

De Los empeños de una casa de sor Juana Inés de la Cruz a *House of desire* Del surtexto al surtítulo: la trayectoria de una traducción

Catherine Boyle

es BA en Modern Languages (University of Strathclyde); MA en Latin American Studies (University of Liverpool); PhD en Latin American Cultural Studies and Literature (University of Liverpool). Trabaja en el Departamento de Estudios Hispánicos de King's College London. Ha publicado sobre teatro y cultura latinoamericanos, y es editora de la revista *Journal of Latin American Studies*. En sus investigaciones se ha interesado por la traducción y la transmisión cultural. Se dedica también a la traducción del teatro y la poesía.



El primer paso: un método de trabajo

En este ensayo, quiero explicar el proceso de trabajo y comentar mi experiencia de traducir a Sor Juana Inés de la Cruz para un proyecto de variadas aristas que empezó a principios del 2003. El director británico Laurence Boswell había vuelto a su pasión por el teatro español del llamado Siglo de Oro al proyectar una temporada de tres obras de este periodo con la Royal Shakespeare Company (RSC) en Stratford-upon-Avon, cuna de Shakespeare. Hace más de diez años, sin recursos y en un teatro diminuto encima de un pub, The Gate Theatre Notting Hill, montó un programa parecido, ganando premios por el camino. Esta vez, tenía el apoyo de una de las compañías más importantes del país. Desde el principio, la temporada prometió ser un evento importante en el calendario teatral inglés e iba a marcar

la nueva dirección de la compañía, bajo la gerencia de Michael Boyd. Después de una temporada exitosa en Stratford-upon-Avon, las obras fueron presentadas en la ciudad inglesa de Newcastle-upon-Tyne, en el Festival de Otoño de Madrid y durante tres meses, en el West End londinense.

Mi rol, al principio, junto con otros dos académicos, fue el de asesor académico, o sea, actuar de guía al mundo del teatro hispano del siglo XVII. El primer desafío –por causa del tipo de vida que todos llevamos– era crear un espacio de conversación y comunicación para llegar a crear un entendimiento compartido del canon del Siglo de Oro que nos permitiera elegir un grupo de obras apropiadas para la temporada. Lo que emergió fue un tipo de seminario virtual entre los académicos, el director artístico de la temporada (Laurence Boswell) y el dramaturgo de la RSC (Paul Sirett) llevado a cabo por correo

electrónico a cualquier hora del día o de la noche, en esos momentos que robamos de la realidad cotidiana para soñar y pensar. ¿El objetivo del seminario virtual? Discutir cuántas obras del Siglo de Oro eran posibles, hacer resúmenes, profundizar en el contexto histórico y teatral, identificar temas principales y acomodar percepciones de interés literario y textual con intuiciones acerca de la representabilidad de las obras, y, finalmente, identificar cinco obras definitivas.

A lo largo de esta etapa –que duró diez meses– consideramos más de cien obras. En un momento dado, Laurence Boswell nos invitó a un tipo de *juego de salón* en el que cada uno tenía que otorgar estrellas a sus obras preferidas. Un método quizás muy poco académico, que nos hizo pensar de una manera concentrada sobre las obras y que dejó en claro unos criterios básicos: obras de gran calidad dramática y, si fuera posible,

1. Este texto sintetiza la conferencia sobre este tema ofrecida por la autora en la Escuela de Teatro PUC el 13 de abril 2005.

de distintos géneros, y con buenos roles femeninos. De esta manera llegamos a una lista de treinta obras, de las cuales se crearon traducciones literales que leyeron Laurence Boswell y Paul Sirett, acompañados en esta nueva etapa por los directores, quienes elegirían cuál de las obras querían dirigir.

En octubre de 2003 ya lo habían decidido: **El perro del hortelano** de Lope de Vega (**The dog in the manger**, director Laurence Boswell; traductor, David Johnston); **La venganza de Tamar**, de Tirso de Molina (**Tamar's revenge**, director Simon Usher; traductor, James Fenton); **Los empeños de una casa**, de Sor Juana Inés de la Cruz (**House of desires**, directora Nancy Meckler; traductora, Catherine Boyle); **Pedro de Urdemalas**, Cervantes (director Mike Alfredo; traductor Philip Osment). Y **La hija del aire**, de Calderón de la Barca (traductora Sarah Wood), que se emitió por la radio. La temporada cobró una coherencia, una forma: desde la comedia a la tragedia, pasando desde la subversión de los códigos del honor a la experimentación sobre la forma y la representación. Forma articulada en la última escena de la última obra llevada al escenario: *Mudado he de oficio y nombre, / y no es así comoquiera; / hecho estoy una quimera*. Y es esta obra la que nos demuestra lo más importante de la experiencia: que nos encontramos en un proceso constante de ensayos.

