

MAGDALENA POTOCKA

Uniwersytet Wrocławski

Traducir: tarea bella, necesaria e imposible. Poesías de Antonio Machado

Palabras clave: Antonio Machado — Guerra Civil española — creación espontánea — lo emocional — elección artística.

“Cada acto genuino de traducción es, al menos en corto sentido, un absurdo, un intento de remontar la escala del tiempo y de recopiar voluntariamente lo que fue un movimiento espontáneo del espíritu”¹. En esta frase culmina (pero no termina) una teoría amplia de Georg Steiner sobre el acto y el arte de traducir. Para una persona corriente es una declaración chocante: ¿cómo es posible que algo tan importante para la vida cotidiana resulte un absurdo? ¿Cómo imaginarse el transcurso de la información, el desarrollo de la literatura e incluso de la civilización, sin traducción?

Para el hombre no hay manera más fácil de crearse una opinión sobre alguien que comparándolo consigo mismo. Y la misma regla puede ser aplicada en el caso de la comunicación: es más fácil analizar el enunciado de los otros con la manera con la que nosotros comunicaríamos lo mismo. Es un método de comprender lleno de subjetividad, sin embargo, todavía no hemos inventado y perfeccionado otro.

Del análisis de la naturaleza de la traducción sacamos una conclusión controvertida. Resulta que la tarea de traducir profesionalmente los textos de otras lenguas a la lengua materna es más fácil que la traducción inversa. Los traductores y los intérpretes (observen la diferencia etimológica) tienen como objetivo transmitir el significado de las palabras. A veces su tarea se ensancha hacia captar la atmósfera, el estilo o el espíritu del texto (escrito o pronunciado). Este segundo nivel de la traducción es inaccesible en su perfección; en otras palabras, captar lo individual de la realidad que está detrás de las palabras, de una manera perfecta, es imposible. Cada lengua tiene su red de connotaciones entre las palabras (las estructuras semióticas y semánticas),

¹ G. Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, F.C.E., 1980, p. 93.

de ahí que las palabras de una lengua no siempre tengan su reflejo en otra. Hay lenguas que no tienen tiempos gramaticales o adverbios; hay otras que tienen cuarenta expresiones para denominar la nieve. La carga a la hora de traducir de una lengua, digamos, *popular*, a otra, de las más *exóticas*, parece un trabajo de Sísifo: cada concepto, cada palabra es un punto de salida para nuevas dudas y preguntas.

En el tomo XII de *Estudios Hispánicos* publicamos un análisis de dos traducciones polacas del poema *Yo voy soñando caminos* de Antonio Machado². Allí mostramos cómo habían intentado acercarse al significado puro y original del poema dos traductores polacos, Jan Winczakiewicz y Janusz Strasburger. En este lugar les proponemos otra prueba de una mirada de dos perspectivas sobre lo mismo. Concentrémonos en el poema “Meditación del día” y la interpretación hecha por Zofia Szleyen y Artur Międzyrzecki.

S. LXVI, *Meditación del día*

Frente a la palma de fuego
que deja el sol que se va,
en la tarde silenciosa
y en este jardín de paz,
mientras Valencia florida
se bebe al Guadalaviar
—Valencia de finas torres,
en el lírico cielo de Ausias March,
trocando su río en rosas
antes que llegue a la mar—,
pienso en la guerra. La guerra
viene como un huracán
por los páramos del alto Duero,
por las llanuras de pan llevar,
desde la fértil Extremadura
a estos jardines del limonar,
desde los grises cielos astures
a las marismas de luz y sal.
Pienso en España vendida toda
de río a río, de monte a monte, de mar a mar.³

El poema fue escrito en 1937⁴, cuando en España duraba la Guerra Civil. En aquel entonces Machado ya no publicaba libros de poesía, sus versos aparecían, como los artículos de Juan de Mairena, solamente en la prensa⁵. Sobre la escasez de obras machadianas de este período José María Valverde escribe: “La gran sacudida de la guerra, y su propia militancia, tan enérgica como pesimista, no le dejan seguir el proceso de maduración y distanciamiento que siempre le fue necesario para su poesía”⁶.

² M. Potocka, “Antonio Machado, *Yo voy soñando caminos*: dos traductores, dos visiones”, *Estudios Hispánicos*, XII, Wrocław, 2004, pp. 255–268.

