

MARCELA SANTOS DE LA PEÑA

El Colegio de México

mspena@colmex.mx

ORCID: 0000-0002-6564-1410

LAS TRADUCCIONES DE “SELF-PORTRAIT IN A CONVEX MIRROR”

DE JOHN ASHBERY

TRANSLATIONS OF “SELF-PORTRAIT IN A CONVEX MIRROR”

BY JOHN ASHBERY

PALABRAS CLAVE:

Poesía, John Ashbery,
encabalgamiento,
traductor, Crítica de
traducción.

La obra de John Ashbery ha sido ampliamente traducida y estudiada; sin embargo, existen pocas investigaciones que aborden la traducción de su poesía al español. En este ensayo propongo que el perfil profesional de los traductores incide en las decisiones que dan forma al texto final. La traducción de poesía demanda una atención especial al ritmo y al efecto que cada palabra tiene en los versos y en el poema entero, por lo que debería tomar en cuenta las convenciones de la cultura meta para determinar si ceñirse a ellas. El enfoque en el encabalgamiento permite hacer observaciones productivas sobre las decisiones de traducción y su efecto en la estructura rítmica del poema.

KEYWORDS:

Poetry, John Ashbery,
Enjambment,
Translator, Translation
Criticism.

John Ashbery's work has been widely translated and studied; however, there is little research on the translation of his poetry into Spanish. In this essay I propose that the professional profile of the translators affects the decisions that shape the final text. The translation of poetry demands special attention to the rhythm and the effect that each word has on the lines and on the poem, so it should consider the conventions of the target culture to determine whether to adhere to them. The focus on enjambment allows productive observations to be made about translation decisions and their effect on the rhythmic structure of the poem.

1. Introducción

El libro *Self-Portrait in a Convex Mirror* hizo a John Ashbery acreedor de los tres premios literarios más prestigiosos de Estados Unidos: el Pulitzer Prize for Poetry, el National Book Award y el National Book Critics Circle Award. En el libro *The Anxiety of Influence*, el célebre crítico Harold Bloom encumbró la poesía de Ashbery y lo nombró “el hijo legítimo de Wallace Stevens” (143).¹ En la década de los setenta, con la fresca publicación del poemario, David Shapiro respaldó la comparación con Stevens al afirmar que “Ashbery, como Stevens, es el maestro de aquellos que sólo saben que no saben nada. Su obra, junto con los grandes poetas de nuestra tradición, funciona como un recurso descentralizante, dialéctico y Sorcrático” (2).

Aunque esta crítica temprana le otorgó un firme lugar en el canon de la poesía de los Estados Unidos, también promovió una imagen de la obra del poeta como inaccesible o francamente difícil, asunto sobre el que el propio autor opinaría en varias ocasiones. A la idea de que la sintaxis de sus versos presentaba una complejidad considerable, Ashbery opondría lo siguiente: “Muchos de mis poemas tienen su origen en lo que oigo a la gente decir por la calle en Nueva York” (“How to be a difficult poet”). Pese a la ambigüedad de las imágenes diseminadas en *Self-Portrait in a Convex Mirror*, es posible hallar la palpitación vernácula en el fraseo, que se manifiesta también en la referencia a locuciones del habla común norteamericana, en varias ocasiones presentadas de manera incompleta o con las palabras levemente alteradas. Esta tendencia en la escritura de Ashbery ha sido reconocida por sus lectores y denominada de distintas maneras. Shapiro afirma: “Ashbery desafía toda expectativa de significado y presencia textuales al llevar al lector una y otra vez hacia la zona del *sentido diferido*” (1979: 28). Para John Shoptaw, en cambio, el término adecuado para referirse a su poética es *misrepresentación*, el cual explica de la siguiente forma:

Podemos pensar en un poema de Ashbery como una asamblea de miembros rebeldes, irresponsables, fraccionales, prolijos, extraños y francos. Sus detalles (detalles de tiempo y lugar, objetos, palabras seleccionadas) son a menudo vagos, inesperados, abstractos, contradictorios, fuera de lugar o faltantes. Su argumento o narrativa no está suficientemente respaldado, es inconsistente, incompleto y fragmentado. Sus discursos, géneros

¹ La traducción de todas las citas en este artículo es mía.

y formas están extrañamente mezclados o mal aplicados, su gramática y sintaxis están torcidas, desconectadas o alargadas (7).

El poema “Self-Portrait in a Convex Mirror”, que da título al libro, alude al cuadro pintado por Francesco Mazzola, apodado “Parmigianino”, en 1524 y la temática general es tanto una manifestación verbal de los elementos que conforman la pintura en sí como una propuesta de reproducción de la técnica artística mediante el lenguaje poético. Pese a que la obra de Ashbery ha sido traducida a varias lenguas, los estudios en torno a sus traducciones son escasos.

“Self-Portrait in a Convex Mirror” se ha traducido al español en numerosas ocasiones. La primera fue publicada en 1985 por Javier Marías en *Poesía*, núm. 25. En 1991, Verónica Volkow presentó su traducción en la editorial Toledo. En 2006 apareció en DVD Ediciones la traducción del poemario en su totalidad realizada por el académico español Julián Jiménez Heffernan, mientras que la traducción más reciente pertenece al poeta español Gabriel Insausti y fue publicada en *Revisiones* núm. 5 en 2009.