Se creó una compañía de veinte actores quienes, a partir de marzo del 2003, trabajaron casi un año en ensayar y representar las obras. Esto significó que a veces estaban ensa-

yando una obra mientras representaban dos más y se preparaban para los ensayos de la cuarta: un trabajo intenso y a fondo, que tenía como meta crear una compañía que pudiera llegar a entender tanto los códigos teatrales como los códigos morales de las obras, entender su maquinaria y traducirlo a la escena contemporánea inglesa. El reto era llegar a una traducción *total* de las obras para que ocuparan (en primera instancia) el espacio del bellissimo Swan Theatre de Stratford-upon-Avon de una manera coherente e íntegra en todos sus elementos teatrales y lingüísticos.

Así es que arrancamos desde el reconocimiento básico de que el acto de la traducción no consiste únicamente en la traducción de las palabras. Parece obvio decirlo, y lo es, pero vale la pena subrayarlo, porque esta conciencia es la que subyace al proceso y al proyecto. Laurence Boswell y Paul Sirett tenían muy claro que querían trabajar con traducciones y no con adaptaciones/ versiones. La diferencia es fundamental: expresa la responsabilidad que se sentía hacia los autores y la tradición teatral; articula el afán de entender las obras a fondo y demuestra la confianza en la fuerza dramática del lenguaje de las obras. Y señala también el rol de la temporada, que era, entre otras cosas, introducir al público británico a un canon de obras que ignoraba casi en su totalidad. Si con Shakespeare tenemos una larga tradición (a veces sofocante) de representaciones, con estas obras existía la libertad y la energía de poder crear de la casi

nada dentro de nuestra cultura. Por eso el empeño por entenderlas a fondo. Un académico trabajó como asesor de cada una de los montajes, colaborando con el traductor, el director y los actores. La obra original estaba siempre presente en la sala de los ensayos, junto con la traducción literal, y cada día el asistente del director mandaba preguntas al traductor y/o al académico, pidiendo aclaraciones o cambios al texto. Se aferraba al original para poder liberar sus múltiples significados mientras más se entendía los desafíos teatrales al trabajar el texto.

Lo subterráneo: el subtexto

¿Entonces, cómo empezar, cómo abarcar la traducción de una obra como **Los empeños de una casa** de Sor Juana Inés de la Cruz? Yo me encontraba en una situación rara que ofrece una percepción única del proceso, ya que hice la traducción literal, actué de asesor académico y



Sor Juana Inés de La Cruz.

también hice la traducción *final*. Hace más de diez años, para un montaje del Fringe londinense había hecho una traducción *literal* de la obra para que un poeta sin gran conocimiento del castellano pudiera hacer una versión teatral. Esa traducción *literal* que leyó la directora, Nancy Meckler, fue la que la atrajo a la obra. Ella percibió un vigor lingüístico, un humor mordaz y un comentario ácido sobre los códigos del honor que le llamó la atención. (¡Y no se dio cuenta de que Sor Juana era mujer, pensando que *Sor* era algo así como el José de José María!) Lo que también le gustó era sentir la cercanía de las palabras de Sor Juana, de sus imágenes, de su destreza verbal e intelectual, y esto es lo que quería mantener en la versión para el escenario. Así es que en el momento de emprender la traducción tuve que enfrentarme a un trabajo mío de traducción ya viejo y casi olvidado, y más que imperfecto.

Esto en sí es interesante, porque el espacio de la traducción *literal* es difícil, ambiguo, imposible de fijar. En realidad, no existe la traducción literal. Lo que sí existe es una primera aproximación al texto, y que será seguida por muchas más (trabajé cinco meses en la traducción e hice por lo menos cinco borradores completos). Es un intento de captar un primer nivel de significación. Y este primer nivel siempre va a ocupar un espacio de violencia lingüística, una *interlingua* que ni es el idioma original ni el destinatario y que, además, implica una serie de procesos de interpretación y elección. Es una etapa incómoda (generalmente invisible) y necesaria. Es el momento en que mayor consciencia tiene el traductor de lo que tiene que cumplir: adver-



Foto: John Haynes.