³ A. Machado, *Poesías completas*, Madrid, 1989, pp. 829–830.

⁴ O. Macrí, “Notas”, en: A. Machado, *op. cit.*, p. 1012.

⁵ J.M. Valverde, *Antonio Machado*, Madrid, 1983, pp. 264–274.

⁶ *Ibidem*, p. 299.

Con el título de *Poesías de guerra* recogió Aurora de Albornoz las obras que compuso el poeta desde 1936 hasta el año de su muerte⁷. Es probable que este poema hubiera aparecido anteriormente en la revista *Ayuda. Semanario de la solidaridad*. No obstante, aún sin saber la fecha del nacimiento del poema y el contexto histórico, se sabe —o, mejor dicho, se siente— desde el primer momento, que lo escribe alguien que está sufriendo y en un momento del sufrimiento no sólo suyo, pero general, de todo el país. Lo indican expresiones como “palma de fuego”, “el sol que se va”, “la guerra viene como un huracán”, “España vendida toda”.

A pesar del empleo de ciertas palabras violentas, en todo el poema predomina un ambiente lírico y tranquilo, sin embargo, a la vez, lleno de tristeza. Son bonitos los recursos estilísticos que usa el poeta para subrayar lo patriótico del poema y para colocarlo en el contexto español: describe Valencia⁸ como un jardín tranquilo, menciona a un poeta y caballero valenciano del siglo XV, Ausiàs March, introduce la imagen de dos ríos —el Duero, que tiene sus fuentes en Castilla y León y termina en Portugal, y el Guadalquivir, o sea, el Turia, que en Valencia desemboca en el mar Mediterráneo—, describe los campos de Extremadura, y en fin llora toda España, “de río a río, de monte a monte, de mar a mar”.

Muchos artistas de fama mundial expresaron en sus obras el dolor y el horror generados por la Guerra Civil. Como dice María del Puig Andrés-Sebastiá comparando los valores artísticos y los recursos poéticos usados por Machado con de otros poetas de guerra,

Se puede apreciar que Antonio Machado utiliza un lenguaje más nostálgico; en cambio, Miguel Hernández utiliza un lenguaje más combatiente. La diferencia de tonalidades no se debe exclusivamente al hecho de que estos poetas pertenezcan a movimientos artístico-literarios diferentes (la consolidada Generación del [18]98 y la emergente Generación del [19]27), sino también a la relación que se establece entre lo estético y lo político dentro de sus obras poéticas.⁹

Lo que se ve claramente en la “Meditación del día” es la profunda preocupación e identificación del poeta con el destino de su patria. No es un rasgo nuevo en la obra machadiana: ya en los *Campos de Castilla* se puede observar que el poeta se identifica fuertemente con su pueblo y con su país. Manuel Alvar, en el prólogo a una edición de *Poesías completas*, subraya: “La independencia personal propia de la lírica es abandonada como *leit-motiv* y deja paso al [...] intento de convertirse en colectividad y no encerrarse en la torre de marfil individual”¹⁰.

“Meditación del día” consta de 20 versos y, en la edición que manejamos, gráficamente no está dividido en estrofas, sin embargo, se puede distinguir

⁷ V. Tusón Valls, “Antonio Machado y su tiempo”, en: A. Machado, *Poesías escogidas*, Madrid, 1991, p. 50.

⁸ Recordemos que desde 1936 Machado está en Valencia.

⁹ <http://66.102.9.104/search?q=cache:HlcrRxXZcdAJ:www.poeticdiscourses.com/abstracts.htm,12.04.2004>. Ni siquiera la página principal funciona, www.poeticdiscourses.com. ¿Es [18] y [19] parte de la cita? Lo dudo mucho.