Considero que será fructífero analizar las aproximaciones desde los perfiles de Marías, Volkow y Jiménez Heffernan. Sostengo que las diferencias en los perfiles de cada uno tendrán una repercusión sobre sus traducciones. En específico, considero que la profesión de un traductor repercute en sus proyectos de traducción e incide en sus decisiones traductorales. Para el teórico francés Antoine Berman, el proyecto de traducción representa un propósito articulado por el traductor, que puede inferirse a través de una crítica productiva de su trabajo; es decir, de un análisis que considere no sólo el resultado textual, sino el perfil profesional y académico de los individuos que traducen (60). Por este motivo, a continuación haré un breve recuento de los datos de los traductores que son pertinentes para abordar el análisis a partir de sus respectivos proyectos de traducción.

2. Traductores de “Self-Portrait in a Convex Mirror”

Las traducciones del poema “Self-Portrait in a Convex Mirror” que analizaré en este artículo corresponden a las realizadas por Javier Marías (1951-2022), Verónica Volkow (1955) y Julián Jiménez Heffernan (1968).

Javier Marías fue conocido primordialmente por su carrera como narrador y editor; además, formó parte activa de la Real Academia Española desde 2008 hasta su fallecimiento en 2022. Antes de publicar su traducción

del poema de Ashbery en la editorial Visor en 1990, Marías tradujo novelas de autores canónicos de la literatura anglosajona como *Tristram Shandy* de Laurence Sterne (Alfaguara, 1978), *De vuelta al mar* de Robert Louis Stevenson (Hiperión, 1980), *El espejo del mar* de Joseph Conrad (Hiperión, 1981) y *El crepúsculo celta* de William Butler Yeats.

Verónica Volkow nació en la Ciudad de México en 1955 y es escritora, traductora y académica. Actualmente trabaja como investigadora de tiempo completo en el Seminario de Hermenéutica del Instituto de Investigación Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Algunos de los poetas que ha traducido al español son Elizabeth Bishop, Rainer Maria Rilke y Henri Michaux. Un fragmento de su traducción de Ashbery se incluye en la compilación *Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959* (FCE, 2011).

Su prefacio a la traducción que aquí analizaré se publicó en la editorial Toledo en 1991, se titula "El despojo del espejo en John Ashbery". Se trata de un comentario al poema que posee cualidades de texto literario, ya que en vez de ceñirse a datos biográficos de Ashbery, ofrece reflexiones sobre el paso del tiempo y la relación entre las imágenes pictóricas y la poesía. Describe a detalle el cuadro de Parmegianino en que se inspira el poema de Ashbery y compara la proeza artística del pintor con la escritura del poeta. Aunque su introducción no incluye reflexiones explícitas acerca de la práctica traductora, se atisba un proyecto traductor que muestra un interés particular por la manera en que la escritura entra en contacto con las artes visuales y su filosofía.

Julián Jiménez Heffernan es profesor de literatura inglesa en la Universidad de Córdoba y doctor en filología italiana por la Universidad de Bolonia. Además, cuenta con dos licenciaturas en filología inglesa y filología hispánica de la Universidad de Granada. Como investigador, ha publicado artículos y libros de estudios literarios en inglés, español e italiano ("Julián Jiménez Heffernan"). De estas publicaciones destaco el ensayo "Revivir en lo extranjero: Valente traduce a Camus" compilado en el volumen *Pedir la luna: un ensayo colectivo sobre el arte de traducir* (Enclave, 2019).

Sus traducciones, publicadas en su mayoría en ediciones críticas, cubren la obra de Christopher Marlowe, Joseph Conrad, Wallace Stevens y Mark Strand, entre otros; además, en 2017 co-editó las obras completas de Garcilaso de la Vega publicada en la editorial Akal. Jiménez Heffernan ya había tenido contacto con la obra de Ashbery, pues en 2004 publicó su traducción del libro *Tres Poemas* en DVD ediciones. En el 2006 presentó la traducción entera del libro *Autorretrato en espejo convexo* (DVD Edicio-

nes, 2006), que incluye el poema que le da título. El prólogo a esta edición consiste en un recorrido por la obra completa del autor centrado en su recepción crítica.

A continuación será fructífero abordar el tema de las especificidades implicadas en la traducción de la poesía para, de esta manera, establecer un marco teórico que me permita analizar las decisiones de cada traductor en el poema de Ashbery.

3. La traducción de poesía

En aras de realizar un análisis comparativo más profundo de cada traducción, he seleccionado ciertos fragmentos del poema “Self-Portrait in a Convex Mirror”, que en su totalidad consta de aproximadamente veinte cuartillas. El criterio de selección de fragmentos obedeció al deseo de centrarme en un aspecto crucial para su composición rítmica: el encabalgamiento. En la tradición hispánica, el encabalgamiento es un fenómeno estilístico y rítmico que se presenta como “un desajuste entre la pausa verbal y la pausa sintáctica” en los descansos de verso, que suele “romper estructuras estrechamente ligadas [...] entre adjetivo y sustantivo, sustantivo y complemento, sujeto y verbo” (Domínguez Caparrós: 105). De acuerdo con lo constatado por la investigación de Domínguez Caparrós, es una figura que ha existido desde los primeros momentos de la poesía castellana, pero sus posibilidades expresivas no se usaron de forma consciente hasta el siglo xvi (106).

De acuerdo a la tradición anglosajona, el encabalgamiento (*enjambement* o *enjambement*), “es el hecho de que un verso termina en medio de una frase sintáctica [...] y, en ocasiones, en medio de una palabra” (Morris y Halle: 10). Su existencia como recurso separa la lengua poética de la ordinaria, en la que el sentido y la expresión siempre concuerdan, y ayuda a establecer a la sílaba como la unidad mínima del verso métrico, ya que no existe la posibilidad de encabalgamiento entre las letras de una palabra (213).

