

LA POESÍA COMO EL AZOTE DE LA MENTIRA Y EL PALADÍN DE LA VERDAD. STANISŁAW BARAŃCZAK TRADUCIDO AL ESPAÑOL

Poetry as a whip of lies and a paladin of truth. Stanisław Barańczak translated into Spanish

Aleksandra JACKIEWICZ

Universidad de Varsovia

a.jackiewicz@uw.edu.pl

RESUMEN: El propósito del presente artículo es señalar las posibles dificultades de traducción con las que tropiezan los traductores al recrear la voz poética de Stanisław Barańczak que «aspira a convertirse en azote de la mentira y en paladín de la verdad» (Díaz-Pintado Hilario 2015). Realizaremos un estudio comparativo entre el poema «Spójrzmy prawdzie w oczy» y sus versiones españolas que tiene como objetivo averiguar si la organización estilístico-formal de la obra que busca desesperadamente la verdad se ha conservado en los textos meta. Se reflexionará sobre la evolución de los métodos empleados por los traductores para reflejar la especificidad de las representaciones originales. Para esto nos serviremos, entre otros, de la propuesta de emplear en el ámbito traductológico la noción del «pensamiento lateral» (Neubert 2009). Todo ello nos permitirá esbozar la medida en la que la intencionalidad estética de la poesía de Barańczak puede funcionar en el contexto literario meta.

Palabras clave: traducción; poesía; dominante semántica; pensamiento lateral; recreación; Stanisław Barańczak

La poesía de Stanisław Barańczak, uno de los representantes de la Generación del 68¹, se inscribe en una nueva manifestación artística inspirada en la realidad, en la cotidianidad de las cosas y de las situaciones humanas (Presa González 1994, 22). Sus versos «aspiran a convertirse en azote de la mentira y en paladín de la verdad, [...] anhelan reflejar la existencia profunda, verdadera, y desenmascarar, al mismo tiempo, lo aparente de la situación de felicidad en que el hombre cree vivir» (Díaz-Pintado Hilario 2015, 33). Según Benítez Burraco y Sobieska:

Denunciar este falseamiento sistemático de la realidad tiene un fin más trascendente, que no es otro que el de formar hombres más libres. De ahí que otro de los objetivos primordiales de esta poesía sea el cuestionamiento de los sacrosantos valores de la colectividad, que en esa época le son impuestos al individuo como propios y que, al sofocar las genuinas manifestaciones del yo individual, son la fuente última del vacío existencial, la pasividad, la abulia y, en suma, la esclavitud. (2014, 10)

La potencia expresiva de estos poemas, cuyo propósito es arrancar la falsa máscara con que se cubre la sociedad de su época, resulta reforzada gracias a un espléndido ejercicio de estilo que trasluce en el empleo de metáforas, juegos de palabras, expresiones con doble sentido, aliteraciones, rima, ritmo, siendo una protesta contra el caos del mundo. Teniendo en cuenta la idea de Barańczak de desafiar la capacidad perceptiva del lector y de propiciar la apreciación de nuevos modos de observar la realidad, conviene resaltar la presencia en sus versos de los juegos etimológicos, las paronomasias, las paradojas,

1 Esta generación, también llamada la *Nueva Ola* (*Nova Fala*), del francés *Nouvelle vague*, reunía a los poetas más importantes de la Polonia Popular, entre los que se cuentan Ewa Lipska, Adam Zagajewski, Julian Kornhauser o Ryszard Krynicki.

los paralelismos, las anáforas, la fusión entre un registro culto y uno coloquial. Estos elementos «no solo vuelven la estructura del poema particularmente compleja y elaborada, sino que contribuyen a generar una tensión formal (y conceptual) que ha llevado a calificar a Barańczak como un poeta barroco, conceptista o manierista» (Benítez Burraco y Sobieska 2014, 16).

