cuestiones relacionadas con la forma. Es cierto que el traductor deberá darle prioridad al contenido sobre la forma, sin embargo, no es posible olvidar que la forma es un elemento o conjunto de elementos que no pueden separarse del contenido, ya que juntos constituyen el mensaje poético. Pero también es cierto que a veces, por las características lingüísticas y retóricas propias de las lenguas, estos elementos estructurales son difíciles reproducir en la lengua meta. Las estrategias de traducción de Beckett apuntan a compensar lo que él mismo sabe que se pierde de una lengua a otra. Esto es notorio porque el esquema de su texto así lo comprueba. Sus estrategias de traducción, y por ende de composición poética, están diseñadas para lograr lo mejor del inglés en este sentido.

Beckett "no se aparta del poema sino para seguirlo más de cerca" (Paz, 1992, p. 75). Su traducción nos demuestra que trató de apegarse al texto de Sor Juana. Logra acercarse a la versión en español, utilizando formas y recursos retóricos que producen un efecto similar a los del original. El trabajo de traducción que significa crear un molde para ubicar un contenido en una

lengua diferente a la que originalmente le dio cabida a una idea poética es simplemente titánico. El someter y ajustar una lengua a un mensaje poético cuyo vehículo originalmente fue otro, es tiránico. Venciendo muchos de los obstáculos, Samuel Beckett logra que su construcción sea muy similar al edificio poético que construyó Sor Juana, aunque con otros bloques. Tanto en forma como en contenido hay ciertas pérdidas, pero debe reconocerse que toda traducción las tiene.

CAPÍTULO IV

TRADUCCIÓN DE MARGARET SAYERS

Margaret Sayers es profesora de español del Departamento de Lenguas Romances en la Universidad de Missouri en los Estados Unidos, pero también es una reconocida traductora. Entre sus trabajos de traducción se encuentran algunas de las obras de Isabel Allende, Octavio Paz, Ernesto Sabato, Carlos Fuentes y Pablo Neruda. Uno de sus trabajos más importantes son las versiones del español al inglés de gran parte de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz. Su libro "Sor Juana Inés de la Cruz Poems, Protest, and a Dream" (Sayers, 1997) recopila la traducción—parcial o completa—de varias obras de la autora: "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz", "Primer Sueño", así como de algunos romances, redondillas, epigramas, décimas, un villancico, fragmentos de dos obras de teatro y sonetos. En la parte introductoria de su libro, Margaret Sayers revela la inquietud que la movió—como a muchos otros traductores—a intentar la traducción de la obra de Sor Juana: "Why translate Sor Juana Inés de la Cruz? One can only state the obvious: out of love and fascination... And for a translator, what closer communion than to attempt what Jorge Luis Borges called an "approximation" of her words?" (Sayers, 1997: p. v).

Entre los sonetos traducidos al inglés por Sayers se halla el soneto 145 de Sor Juana, que se examinará en este capítulo para determinar de qué recursos se valió Sayers para llevar a cabo su "aproximación".

Se presentan a continuación el soneto 145 de Sor Juana y la versión de Sayers. Se procederá después, a analizar por separado cada una de las estrofas para así apreciar los aciertos y las correspondencias que logra la traductora:

Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

This that you gaze on, colorful deceit,
that so immodestly displays art's favors,
with its fallacious arguments of colors
is to the senses cunning counterfeit,

this on which kindness practiced to delete
from cruel years accumulated horrors,
constraining time to mitigate its rigors,
and thus oblivion and age defeat,

is but an artifice, a sop to vanity,
is but a flower by the breezes bowed,
is but a ploy to counter destiny,

is but a foolish labor, ill-employed,
is but a fancy, and, as all may see,
is but cadaver, ashes, shadow, void.

De modo general se puede decir que aunque la traducción no refleja el tono elevado y arcaico del barroco— al que pertenece la obra de Sor Juana— sí denota en cambio, salvo algunas excepciones, el uso de un léxico formal de uso contemporáneo; léxico que se compone de palabras inglesas del mismo origen que las españolas, es decir de cognados. Estos cognados son palabras de origen latino que en inglés no son muy usuales. Estas palabras son en su mayoría polisilábicas de origen latino. Se puede suponer que al hacer uso de ellas, Sayers pretende que se acerquen al poema en español. La

traductora trata de apegarse a la estructura morfológica de las palabras del original, así como de acercarse al idioma español y a la época actual.