¹⁰ Citado por L.C. Fernández Lobo, *La poesía de Antonio Machado*, Madrid, 1997, pp. 105–106.

cinco de ellas, ligeramente marcadas con la rima asonante que cambia después de cada cuatro versos. Así los primeros cuatro versos tienen la asonancia *e:a* en los versos pares, los siguientes cuatro tienen la asonancia *a:a*, y hasta el fin del poema observamos la rima oxítona *á:ø*. Además, se puede observar una clara división temática del poema en dos partes compuestas cada una de diez versos. La primera es una descripción que funciona como un fondo para una situación lírica. En los primeros diez versos el yo lírico no se deja ver, los lectores somos testigos de una imagen idílica —esta impresión la subraya el ritmo regular del octosílabo que enlaza este poema con el romancero—, de un paisaje pintoresco de Valencia. Los epítetos como “silenciosa”, “de paz”, “florida” pintan un cuadro moderado y tranquilo. No sorprenden las palabras de Oreste Macrí, quien comentó que en los “poemas de guerra” un gran papel lo desempeñan las memorias de hermosas ciudades como Valencia o Sevilla¹¹.

La única palabra que puede sugerir la existencia de algo más violento es *palma de fuego*, aunque el artista adormece la vigilancia del lector envolviendo esta expresión en la descripción de la puesta del sol. Así el lector no sospecha lo dinámico y lo cruel que viene en la segunda parte. En el verso 11 la imagen se quiebra. Con la primera palabra se revela el yo lírico que no sólo se sitúa a sí mismo en el paisaje descrito, sino que también extiende la zona del fondo lírico a España entera. Además, en la segunda parte cambia el ritmo y aparte del verso 13 se emplea el decasílabo. El verso octavo y el último quiebran la regularidad del texto, ya que tienen, respectivamente, once y catorce sílabas¹². Observemos que si dividiéramos el poema en cinco estrofas de cuatro versos, exactamente en la mitad de la tercera caería el cambio del tema y del ritmo.

Lo más difícil en la traducción de este poema es mantener el ambiente y el contraste entre las dos partes. Cualquier palabra inadecuada puede destruir la construcción del poema, construcción a la que el autor prestó mucha atención. Vamos a analizar las interpretaciones de Zofia Szleyen y de Artur Międzyrzecki para mostrar qué elementos, qué recursos poéticos empleados por Machado causaron las mayores dificultades para los dos traductores.

“Myśl o dniu dzisiejszym”

Zofia Szleyen¹³

Twarzą do palmy ognistej,
reszty słońca po zachodzie,
w zaciszny walencki wieczór
w pełnym spokoju ogrodzie,
kiedy Walencja w kwiatach
spija swój Guadalaviar
(Walencja o smukłych wieżach

“Medytacja dnia”

Artur Międzyrzecki¹⁴

Pod palmą z ognia,
którą zostawia po sobie słońce,
o milczącym zmierzchu,
w tym spokojnym ogrodzie,
kiedy ukwiecona Walencja
spija Guadalaviar
—Walencjo smukłych wież

¹¹ Citado por L.C. Fernández Lobo, *ibidem*, p. 186.

¹² O. Macrí, *op. cit.*, p. 1012.

¹³ Z. Szleyen, *Z Hiszpanią w sercu. Poeci hiszpańskiej walki i nadziei*, Kraków, 1978, p. 9.

¹⁴ A. Machado, *Poezje wybrane*, Warszawa, 1985, p. 110.

pod niebem Ausiasa Marcha,
nad rzeką płynącą różami
w miejscu, gdzie morza dopada),
myślę o wojnie. O wojnie,
co zrywa się jak huragan,
od stepów z górnego Duero
przez pola chlebne się wdziera
do żywej Estremadury
i tam, gdzie cytryna dojrzewa,
pod szare niebo Asturii
i na stony, słoneczne wybrzeża.

Myślę o Hiszpanii sprzedanej
od rzeki do rzeki,
od gór do gór,
od morza do morza...

na lirycznym niebie Ausias Marcha,
który przemienia w różę
swoją rzekę uchodzącą ku morzu! -
rozmyślał o wojnie. Wojna
nadciąga jak huragan
wyżynnymi stepami nad górnym Duero,
chlebobójnymi polami,
od żywej Estremadury
do tych cytrusów gajów,
spod szarego nieba nad Asturią
do tych wybrzeży światła i soli.
Myślę o Hiszpanii sprzedanej od gór do gór,
od rzeki do rzeki, od morza do morza.