Otra característica que hace que la poesía objeto de nuestro estudio merezca una atención especial es la labor traductora de Barańczak en la que se encuentra presente la necesidad de hacer accesibles al lector polaco las obras originales sin enturbiar la maestría de sus autores. Aquí nos referimos al concepto de la «dominante semántica» que el poeta concibe como el componente más importante, inamovible e insustituible al mismo tiempo, dado que determina la clave de una obra poética (Barańczak 2004, 20). Se trata de conservar en la traslación las peculiaridades de un poema que son únicas para él y que definen su carácter excepcional. La dominante semántica es responsable de crear la «plenitud del potencial icónico» de una obra, la que se manifiesta tanto a nivel léxico y oracional como a nivel estructural y formal del texto (Barańczak 2004, 35). Por lo tanto, la división de una obra en el «contenido» y la «forma» debería sustituirse por el concepto general de significado, pues el traductor debe tomar en cuenta la totalidad de los elementos que componen una obra. En lo que concierne a los fundamentos de la creación poética, Barańczak sostiene que:

Cada obra poética excepcional es un modelo del mundo en miniatura, y en este modelo, literalmente cada elemento que lo constituye —desde la suma de afirmaciones expresadas directamente hasta los átomos más minúsculos de la fonética, privada básicamente de significación independiente, desde la pertenencia genérica o las referencias a una tradición hasta los problemas intratextuales de sintaxis o gramática— puede, gracias a una organización adecuada del texto, formar parte del proceso de creación de significados². (2004, 35-36)

El hecho de localizar el elemento primordial que determina la identidad de una obra simplifica, en gran medida, todo el proceso de traducción. Además, si añadimos la observación del autor de que la traslación de obras versificadas es siempre un acto de interpretación y que la versión meta constituye una prueba tangible y racional de que se ha comprendido el original (Barańczak 2004, 15), la idea de descubrir la dominante semántica resulta esencial, pues permite verter el original de manera acertada.

Ahora bien, dicho concepto tiene como objetivo estimular al traductor a sumergirse en el texto de partida para transmitir en el proceso de traducción los componentes que definen su potencia expresiva. Aquí debemos aclarar la importancia de otra advertencia que Barańczak hace a propósito de la traducción poética:

El traductor de poesía traduce, entonces, no solo para igualar y superar, para quebrarle al texto original la columna vertebral de su resistencia lingüística y formal, sino también para experimentar el escalofrío de éxtasis en su propia columna vertebral. Más concretamente: para averiguar por qué estos escalofríos le pasaron por la espalda, cuando leyó el original; y resolverlo de una manera absolutamente segura es posible solo comprobando si una experiencia similar se produce con nuestra participación cuando reproducimos la obra en nuestra propia lengua. (2004, 16)

De esta manera, Barańczak afirma que el traductor debe procurar que su versión provoque en el receptor una reacción análoga, tanto emocional como física, a la que le acompañaba durante la lectura de la obra original. En todo caso, la localización de la dominante semántica constituye uno de los principios para que el texto meta funcione de modo parecido en otra lengua y cultura literaria.

Teniendo en cuenta lo susodicho, como punto de partida para reflexionar sobre las traslaciones españolas de los versos de Barańczak abordaremos el término «pensamiento lateral» que fue propuesto

2 Las traducciones de las citas, así como las traducciones provisionarias de las expresiones y títulos incluidos a continuación entre comillas y entre paréntesis son de la autora del artículo, a menos que se indique lo contrario.

por Edward de Bono, y reconocido a su vez por Albrecht Neubert como muy útil en el proceso de descubrir nuevas posibilidades en la traducción. Según el psicólogo y médico maltés, el pensamiento lateral tiene mucho en común con la creatividad:

Cabría preguntarse dónde entra en juego el artista. En su búsqueda de nuevas maneras de ver las cosas, en su dedicación a romper las viejas convenciones de percepción, ¿no es el artista el usuario por excelencia del pensamiento lateral? En el mundo del arte parecería que el pensamiento lateral adopta continuamente el nombre más autosuficiente de pensamiento creativo. El artista está abierto a las ideas, las influencias y el azar. El artista frecuentemente intenta huir de la visión aceptada de las cosas mediante un uso deliberado de la sinrazón. El culto a la experiencia psicodélica es un intento deliberado de acentuar la conciencia para encontrar maneras más significativas de ver las cosas. ¿No constituye todo esto la esencia del pensamiento lateral? [...] El verdadero objetivo del pensamiento lateral es no regodearse en el caos informe, sino salir de él con una idea nueva y efectiva. [...] El ideal perseguido en el pensamiento lateral es la simplicidad de sofisticación extrema, la simplicidad de una idea que es muy efectiva en cuanto a la acción y, a su vez, elemental en cuanto a la forma³. (De Bono 2015, 176-177)