El acercamiento al idioma español, también se observa en su fidelidad a las convenciones formales que privan en el soneto de Sor Juana como la división estrófica, el metro, la rima y el ritmo. La división estrófica imita la de dos cuartetos y dos tercetos. Y en cuanto al metro, se percibe un gran esfuerzo por construir pentámetros iámbicos como corresponde a la tradición inglesa y al periodo—aunque la mayoría de los versos no tienen esta métrica. Ahora en cuanto a la rima, ésta sigue el mismo patrón del original (abba abba dcd dcd), aunque en algunas ocasiones este apego modifica el contenido. El ritmo también es muy similar al del español y la puntuación es casi la misma, con la excepción de algunas variantes que afectan someramente el ritmo y contenido. La armonía sonora de la traducción es muy semejante a la del original ya que se observa el esfuerzo de Sayers por construirla, empleando un léxico y sintaxis que reflejan el español. A continuación se examinarán estos aspectos con mayor detalle.

This that you gaze on, colorful deceit,
that so immodestly displays art's favors,
with its fallacious arguments of colors
is to the senses cunning counterfeit,

La traducción de Margaret Sayers fluye de forma casi literal. Su traducción frase por frase es notoria y se deduce que Sayers sigue este patrón para no perder nada del contenido. Pero podría decirse que al llevar a cabo este procedimiento el inglés no fluye de modo natural; se observa un tanto forzado con objeto de seguir el orden sintáctico del español (“This that you

gaze on, colorful deceit"); este orden sintáctico que en español es natural, pero poco usual en inglés ("this that"). La traducción de los siguientes versos—acaso todo el soneto—se lleva a cabo siguiendo esta estrategia.

En el primer verso existe una correspondencia léxica, aunque no en el segundo. En este verso las palabras que traducen al gerundio "ostentando", son el término adverbio-verbo "immodestly (lacking modesty, showing or tending to express a high opinion of oneself and one's abilities, perhaps higher than is really deserved, arrogant) displays (to arrange or spread out for public view...rather formal to show especially a feeling or quality)". Estas palabras aunque son cercanas al español en cuanto a ciertos rasgos semánticos, hacen que se pierda el aspecto compacto de la frase original. En este mismo verso se traduce "primores" por "favors": Ya se ha mencionado en el capítulo anterior, que la palabra "primores" es sinónimo de cuidado y minuciosidad, y la opción de "favors" (...[too much] sympathy or kindness towards one person as compared to others...a kind act that is not forced or necessary) no corresponde del todo al significado de la palabra española. No obstante, puede pensarse que esto obedece al intento de establecer una relación semántica entre el "retrato" y la persona del "retrato": se entiende que el "arte" "favorece" a la retratada. Además, con esta misma opción, consigue la rima con "colors".

Ahora bien, en el siguiente verso, lo que traduce a "silogismos" es "arguments" (a discussion, a debate, a quarrel, a dispute, a course of reasoning aimed at demonstrating truth or falsehood, a reason. Logic. The minor premise in a syllogism.) Entre estos dos "razonamientos" ("silogismos"/"arguments"), el que escoge Sor Juana es una alusión clara y específica a una disciplina del pensamiento, como lo es la Lógica (un silogismo es igual a dos

proposiciones de las que se deduce una tercera y que tratan de demostrar una verdad). Sor Juana opone el rigor de la filosofía al engaño del arte para captar o representar la realidad, y así muestra su erudición. Sayers opta por una palabra que también denota parte del proceso de razonamiento, aunque ésta no completa la gama de significado de silogismo. Sin embargo, esta elección obedece al patrón métrico y a la semejanza léxica de esa palabra larga de origen latino a través de la cual se trasluce el español.

En el último verso de este primer cuarteto también se modifica el léxico. Aunque la traducción de "cauteloso engaño" por "cunning counterfeit" es adecuada, como ya se mencionó, la traducción de "sentido" por "senses" pudiera justificarse en cuanto a que tradicionalmente, la palabra "sentido" en español se puede referir tanto a los sentidos humanos como a la razón. Sor Juana maneja mediante este término, una ambigüedad de significado referente a ambos. "Senses" en plural, también se refiere a estos dos significados. Al mismo tiempo, la decisión de Sayers bien puede sustentarse primero en el metro—"senses" es una palabra de dos sílabas y "sense" es de una—y segundo, en el eco de los sonidos [s] que hay en el original en español.