Como vemos, estas dos traducciones difieren mucho ya en el propio título. “Medytacja dnia” es una traducción fiel del título del original, mantiene incluso su connotación religiosa. La meditación del día suele ser una cita, más frecuentemente de la Santa Escritura, que las organizaciones o comunidades religiosas proponen a sus miembros como un pretexto o una indicación para resumir el día o hacer un examen de conciencia. Así ellos pueden detenerse por un momento y rezar tranquilamente por la tarde. En polaco se utiliza un sinónimo del sustantivo “medytacja”, es decir, “rozważanie” (“Rozważanie dnia”), no obstante, en algunos textos litúrgicos encontramos también la palabra *medytacja*. Volvamos a subrayar, los dos son sinónimos. El poema describe un momento después de la puesta del sol¹⁵ y a un hombre que contempla quietamente el paisaje en su alrededor¹⁶. Esta actitud le sirve para dejar sus pensamientos dar vueltas sobre el tema que es, para él, más importante.

Si se transforma el título en “Myśl o dniu dzisiejszym”, se pierde, por lo primero, el carácter contemplativo y, por lo segundo, se transforma el tema: en el título original el sustantivo “meditación” concentra la atención del lector en el acto de contemplación y de la “mirada hacia adentro”¹⁷. En la versión de Szleyen no sólo falta esta palabra-clave, sino que a la vez se sugiere un tema distinto de lo que describe el poema. Si dejamos la comprobación de la fidelidad lingüística de estas pocas palabras y tratamos de analizarlas independientemente, solamente desde el punto de vista estilístico, podemos leerlas de dos diversas maneras: por una parte, pueden parecer más personales, más actuales. No obstante, por otra parte, suenan pretenciosas y afectadas.

El primer elemento de la descripción, “Frente a la palma de fuego / que deja el sol que se va”, es crucial para la interpretación emocional de la obra,

¹⁵ La simbólica de la palabra “tarde” y del momento de la puesta del sol la comentamos detalladamente en el artículo dedicado al poema *Yo voy soñando caminos*, publicado en *Estudios Hispánicos*, vol. XII (M. Potocka, *op. cit.*).

¹⁶ L.C. Fernández Lobo, *op. cit.*, p. 191.

¹⁷ G. Ribbans, “Introducción”, en: A. Machado, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, Madrid, 1997, p. 53.

porque sitúa su acción en un cierto momento, significativo desde el punto de vista simbólico, y nos introduce en el ambiente. Desde el punto de vista de la comodidad del lector, la traducción de Szleyen no es buena, ya que le falta lógica. “Reszta słońca po zachodzie” es una construcción torpe y se ve claramente que sirve solamente para complementar la rima. No obstante, la frase construida por Międzyrzecki, o sea, “którą zostawia po sobie słońce” resulta demasiado larga, rompe el ritmo y por eso no suena bien en este texto, un texto muy claro y en sus ornamentos lacónico. Como en la versión de Międzyrzecki la cantidad de las sílabas en cada verso no es fija, se podría haber buscado una solución más acertada, o sea, más breve y por eso más dinámica y rítmica. Además, en ambos casos puede haber dudas en cuanto a la palabra “palma”: no se sabe, si en el original se trata de un árbol o de la parte de cuerpo. Parece que sería interesante tratar de traducir esta palabra como “dłoń”. Este último sustantivo, con el epíteto “de fuego”, sería mucho más inquietante, así el poema tendría desde el primer momento algo misterioso y casi místico en su atmósfera.

Aquí conviene citar a Krinka Vidakovic Petrov que en su estudio *La poesía de Antonio Machado y la guerra civil* de 1990 confirmó:

Antonio Machado es el ejemplo de un escritor, cuyo compromiso intelectual y político está expresado en las obras [...] escritas durante la guerra civil. En algunas de ellas, su actitud está expresada de manera explícita. En otras, especialmente sus poemas, está codificada en los elementos poéticos del texto¹⁸.

Observemos que el poema comentado abarca ambas características: en el primer fragmento la guerra está codificada en los recursos que estamos analizando y asoma explícitamente en el segundo fragmento.