En la opinión de Neubert, estas observaciones se relacionan con el contexto traductológico, dado que una elección demasiado apresurada de una estructura particular, que muchas veces es la más similar a la que está presente en el texto original, puede dificultar la adopción de una solución completamente diferente, y tal vez más efectiva (2009, 138). El uso del pensamiento lateral en el proceso de traducción conlleva una resignación de lo esperado y convencional, una mirada al texto de partida con otros ojos. Como resultado, el traductor reorganiza el tejido semántico del original, proponiendo un nuevo modelo léxico, gramatical o rítmico. Con la implementación del proceso de reconstrucción traductológica de esta manera, el traductor tiene la sensación de crear algo desconocido, mostrar el contenido del texto de partida desde una nueva perspectiva, no necesariamente contraria a la intención del autor. Como subraya el teórico alemán, el traductor siempre debe tener en cuenta no limitar su horizonte de creatividad por equivalentes una vez elegidos, siempre debe tener delante de los ojos la unidad de traducción, siendo al mismo tiempo consciente de que esta es un mosaico de la totalidad de la visión revelada por el autor, por lo que las soluciones traductológicas individuales no pueden ser aisladas del resto de la estructura del texto original (Neubert 2009, 139). Igualmente, Malpartida y Doce sostienen que:

Traducir bien es crear nuevos poemas en la propia lengua sin dejar de ser fiel a los poemas de los que se parte. Siempre que leemos una buena traducción oímos al poeta original y, un poco, al nuevo lector (porque traducir es una *hiperlectura*). [...] No hace otra cosa el lector: al leer de manera pasional e interesada a un poeta, se lee también, en cierta medida, a sí mismo (en Ruiz Casanova 2011, 63).

A esta luz, tal enfoque protege al traductor de enredarse en esquemas de palabras y estructuras gramaticales una vez establecidas: el pensamiento lateral y la relatividad traductológica posibilitan mantener la habilidad para pensar de forma creativa y así buscar soluciones aún más innovadoras y eficaces (Neubert 2009, 139).

Precisamente en este contexto serán analizadas algunas soluciones adoptadas por los traductores de la obra objeto de nuestro estudio: «Spójrzmy prawdzie w oczy» («Mirémosle directamente a los ojos» / «Miremos en los ojos de la verdad»), junto con sus versiones españolas realizadas por Krystyna Rodowska y Fernando Presa González. La primera traducción fue publicada en la revista *La Palabra y el Hombre* (1976), y la segunda, en la antología *Poesía polaca contemporánea. De Czesław Miłosz a Marcin Halaś* (1994). Dicha selección se debe al hecho de que este poema representa la diversidad de cualidades de la creación poética de Barańczak a la que nos hemos referido con anterioridad, mientras que sus traslaciones revelan distintos métodos de transmisión de este tipo de manifestación poética.

3 La traducción la debemos a Alexandre Gombau Arnau, véase De Bono (2015).

Spójrzmy prawdzie w oczy

Spójrzmy prawdzie w oczy: w nieobecne
oczy potrąconego przypadkowo
przechodnia z podniesionym kołnierzem; w stężale
oczy wzniesione ku tablicy z odjazdami
dalekobieżnych pociągów; w krótkowzroczne
oczy wpatrzone z bliska w gazetowy petit;
w oczy pośpiesznie obmywane rankiem
z nieposłusznego snu, pośpiesznie ocierane
za dnia z lez nieposłuszných, pośpiesznie
zakrywane monetami, bo śmierć także jest
nieposłuszna, zbyt śpiesznie gna w ślepy zaułek
oczodolów; więc dajmy z siebie wszystko
na własność tym spojrzeń, stańmy na wysokości
oczu, jak napis kredą na murze, odważmy się spojrzeć
prawdzie w te szare oczy, których z nas nie spuszcza,
które są wszędzie, wbite w chodnik pod stopami,
wlepione w afisz i utkwione w chmurach;
a choćby się pod nami nigdy nie ugięły
nogi, to jedno będzie nas umiało rzucić
na kolana.