Pero no sólo los aspectos léxicos sufren modificaciones, también los retóricos. La figura retórica más sobresaliente del soneto es el hipérbaton. El léxico y la estructura gramatical que decide usar Sayers contribuyen a seguir muy de cerca esta figura en su traducción. Sayers, imita el modelo sintáctico del español casi frase por frase. Aunque debe observarse que en el último verso ("is to the senses cunning counterfeit") cambia el orden sintáctico original y así construye un hipérbaton donde Sor Juana no lo hace. Ésta bien puede ser una forma de compensar la figura retórica del original, además de que así construye la rima: "counterfeit/deceit".

La poesía perteneciente a una época del pasado requiere, cuando se traduce, que se tomen ciertas decisiones que muchas veces afectan o cambian el contexto que se traduce. No obstante, la solución de Sayers, en cada caso, va en función de los recursos formales del texto en español, como la rima. Las palabras que riman (abba) en este cuarteto: "deceit/counterfeit" y "favors/colors" le dan voz al aspecto semántico mediante su fuerza sonora. Estas palabras le dan significado en inglés a la idea del "engaño" de la obra de arte.

En el segundo cuarteto, Sayers sigue esforzándose por conservar los aspectos formales del soneto, pero algunas decisiones con respecto al léxico, modifican la conceptualización del cuarteto de Sor Juana y su alusión al poder del arte sobre el tiempo:

this on which kindness practiced to delete
from cruel years accumulated horrors,
constraining time to mitigate its rigors,
and thus oblivion and age defeat,

Hay dos cambios léxicos en los dos primeros versos del cuarteto. En el verso inicial la palabra que traduce a "lisonja" (alabanza) es "kindness" (the quality of being kind / a kind action), pero pese a que entre estas dos palabras prácticamente no hay relación significativa, esta palabra pudo haber sido la opción de la traductora en virtud de los ecos sonoros de [s] que aparecen en algunas otras palabras de este cuarteto, particularmente aquellas que riman en el segundo y tercer verso ("horrors", "rigors", "constraining", "thus"). Lo que se pierde en contenido, bien puede compensarse mediante el sonido, ya que así se enfatizan ciertos significados. Sayers privilegia el sonido particularmente si

está vinculado con la rima ya que, notoriamente, parece ser la convención formal que más trató de imitar.

La siguiente modificación léxica es muy acertada. "Practiced" (Obsolete. to plot [something evil]) se usa para traducir "ha pretendido". Si Sor Juana quiso con "ha pretendido" otorgarle al "retrato" ciertos poderes sobre el tiempo o el destino cuando en realidad no puede tenerlos, con la palabra "practiced" Savers le atribuye una intervención maligna y consciente de tramar, de engañar. De este modo aunque los significados no corresponden del todo, si se logra la fuerza "extraordinaria" que Sor Juana quiso otorgarle al "retrato".

En el mismo verso, Savers cambia de lugar el verbo, lo cual es posible y hasta legítimo, pero traduce "excusar" por "delete from" (to take, rub, or cut out...esp. written words) que es un verbo preposicional en inglés que no logra reproducir el significado que se construye en el verso en español. Es claro que predomina su interés por rimar "delete" con "defeat". Pero con el objeto de ajustar el metro de este segundo verso, Savers también decide agregar el término "accumulated". Mediante este agregado, la traductora hace explícito lo que en la versión en español sólo está implícito: los "horrores" "acumulados" en los "años". "Accumulated" suena un poco exagerada y hasta fuera de lugar por el gran número de sílabas, pero es de origen latino; la decisión de la traductora es congruente con su estrategia de traducción.

En el tercer verso se observa un cambio léxico más. La palabra que traduce "venciendo" es "constraining" (to hold back, or force into an unwanted action, by limiting one's freedom to act or choose...). No obstante que se conserva el gerundio y por tanto la construcción sintáctica, el cambio provoca la pérdida significativa de la alusión del triunfo del arte sobre el

tiempo, imagen conceptual en el texto de Sor Juana que era una noción por demás común y aceptada en su época.