“La tarde silenciosa”, una expresión aparentemente neutral, es uno de aquellos elementos mencionados por Vidakovic Petrov. Toma rostros diferentes en los dos textos polacos. Es interesante que ninguno de ellos sea una traducción literal del original –a pesar de la visible facilidad de la expresión–, pero que “intercambien” los elementos fieles y “decorativos”. El epíteto “silencioso” está transmitido como “zaczisny” en la versión de Szleyen y como “milczący” en la versión de Międzyrzecki. La primera interpretación es más acertada ya que el adjetivo “zaczisny” posee connotaciones positivas¹⁹, que no tiene el adjetivo “milczący”. Así, el epíteto usado por Szleyen se inscribe mejor en esta parte dominada por el ambiente tan lírico e idílico. Por supuesto, la palabra “milczący” puede ser interpretada de dos maneras diferentes: por una parte tiene el significado de “quieto, tranquilo” y por otra parte, de “severo, serio, grave”²⁰. Hasta podemos sacar la conclusión de que se trata de un recurso poético elaborado especialmente para despertar impresiones ambiguas. Parece que la solución que despierta menos controversias sería el simple epíteto “cichy” que no está emocionalmente cargado de ningu-

¹⁸ Citada por L.C. Fernández Lobo, *op. cit.*, p. 185.

¹⁹ A. Markowski, *Nowy słownik poprawnej polszczyzny*, Warszawa, 2002.

²⁰ S. Bąba, J. Liberek, *Słownik frazeologiczny współczesnej polszczyzny*, Warszawa 2002.

na manera especial. La propia palabra “tarde”, mientras tanto, tiene su reflejo más exacto (*wieczór*) en el texto de Szleyen, que en el de Międzyrzecki, donde aparece como “*zmierzch*”.

Los tres versos siguientes, “y en este jardín de paz, / mientras Valencia florida / se bebe al Guadalaviar” difieren en la traducción solamente en cuanto a la orden de las palabras o en el uso de ciertos pronombres, pero estilísticamente o artísticamente son semejantes. El mensaje que transmiten no difiere de la información que obtenemos al leer el poema machadiano. Sin embargo, ciertos elementos pueden despertar sospechas. Se trata del uso de las mismas palabras en el momento cuando se podía elegir muchos equivalentes: el primer caso es el uso del pronombre relativo “*kiedy*” en vez de “mientras”, lo cual se suele traducir como “*podczas gdy*”. Esto sorprende sobre todo en la traducción de Międzyrzecki, que no se concentra en la longitud de los versos y por lo tanto podría usar perfectamente un pronombre más fiel, aunque más largo. El segundo momento dudoso, es el empleo de la forma “*spija*” (no muy frecuente en polaco, diríamos, la forma más sofisticada del verbo “*pić*”). Lo dicho arriba podría sugerir que uno de los traductores había conocido la traducción anterior y decidió perfeccionar lo que no le convenció, lo que careció de claridad o fidelidad y dejar lo que le parecía acertado²¹.

Un fragmento que resulta desafiante para los traductores es el paréntesis sobre Valencia. Es importante, porque es difícil traducirlo sin destruir la construcción del poema. Ambos traductores fracasan en cierto grado en este momento. El fallo de Międzyrzecki consiste en elegir injustificadamente una apóstrofe. El poema de ninguna manera sugiere que la digresión sea una exclamación dirigida a la ciudad y esta construcción atrae la atención del lector en un momento cuando la intención del autor parece ser contraria. Esta digresión en el original es una forma de complemento de la descripción, la atención del lector se desliza por ella brevemente. Tal vez el uso de apóstrofe aviva el poema, no obstante, podemos sospechar que eso es también contrario a la idea original: esta parte del poema sigue siendo una descripción, se puede decir, que sirve para adormecer las sospechas del lector. El empleo de la apóstrofe la hace un elemento en el que el lector se concentra demasiado. En cambio, Szleyen emplea un paréntesis gráfico, lo que visualmente no siempre resulta bonito en la poesía.

¿Y cómo ha sido traducido el mensaje que en el original está entre los guiones? Observemos que en la obra machadiana las evocaciones de ciudades son frecuentes y siempre cuando aparecen, desempeñan algún papel, es decir, nunca están allí por casualidad²².

Desde el punto de vista formal, el “grado de la fidelidad” al original es en ambas traducciones parecido. O sea, ambas se apartan un poco de la ver-

²¹ Las fechas de las primeras ediciones indican que la traducción de Międzyrzecki precede a la de Szleyen.