El teórico Jiří Levý inserta la posibilidad de encabalgamiento como una de las primeras manifestaciones expresivas propias del nacimiento del verso libre en el sistema acentual-silábico, que incluye lenguas como el checo y el español (291). La importancia del encabalgamiento para establecer el ritmo dentro de un poema es un buen punto de partida para analizar las traducciones de Ashbery. Según apunta Levý, *la versificación*

en lengua inglesa posee un esquema rítmico distinto de la española, pues el ritmo se manifiesta en el acento de las palabras y no depende del conteo de sílabas, por lo que dos versos en inglés con un número dispar de sílabas pueden coincidir en acentuación y ser equivalentes en ritmo, lo cual no ocurre con el verso hispánico (Cfr. 219).

La variación en el esquema rítmico de ambas tradiciones poéticas deriva en manifestaciones diversas del verso libre. Bajo el entendido de que éste implica desviarse de las normas tradicionales de la métrica, Levý apunta: "En las lenguas silábicas (español, checo), lo que se relaja [en el verso libre] es el número y distribución de los acentos; en idiomas acentuales (inglés, ruso, alemán) es el número de sílabas dentro de cada línea" (223). Una traducción efectiva del verso libre del inglés al español debería tomar en cuenta esta distinción en el esquema rítmico a fin de transmitir el efecto estilístico del texto fuente.

En los fragmentos del poema que analizaré más adelante, el encabalgamiento cumple la función de acelerar el ritmo de la lectura y, por lo tanto, altera el *tempo*.

4. El ritmo en "Self-Portrait in a Convex Mirror"

El poema de Ashbery arranca describiendo la ya mencionada pintura de Francesco "Parmigianino" Mazzola, un autorretrato que se logró incrustando un espejo en una esfera de madera. El procedimiento que implicó esta obra de arte y la crítica que recibió son un disparador para abordar los temas de la identidad, el tiempo, la percepción humana y el acto mismo de crear en una amalgama de frases yuxtapuestas. A lo largo de sus seis partes se encuentran numerosos encabalgamientos que contribuyen a generar una "polivalencia sintáctica" o "desplazamiento" en palabras de Shoptaw (1994: 158). Esto quiere decir que el recurso mediante el cual Ashbery configura muchos de sus juegos poéticos involucra la elisión de ciertos elementos sintácticos que serían esperables en los enunciados y que deriva en la creación de versos encabalgados.

Dado que el ritmo, atado a las expresiones sintácticas, es tan relevante en este poema, es esperable que las traducciones al español reproduzcan su expresividad semántica. No hay una distribución de acentos normativa en los versos libres de Ashbery, pero en diversas ocasiones, el ritmo se asemeja al pentámetro yámbico. Este tipo de verso consiste en cinco pies, con alternancia entre una sílaba acentuada y una sílaba no acentuada; es

el verso más común en poesía inglesa (Morris y Halle: 44). Una manera de traducir este ritmo al español consiste en procurar que los acentos al interior del verso caigan en sílabas pares (Domínguez Caparrós: 94). Tomando en cuenta que “la norma métrica es indispensable para la comunicación entre poeta y público” (39), es importante que la expresividad simbólica de los hechos fónicos del poema sea perceptible en su traducción al español. No obstante, no bastaría con traducir el ritmo de la misma manera en todos los versos, pues se estaría creando una métrica rígida cuando el texto fuente posee una métrica libre. Es en la distinta realización de los versos donde el mejor efecto se produce, ya que ajustarse a un modelo de verso rígido provoca una sensación de monotonía.

5. Análisis de las traducciones

A continuación analizaré los fragmentos de “Self-Portrait in a Convex Mirror” y sus respectivas traducciones. En la primera fila se insertan los versos del texto fuente, mientras que en las posteriores tres filas se muestran la traducción de Volkow, Mariás y Jiménez Heffernan, en ese orden. La numeración de los versos es mía y tiene como propósito facilitar las referencias para los fines de este ensayo.

Ashbery	<ol style="list-style-type: none"> 1. That is the tune but there are no words. 2. The words are only speculation 3. (From the Latin <i>speculum</i>, mirror): 4. They seek and cannot find the meaning of the music. 5. We see only postures of the dream, 6. Riders of the motion that swings the face 7. Into view under evening skies, with no 8. False disarray as proof of authenticity. 9. But it is life englobed.
---------	--

Volkow	<ol style="list-style-type: none"> 1. Esa es la tonada, pero no hay palabras. 2. Las palabras son sólo especulación (<i>speculum</i>, del latín, espejo); 3. buscan y no pueden encontrar el significado de la música. 4. Vemos sólo posturas del sueño, 5. jinetes del movimiento que columpia el rostro 6. hacia nuestra mirada bajo cielos nocturnos, sin 7. falso desaliño como prueba de autenticidad. 8. Pero es vida englobada.
Marías	<ol style="list-style-type: none"> 1. Esa es la melodía pero no hay letra. 2. La letra es sólo especulación 3. (del latín <i>speculum</i>, espejo): 4. busca el significado de la música sin poder hallarlo. 5. Vemos tan sólo posturas del sueño, 6. jinetes del ademán oscilante que hace aparecer 7. el rostro bajo cielos de tarde, sin 8. falso desaliño como prueba de autenticidad. 9. Pero es la vida englobada.