Sin embargo, los cambios obedecen al patrón de la rima que trata de mantener Sayers y esto los compensa. Si opta por “delete” es porque ésta rima con “defeat”, que alude parcialmente a “vencer” y “triunfar” sobre el “tiempo”. También se observa un esfuerzo por mantener un eco sonoro del sonido [t] que domina la rima: “practiced”, “accumulated”, “constraining”, “time”, “mitigate”

Aunque los paralelismos que construye Sor Juana por medio del hipérbaton son difíciles de imitar como consecuencia de las características de rigidez sintáctica de la lengua meta, Sayers logra construir otros paralelismos que compensan estas modificaciones. Uno importante es el que logra en la rima de las palabras finales de este cuarteto: “delete”, “horrors”, “rigors”, “defeat” = “delete/defeat”, “horrors/rigors”; este paralelismo en la rima construye, mediante el sonido, el contenido del cuarteto: el “arte” del “retrato” que intenta borrar o vencer los “horrores” y “rigores” del “tiempo”.

Luego en los tercetos, hay modificaciones similares. En el primero:

is but an artifice, a sop to vanity,
is but a flower by the breezes bowed,
is but a ploy to counter destiny,

Aquí lo más notorio reside en que Sayers traduce “es...” nominativo mediante la frase “is but...”. No obstante, la inclusión de “but” refuerza la repetición léxica y semántica de “ser-is”. Por otro lado, esto mismo aumenta el número de sílabas para conservar un metro casi regular.

En el primer verso, se observa una modificación en la carga semántica. Donde Sor Juana utiliza una frase "es un vano artificio del cuidado", Sayers la convierte en dos frases: 1) "an artifice" y 2) "a sop to vanity", que son casi sinónimas. Aunque si aparecen palabras con significados similares ("artifice"/"vanity") la función gramatical es diferente y la relación entre ellas se modifica porque en lugar de un sólo atributo en este verso el "retrato" tiene dos, modificándose por lo tanto, el concepto global del verso.

En el siguiente verso, Sayers logra evocar la imagen de Sor Juana sin ceñirse a sus palabras: traduce "al viento delicada" con la subordinada "by the breezes bowed". Sayers responde así "al ideal de la traducción poética [que] consiste en producir con medios diferentes efectos análogos" (Paz, 1992: 77). Pero aún más, en inglés los ecos sonoros de [b] y de [z] refuerzan la carga de significado; [z] en particular, evoca "viento". Así, Margaret Sayers emplea los sonidos para crear un "simbolismo fónico", a la manera descrita por Torre:

Lo que al traductor realmente le interesa es localizar en el TLO las estructuras sonoras que sean estéticamente pertinentes, es decir, todas aquellas sonoridades lingüísticas, cualesquiera que sean la naturaleza y la longitud del segmento considerado, que añadan algún matiz semántico o estético a los significados puramente denotativos. Es lo que generalmente se conoce como "simbolismo fónico" o "fonético". (Torre, 1994, p. 163)

En cuanto al siguiente y último verso del terceto, la traducción es muy lograda pese a que la frase que traduce "resguardo inútil para el hado" es "a ploy (tactic) to counter (to oppose) destiny". Ciertamente que en la traducción se hace explícita y concreta la intención del artista mientras que en el original no.

Sin embargo, aunque la frase es efectivamente más poética en la lengua original también es más vaga y abstracta. Cabe mencionar que Sayers señala en su artículo ya mencionado, que la mayoría de los traductores no han logrado que su traducción de los tercetos esté exenta de ciertas fallas porque el original es hasta cierto punto impreciso: "To a degree the discrepancies can be ascribed to the translators, but they are not totally at fault. The imprecision lies in the original lines" (Biguenet, 1989: 27).

Pero aquí como antes, con arreglos pertinentes en la rima, Sayers consigue resumir el contenido de los versos: "vanity-bowed-destiny" logra condensar, por medio de significación y sonido, la temática del verso: el "retrato" es "vano" y frágil y no puede ir en contra del destino. Estas palabras en rima describen metafóricamente el "retrato".

Luego ya en el segundo terceto, también se observan algunas modificaciones léxicas y tipográficas:

is but a foolish labor, ill-employed,
is but a fancy, and, as all may see,
is but cadaver, ashes, shadow, void.

En el primer verso la correspondencia semántica es muy lograda y con buen ritmo, a pesar de la coma que no existe en español, pero que en inglés parece ser necesaria porque ahí la traductora construye el concepto del verso por medio de un adjetivo compuesto. Pero en el segundo verso, Sayers aumenta el léxico y por tanto, modifica la conceptualización del original.