²² L.C. Fernández Lobo, *op. cit.*, p. 191.

sión-fuente. Entre sí, difieren sobre todo en cuanto a la impresión artística. En el primer verso de esta parte (el verso 7), aunque ya hemos dicho que la apóstrofe destruye el orden del poema, la expresión de Międzyrzecki suena más dinámico: “Walencjo smukłych wież” tiene menos sílabas que “Walencja o smukłych wieżach”, por eso es más fuerte. No obstante, en el verso siguiente la solución que propone Szleyen da un efecto más grato al oído polaco, aunque su significado es menos literal que la de Międzyrzecki. La traductora elige la preposición “pod (niebem)”, lo que provoca una impresión más natural que el empleo de la preposición “na (niebie)”. Ella también omite el epíteto “lírico”, lo cual consideramos verosímil en nuestro idioma y menos afectado que la expresión “na lirycznym niebie”. Además, Szleyen es más consecuente en la declinación del nombre del poeta: declina tanto su nombre, como el apellido y así un lector que no lo conoce puede por lo menos adivinar que se trata de una persona y no de un lugar u objeto. La semi-declinación de Międzyrzecki provoca esta confusión, tanto más complicada, como complementada con la expresión “który przemienia w różę swoją rzekę”. Al final la frase resulta incomprensible. El lector no sabe quién o qué transforma el río en las rosas, a qué o a quién pertenece este río. La descripción “rzeka płynąca różami” da más campo a la interpretación. Es muy poética y pinta una imagen dulce y melódica, la cual, desafortunadamente se rompe al final del verso: el verbo “dopada” es demasiado violento en este contexto²³, no cuadra con el fragmento caracterizado por un estilo moderado e idílico, tan semejante a las primeras *Soledades*²⁴.

La segunda parte ha causado más dudas y dificultades en la traducción, lo indican algunas diferencias cruciales entre ambas versiones. La primera palabra, de mayor significancia, o sea, el verbo “pensar”, Międzyrzecki lo traduce de una manera consecuente, eligiendo el verbo “rozmyślać” que concuerda con la meditación anunciada ya en el título. Szleyen, por su parte, utiliza el verbo “myśleć” que es a la vez una transformación literal de la forma “pienso” y la evocación del sustantivo del título: “myśl”.

El paralelismo usado por Machado para intensificar la impresión del miedo de la guerra²⁵ Szleyen lo transmite de una manera artísticamente muy buena y detenidamente pensada: en la versión de Międzyrzecki, aunque allí también aparece el sustantivo “wojna”, aparece una vez declinada, y otra, no, lo cual da una impresión de desorden o casi de un fallo estilístico. Szleyen emplea esta palabra dos veces en el nominativo, por eso la percibimos como un recurso más fuerte y creemos que ha sido un efecto intentado.

La descripción del comienzo de la guerra en ambos casos es igualmente expresiva –“zrywa się jak huragan” o “nadciąga jak huragan”– pero en el segundo es más fiel al original, ya que mantiene el significado del acto de avanzar la guerra, no sólo de estallar. La parte que describe el movimiento de

²³ *Słownik frazeologiczny współczesnej polszczyzny*, op. cit.

²⁴ J. Campos, “Introducción”, en: A. Machado, *Poesía*, Madrid, 1996, pp. 14–15.

²⁵ O. Macrí, “Introducción”, en: A. Machado, *Poesías completas...*, p. 222.

la guerra difiere en las traducciones no sólo estilísticamente. Si el lector toma un mapa de España para seguir la pista de la guerra, en ambos casos obtendrá otro resultado. Esto se debe al hecho de que la traductora se ha permitido cierta libertad en la elección de las preposiciones. El resultado es una confusión de las direcciones desde las que se le viene acercando la guerra al poeta.

Desde el punto de vista estilístico, en ambas versiones la descripción de España abarcada por la guerra es poco acertada. Lo que en el original es lírico y ligero, aquí parece artificial, casi forzado. No obstante, la interpretación de Szleyen es más admisible. Las únicas dos expresiones que chocan no por su “infidelidad” al original, sino por su torpeza en polaco, son “od stepów z górnego Duero” y “pola chlebne”. No obstante, la rítmica y el dinamismo de estos versos camufla el empleo incorrecto de la preposición “z” y del adjetivo no muy frecuente, a la vez sofisticado y rural “chlebne”. En cambio, Międzyrzecki emplea casi en cada verso alguna expresión que es incomprendible o ridícula: “od żytniej Estremadury, do tych cytrusów gajów”, “do tych wybrzeży światła i soli”. El significado de esta última expresión resulta oscurecido: en este verso, Szleyen, aunque haya parafraseado la expresión original, ha transmitido el contenido emocional y pintoresco de una manera más inteligible y además ha incluido un juego de palabras bonito (hablamos de la repetición de los sonidos en “słone, słoneczne wybrzeża”).

