

KATARZYNA GUTKOWSKA

Universidad de Silesia

Palabras desnudas

Sobre la fuerza expresiva de la poesía española traducida al polaco por Carlos Marrodán Casas

ABSTRACT: The article explores the characteristics of the poetic translation as well as the techniques used by Carlos Marrodán Casas (without a doubt one of the best known Polish translators of Spanish and Ibero-American Narrative) who has dedicated himself — more than once — to translating Spanish poetry. The study focuses on his attempts to introduce a selection of poems by Ángel González and Francisco Brines to the Polish readers. Both poets represent the Generation of 1950s and are perceived as two of the most creative authors of the lyrical, self-oriented poetry that goes beyond the limitations of the self by broadening the scope of expression with the wider and universalistic perspective. The accurateness of stylistic and formal choices made by the translator is examined on the basis of the translation criticism, in its descriptive as well as evaluative dimension.

KEY WORDS: Carlos Marrodán Casas, Generation of 1950, translation criticism, contemporary Spanish poetry.

Carlos Marrodán Casas, conocido en Polonia especialmente por sus traducciones de la narrativa contemporánea española e hispanoamericana¹, se empeñó más de una vez también en la traducción de poesía. En los años ochenta, publicó un libro de poesías *Miejsca pamięci* (MARRODÁN CASAS, C., 1983), lo cual — según algunos traductólogos — determina su capacidad de encontrar los

¹ Se lo conoce sobre todo por las traducciones de la narrativa clásica, así como de la más popular. Entre muchas obras se encuentran las de Gabriel García Márquez (entre otros: *Crónica de la muerte anunciada*, *Memoria de mis putas tristes*), de Mario Vargas Llosa (*Pantaleón y las visitadoras*, *La casa verde*, *El hablador*), de Enrique Vila-Matas (*Exploradores de abismo*, con K. Okrasko), de Javier Marías (*Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí*), de Roberto Bolaño (*Estrella distante*) o de Carlos Ruiz Zafón (*La sombra del viento*, con B. Fabjańska-Potapczuk, *El juego del ángel*, con K. Okrasko).

equivalentes léxico-semántico-morfosintácticos más adecuados e influye en su destreza de notar todos los valores estéticos (también los sutilmente sugeridos) del texto original (GADAMER, H.-G., 2009: 322, 324—325). La actividad de Marrodán Casas como poeta, no obstante, todavía no sirve de prueba del nivel de sus traducciones, si bien demuestra una preparación poliédrica y profundizada del traductor/intérprete. Mencionamos aquí deliberadamente el papel del interpretador, puesto que admitimos la comprensión de la noción del traductor en el sentido amplio, como un exégeta, un investigador filológico y un receptor profesional de literatura, con la atención lectora llevada a la enésima potencia.

Julio-César Santoyo escribió:

La traducción de poesía es un trabajo de orfebrería, una tarea de delicadeza y vocación tan extrema que el traductor que no esté dispuesto a poner estos valores por encima de cualquier otro condicionamiento por fuerza tendría que ser dejado de lado por lectores y editoriales.

SANTOYO, J.-C., 1996: 69

La tarea de traducir poesía resulta especialmente difícil, ya que exige tanto la sensibilidad y la creatividad, como el rigor y la disciplina en el manejo de la materia lingüística; como dijo W. Żukowski: “El traductor de la prosa es un esclavo y el traductor de poemas es un rival” (LEGEŻYŃSKA, A., 1998: 288). La traducción es un efecto de la concretización del sentido general de la obra en la mente de un traductor, así que el texto traducido supone un tipo de metáfora y variación inspirada por el texto original. Por ello, algunos teóricos sin hesitación rechazan teorías de la traducción que implican la posibilidad de obtener una traducción austera, hecha en el nivel “ceroreferencial”, como si el traductor pudiera traducir un texto sin explicarlo a la vez: sin mostrar su propia manera de entenderlo, cambiando sólo el código lingüístico (KORNIEJENKO, A., 1995: 158). Así pues, cada traducción constituye un tipo de explicación del texto basada en la lectura concienzuda, dirigida presupuestamente al intento de entender al Otro:

La lectura directa y reflexiva tiene por objeto explorar el mensaje del autor en totalidad y situarlo en su condición humana. El escritor no es un ser encerrado en sí mismo, sino un indicio del destino colectivo hombre-mundo. Por lo tanto, la explicación de una obra, además de la exploración de los valores estilísticos, es un ejercicio crítico que responde a la inquietud del hombre por encontrar una respuesta a determinadas situaciones vitales en cada época.