En principio la palabra "fancy (from Middle English fantasy, imagination, fantasy, from fantasie)" traduce a "afán caduco". Aunque a primera vista podría dudarse de su relación en cuanto a significado, esta

opción produce un efecto análogo porque "afán caduco" nos remite a un "deseo efímero" o "irreal" que bien puede estar en el plano de la "fantasía" o la "imaginación" y en consecuencia la traductora se acerca bastante. Pero la traducción que complementa este verso ("y, bien mirado" - "and, as all may see") no cumple con la misma función fática porque lo que Sor Juana deja totalmente impersonal. Sayers lo personifica (all): además de que Sor Juana implica con "mirado" no sólo lo "bien visto", sino también lo "bien pensado". Sin embargo, se trata de una frase que a Sor Juana le permite completar el verso sin gran carga de significado, y a Sayers le permite continuar con su estrategia y por lo tanto seguir imitando, con otros medios, la del original.

Ya en el siguiente y último verso del terceto, Sayers trata de imitar la secuencia de frases metafóricas. Ella selecciona vocablos muy similares a los de Sor Juana: "cadáver"-*"cadaver"*, "sombra"-*"shadow"*. La opción de *"cadaver"* (a dead body especially one intended for dissection) es interesante porque está prácticamente en desuso en inglés. Pero de acuerdo con la estrategia de Sayers de hacer que el español se permee en el idioma inglés, esta palabra no sólo traduce sino imita a la que traduce. Y en cuanto a la opción de "polvo" por *"ashes"* ésta se explica por la alusión a la expresión religiosa que en español dice "polvo eres y en polvo te convertirás" y que en inglés reza *"ashes to ashes, dust to dust"*.

Quizás lo más objetable podría ser la traducción de la palabra "nada" en este último verso. Aunque la palabra que traduce a "nada", *"void"* (esp. lit. the space around the world which stretches out beyond the stars...a deep empty space...a feeling of emptiness or loss...) es muy cercana en significado y longitud, no tiene el mismo impacto sonoro de la palabra en español al que ya nos referimos en el capítulo anterior, *"void"* es una palabra corta con

diptongo y por ende la sonoridad se debilita, y no logra culminar el soneto con la fuerza de sonido de su contraparte en español. Pero la decisión, difícil de por sí, permite que "void" rime con "ill-employed" conservándose así, la rima hasta el final; rima que de nueva cuenta, le permite a Sayers sintetizar la temática de este último terceto ("ill-employed", "see", "void"), el "retrato" es inútil y visto así es sólo algo necio, es decir "nada".

En términos generales la traducción, aunque con modificaciones, se acerca bastante al original. Lo que pierde Sayers en contenido, lo restituye con su apego a ciertos recursos formales. Aunque los cambios le significan a Sayers cierta pérdida semántica, su apego a la rima—que va logrando verso a verso—equilibra y compensa. Estrofa por estrofa y de modo muy similar a como lo hace Sor Juana, Sayers condensa en la rima el significado general del poema. Por otro lado, por medio de la rima, construye otros paralelismos que compensan los que se pierden cuando se lleva a cabo la traducción. Uno de los mayores aciertos de la traducción de Sayers es precisamente la rima.

En cuanto al metro, Sayers trata de construir pentámetros iámbicos mediante las palabras largas y de origen latino que emplea. Este patrón métrico es usual en inglés y es también lo más cercano a los endecasílabos del soneto en español. Sayers hace que ciertos aspectos léxicos y retóricos del idioma español se aniden en el inglés. Es pertinente señalar, que en otros sonetos de Sor Juana traducidos por Sayers (Sayers, 1977: 168-185), es notable su apego a las convenciones formales de la construcción poética en español, pero particularmente, a la rima.

Ahora bien, el tono, aunque no elevado o arcaico, guarda cierta semejanza con el texto de la poeta mexicana. Es decir, no hace uso de un inglés arcaico que sugiera o evoque la época de Sor Juana. Sin embargo, la

estrategia de la autora privilegia otros recursos formales del texto poético como el uso de palabras muy similares a su contraparte en español o el uso de palabras largas (polisilábicas) latinas que tienen semejanza con las de la lengua original. Asimismo, casi todos los paralelismos sintácticos de Sor Juana se observan en la traducción: las frases parentéticas de los cuartetos y las nominativas de los tercetos, la rima, la puntuación y por ende el ritmo. En cuanto al léxico, las opciones de la traductora, en algunos casos, no cubren la gama del significado de las palabras que traducen, pero estas decisiones son producto de la estrategia que sigue, además de que en ningún caso existen equivalentes léxicos exactos. Las pérdidas, siempre esperadas, las compensa mediante los arreglos que lleva a cabo en su traducción, "...llevando al extremo de lo inteligible las posibilidades de su lengua [para que] trasparezcan en ella los modos de hablar propios del autor traducido".¹¹

Sin ceñirse estrictamente al contenido del original, Sayers logra una composición formal similar que conserva la esencia que quiso darle Sor Juana.