La última frase, que en el original abarca dos últimos versos, está traducida casi idénticamente, aunque ambos traductores cambian algo en el orden de la frase. Międzyrzecki alterna la colocación de las expresiones “de río a río y de monte a monte”, pero consigue mantener el significado original. Mientras tanto, Szleyen hace una operación fácil, creando un final del poema, en nuestra opinión, mejor que el original: separa cada uno de estos complementos, les dedica a cada uno una línea aparte. Así obtiene una intensificación que completa el poema de una manera perfecta. Además, ella separa estos cuatro versos del resto del poema, como si esta parte viniera después de una pausa causada por la conmoción o por un suspiro. El poema va deteniéndose hasta conseguir el silencio del pensamiento.

Lo que más sorprende (a nosotros, negativamente) en la traducción de Szleyen, es que empieza el poema con una rima consonante, después asonante y lo acaba totalmente sin rima. No obstante, esta inconsecuencia no ha deteriorado definitivamente el poema en su totalidad. Szleyen ha logrado lo que más vale en la traducción de poesía: provocar casi las mismas emociones que causa el poema original. Su interpretación es bonita y emocionante, podemos atrevernos a definirla como penetrante. Desde el principio se caracteriza por un ritmo inquietante que lleva un hálito de espanto, a pesar del lirismo, el aparente idilio. El contraste entre las dos partes, la dinámica despiadada de la segunda imagen, es un gran logro.

Mientras tanto, Międzyrzecki parece traducir el poema palabra por palabra, o línea por línea, sin una visión global, sin un objetivo determinado. Esta técnica tiene algunos aspectos positivos, como la fidelidad de la traducción. En ciertos momentos es más acertada que la interpretación de Szleyen, pero

en este caso generalmente su interpretación peca por falta de fuerza o dramatismo. Una de las posibles consecuencias de la técnica usada podría ser también el hecho de que la traducción de Międzyrzecki no constituye un poema autónomo (no se entiende sin conocer el original).

Referencias bibliográficas

- BAŁA S., LIBEREK J.
2002 *Słownik frazeologiczny współczesnej polszczyzny*, Warszawa, PWN.
- FERNÁNDEZ LOBO L.C.
1997 *La poesía de Antonio Machado*, Madrid, Akal.
- MACHADO A.
1985 *Poezje wybrane*, Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
1989 *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, Fundación Antonio Machado.
1996 *Poesía*, Madrid, Alianza Editorial.
- MARKOWSKI A.
2002 *Nowy słownik poprawnej polszczyzny*, Warszawa, PWN.
- POTOCKA M.
2004 “Antonio Machado, *Yo voy soñando caminos*: dos traductores, dos visiones”, *Estudios Hispánicos*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, t. XII, pp. 255–268.
- RIBBANS G.
1997 “Introducción”, en: Machado A., *Soledades. Galerías. Otros poemas*, Madrid, Letras Hispánicas.
- STEINER G.
1980 *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, F.C.E.
- SZLEYEN Z.
1978 *Z Hiszpanią w sercu. Poeci hiszpańskiej walki i nadziei*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- TUSÓN VALLS V.
1991 “Antonio Machado y su tiempo”, en: Machado A., *Poesías escogidas*, Madrid, Castalia Didáctica.
- VALVERDE J.M.
1983 *Antonio Machado*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores.

Translation — a task of beauty, necessity and impossibility. Antonio Machado's poetry

Key words: Antonio Machado — the Spanish Civil War — spontaneous creation — emotional difficulty — artistic choice.

Abstract

The paper is a continuation of a former analysis included in *Estudios Hispánicos*, vol. 12. The author follows the same method, choosing a pair of Polish translations of one poem by Antonio Machado and comparing them in the aspects of their formal fidelity, artistic values and Polish normatives of poetry. This leads her to state questions concerning the good of the target reader and the impossibility of ideal poetic transfer between languages. In order to find the answer, she conducts three simultaneous analyses, that is, one of the original work and respective analyses of the translations.