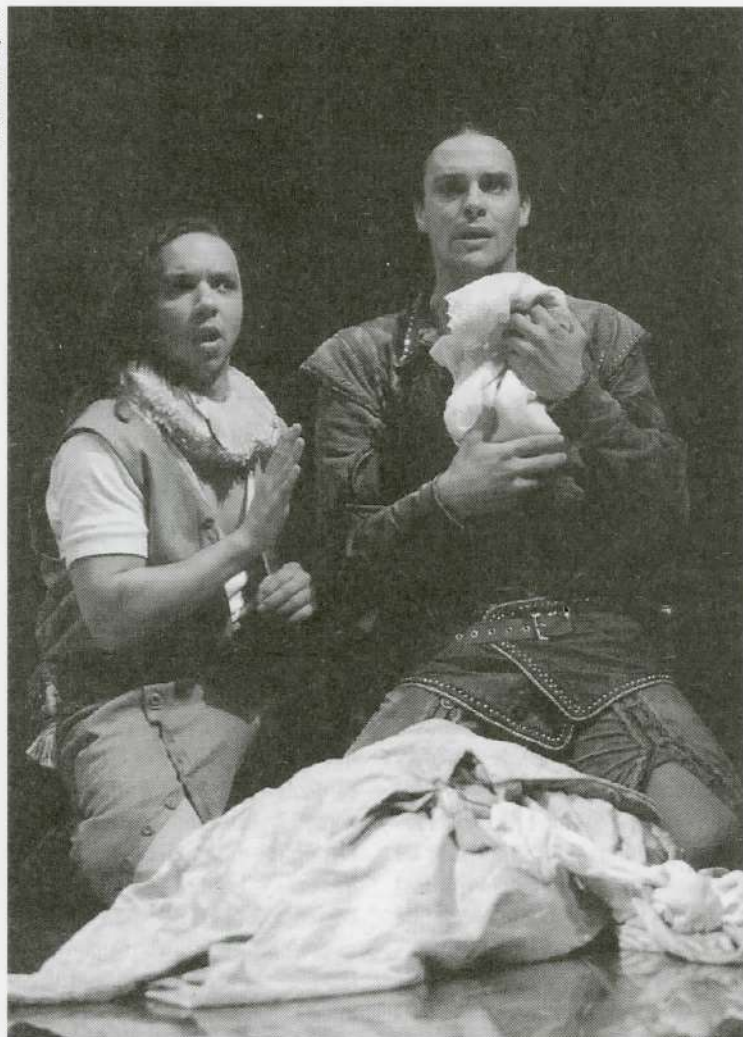
House of desires. Royal Shakespeare Company. Autor: Sor Juana Inés de la Cruz. Traducción: Catherine Boyle. En la foto: Doña Leonor: Rebecca Johnson.

tencia de la brecha que existe entre los dos idiomas, las dos culturas, los dos momentos históricos y las dos maneras de pensar. Entre el genio del autor/poeta original y las capacidades del traductor. Otro rol de la traducción literal en este proceso fue para los castings: esto quizás más que nada, dio una idea de la distancia entre el original y una versión legible y representable en inglés.

Mi interés en la traducción

siempre ha sido múltiple. Una fascinación por el poder de las palabras, por el misterio de cómo estos signos puedan llegar a componer un **Hamlet** o un **Quijote**. Es un misterio que se explica no por la teoría sino por el acto de la creación, por la locura de intentar recrear estas obras con otro sistema de palabras. El proceso de la traducción es, para mí, un proceso cultural y de investigación que implica dos impulsos funda-

Foto: John Haynes.



House of desires. Royal Shakespeare Company. Autor: Sor Juana Inés de la Cruz. Traducción: Catherine Boyle. En la foto: Don Carlos: Joseph Millson y Castaño: Simon Trinder.

mentales: hacia la profundidad de la palabra y hacia la complejidad multidimensional de la re-creación de estas palabras.

Por ejemplo, al enfrentar una obra del barroco (**Los empeños de una casa** es de 1683) uno se da cuenta de cosas fundamentales: la gran riqueza y vigor de este lenguaje pirotécnico; la necesidad de entender los significados profundos, históricos, de ciertas palabras claves y, sobre

todo en el momento de empezar la traducción, la calidad *arquitectónica* de las construcciones sintácticas. Uno no lee estas frases, uno entra dentro de ellas para estudiar el método de su construcción. Yo tomaba como una investigación gramática la identificación cuidadosa de cada parte de cada oración –sus hilos. Y luego deshilar, desenredar la sintaxis barroca para crear una moderna y más llana. Más accesible al oído moderno.