BELLO VÁZQUEZ, F., 1997: 19

No es posible examinar traducciones sin referirse a la noción de la “serie” que, según Edward Balcerzan, determina la índole de la traducción (BALCERZAN, E., 1998: 18). Una traducción siempre constituye una versión de todas las versiones potenciales de la obra traducida y ahí reside la diferencia principal

entre un texto original y su traducción; cada acto de repetición conlleva diferenciación, a pesar de que el proceso traductor queda arraigado en el dominio de la necesidad selectiva predeterminada (KOZAK, J., 2009: 28—29). Aparte de la condición de un eslabón en la cadena sempiterna textual, la traducción demuestra otra peculiaridad ontológica: la traducción, siendo una copia y metáfora del original, es una paradoja *ex definitione*, puesto que a la vez es y no es lo mismo: parece ser original, pero no lo es (KOZAK, J., 2009: 13—18). Tocamos aquí asimismo la cuestión de la “transparencia lingüística” de la traducción y la conciencia del lector del contexto de la mediación lingüístico-cultural. Sabiendo que los límites de la responsabilidad del traductor en realidad son inabarcables, Legeżyńska propone seguir con la costumbre de concebir al traductor como al “segundo autor”. Su argumento parte de la convicción de que si no se puede desprender la realidad ficticia del lenguaje en el que el autor la creó, se debe concebir al traductor como coautor, alguien que no sólo representa esa realidad, pero la **reproduce** (LEGEZYŃSKA, A., 1998: 289). La imagen del traductor, igualmente que la imagen del autor del original, se hace patente en cada nivel de la obra y, por tanto, las reflexiones sobre la traducción siempre — subraya Legeżyńska — tienen que rodearse en torno a dos polos textuales: texto_A y texto_{A'}. Dicha bipolaridad hace posible ponerse seguidamente a la crítica de la traducción.

Anna Bednarczyk considera la crítica de la traducción el ramo más menospreciado de la traductología. Igualmente que Stanisław Barańczak, Bednarczyk hace mofa de la crítica simplificada e incompetente que sólo propone los juicios absolutos y arbitrarios (BARAŃCZAK, S., 2004: 34), postulando que la crítica de la traducción examine el texto original y la versión traducida en toda su multidimensionalidad y que contemple la consecución de reproducir el sentido global con varios matices semánticos del original (BEDNARCZYK, A., 1999: 66). La autora diferencia dos modelos de la crítica de la traducción: el modelo valorativo y el modelo descriptivo, dando la preferencia al segundo. La aptitud más importante del crítico, según Bednarczyk, aparte de determinar las prioridades traductológicas, supone la habilidad de distanciarse de su propia interpretación de ambos textos, admitiendo únicamente los juicios valorativos sobre lo que queda incluido en una traducción “de paso”, sin querer. Bednarczyk quiere que el verbo “criticar” con respecto a la traducción en vez de “juzgar” signifique sólo “analizarla”.

Jolanta Kozak, por su parte, propone ejercer una crítica basada en el análisis translémico, sin huir de las valoraciones específicas, lo cual permite abarcar en el juicio tanto los aspectos semántico-formales, como los estético-imaginativos. En el artículo seguimos en gran parte su procedimiento metodológico, así como el planteado por Stanisław Barańczak en *Ocalone w tłumaczeniu* (2004), fuertemente arraigado en la problemática abordada en los párrafos anteriores sobre la libertad expresiva del traductor. Por motivo de la extensión limitada del artículo,

se explorarán sólo algunos ejemplos de técnicas y decisiones traductoras tomadas por Carlos Marrodán Casas.