(Barańczak 2006, 95)

Mirémosle directamente a los ojos

Mirémosle a la verdad en los ojos
distráidos de un transeúnte con quien tropezamos
mientras él se funda en su bufanda, en sus ojos
clavados en los letreros que anuncian
las salidas de trenes foráneos,
en sus ojos miopes persiguiendo de cerca
una letra minúscula de su matutino,
en los ojos donde cada mañana
desvanece un sueño huraño,
cada día les seca lágrimas
igualmente hoscas, en los ojos cerrados furtivamente
por las monedas, pues la muerte también se hizo salvaje,
se adentra con demasiada prisa
en la cuenca de tus ojos, démosle todo
lo mejor de nosotros a estas miradas, pongámonos
a la altura de estos ojos como un letrado escrito
sobre el muro, atrevámonos a mirarle directamente
en los ojos grises a la verdad que no deja de observarnos,
ojos que surgen de todas partes, pavimentando las calles
bajo tus pies, asomándose por los carteles y por las nubes

y aunque nunca se nos hayan doblegado las piernas
sólo esto bastaría
para arrojarnos de rodillas.
(Trad. Krystyna Rodowska en Barańczak 1976, 79-80)

Miremos en los ojos de la verdad

Miremos en los ojos de la verdad: en los ausentes ojos
de un viandante con el cuello erguido
con el que por casualidad nos tropezamos; en los rígidos ojos
en los paneles con las salidas
de los trenes de largo recorrido; en los miopes
ojos fijos que miran de cerca la letra minúscula del periódico;
en los ojos rápidamente lavados por la mañana
del insumiso sueño, rápidamente enjugados
de las insumisas lágrimas del día, rápidamente
tapados por las monedas, porque la muerte
también es insumisa, rauda penetra
en las cuencas de los ojos; pues demos todo
lo nuestro a estas miradas, pongámonos a la altura
de los ojos, como un letrero escrito sobre el muro,
atrevámonos a mirar en esos ojos grises de la verdad
que no dejan de observarnos,
que están en todas partes, metidos en la acera bajo tus pies,
pegados en los carteles y prendidos en las nubes;
y aunque nunca nos hayamos arrodillado
esto sabrá postrarnos
de rodillas.
(Trad. Fernando Presa González en Presa González 1994, 142-143)

A través de esta obra, que forma parte del poemario *Jednym tchem* de 1970, el poeta quiere mostrar diferentes formas de percibir la realidad, demostrar que cada uno de nosotros puede tener una visión distinta del mundo que nos rodea. Para ello adopta el «lenguaje de Esopo», es decir, unas alegorías de gran contenido semántico en una pequeña cantidad de signos, lo cual hace que la lectura del poema sea más difícil, pero, al mismo tiempo, permita revelar la individualidad con la que el hombre observa la realidad. Dicha subjetividad reside en la enumeración de distintas parejas de ojos. Asimismo, el poeta introduce múltiples procedimientos de fraseologización y numerosas compilaciones que obligan al receptor a sumergirse en el proceso interpretativo de los versos. Un buen ejemplo lo muestra el fraseologismo *stanęmy na wysokości oczu* («póngamonos a la altura de los ojos») cuya forma correcta, según los diccionarios de la lengua polaca, es *stanąć na wysokości ządania* («estar a la altura de»). Así, Barańczak le expresa al lector que el significado de esta locución es diferente en el contexto de la obra, pues se refiere a «mirar a la realidad», y los ojos son el símbolo de este procedimiento. La presencia de las metáforas al final del poema también requiere que el receptor piense en un análisis adecuado de los versos, lo cual trasluce en el fragmento *odważmy się spojrzeć / prawdzie w te szare oczy, których z nas nie spuszcza, / które są wszędzie, wbite w chodnik pod stopami* («atrevámonos a mirarle directamente / en los ojos grises a la verdad que no deja de observarnos, / ojos que surgen de todas partes, pavimentando las calles / bajo tus pies»,

KR⁴ / «atrevámonos a mirar en esos ojos grises de la verdad / que no dejan de observarnos, / que están en todas partes, metidos en la acera bajo tus pies», FPG). Por otra parte, el propósito del autor es subrayar que la realidad que nos rodea es siempre la misma. Desde todos los puntos de vista y a pesar de lo diferentes que son, hay un elemento que nos conecta: la realidad que no cambia, que siempre y para cada uno es lo mismo.