Sayers dice en la introducción de su libro que los traductores—de textos poéticos, particularmente—sólo aspiran a "aproximarse" a los autores. Su intento es una "gran" aproximación, en especial su impresionante apego a la forma, pero más aún, a la forma estructural y retórica del idioma español. Este podría ser un caso, como bien señala Steiner, en que: "...the translator submerges his own sensibility and the genius of his own language in that of the original" (Steiner, George, 1998, p. 32).

¹¹ *apud* Torre (1994: 238).

CONCLUSIÓN

Octavio Paz nos dice que "Traducir es muy difícil...pero no imposible" (Paz, 1992: 73), refiriéndose a la traducción de poesía. Y George Steiner afirma que "...translation is desirable and possible (Steiner, 1998: 266)...[although it]...falls short [of the original]" (Steiner, 1998: 283). Las traducciones de Samuel Beckett y de Margaret Sayers confirman ambas reflexiones. Su trabajo nos demuestra su empeño y dirección, así como su aproximación.

Beckett y Sayers son sólo dos de los muchos traductores que han intentado la traducción del soneto 145 "Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad que llama pasión", comúnmente conocido como "A su retrato" de Sor Juana Inés de la Cruz. El análisis de las dos versiones permite observar sus distintas estrategias de traducción así como inferir los objetivos y la orientación de cada una de sus traducciones. En Beckett, se advierte un intento por acercarse al lenguaje del poema y así evocar la época de la poeta. Sayers en cambio, privilegia la rima y privilegia un léxico que semeja el de Sor Juana.

Si me he permitido examinar y estudiar su trabajo, es porque deseaba descubrir cómo resolvían los problemas lingüísticos y retóricos que les planteaba este texto poético; quería develar, paso a paso, sus habilidades y tácticas. Cada uno de los pasos a seguir en el proceso de su traducción, significaba una intención precisa cuya suma finalmente, constituiría el todo de su traducción. La traducción de Beckett y Sayers de este soneto puede considerarse como una serie de acciones distintas encaminadas hacia un mismo fin: su estrategia fue la de cuidar tanto los aspectos formales del poema, como los de cuidar todo su mensaje poético: su forma y contenido. Puede, por lo tanto, considerarse que lo que presentan sus respectivas versiones, son variaciones, más que francas discrepancias.

Ahora bien, cuando un traductor se ve forzado a modificar ciertos aspectos del texto debido a la estrategia que sigue, esto no hace de su traducción una mala traducción; habría que valorarla más en términos de logros que de pérdidas; objetivamente, habría que poner más atención en lo que se gana que en lo que se pierde. Aunque Beckett y Sayers no consiguen recrear el texto en su totalidad, porque al seguir su estrategia el mismo texto ya no se los permite, sí consiguen, sin embargo, construir su mensaje poético. El carácter universal de la poesía se manifiesta en sus traducciones.

Muy a menudo se critica con cierta ligereza el trabajo del traductor, sin detenerse a analizarlo, lo cual es injusto. Su esfuerzo es loable; el beneficio cultural, resultado de ese esfuerzo, evidente: no sólo contribuye al acercamiento entre el lector y la obra del autor, sino también a la preservación, a través del lenguaje, de lo mejor de dos culturas.

Inspirados ambos en la riqueza retórica y filosófica de los textos de Sor Juana, Beckett y Sayers llevan a cabo un trabajo sobresaliente. Las fallas u omisiones en las que pudieron haber incurrido no deben restarle mérito. Su grado de excelencia bien podría servir de inspiración a otros traductores.

Que la propuesta de traducción de Beckett y Sayers llegue a perder algún brillo en el futuro, puede ser inevitable pero, en todo caso, nada de lo que podamos, en justicia, responsabilizarlos. Como lo señala Walter Benjamin, "...la mejor traducción está destinada a diluirse una y otra vez en el desarrollo de su propia lengua y a perecer como consecuencia de esta evolución" (Benjamin, 1971: 80-81). En efecto el proceso evolutivo de las lenguas es lo que impide que una traducción sea "perfecta", por lo que, como dice a su vez, Margaret Sayers, "a toda traducción debería seguir una hoja en blanco." No debe sorprendernos: Margaret Sayers está siempre en espera de la traducción "ideal".