Jiménez Heffernan	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ésa es la melodía pero faltan las palabras. 2. Las palabras son sólo especulación 3. (del latín <i>speculum</i>, espejo): 4. buscan pero no hallan el sentido de la música. 5. Nosotros sólo vemos las posturas del sueño, 6. pasajeros de la moción que gira y revela 7. al rostro bajo cielos crepusculares, 8. sin falso desaliño como prueba de autenticidad. 9. Pero se trata de la vida englobada.
----------------------	---

Tabla 1

Las meditaciones en torno a la expresión artística en todas sus vertientes (verbal, visual, sonora) es un tópico que prevalece a lo largo del poema (Shoptaw: 158). En el primer verso de la Tabla 1 se aprecia el inicio de una reflexión sobre el lenguaje poético, en este caso a través de la música. Tanto Marías como Volkow producen dodecasílabos al traducir el verso 1; sin embargo, el de Volkow presenta una cesura resaltada de manera gráfica por la inserción de la coma, dando como resultado dos hemistiquios de 6 sílabas cada uno. La versificación de Marías también presenta una cesura, pero la distribución de los hemistiquios no es regular; su traducción de *tune* como “melodía” añade una sílaba más al primer hemistiquio, volviéndolo asimétrico. Tanto Marías como Volkow revelan una inclinación por adaptar el poema a las convenciones rítmicas del español; no obstante, la traducción de Marías resalta por permitirse la libertad de cambiar *tune* por “melodía”. En el caso de “tonada”, la elección léxica preferida por Volkow, se percibe el deseo de transmitir el vocablo de la lengua fuente a la lengua meta de la manera más cercana posible.

Aunque Jiménez Heffernan, como Marías, opta por la palabra “melodía”, decide romper la sinalefa en “no hay”, cambiándolo por “faltan”,

y así configura un verso con cuatro acentos en sílabas pares. Se podría argumentar que su decisión de acentuar “Ésa” le añade un acento más al verso en el momento de la lectura en voz alta; de ser así, cumpliría con el número de acentos que exige el pentámetro yámbico. Esta decisión revela la disposición de apegarse a las estructuras rítmicas de la lengua fuente.

El segundo verso desencadena una de las primeras manifestaciones del encabalgamiento en el poema, dando pie a un vaivén en el que la lectura gana velocidad sólo para refrenarse nuevamente por medio de la puntuación. Tanto Marías como Jiménez Heffernan conservan la estructura del texto fuente, pues separan la acotación parentética que precede a “especulación” en un nuevo verso, mientras que Volkow combina ambos versos en uno solo y reemplaza los dos puntos por un punto y coma. En términos de ritmo, la decisión de Volkow crea una clara simetría con respecto al primer verso. En esta ocasión, la traductora también construye un verso largo con cesura después de “especulación”. Otra posibilidad es que el tercer verso, que en su traducción consta de 15 sílabas, la haya empujado también a buscar una simetría. No obstante, su decisión le resta énfasis a dicho verso que difiere en longitud en el texto fuente con respecto a los anteriores para crear una sensación de alargamiento.

Es notable la ausencia del uso de la mayúscula inicial incluso entre versos que no presentan ningún signo de puntuación, aspecto de experimentación sintáctica que sí se halla en el texto fuente. Es posible atribuir dicha decisión al apego a la tradición poética hispánica, en la que esta clase de juegos sintácticos no suelen manifestarse en poemas como el de Ashbery, ya que siguen una estructura versificada. En las tres traducciones, el uso de mayúsculas y minúsculas obedece a las convenciones sintácticas de la gramática en español.

El encabalgamiento que arranca a partir del verso 6 propicia la ambigüedad de significado característica en la poesía de Ashbery. El sustantivo *riders* puede referirse tanto a la primera persona del plural a la que ape-la la voz lírica como a *postures of the dream*. El verso está constituido por una frase que podría, en primera instancia, considerarse como una oración completa; sin embargo, Ashbery inserta un encabalgamiento abrupto entre *face* e *Into* que se extiende hasta el verso 8, para culminar con una sentencia claramente puntuada en el verso 9.

Marías traduce cada encabalgamiento en las formas sintácticas naturales al español, conservando el efecto rítmico requerido por el texto fuente; sin embargo, omite el efecto de sentido que se genera al enlazar una frase aparentemente completa con un encabalgamiento brusco, mientras que Volkow y Jiménez Heffernan lo recuperan. La versión de Volkow se continúa con un apego preciso a la versificación inglesa de Ashbery

con el encabalgamiento entre “el rostro” y “hacia”. Jiménez Heffernan decide ajustar el orden de palabras del sexto verso para crear un encabalgamiento entre “revela” y “al rostro” que puede interpretarse como una propuesta para conservar la ambigüedad de sentido en *riders* que se pierde en las tres traducciones, ya que la transitividad de los verbos “gira y revela” recae tanto en “moción” como en “rostro”.

En la Tabla 2, encontramos una serie de soluciones creativas por parte de los tres traductores a la complicada situación que dispara el verbo *pops* en el primer verso, que proviene de una onomatopeya.