En primera instancia, el objetivo era *fixar* el significado de cada frase de una obra última y farsescamente enredada para entender y seguir las complejidades de la trama. De esta manera busqué guardar las líneas de acción y pensamiento, seguir el ritmo de los acontecimientos. Mantener esta *interlingua* agresora me permitiría señalar el conflicto cultural entre las dos obras y me haría enfrentar la cuestión de la significación, forzándome a volver constantemente al original. Y más allá del original –por esto, leía también a Ovidio, a Góngora, los sonetos de amor de Shakespeare (incluso creando un diálogo poético entre Sor Juana, Ovidio y Shakespeare). Quería que resaltaran las palabras y conceptos problemáticos y conflictivos, quizás ya caducos, o cuyo significado haya cambiado, y de esta manera identificar ciertas áreas de investigación. Es un trabajo fascinante llegar a entender el peso histórico y cultural de ciertas palabras claves, tales como honor y honra, fineza, empeño, prenda, tarquinada, depósito.

Tomemos como ejemplo el vocablo *depósito*. Tiene una traducción muy sencilla al inglés moderno: *deposit*. Pero, al investigar la palabra, encontré el próximo significado: *poner en libertad la doncella que ha dado la palabra de casamiento sacándola de casa de sus padres o parientes, y entrándola en un convento o en otro paraje seguro donde se le puede libremente explorar su voluntad*.

Uno empieza, entonces, a percibir la profundidad histórica de la palabra, como si a nosotros nos hubiera llegado sólo el punto visible de su larga existencia. Hay que se-

guir estas huellas, utilizándolas para llegar a una idea de cómo recrear su trayectoria en una sola imagen. La idea es ofrecer al público cuanta entereza sea posible, y muy pocas veces es la palabra sola la que cumple esta meta. Muchas veces surge la necesidad de *fragmentar* la palabra, evitar la traducción *directa* y reproducir el significado de otras maneras. Al usar la palabra *depósito* en la traducción literal, había subrayado la necesidad de buscar otra manera de decirlo en inglés, porque sonaba muy mal, falso, tramposo... *mi hermano furioso, / como a quien está celoso / no hay peligro que le espante, / con unos hombres trató / que fingiéndose Justicia / (¡mira qué astucia malicia!) / prendan el que la robó, / y que al pasar por aquí / al galán y dama bella, / como en depósito, a ella / me la entregasen a mí: My brother, furious, / -for jealousy us oblivious / to all fear and risk- / contracted two men who, / disguised as Justice / (such astute malice!), / are to arrest the man / who has taken her. / And as they pass this house / they are to leave her with me, / cloistered in this safe haven, / and then, as they part, / so as not to leave a trace, / are to give the lover / a chance to escape.*

Otro ejemplo nos dará una idea de cómo esto puede funcionar al revés. La palabra *empeños*. Ya sabemos lo que significa en castellano, y que Sor Juana juega con estos múltiples significados a lo largo de la obra. Pero pasa algo muy interesante al traducirlo al inglés, porque la traducción de uno de los significados –dejar en prenda– es *to pawn*, y esto nos lleva al vocablo *pawn*, que se refiere al peón en el ajedrez. Al trabajar en los distintos y extensivos campos semánticos de estas palabras



Conferencia de Catherine Boyle en Santiago. 13 de abril, 2005. Campus Oriente, Universidad Católica. En la foto: Catherine Boyle y María de la Luz Hurtado.

llegamos a múltiples pistas sobre su capacidad de generar significados y, en términos teatrales, de evocar y representarlas en el escenario. Porque Sor Juana nos hace reconocer los juegos profundamente vacíos de los personajes y su impotencia frente a sus reglas, en un espacio social que ella abandonó. Es un juego típicamente sorjuaniano y barroco: deleitarse en la imposibilidad de fijar el significado de las cosas, reconocer la inestabilidad y la falta de autonomía. Y reírse mientras mueve sus *peones* por el tablero.

Al traducir la obra busqué la manera de comunicar esta densidad significativa. Había que comunicar lo que decía el original, respetando lo que esta densidad nos iba sugiriendo. O sea, un trabajo de gran atención a los detalles, a la puntuación, a la organización de las ideas. Hasta cierto punto, una inversión de la dinámica barroca: el significado tenía que tomar precedencia sobre la forma.