En opinión de Marx Wundt: “Una poesía no llega nunca a comprenderse en toda su profundidad cuando no se comprende también la concepción del mundo que alienta en ella” (BELLO VÁZQUEZ, F., 1997: 20). Traduciendo poesías de Ángel González y Francisco Brines, Carlos Marrodán Casas tuvo que considerar la genealogía histórico-literaria de ambos, características de su poética, sus inclinaciones estilísticas y preferencias intertextuales. Tanto Brines como González debutaron alrededor del año cincuenta y los dos se asocian con la corriente de la “poesía parcialmente realista, intimista, religiosa, o sea, la poesía «arraigada»” (SANZ VILLANUEVA, S., 1994: 387—389), con la influencia incuestionable de la poesía social, aunque sólo en la obra de González (OCASAR ARIZA, J.L., 1997: 138). Así pues, tras la época de la poesía social llegó la Generación del 50 con el programa-manifiesto de José Ángel Valente, que podemos atañer asimismo a la poética de González y Brines:

Escribo poesía porque el acto poético me ofrece una vía de acceso, para mi insustituible, a la realidad... Todo movimiento creador es, en principio, un tanteo vacilante en lo oscuro. Porque la poesía opera sobre el inmenso campo de la realidad experimentada, pero no conocida. El poeta no dispone de antemano de un contenido de realidad conocida que él se proponga transmitir, ya que ese contenido no es conocido más que en la medida en que llega a existir el poema... En la medida en que la poesía conoce la realidad, la ordena, y en la medida que la ordena, la justifica. En esos tres estados se inserta, a mi modo de ver, el triple compromiso intelectual, estético y moral de la poesía con la realidad.

OCASAR ARIZA, J.L., 1997: 140

Ese “triple compromiso” queda reflejado también en la poesía de Ángel González y de Francisco Brines, junto con un juego entre la preocupación por las “inquietudes sociales” y “el retorno a los temas íntimos” con “ciertas dosis de escepticismo y de ironía que les alejan del realismo social” (SERRA MARTÍNEZ, E., OTÓN SOBRINO, A., 1986: 236). A lo mejor ese es el motivo de incluir sus poemas en una antología bilingüe publicada en Polonia, en la cual, gracias a las diligencias del Instituto Cervantes en Varsovia, se intenta ofrecer “una obra que encierra lo más valioso de la poesía española contemporánea” (VIDAL, J.C., 1997: 5).

Ya desde el principio en la poesía de Brines se podía notar el tono intimista e individual que llevó al poeta nombrarse “poeta de la intimidad”: consiguió enlazar el tono intimista con las reflexiones de carácter universal, de modo que su poesía y su cosmovisión parecían particularmente congruentes. En la obra de Ángel González, ya en sus primeros tomos: *Áspero mundo* (1956) y *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), también aparecen semejantes claves poéticas, lo cual el mismo poeta explicó de manera siguiente:

Casi siempre he escrito movido por obsesiones personales. Si lo que ocurre a mi alrededor penetra en mí de una forma obsesiva, llega a ser lo mismo que escribir sobre una temática intimista. Se mezcla, en esos poemas míos, lo lírico con lo épico; son vivencias que se pueden generalizar y que por eso tal vez sean sociales. Y crea que toda vivencia de un poeta por muy intimista que sea, si no se puede generalizar, no encuentra lector. Es esencial que el lector pueda compartir, descubrir algo en esa experiencia personal del poeta. Por eso, si sólo expresara emociones o intuiciones intransferibles, no habría posible lectura, con lo que el poema quedaría incompleto.

RAMONEDA, A., 2001: 846

Como la mayoría de los poetas de la segunda mitad del siglo XX, Brines y González escriben en el formato del poema libre, con la estructura irregular y desprovista de rimas en cláusulas. No temen a usar el lenguaje corriente ni polifonía de registros, mezclando lo culto y lo rebuscado con lo prosaico y lo cotidiano. En sus poesías muy a menudo surge un tono pesimista con el matiz ético, tanto respecto de la perspectiva existencial como del plano autotemático, relacionado con la figura del autor. Francisco Brines, en *La certidumbre de la poesía*, preguntaba:

¿Desde dónde se realiza una obra de arte? [...] ¿Desde qué condicionamientos [...] se puede hacer una gran poesía? Y [...] enumeramos la sensibilidad, la inteligencia, la imaginación, la afectividad, la experiencia, el entusiasmo, la sensorialidad, la cultura y el oficio propio. [...] ¿Cuál es la faz en la que se nos entrega el poeta? No es otra que el mundo que descubre a través de un lenguaje que le caracteriza. Es esa visión del mundo, más o menos vasta y abarcadora, que golpea una y otra vez en unos determinados blancos u obsesiones, expresada por medio de un lenguaje tan personal que conforma un estilo, el rostro de una poesía individualizada. Solemos darle a ese rostro, no sé si con absoluta justicia, las facciones de su autor. Conseguir ese resultado es logro de por sí difícil. Llegar a la gran poesía resulta tan raro que en una literatura de tan rica tradición como la española ha habido algún periodo de más de dos siglos sin rastro de ella.