Dichas peculiaridades las podemos apreciar también en la estructura del poema citado, pues es un ejemplo del «poema antisintáctico», propio de la poesía polaca contemporánea, en el que los límites de los versos caen dentro de las relaciones sintácticas coherentes, mientras que los límites sintácticos más fuertes caen dentro de los versos. La construcción antisintáctica es uno de los métodos básicos para organizar el nivel semántico de un texto poético: permite la reactivación de la fraseología común, la multiplicación de significados gracias a una reinterpretación de palabras incluidas en expresiones metafóricas, así como la ruptura de esquemas lingüísticos y de pensamiento (Pszczolowska 1997, 367-368). En cuanto a la transmisión de dicha cualidad en el proceso de traducción, observamos una inconsecuencia de Rodowska en la transmisión de los encabalgamientos originales. Aquí, nos referimos a su omisión, por ejemplo, en el sexto verso donde «sus ojos miopes» (*jej krótkowzroczne oczy*) pasan a iniciar este, en lugar de cerrar la línea anterior. Una solución análoga la observamos en el verso veinte donde la locución «bajo tus pies» (*pod twoimi stopami*) abre dicha línea, mientras que en el original está en la cláusula del verso de arriba. Finalmente, la no transmisión de los encabalgamientos tiene como consecuencia la aparición de tres versos adicionales respecto al original, a saber, los versos diez, veintidós y veintitrés que parcialmente deberían pertenecer a las líneas anteriores, y no ser imágenes autónomas. Presa González, por su parte, suprime el encabalgamiento, por ejemplo, en los versos primero y tercero donde «dos ojos» (*oczy*) pasan de iniciar la segunda y la cuarta líneas a cerrar las líneas de arriba. Una situación parecida la observamos en los versos quince y dieciséis que empiezan con las expresiones «atrevámonos a mirar» (*odważmy się spojrzeć*) y «que no dejan de observarnos» (*które nie przestają nas obserwować*) que no están en las cláusulas de las líneas que anteceden. En el segundo caso, la locución es incluso un verso independiente que hace que la traducción conste de veintiuna líneas, en lugar de veinte líneas originales. Todo ello, y en ambas traducciones, tiene que ver con la evitación de un aumento excesivo en la longitud de los versos, de ahí consideramos dichas soluciones como acertadas, aunque admitimos que la potencia expresiva y el dinamismo de las unidades antisintácticas construidas por Barańczak sufren un empobrecimiento significativo.

Pasando al cotejo de las decisiones traductológicas concernientes a la idea de desnudar la realidad de falsos ropajes, tanto temáticos como formales (Presa González 1994, 21), queríamos detenernos en los elementos que constituyen, junto con los encabalgamientos, la dominante semántica del poema analizado, con lo cual deberían estar presentes en los textos meta. Nos referimos a los siguientes componentes: el uso del imperativo en primera persona del plural, la personificación de la verdad, los fraseologismos y las repeticiones sonoras. El análisis de su transmisión al español nos permitirá verificar en qué medida los traductores han revelado las habilidades recreativas y cómo estas soluciones han influido en el funcionamiento de los versos de Barańczak en el contexto poético meta.

En cuanto al empleo del imperativo, que indica el sujeto lírico colectivo, conviene señalar que formas tales como *spójrzmy*, *dajmy*, *stajmy*, *odważmy się* quedan vertidas directamente en ambas traducciones, en las que encontramos las siguientes expresiones: «mirémosle» (KR), «miremos» (FPG), «démosle» (KR), «demos» (FPG), «pongámonos» (KR/FPG), «atrevámonos» (KR/FPG).

La personificación de la verdad, que trasluce en la enumeración de distintas parejas de ojos, tiene su reflejo en la versión de Rodowska, quien los describe como: «distráidos», «clavados», «miopes», «cerrados furtivamente por las monedas», «grises», «que surgen [...] pavimentando las calles», «que surgen [...]