Ashbery	<ol style="list-style-type: none"> 1. The balloon pops, the attention 2. Turns dully away. Clouds 3. In the puddle stir up into sawtoothed fragments. 4. I think of the friends 5. Who came to see me, of what yesterday 6. Was like. A peculiar slant 7. Of memory that intrudes on the dreaming model 8. In the silence of the studio as he considers 9. Lifting the pencil to the self-portrait.
---------	--

Volkow	<ol style="list-style-type: none"> 1. El globo revienta, la atención 2. se distrae desinteresada. Nubes 3. en el charco se agitan en fragmentos dentellados. 4. Pienso en los amigos 5. que vinieron a verme, en lo que fue el día 6. de ayer. Una proclividad peculiar 7. de la memoria que se entromete con el modelo soñado 8. en el silencio del estudio mientras se dispone 9. a levantar el lápiz hacia el autorretrato.
Marías	<ol style="list-style-type: none"> 1. Estalla el globo, la atención 2. se desvía mortecinamente. Las nubes 3. en el charco se convierten al moverse en fragmentos serrados. 4. Pienso en los amigos 5. que vinieron a verme, en qué tal 6. fue ayer. Un sesgo extraño 7. de la memoria que atraviesa al modelo que sueña 8. en el silencio del estudio mientras piensa 9. si levantar el lápiz hasta el autorretrato.

<p>Jiménez Heffernan</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. El globo estalla, la atención 2. hastiada se retira. Unas nubes 3. se agitan en el charco como fragmentos cortantes. 4. Pienso en los amigos 5. que vinieron a verme, en la impresión 6. que tengo del ayer. Una rara inclinación 7. de la memoria que se adentra entre los sueños del modelo 8. en el silencio del estudio mientras éste considera 9. si levantar o no su lápiz hacia el autorretrato.
------------------------------	--

Tabla 2

De acuerdo con Shoptaw este momento tiene una fuerza simbólica importante, pues la imagen de *balloon* hace referencia al espejo esférico que Parmigianino utilizó para hacer su autorretrato, y *clouds* en el verso 2 refiere a las nubes con que se representan los pensamientos en el arte pop (180). También representa un quiebre en el contexto del poema entero ya que pasa de describir la pintura a referir eventos que le ocurren a la voz poética detrás del pronombre de primera persona en el cuarto verso. El quinto verso deja claro que el poema no se limita a la écfrasis; se propone reflexionar también en torno al pasado. Los versos 7 a 9 nos devuelven a la imagen del pintor, *the dreaming model*, pero la ruptura que comenzó con el globo que estalla estableció una ambigüedad de significado. Ya no está

claro si el pasado es el de la voz poética o el del pintor. La pintura esférica de Parmigianino entra a la realidad de la voz lírica y ahí ejerce su influencia.

Buscar una expresión onomatopéyica similar a *pops* en español modificaría el registro del poema de manera radical, por lo que parece necesario compensar de otra forma su expresividad simbólica y sonora. En las tres versiones se aprovecha el calambur posible en español de la frase nominal “la atención” con “la tensión”, completando la imagen del globo que revienta y transmitiendo la sonoridad que *attention* guarda también con *tension* antes del primer encabalgamiento. La traducción de Marías complementa esta sonoridad al colocar “estalla” al inicio del verso, resaltando la sílaba abierta con la que procede a crear sinalefa. Además, al elegir “serrados” como traducción de *sawtoothed* crea otro calambur: “fragmentos serrados”. Por su parte, Volkow se inclina por una aliteración particularmente sonora en el segundo verso (“se distrae desinteresada”). Jiménez Heffernan transmite esta musicalidad al introducir una rima entre vocales abiertas con “estalla” y “hastiada”.

Sobresalen las distintas traducciones de *clouds* en las tres versiones. El artículo indeterminado en “unas nubes” de Jiménez Heffernan establece una distancia entre la voz poética y lo que describe, mientras que el determinado en “las nubes” de Marías tiene el efecto contrario: coloca a las nubes en la misma temporalidad que “el globo” e implica una cercanía de la voz poética con el presente del habla. La solución de Volkow es la más acertada de las tres. Más allá de su fidelidad con el texto fuente, escribir solamente “nubes” mantiene aún más la sensación de indeterminación del verso de Ashbery; el hecho de que no es una expresión natural en español no la hace completamente agramatical. El enunciado se entiende bien y desautomatiza las estructuras esperadas del lenguaje.

Entre los versos 5 y 6, el encabalgamiento da lugar a dos posibilidades de lectura: *yesterday/was like. A peculiar slant*. El verso se lee como si se tratara de una nueva oración (“Yesterday was like a peculiar slant”), aunque visualmente se halle interrumpida por el punto y seguido. Si consideramos este aspecto, podemos comprender la decisión de Marías de modificar el orden del encabalgamiento para poder introducir “fue ayer. Un sesgo extraño”, creando un hipérbaton en español que, al igual que el texto fuente, se lee como una oración pese a la puntuación. Volkow mantiene la coherencia con la figura de la aliteración que había marcado al principio al optar por la traducción “en lo que fue el día”; por su parte, Jiménez Heffernan potencia la fuerza sonora de estos versos encabalgados al optar por la rima consonante entre “impresión” e “inclinación”.

En la Tabla 3, el encabalgamiento atraviesa todos los versos. El recurso provoca entre los traductores una toma de decisiones que deriva en significados particulares. No sería posible decir que alguna de estas soluciones es errada, pues el constante encadenamiento entre los versos abre la posibilidad a distintas interpretaciones. No obstante, lo preferible en términos del mensaje que el poeta transmite a través de la estructura sería procurar decidirse siempre por la opción que suscite la mayor cantidad de interrelaciones no jerárquicas, que Shoptaw considera características de la poesía de Ashbery, en la que los versos, “fluyendo sin una puntuación subordinante, pierden y recuperan su lugar en el poema” (158).