BRINES, F., 1984: 33—35

Reflejar la “grandeza” poética en la lengua de llegada parece una tarea incluso más difícil, especialmente si se da cuenta de que frecuentemente los textos poéticos aparentemente sencillos engañan a su “intérprete”, escondiendo la riqueza de sentidos potenciales en las palabras ilusoriamente “desnudas”, en las cuales se apoya la mayor parte de la poesía contemporánea (un ejemplo más destacable de la literatura polaca sería aquí el lenguaje poético de Tadeusz Różewicz).

Uno de los poemas más representativos de Ángel González, *Para que yo me llame Ángel González*, muestra el modo de unir lo personal con lo universal. Ahí, el “yo” concreto sirve de un pretexto para mostrar la ambigüedad de

existencia humana: por un lado especial y única, aun espectacular, por otro: tan difícil e inútil. González utiliza en el poema estilo bíblico: la mención de su nacimiento recuerda el *Libro Génesis*, con su énfasis, patetismo y la descripción del mundo entero (“hombres de todo mar y toda tierra”) como si todos existieran esperando sólo a que él, “Ángel González” del poema, pudiera vivir. Más aún, el “yo” poético abarca en sí mismo la lucha de millones ya muertos y les concede la importancia a ellos sólo en el contexto de su propio nacer: “el viaje milenarrio de **mi**² carne / trepando por los siglos y los huesos”. González de manera concisa y fuerte muestra la trayectoria desde esa fase antigua hasta la etapa de la lucha que ocurre *hic et nunc*: “yo no soy más que el resultado [...] el fruto / lo que queda, podrido, entre los restos / [...] que lucha contra el viento / que avanza por caminos que no llevan a ningún sitio”. La grandeza y la futilidad del hombre, agazapadas en su “meollo humano”, quedan expresadas por los oxímoron: “el éxito de todos los fracasos” y “la enloquecida fuerza del desaliento”. Al adscribirles un matiz irónico, González mostraría aquí un escepticismo más profundo.

En la traducción de *Para que yo me llame Ángel González*, Carlos Marrodán Casas recrea las alusiones bíblicas y el patetismo del original (lo vemos ya en la traducción del título: *Żebym mógł zwać się Ángel González*; el verbo *zwać się*, a diferencia de, por ejemplo, *nazywać się*, tiene el matiz culto y estilizado), sin embargo, introduce algunas expresiones de otro registro, palabras coloquiales como: “przestrzeni sporo na to było trzeba / i czasu **dosyć**”, lo que puede dar la impresión de una incoherencia estilística involuntaria. Lo que sorprende en la versión del traductor es la cantidad de las anáforas, repeticiones y paralelismos añadidos por el traductor:

i czasu dosyć:

i mężczyzn z wszystkich mórz, i z ziemi całej,
 płodnych brzuchów kobiecych i ciał mocnych,
 i mnóstwa ciał łączących się z sobą,
 by w nowe się ciało przetopić.

Przeróżne światło **każdej** pory roku,
 nieba **każdego**, dnia i **każdej** nocy,
 patrzyło, jak się me ciało wspina
 przez tysiąclecia i gałęzie kości.

Z tej wędrówki powolnej i bolesnej,
z tej ucieczki do końca, z **katastrofy**
 każdej uchodząc cało,
 łapiąc się ostatniego tchu umierających,
 ja skutkiem jestem **wyłącznie**, owocem,
tym, co zostaje wśród resztek, gnijące;

² Todos los subrayados son míos.

tym, co widzicie tutaj,
tylko tym, wyłącznie: [...]