BIBLIOGRAFÍA

- Arroyo, Anita
1992 *Razón y pasión de Sor Juana*. Colección "Sepan cuantos..." Editorial Porrúa, S.A., México, 1992.
- Azpeitia, Javier, ed.
1996 *Poesía Barroca - Góngora, Lope y Quevedo*. Clásicos Literarios, Colección Didáctica McGraw-Hill/Interamericana de España, S.A., Madrid, 1996.
- Bassnett, Susan
1991 *Translating studies*. Warwick University, Department of Translation Studies. Routledge, Londres, 1991.
- Bassnett, Susan
y André Lefevere,
eds
1990 *Translation, History and Culture*. Pinter Publishers. Londres y Nueva York, 1990.
- Benjamin, Walter
1971 *La Tarea del Traductor - Angelus Novus*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1971.
- Biguenet, John
y Rainer Schutte
1989 *The Craft of Translation*. University of Chicago Press. Londres, 1989.
- Borges, Jorge Luis
1987 *"Pierre Menard, autor del Quijote" en Ficciones*. Emecé Mexicana Editora y Distribuidora, S.A. de C.V., México, 1987, pp. 35-47.
- Correa Pérez, A.
y Arturo Orozco T.
1998 *Literatura universal - Introducción al análisis de textos*. Addison Wesley Longman. Pearson, México, 1998.
- Crystal, David
1987 *"Language and Identity" en The Language Encyclopedia of Language*. Cambridge University Press, Nueva York, 1987, pp. 17-79.

- Eco, Humberto
2000 *Cómo se hace una Tesis – Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura.* Editorial Gedisa Mexicana, S.A., México, 2000.
- García Yebra, V.
1988 *En torno a la traducción – Teoría, crítica e historia.* Editorial Gredos, Madrid, 1988.
- 1997 *Teoría y práctica de la traducción.* Tom. I y II. Editorial Gredos, Madrid, España, 1997.
- Méndez Plancarte, A.
1995 Autor de introducción, notas y recopilación de *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz – Tomo I lírica personal. Tomo II villancicos y letras sacras. Tomo III autos y loas. Tomo IV comedias, sainetes y prosa.* Instituto Mexiquense de Cultura. Fondo de Cultura Económica. México, 1995.
- Mounin, Georges
1977 *Los problemas teóricos de la traducción.* Editorial Gredos, Madrid, 1977.
- Nida, Eugene A.
y Charles R. Taber
1974 *The theory and practice of translation.* Published for the United Bible Societies, Leiden, 1974.
- Nida, Eugene A.
1975 *Language structure and translation.* Standford University Press, Standford, California, U.S.A., 1975.
- Parks, Tim
1998 *Translating styles – The English Modernist and their Italian Translations.* Cassell, Londres y Washington, 1998.
- Paz, Octavio
1992 “Teoría y práctica de la traducción, literatura y literalidad” en *El signo y el garabato.* Grupo Editorial Planeta, México, 1992, pp. 67-133.
- 1995 *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe.* Sección de Lengua y Estudios Literarios. Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

- 1998 "El ritmo" en *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 49-67.
- Puccini, Dario
1997 *Una mujer en soledad*. Lenguas y Estudios Literarios del Fondo de Cultura, México, 1997.
- Rojas G., José
1981 "Esencia del Barroco en poesía y música de Sor Juana Inés de la Cruz" en *Temas literarios del Irreinato*. Miguel Ángel Porrúa, S.A., México, 1981, pp. 79-100.
- Steiner, George
1998 *After Babel - Aspects of language & translation*. Oxford University Press, Nueva York, 1998.
- Saussure, Ferdinand de
1998 *Curso de lingüística general*. Distribuciones Fontamara, S.A., México, 1998.
- Sayers, Margaret
1997 *Sor Juana Inés de la Cruz - Poems, Protest and a Dream*. Penguin Books, Nueva York, 1997.
- Torre, Esteban
1994 *Teoría de la traducción literaria*. Editorial Síntesis, S.A. Madrid, 1994.
- Vázquez-Ayora G.
1977 *Introducción a la traductología: Curso básico de traducción*. Georgetown University Press, Washington, 1977.