Ashbery	<ol style="list-style-type: none"> 1. Tomorrow is easy, but today is uncharted, 2. Desolate, redundant as any landscape 3. To yield what are laws of perspective 4. After all only to the painter's deep 5. Mistrust, a weak instrument though 6. Necessary. Of course some things 7. Are possible, it knows, but it doesn't know 8. Which ones. Some day we will try
---------	---

Volkow	<ol style="list-style-type: none"> 1. El mañana es sencillo, pero el hoy no tiene mapa, 2. desolado, renuente como cualquier paisaje 3. a ceder lo que son leyes de perspectiva, sólo 4. finalmente un instrumento débil pero necesario 5. para la profunda desconfianza 6. del pintor. Por supuesto, algunas cosas 7. son posibles, lo sabe, pero no sabe 8. cuáles. Algún día trataremos
Marías	<ol style="list-style-type: none"> 1. El mañana es fácil, pero el hoy está inexplorado, 2. desolado, reacio como cualquier paisaje 3. a rendir lo que son leyes de la perspectiva 4. sólo para profunda desconfianza del pintor 5. después de todo, un instrumento endeble aunque 6. necesario. Por supuesto algunas cosas 7. son posibles, el hoy lo sabe, pero no sabe cuáles. Algún día intentaremos

<p>Jiménez Heffernan</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. El mañana está claro, pero el hoy por trazar, 2. desolado, remiso como cualquier paisaje 3. a ceder lo que son leyes de la perspectiva, 4. solamente, en realidad, para el pintor 5. profundamente desconfiado, un instrumento débil 6. pero necesario. Que, por supuesto, sabe 7. que algunas cosas son posibles, pero 8. no sabe cuáles. Algún día intentaremos
------------------------------	---

Tabla 3

Volkow decide enfatizar el encabalgamiento entre el primer y segundo verso al colocar en el primero su traducción de *only*, “sólo”. En esta traducción, las leyes de perspectiva son el “instrumento débil pero necesario” para la “profunda desconfianza del pintor”. En este caso, el encabalgamiento conforma una sola oración compleja en español que, a través de un cambio de orden, clarifica la comprensión del poema; y ocasiona la desaparición del desplazamiento de referentes realizado por Ashbery. Sólo después de una lectura de todo el fragmento es posible interpretar que *laws of perspective* en el tercer verso es la frase nominal modificada por *a weak instrument*, que aparece hasta el verso 5. En una primera lectura, la separación de estos dos referentes provoca incertidumbre, pues no se sabe cuál será el modificador para *laws of perspective* o si habrá alguno siquiera. Como hemos visto, el desplazamiento de referentes o misrepresentación es un juego retórico fundamental en la poesía ashberiana que los traductores deben aspirar a reproducir.

La solución de Marías, al conservar el orden de los versos del texto fuente en este encabalgamiento, da por cierto que “el pintor” es el “instrumento endeble”; de manera similar a Volkow, el traductor se decide por una de las interpretaciones de lectura en su traducción. La traducción de Jiménez Heffernan se separa de la de sus colegas al traducir *After all* como “en realidad”. Al mismo tiempo, conserva un aspecto fónico del verso 4, verso que se omite en las otras dos traducciones. En el verso de Ashbery, *After all only* crea un efecto de extrañamiento, ya que la frase *After all* no suele estar seguida de ninguna aclaración en la lengua inglesa hablada o escrita, sobre todo sin una coma de por medio. Aunque Jiménez Heffernan añade comas, su “solamente, en realidad” conserva la sensación de rodeo o titubeo del texto fuente.

Llama la atención que Heffernan haya decidido prescindir tanto del “para” como de la sustantivación (“profunda desconfianza”) que utilizan sus antecesores para formar una oración equivalente en español a la frase posesiva *painter’s deep mistrust*. Pese a que esta decisión se aparta de la sintaxis del original, es gracias a ella que el traductor puede incluir una repetición de relativos “que”, los cuales transmiten ritmo entrecortado del texto fuente. El cuidado al ritmo por parte de este traductor se aprecia desde el primer verso (Tabla 3), pues su traducción es la única que conserva los cuatro acentos del texto fuente, mientras que la de Marías y Volkow añaden algunos más.

La Tabla 4 presenta un encabalgamiento continuo entre todos los versos que se extiende incluso más allá del fragmento elegido. En esta ocasión, la voz lírica pasa de reflexionar sobre aspectos del tiempo (nuevamente el pasado) para volver a la descripción de la pintura, por lo que conservar el ritmo abrupto creado por los encabalgamientos es un aspecto a considerar para su traducción. La traducción de los versos de la Tabla 4 es retadora por el mismo motivo: la lectura debe ser ágil, pero la complejidad de lo que se describe inevitablemente alargará las oraciones en español, corriendo el riesgo de crear un ritmo demasiado meditativo en vez de inducir una sensación de vértigo que coincida con la imagen del verso 1: tan evanescente y momentánea como la aparición de un ángel.