CPEC: 129³

Teniendo en cuenta el patetismo del tono bíblico, las repeticiones y los paralelismos estructurales parecen justificados, a excepción de la reiteración de la palabra “wyłącznie” que no viene ni del original ni de la riqueza u holgura de la frase polaca. Asimismo parecen peculiares otras dos amplificaciones: 1. “płodnych brzuchów kobiecych i ciał **mocnych**, i mnóstwa ciał łączących się **z sobą**, by w nowe się ciało przetopić”. 2. „Sukces **oczywisty** wszystkich porażek. Oszalała siła i moc **rozpaczy**...” (CPEC: 129). En el primer caso, dado que los cuerpos muy a menudo quedan presentados en la poesía de González como imperfectos, la palabra “fuertes” (*mocne*) parece hiperbolizada. Además, “ciała łączące się z sobą” resulta tautológico, mientras que en la traducción se pierde el matiz de la persistencia del acto de “fundir de cuerpos”: González escribió “fértiles vientres de mujer, y cuerpos / y más cuerpos, fundiéndose **incesantes** / en otro cuerpo nuevo”, así que sería más oportuno sustituir la expresión “z sobą” por “nieprzerwanie” o “wciąż”. El segundo fragmento une dos técnicas traductológicas: la ampliación (“sukces oczywisty”) y la modulación (“Oszalała / siła i moc **rozpaczy**”) que podrían considerarse una exageración. El epíteto “oczywisty” parece innecesario, puesto que el oxímoron “El éxito de todos los fracasos” es explícito y estilísticamente suficiente en sí mismo. La ampliación, por su parte, juega en contra de la concisión del lenguaje poético de González. Lo mismo vemos en la duplicación traductora de la palabra “fuerza”: “siła” y “moc” semánticamente son casi iguales y, según los teóricos y prácticos de traducción, el traductor debe evitar la tentación de descargarse de la obligación de elegir el equivalente más adecuado sobre un lector. Otra cuestión problemática es la traducción de “desaliento” como “rozpacz”. “La enloquecida fuerza del desaliento...” en español constituye un oxímoron, no obstante, “Oszalała / siła i moc rozpaczy” al polaco no recupera la contradicción del original: “rozpacz” puede llevar a un hombre a la locura y a la enajenación y, en este caso, puede que fuese más adecuado usar un sustantivo que semánticamente contuviese el concepto de resignación, de la falta de ganas de actuar y vivir, como “zniechęcenie”, “apatia”, “abulia”, “bezwład”, “odrętwienie”. Sin eso, el poema pierde su valor y empobrece su significado global, convirtiéndose en una queja aplastante.

Del mismo modo que *Para que yo me llame Ángel González* o *Dato biográfico* de González, el poema de Francisco Brines titulado *Aquel verano de mi juventud* también alude al recuerdo del pasado y la búsqueda de la razón convincente “de estar con vida”. Brines modifica aquí la sentencia de da Vinci según la

³ La abreviatura CPEC viene del título de la antología ya mencionada (BELTRÁN, G., GONDOWICZ, J., MURCIA SORIANO, A.A., 1997). Al lado de cada cita pongo el número de la página.

cual quien no ama la vida, no es digno de ella, diciendo que el “yo” del poema sólo quiere saber que es “digno del sueño de la vida”. En la traducción de Marrodán Casas el “sueño” ha sido expresado por “ułuda” y, quizás, Casas ha logrado mostrar el sentido del verso original, sin embargo, ha perdido la alusión directa a *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca y el valor de ensoñación, del placer de poder soñar algo y creer en ello. El traductor, como siempre, intentaba ajustar el lenguaje al tema del poema y por eso guardó la mezcla del tono alto, elevado y el coloquial, que notamos al yuxtaponer los versos: “Tę nieobecność przeżywając dziś, / doszukuję się w fałszu **jakiegoś** ratunku, / który **dalby** mi **patrzeć** na świat” con el siguiente: “i wiedzieć, że **jestem godzien** ułudy życia”. La expresión polaca “*dać* + infinitivo” pertenece sobre todo a la lengua hablada y podría ser sustituida aquí por el verbo *pozwolić* que es estilísticamente neutral. Ahora bien, mezclar dicho sintagma en una sola estrofa con el predicado nominal con el adjetivo formulado de manera arcaica y guardada sobre todo en rezos (“Panie, nie jestem godzien, abyś przyszedł do mnie...”), de nuevo da la impresión de una amalgama de los registros distintos y enunciaciones provenientes de épocas distanciadas, igual que la traducción de la expresión “lo mismo” como “tak samiuteńko” en *Así parece* de Ángel González, el poema que, aunque dedicado al tema de la familia y la infancia del “yo”, no incluye ningún intento de infantilizar el idioma por el autor.