Esto lo tenía muy claro la directora Nancy Meckler: que el público tenía que poder entender el lenguaje sin esforzarse por captar una sintaxis compleja. Esto, sobre todo, para que el público no tuviera demasiadas barreras a la obra. Y borrador tras borrador, íbamos llegando a los que se presentó en Stratford-upon-Avon (porque Nancy Meckler leyó y comentó cada palabra de cada borrador en su afán de comprender la obra y llegar a una versión que comprendería el público). Así logramos una obra con una sintaxis en inglés moderna, pero que se aproximaba lo más posible al léxico del original, guardando sus símbolos y metáforas. La traducción no está en verso, aparte de unos pareados y un soneto, pero busca seguir los ritmos del original y, sobre todo, crear formas lingüísticas que contienen su propia poética y que guíen al actor en su enunciación del texto.

Pero, más que nada, es una obra

teatral. Y ahí yace su gran capacidad de traducción. En el teatro se puede reproducir la multiplicidad de significados de las palabras. Una palabra que se ve como desnuda, desamparada en la página, tendrá todo un sistema de apoyo en la generación de significados en el escenario, desde los vestidos a la escenografía, la gestualidad, la música. Y quizás, sobre todo en términos de esta obra, en la interacción con el público. Esta es una obra que se niega a reconocer la cuarta pared y que se dirige directamente al público, reflejando el espíritu de Sor Juana y su empeño en hacerse presente en la sociedad de la Nueva España, a pesar de su ausencia física. El montaje de **House of desires** fue producto de la integridad de un proceso teatral que buscó representar a Sor Juana en comunicación desde su celda y a través de los siglos, y de la integridad de un modelo de trabajar en el teatro cruzando barreras intelectuales y creativas.

Coda: los subtítulos

En octubre del 2004, la RSC llevó las cuatro obras al Festival de Otoño de Madrid. Un desafío tremendo llevarlas a casa, pero una experiencia

maravillosa y exitosa. Lo que quiero comentar en esta última sección es el proceso de trabajar con subtítulos y lo que esto nos señala. Demasiado tarde empezamos a considerar la cuestión de los subtítulos, si usar los textos originales en castellano o encargar traducciones al español de las traducciones en inglés. Hubo los que insistieron en usar el texto original, como se hizo en el caso de **Pedro de Urdemalas / Pedro the great pretender**, traducido metro por metro y rima por rima por Philip Osment. Para las demás obras se encargaron traducciones de las traducciones. Una situación bastante absurda, pero instructiva. Quiero señalar dos cosas.

En el caso de **House of desires / Los empeños de una casa**, el gran problema era que no se reconoció desde el principio la cercanía del inglés al léxico de Sor Juana, y se tradujo a un español mucho más moderno. En la segunda parte parecía más al lenguaje de Sor Juana, pero esto dejó una versión bastante impar y llana. Esto es el punto quizás más importante en términos de este tipo de obra. La presencia de los subtítulos impone un tipo de llaneza sobre el lenguaje –no se puede reproducir esos edificios lingüísticos

del barroco porque, sencillamente, el espacio físico no lo permite, el público no tendría tiempo para leerlo, asimilarlo y reaccionar a lo que está pasando en el escenario. Lo físicamente llano del surtítulo se llena de sentido al ser completado por la teatralidad, la polivalencia de la representación. Yo diría, a base de esta única experiencia mía, que la creación de los subtítulos de obras como estas se tiene que hacer a base de un cuidadoso trabajo de edición del original, junto con la articulación de las enunciaciones de la primera traducción.

Sobre todo, es un proceso sin fin. La traducción de **Los empeños de una casa** subió al escenario en una etapa del proceso de traducir la obra. Quedó en la forma en que quedó por la simple necesidad del estreno. Se puede dejar así por el momento, porque la comunicación con la directora y la escenógrafa, el afán de entrar en esta creación multidimensional de Sor Juana, reproducirla y hacerla revivir en otro momento cultural e histórico –todo esto produjo un montaje de gran coherencia artística. Y en que, confío yo, estuvo el espíritu y la gracia de Sor Juana Inés de la Cruz. ■

Resumen

Este artículo sigue la trayectoria de la traducción al inglés de **Los empeños de una casa** de Sor Juana Inés de la Cruz para la Royal Shakespeare Company y su temporada Spanish Golden Age Theatre. Describe el proceso de investigación y selección de las obras por un grupo de académicos y practicantes del teatro y examina el lugar de la traducción literal. Propone que la búsqueda cultural que implica este tipo de traducción es parte esencial del trabajo del traductor. Concluye sugiriendo modos de enfocar el problema de los surtítulos, al *traducir* la obra de vuelta al castellano (para el Festival de Otoño de Madrid).