4 Empleamos las siguientes abreviaturas de los nombres de los traductores: KR (Krystyna Rodowska), FPG (Fernando Presa González).

asomándose por los carteles y por las nubes». Presa González, por su parte, introduce los siguientes términos: «ausentes», «rígidos», «niopes», «rápidamente lavados del insumiso sueño», «enjugados de las insumisas lágrimas», «tapados por las monedas», «grises», «metidos en la acera», «pegados en los carteles», «prendidos en las nubes». Es interesante que en ambas traslaciones se suprime la expresión *wzniesione* («subidos»), presente en el verso *oczy wzniesione ku tablicy z odjazdami* («clavados en los letreros que anuncian», KR / «en los paneles con las salidas», FPG), con lo cual se anula cierta parte de la iconicidad de este fragmento.

A continuación, abordaremos la traslación de los fraseologismos que, como hemos indicado antes, experimentan una reconstrucción que afecta sustancialmente a la interpretación de las imágenes construidas por Barańczak. En este caso, tenemos que ver con idiomatismos tales como *spojrzeć prawdzie w oczy* («mirar a los ojos de la verdad»), *wznieść oczy* («subir los ojos»), *ślepy zaułek* («callejón sin salida»), *dać z siebie wszystko* («dar todo de sí mismo»), *stanąć na wysokości zadania* («estar a la altura de»), *nie spuszczać z oczu* («no quitar los ojos de encima»), *nogi się komuś uginają* («se le flaquean/doblan las rodillas de»), *rzucać na kolana* («caer de rodillas»). La quintaesencia del uso de dichas locuciones por el poeta reside en su deconstrucción que se revela en la adición de palabras que normalmente no forman parte de estos fraseologismos. Nos referimos, por ejemplo, a expresiones como *ślepy zaułek oczodolów* («callejón de las órbitas sin salida»), *stanąć na wysokości oczu* («estar a la altura de los ojos»), *spojrzeć prawdzie w szare oczy* («mirar a los ojos grises de la verdad»), *prawda nie spuszcza z nas oczu* («la verdad no quita los ojos de encima de nosotros»), *nogi się komuś uginają pod ciężarem prawdy* («se le flaquean las rodillas del peso de la verdad»), *prawda rzuca nas na kolana* («la verdad nos cae de rodillas a nosotros»). Reflexionando sobre las maneras de transmitir estas imágenes a los versos meta, vemos que los autores optan por la traducción literal, por ejemplo, «pongámonos a la altura de estos ojos» (KR) y «pongámonos a la altura de los ojos» (FPG), «mirarle directamente en los ojos grises de la verdad» (KR) y «mirar en esos ojos grises de la verdad» (FPG). Asimismo, los traductores también se muestran a favor de la traslación recreativa, dado que ofrecen expresiones que no permanecen plenamente ceñidas a la letra original, pero ilustran en igual medida su iconicidad. En este caso, aludimos a la transferencia de las siguientes representaciones: *szare oczy, których z nas nie spuszcza* «[...] los ojos grises a la verdad que no deja de observarnos» (KR) y «[...] esos ojos grises de la verdad que no dejan de observarnos» (FPG), *nigdy nie ugięły się nogi* «(...) nunca se nos hayan doblegado las piernas» (KR) y «[...] nunca nos hayamos arrodillado» (FPG), *rzuć na kolana* «[...] arrojarnos de rodillas» (KR) y «[...] postarnos de rodillas» (FPG). No obstante, en las versiones meta se suprimen también los elementos que definen la especificidad de estas locuciones, a saber, *ślepy zaułek oczodolów* adquiere las formas de «la cuenca de tus ojos» (KR) y «las cuencas de los ojos» (FPG), desprovistas del adjetivo *ślepy* («sin salida»), de ahí que se suavice la expresividad de la imagen original.

Por último, dedicaremos algunos comentarios a la cuestión de las repeticiones sonoras y la manera de verterlas al español. Dicha característica también influye en el carácter y la identidad del poema de Barańczak, puesto que el efecto eufónico que producen unas series de palabras con repeticiones de sonidos semejantes refuerza la riqueza semántica de las imágenes reveladas en los versos. Dirigimos nuestra atención a las siguientes enumeraciones de vocablos que se vuelven recurrentes constituyendo una red particular: *przypadkowo, przeczodnia, nieposłusznego, pospiesznie, nieposłusznych, pospiesznie, spiesznie, ślepy, wbite, wlepione, utkwione*. Cabe notar que Rodowska consigue transferir la secuencia original solo parcialmente, pues adopta los sucesivos términos: «transeúnte», «tropezamos»; «huraño», «hoscas»; «furtivamente», «con demasiada prisa»; «pavimentando», «asomándose», entre los cuales surge una similitud sonora. Presa González, al contrario, ofrece las siguientes redes de palabras: «viandante», «por casualidad»; «rápidamente», «insumiso», «rápidamente», «insumisas», «rápidamente», «insumisa», «rauda»; «metidos», «pegados», «prendidos». Como vemos, solo el segundo y el tercer grupo de términos mantiene el mencionado efecto eufónico, lo cual es resultado de la repetición de palabras idénticas o de la misma clase gramatical. En consecuencia, es de constatar que las propuestas en español no consiguen reflejar