Ashbery	<ol style="list-style-type: none"> 1. Perhaps an angel looks like everything 2. We have forgotten, I mean forgotten 3. Things that don't seem familiar when 4. We meet them again, lost beyond telling, 5. Which were ours once. This would be the point 6. Of invading the privacy of this man who 7. "Dabbled in alchemy, but whose wish 8. Here was not to examine the subtleties of art
Volkow	<ol style="list-style-type: none"> 1. Quizá un ángel se parece a todo 2. lo que hemos olvidado, me refiero a las cosas olvidadas 3. que resultan extrañas 4. al reencontrarlas, perdidas más allá de las palabras 5. y que fueron alguna vez nuestras. Este sería el momento 6. de invadir la privacidad de este hombre que, 7. "especulaba con la alquimia, pero cuyo 8. no era el examinar las sutilezas del arte

Marías	<ol style="list-style-type: none"> 1. Tal vez un ángel tenga el aspecto de cuantas cosas 2. se nos han olvidado, quiero decir las cosas 3. olvidadas que no nos son familiares al 4. volver a encontrarlas, perdidas inefablemente, 5. que una vez fueron nuestras. Ese sería el motivo 6. para invadir la intimidad de este hombre que 7. «se interesó por la alquimia, pero cuyo deseo 8. no era aquí examinar las sutilezas del arte
Jiménez Heffernan	<ol style="list-style-type: none"> 1. Quizás un ángel se parezca a todo 2. lo que hemos olvidado, quiero decir cosas 3. olvidadas que no nos parecen familiares cuando 4. las volvemos a ver, irremediamente perdidas, 5. que una vez fueron nuestras. Esto justificaría 6. invadir la intimidad de este hombre 7. que “jugó con la alquimia, pero cuya intención 8. aquí no fue ya examinar las sutilezas del arte

Tabla 4

La traducción del primer verso en Volkow y Jiménez Heffernan difiere solamente el uso del subjuntivo del verbo parecer, mientras que la de Marías alarga el verso en demasía y aumenta el registro al utilizar “tenga el aspecto” en vez de “se parezca” o “se parece”, que son traducciones más directas del *looks like* en el texto fuente. El alargamiento también desaparece la doble lectura del primer verso del texto fuente que sí se conserva en Volkow y Jiménez Heffernan. El encabalgamiento entre el primer y segundo verso del texto fuente es abrupto, pues el segundo verso introduce un sujeto inesperado con el pronombre *we*. Este desplazamiento del sujeto *we* hacia el segundo verso provoca que, en una lectura del primer verso, se asuma que el sujeto está elidido o que pertenece a la voz poética, por lo que la frase *Perhaps an angel looks like everything* se percibe como una frase completa.

En el segundo verso, es Volkow quien alarga: convierte las cinco sílabas de *I mean forgotten* en once sílabas al decidir incluir el *Things* del tercer verso en el segundo, rompiendo el encabalgamiento abrupto del texto fuente; sin embargo, un acierto en su traducción que la distingue de las otras es la traducción de *dabbled* en el séptimo verso por “especulaba”. Aunque no es una traducción exacta, tiene la ventaja de crear una referencia a fragmentos anteriores del poema, en los que se habla del espejo de Parmigianino, trayendo la imagen de la pintura a la mente. No obstante, en el sexto verso su elección de “privacia” para traducir “privacy” eleva considerablemente el registro.

La traducción de Jiménez Heffernan es la única que conserva el encabalgamiento continuo del primer verso hasta el octavo. Es posible observar en el verso 8 que hay un cuidado especial en torno a reproducir la pauta rítmica del texto fuente. “Aquí no fue ya” y *Here was not to* siguen una pauta acentual similar, además de que en ambos casos se comienza con vocales cerradas (la “i” en aquí / la pronunciación de la e en “here”) y terminan con una sola sílaba abierta (“ya” y “not”).

6. Conclusiones

Tras el análisis de las traducciones, se aprecia que las tres versiones han procurado transmitir el sentido del texto fuente; no se detectó ninguna omisión, cambio o añadidura que pudiera trastocar lo escrito por Ashbery de manera radical. Por otra parte, las soluciones diversas de cada traduc-

tor dan pie a observaciones interesantes que pueden enlazarse con su perfil profesional.

La traducción de Volkow se caracterizó por la variación en las elecciones léxicas y la explicitación. Como fue posible inferir a partir de la lectura de su prólogo, la poeta privilegia la relación de equivalencia entre el arte verbal y el arte visual. Las imágenes que Ashbery utiliza para describir el cuadro de Parmigianino son, según hemos anotado anteriormente, un disparador para abordar temáticas más allá de la pintura. Pese a esto, para Volkow no está separada la reflexión en torno al cuadro de la reflexión en torno al tiempo. Quizá es esta lectura personal la que, en ocasiones, sacrifica el ritmo vertiginoso del poema por uno mucho más filosófico, aspecto que concuerda con el proyecto de traducción que la autora presenta en su nota introductoria, como se aprecia en la siguiente cita:

Lo que Parmegianino logra con la utilización de un espejo deformante, Ashbery lo consigue haciéndonos resbalar por lo que se vuelve una imprevisible superficie especulativa. Con un lenguaje prosaico, paródicamente académico, tenuemente pedante por momentos, el poeta va describiendo sólo lo que ve, al mismo tiempo que, imperceptiblemente, se desliza hacia lo que resulta más y más desconocido (10).

La traducción de Marías tiene la tendencia a traducir la sintaxis inglesa de manera directa. Los cambios que inserta tienen como propósito lograr una eufonía en el poema que posiblemente se base en sus conocimientos de literatura. El escritor no procura acercarse al pentámetro yámbico con coherencia, sino que realiza una escansión de los acentos en los versos libres de manera que sean agradables al oído hispánico. De la misma manera que en la versión de Volkow, la de Marías tiende a clarificar, dejando de lado en varias ocasiones las múltiples lecturas desplegadas por los juegos sintácticos de Ashbery.