La técnica de transposición fue utilizada por el traductor en el texto *Mglisty ogród* que es la traducción de *Ante el jardín nublado* de Brines: en vez de “Yo soy el negador” leemos “Oto wyrzekam się”. Esa expresión sería aceptable si se tomara en cuenta otra vez el tono de las frases hechas polacas y no se tradujera “la cama difunta” por “umarłe łózko” sino por, verbigracia, *martwe łóże*. El título español del poema asimismo sugiere una relación espacial y/o temporal entre el “yo” y el jardín por la preposición *ante*; en la traducción, en contra, se lo pierde. En otros casos, Casas frecuentemente incluye en sus traducciones elementos diversos que en realidad no sirven para transferir el sentido del original: la frase “cantan tristes los pájaros, con vida” incluye — verbigracia — la conjunción con el valor adversativo *lecz*: “śpiewają ptaki smutne, lecz żywe”, como si el hecho de estar triste excluyera la posibilidad de vivir.

En efecto, a la hora de analizar las traducciones de Marrodán Casas hay que fijarse sobre todo en los fragmentos estilizados, comprobar su matiz y tono estabilizado en la cultura polaca y decidir si la versión propuesta por el traductor es compatible con el resto del texto. La mezcla de los registros sin duda alguna es justificada en la perspectiva textual macro, pero a veces no lo parece en la perspectiva micro y, por tanto, hay que examinar las técnicas traductorales gradualmente: en la escala de un verso, de una estrofa y — al final — de un poema. Marrodán Casas, al parecer, tiende a crear un nudo estilístico incoherente que disimula la plasticidad, la tensión y la profundidad espiritual (GADAMER, H.-G., 2009: 323) escondidas en el texto original.

Un gran desafío para traductores lo constituye indudablemente *Alocución pagana* de Francisco Brines; un poema breve, sin embargo, lleno de trampas tanto en el plano lingüístico como en el campo socio-cultural. El mismo título proporciona varias dificultades: se lo puede explicar como “discurso o razonamiento generalmente breve, que dirige un superior a sus subordinados, o que pronuncia una persona con autoridad” (CLAVE, 2006); en polaco, por lo general, se lo expresa por “przemówienie”. Marrodán Casas opta por un equivalente polaco “oracja” que se interpreta por “ozdobna, kwiecista mowa, przemówienie wygłaszane przy uroczystych okazjach, świętach itp.; dziś często żartobliwie: długa, napuszona przemowa lub w liturgii rzymskiej: uroczysta modlitwa” (SJP PWN), luego, “oracja” no parece un equivalente adecuado de “alocución”: es un discurso largo, solemne y adornado, además, tiene una carga del argot religioso y, sobre todo, hace que el estilo de la traducción resulte arcaizante y pomposo; rasgos de que carece el original de Brines. Su poema es un discurso amargo y conciso de un “yo” desprovisto de ilusiones sobre la importancia y unicidad de la vida humana; un “yo” consciente de la ridiculez de la “pompa fúnebre” y la “confesional”: “Seguid con vuestros ritos fastuosos”, exhorta irónicamente. “Fastuoso” significa “con mucho lujo”, “pomposo” y “ostentoso”, es decir, “wystawny” y no, como propone Marrodán Casas, “bogaty”. La riqueza carece del matiz peyorativo que pertenece a la suntuosidad, a la pompa de la que habla el texto de Brines. Un “rito rico”, pues, podría abundar de valor significativo, de la importancia, de la profundidad metafísica; contrariamente, el “rito fastuoso” frecuentemente escasea de todos esos elementos por la fijación en la decoración y la forma. Tampoco es fácil aceptar la traslación de las “respuestas ignorantes” con el adjetivo coloquial “głupie”: parece preferible poner aquí una palabra menos corriente, sin embargo, utilizada más irónicamente y por eso con el mayor valor retórico, por ejemplo, “niemądre”, “nietrafnie” (los adjetivos negados siempre suenan más medida y noblemente) o, a lo mejor, obtenido por la técnica de transposición, la expresión con el verbo *chybiać*: “odpowiedzi chybiają”.