íntegramente la cadena de significantes proporcionada por Barańczak, con lo cual resulta enturbiada la dimensión rítmica e icónica del texto. Por otro lado, no en vano los traductores recurren a la creación de estructuras no ajustadas plenamente a la letra original, puesto que el receptor puede experimentar, por lo menos en parte, la intención estilística del autor.

A modo de conclusión, consideramos necesario admitir que este limitado estudio contrastivo revela que los autores han contemplado detalladamente las particularidades de la estrategia poética realizada por Barańczak en la obra analizada. Refiriéndose a la mencionada concepción de la dominante semántica, parece acertado sostener que la polisemia de la obra original ha sido revelada en las traducciones españolas precisamente gracias al hecho de que ambos traductores han captado e intentado transmitir los elementos clave para una experiencia profunda de lo específico de las representaciones originales. Barańczak cree en la determinación y el sentido de decir la verdad, cree que esta tiene un poder liberador y purificador, y ninguno de los lectores tiene dudas de que el espacio falsificado creado, en este caso, por el sistema político comunista, despierta temor, aunque parece ser alegre y victorioso. Una visión parecida emerge de las versiones proporcionadas por Rodowska y Presa González, quienes han reorganizado el tejido semántico del original, proponiendo un nuevo modelo léxico, gramatical y rítmico. Por consiguiente, se ha creado algo desconocido y se ha mostrado el contenido de los versos de partida desde una nueva perspectiva, pero no contraria a la intención del autor. Estimamos importante resaltar que las dos versiones analizadas, a pesar de no ceñirse plenamente a la letra y la forma del original, evidencian las habilidades creativas de sus autores, mientras que los cambios observados en los versos meta deben considerarse como sus rasgos distintivos, transformando dichos textos en obras poéticas independientes que sin dificultades pueden ser parte del contexto poético de llegada.

BIBLIOGRAFÍA

- Barańczak, Stanisław. 1976. «Mirémosle directamente a los ojos». [orig. «Spójrzmy prawdzie w oczy»]. Traducido por Krystyna Rodowska. *La Palabra y el Hombre* 20: 79–80.
- Barańczak, Stanisław. 2004. *Ocalone w tłumczeniu*. Kraków: Wydawnictwo a5.
- Barańczak, Stanisław. 2006. *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5.
- Benítez Burraco, Antonio y Anna Sobieska, eds. 2014. *Antología poética. Stanisław Barańczak*. Gijón: Ediciones Trea.
- De Bono, Edward. 2015. *El pensamiento lateral práctico. Una introducción*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Díaz-Pintado Hilario, Ángel E. 2015. «La poesía polaca del siglo XX: entre la “solidaridad” y la “soledad”». En *El cerezo crece... Una generación consolidada: cinco poetas cracovianos tras la caída del muro de Berlín*, ed. por Joëlle Guatelli-Tedeschi, Julia Nawrot y Marcin Sosiński. Granada: Editorial Universidad de Granada, 27–39.
- Neubert, Albrecht. 2009. «Względność translatoryczna». [orig. «Translatorische Relativität»]. Traducido por Paweł Zarychta. En *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, ed. por Piotr Bukowski y Magda Heydel. Kraków: Wydawnictwo Znak, 125–142.
- Pszczolowska, Lucylla. 1997. *Wiersz polski. Zarys historyczny*. Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum.
- Presa González, Fernando, ed. 1994. *Poesía polaca contemporánea. De Czesław Miłosz a Marcin Halaś*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Ruiz Casanova, José Francisco. 2011. *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*. Madrid: Cátedra.