Dado que tanto Marías como Volkow ya eran escritores consagrados al momento de realizar sus respectivas versiones, es posible que esta tendencia a la clarificación se deba a una necesidad de proyectar una lectura personal del poema. El caso del prólogo de Volkow, que es un ensayo literario en sí mismo, posiblemente revela un deseo de adherirse a la tradición de los poetas-traductores que la han precedido, en la que el peso de la figura pública y artística del traductor tiene la misma importancia que la traducción misma.

La versión de Jiménez Heffernan es la que más se acerca a lo propuesto por Jiří Levý al hablar de una traducción lograda, pues examina cada verso “de acuerdo a sus propias convenciones poéticas y no a las de la cultura meta” (243). Es notorio que Jiménez Heffernan haya aprovechado sus estudios de la crítica de la poesía de John Ashbery y sus conocimientos profundos de literatura inglesa para producir versos que transmiten el ritmo del texto fuente con la mayor cercanía posible sin elevar el registro o alargar demasiado las estrofas. El perfil de Jiménez Heffernan, en contraste con lo que he comentado sobre Verónica Volkow y Javier Marías, se sitúa desde un ámbito estrictamente académico. Su afán es posicionar al lector en la tradición crítica de la poesía anglosajona actual para llegar a una lectura informada de la obra de Ashbery.

Este análisis me ha permitido constatar que no basta con compartir la profesión del autor a traducir (ser poeta o escritor) para dar cuenta de un universo poético. El valor de las traducciones de Volkow y Marías es innegable, pero no alcanzan la precisión de la lectura analítica y estudiada de Jiménez Heffernan. Los estudios en lengua inglesa e hispánica de este último, así como su formación crítica, han contribuido a la alta calidad de su traducción.

También es importante anotar el factor de la temporalidad: en lo que concierne a la práctica traductora, la temporalidad que separa una obra literaria de subsecuentes traducciones y retraducciones puede derivar en una mayor cantidad de información textual que le permite al traductor tomar decisiones que, en el mejor de los casos, derivarán en una obra de mayor calidad.

La versión de Jiménez Heffernan está separada de la de sus predecesores por más de una década, por lo que el traductor tuvo acceso no sólo a las versiones de Marías y Volkow, sino a traducciones en español de una buena parte de la obra de Ashbery, así como una amplia fuente de estudios en torno a su poética. Finalmente, pese a que las voces individuales de un traductor tienen un peso importante en el producto resultante, la labor traductora conlleva también un trabajo colaborativo, en que las aportaciones de todos los traductores anteriores contribuyen a crear un texto que conecte con los lectores de una época determinada.

Por más que la carrera y el prestigio de un traductor pueda elevar una traducción y convertirla en canónica, esto no significa que será definitiva. Debido a que la lectura e interpretación de una obra de arte está sujeta a la parcialidad de quien la percibe, la traducción, como acto creativo, también está imbuida de dicha individualidad. La obra de un autor como John

Ashbery, que se extiende de mediados del siglo xx hasta la primera década del siglo XXI, resuena aún en los lectores de nuestra era. Las tres versiones que he analizado en este ensayo, con sus puntos débiles y fuertes, ofrecen diferentes aproximaciones a un poema aún abierto a una retraducción.

BIBLIOGRAFÍA

ASHBERY, JOHN. *Self-Portrait in a Convex Mirror*. New York: Penguin Books, 1976.

ASHBERY, JOHN. *Autorretrato en espejo convexo*. Trad. Javier Marías. Madrid: Visor, 1990.

ASHBERY, JOHN. *Autorretrato en un espejo convexo*. Trad. Verónica Volkow. Ciudad de México: Ediciones Toledo, 1991.

ASHBERY, JOHN. *Autorretrato en espejo convexo*. Trad. Julián Jiménez Heffernan. Madrid: DVD Ediciones, 2006.

BERMAN, ANTOINE. *Toward A Translation Criticism: John Donne*. Trad. Françoise Massardier-Kenney. Kent: The Kent State University Press, 1995.

BLOOM, HAROLD. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ. *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993.

FABB, NIGEL y MORRIS HALLE. *Meter In Poetry: A New Theory*. New York: Cambridge University Press, 2008.

“How to be a difficult poet” en *The New York Times* (1976). Disponible en: <<https://www.nytimes.com/1976/05/23/archives/how-to-be-a-difficult-poet-john-ashbery-has-won-major-prizes-and.html>> [1-v-2023].

“Julián Jiménez Heffernan” en Universidad de Córdoba. Disponible en: <<http://www.uco.es/organiza/departamentos/depfia/es/personal/pdi-inglesa/137-julian-jimenez-heffernan-2>> [7-v-2023].

“Letra R. Javier Marías” en Real Academia Española. Disponible en: <<https://www.rae.es/academico/javier-marias>> [7-v-2023].

- LEVY, J. *The Art of Translation*. Trad. Patrick Corness. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011.
- SHAPIRO, DAVID. *John Ashbery: An Introduction to The Poetry*. New York: Columbia University Press, 1979.
- SHOPTAW, JOHN. *On the Outside Looking Out: John Ashbery's Poetry*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- “Verónica Volkow” en Enciclopedia de la Literatura Mexicana. Disponible en: <<http://www.elem.mx/autor/datos/2028>> [7-V-2023].

MARCELA SANTOS DE LA PEÑA

Es licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus líneas de investigación son la literatura comparada, la crítica de traducción y la poesía hispánica y norteamericana. Actualmente estudia la Maestría en Traducción en El Colegio de México. Es autora de *Sol de Monterrey* (Dharma Books, 2021).