Otra decisión sorprendente del traductor pertenece ya a los errores de lengua y se encuentra en la traducción del poema de Brines titulado en polaco *Oczekiwanie*, en el que observamos la confusión de los casos gramaticales: “Podczas długiej przechadzki, / w modlitwie, jaśmin doglądając / moja matka też czeka” (CPEC: 49). El verbo polaco *doglądać* exige un complemento expresado en genitivo y no en acusativo. Sobre los errores de traducción, es decir, falso sentido, contrasentido, sin sentido, omisión, hipertraducción, sobretraducción y subtraducción, siempre se puede polemizar, no obstante, en el plano de los errores de lengua (ambigüedad no deliberada, barbarismo, formulación incomprensible, equívoco, impropiedad, pleonasma y repetición abusiva; HURTADO ALBIR, A., 2001) lo que zanja las dudas son las reglas lingüísticas en vigor en el momento de la preparación de la traducción.

Vale la pena reflexionar también sobre la parte final de *Preámbulo a un silencio* de Ángel González:

y sonrío y me callo porque, en último extremo,
uno tiene conciencia
de la inutilidad de todas las palabras.

que corresponde a:

[...] i uśmiecham się, milcząc, bowiem ostatecznie
ma się to poczucie
bezużyteczności wszelkich słów

CPEC: 147

Lo curioso es la manera de traducir el sustantivo “conciencia” como “poczucie” en vez de “świadomość”. Haciéndolo así, Marrodán Casas descarta racionalidad del pensamiento metatextual de González y lo sitúa en el plano del intuicionismo que no parece concordar con la estrategia de palabras medidas del poeta. El traductor cambia, pues, el matiz de las expresiones sin fijarse en su arraigamiento en toda la obra del autor. En la elaboración de una traducción poética, probablemente, lo más difícil resulta mantener el equilibrio entre dos perspectivas: la perspectiva macro que pone la obra en el contexto amplio del proceso histórico-literario y la perspectiva micro que sirve de ayuda para ver un poema como un discurso coherente (a veces coherente *à rebours*), en toda su complejidad.

A pesar de todos sus pequeños deslices y discutibles decisiones estilísticas, Marrodán Casas no parece haber traicionado ni a Francisco Brines, ni a Ángel González, ya que encerró en sus traducciones lo característico de la poesía de la Generación del 50. En el género del poema no encontró muchas dificultades ni obstáculos formales y consiguió conservar el formato original: un poema libre, desprovisto de rimas y regularidad métrica, estribado en el hilo de la entonación enunciativa. Lo que sí puede considerarse cambiado es, quizá, la imagen de los autores creada a través de las traducciones en la mente de los lectores polacos. Resulta que, hasta cierto punto, los polacos pueden considerar a ambos poetas como pomposos, serios, privados del sentido de humor. A lo mejor Carlos Marrodán Casas sólo parcialmente ha logrado recrear la ironía cálida, la ligereza de la frase poética o la donairoso indulgencia en el trato de temas fundamentales por Brines y González, y, por tanto, algunas traducciones suyas pueden parecer — únicamente en algunos casos — demasiado circunspectas.

Bibliografía

Textos poéticos

- BRINES, FRANCISCO, 1997: *Poemas elegidos*. Trad. MARRODÁN CASAS, CARLOS. En: BELTRÁN, GERARDO, GONDOWICZ, JAN, MURCIA SORIANO, ABEL A., eds: *Cinco poetas españoles contemporáneos. Pięciu współczesnych poetów hiszpańskich: Claudio Rodríguez, Francisco Brines, José Hierro, José Ángel Valente, Ángel González*. Warszawa, Wydawnictwo Małe: 39—65.
- GONZÁLEZ, ÁNGEL, 1997: *Poemas elegidos*. Trad. MARRODÁN CASAS, CARLOS. En: BELTRÁN, GERARDO, GONDOWICZ, JAN, MURCIA SORIANO, ABEL A., eds: *Cinco poetas españoles contemporáneos. Pięciu współczesnych poetów hiszpańskich: Claudio Rodríguez, Francisco Brines, José Hierro, José Ángel Valente, Ángel González*. Warszawa, Wydawnictwo Małe: 125—153.

Textos secundarios

- BALCERZAN, EDWARD, 1998: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice, Śląsk.
- BARAŃCZAK, STANISŁAW, 2004: *Ocalone w tłumaczeniu*. Kraków, A5.
- BEDNARCZYK, ANNA, 1999: „Krytyka tłumaczenia. Dwa modele badawcze”. W: FAST, PIOTR, red.: *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*. Katowice, Śląsk: 65—80.
- BELLO VÁZQUEZ, FÉLIX, 1997: *El comentario de textos literarios. Análisis estilísticos*. Barcelona, Editorial Paidós.
- BELTRÁN, GERARDO, GONDOWICZ, JAN, MURCIA SORIANO, ABEL A., eds, 1997: *Cinco poetas españoles contemporáneos. Pięciu współczesnych poetów hiszpańskich: Claudio Rodríguez, Francisco Brines, José Hierro, José Ángel Valente, Ángel González*. Trad. FILIPOWICZ-RUDEK, MARIA, MARRODÁN CASAS, CARLOS. Warszawa, Wydawnictwo Małe.
- BRINES, FRANCISCO, 1984: *Selección propia. Edición del autor*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- GADAMER, HANS-GEORG, 2009: „Literatura jest przekładem”. W: BUKOWSKI, PIOTR, HEYDEL, MAGDA, red.: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków, Znak: 321—325.
- HURTADO ALBIR, AMPARO, 2001: *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid, Ediciones Catédra.
- KORNIEJENKO, AGNIESZKA, 1995: „Dlaczego nieprzekładalność jest możliwa?” W: KROPIWIEC, URZUŁA, FILIPOWICZ-RUDEK, MARIA, KONIECZNA-TWARDZIKOWA, JADWIGA, red.: *Między oryginałem a przekładem. I. Czy istnieje teoria przekładu?* Kraków, Universitas: 155—163.
- KOZAK, JOLANTA, 2009: *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- LEGEZYŃSKA, ANNA, 1998: „Tłumacz, czyli drugi autor”. W: MARKIEWICZ, HENRYK, red.: *Problemy teorii literatury 4*. Wrocław, Ossolineum.
- MARRODÁN CASAS, CARLOS, 1983: *Miejsca pamięci*. Warszawa: Korespondencyjny Klub Młodych Pisarzy przy ZG ZMW, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- OCASAR ARIZA, JOSÉ LUIS, 1997: *Literatura española contemporánea*. Madrid, Edinumen.
- RAMONEDA, ARTURO, 2001: *Antología de la literatura española del siglo XX*. Madrid, SGEL.
- SANTOYO, JULIO-CÉSAR, 1996: *El delito de traducir*. León, Universidad de León.
- SANZ VILLANUEVA, SANTOS, 1994: *Historia de la literatura española 6/2: Literatura actual*. Barcelona, Editorial Ariel.
- SERRA MARTÍNEZ, ELÍAS, OTÓN SOBRINO, ALBERTO, 1986: *Introducción a la literatura española contemporánea a través del comentario de textos*. Madrid, Edinumen.
- VIDAL, JUAN CARLOS, 1997: [Nota introductoria]. En: BELTRÁN, GERARDO, GONDOWICZ, JAN, MURCIA SORIANO, ABEL A., eds: *Cinco poetas españoles contemporáneos. Pięciu współczesnych poetów hiszpańskich: Claudio Rodríguez, Francisco Brines, José Hierro, José Ángel Valente, Ángel González*. Trad. FILIPOWICZ-RUDEK, MARIA, MARRODÁN CASAS, CARLOS. Warszawa, Wydawnictwo Małe: 5.

Diccionarios

CLAVE, 2006: *Diccionario Clave*. Prologo de Gabriel García MÁRQUEZ. Ediciones SM.
SJP PWN: *Słownik języka polskiego PWN*. Warszawa.

Síntesis curricular

Katarzyna Gutkowska, doctora, trabaja en el Departamento de Hispánicas de la Universidad de Silesia. Se concentra en la investigación de la literatura contemporánea y la literatura comparada en el ámbito eslavo-español. Le interesa tanto el enfoque interpretativo de las creaciones de los autores específicos (Enrique Vila-Matas, Antonio Muñoz Molina, Alejandro Cuevas y otros) como la problemática teórico-literaria (verbigracia: nuevas perspectivas en narratología, el hibridismo genérico, la metaficción, la literatura comparada y los contextos socio-culturales). Es autora de varios artículos sobre la literatura española y polaca, así como de la monografía *Intertekst, historia i (auto)ironia. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza* (Katowice, Wydawnictwo UŚ, 2012).