

Aleksandra Jackiewicz

La poetización de la añoranza en dos traducciones españolas del poema Matka de Julian Tuwim

Romanica Silesiana 10, 373-383

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ALEKSANDRA JACKIEWICZ

Universidad de Varsovia

La poetización de la añoranza en dos traducciones españolas del poema *Matka* de Julian Tuwim

ABSTRACT: The aim of the article is to present some of the translation difficulties that may arise while recreating the poetic idealization of nostalgia in the poem *Matka* by Julian Tuwim considered one of the most talented and renowned poets and translators of the period between the wars in Poland. The article focuses on the expressions that show profound links between the historical circumstances and personal experiences that are supposed to be an inspiration source for the author, and those that, in some cases, might be difficult to translate into Spanish, as well as may result from cultural and structural differences between the two languages. This comparative analysis is based on examples extracted from the Spanish translations of Julian Tuwim's poem made by Maria Dembowska, Samuel Feijóo, Luis Melgarejo, and Joanna Studzińska.

KEY WORDS: translation, poetry, nostalgia, reality, Julian Tuwim

La poesía de Julian Tuwim se arraiga profundamente en la tradición histórica y literaria polacas, con lo cual al traducirla a otra lengua es indispensable poseer un amplio conocimiento del contexto histórico-cultural en el que esta se produce. Una de las obras que muestran este tipo de vínculos es el poema *Matka*¹ (TUWIM, 1955: 221—222), publicado en 1953, en el que se refleja la añoranza que le causó al poeta la muerte de su madre. Es nuestro propósito realizar un análisis comparativo entre la obra original y sus traducciones al español y averiguar si la organización estilístico-formal de este poema, teñido de dolor, se ha conservado en las versiones hispanas. La base de nuestro estudio la constituyen los fragmentos seleccionados del texto original junto con sus traducciones realizadas por dos parejas de traductores. La primera es la traducción de Maria

¹ El análisis de la traducción del poema *Matka* realizada por Maria Dembowska y Samuel Feijóo que presentamos en este artículo es una versión ampliada y corregida de nuestro estudio publicado en la revista *Acta Philologica*, véase JACKIEWICZ (2013).

Dembowska y Samuel Feijóo publicada en 1984 y la segunda es la traducción de Luis Melgarejo y Joanna Studzińska publicada en 2014. En esta obra estudia-remos siete versos marcados en negrita que, según nosotros, en menor o mayor medida, sufren una manipulación:

MATKA	LA MADRE	MADRE
I	I	I
Jest na łódzkim cmentarzu, Na cmentarzu żydowskim, Grób polski mojej matki, Mojej matki żydowskiej. Grób mojej Matki Polki, Mojej Matki Żydówki, Znad Wisły ją przywio- złem Na brzeg fabrycznej Łódki.	Está en Lodz, en un ce- menterio, en el cementerio judío, tumba polaca de mi madre, de mi madre que era judía. Tumba de mi Madre Po- laca, tumba de mi Madre Judía, desde el Vístula yo la traje a la orilla de este río.	En el cementerio de Łódź, en el cementerio judío, está la tumba polaca de mi madre, de mi madre judía. La tumba de mi madre polaca, de mi madre judía, que traje desde el Vístula hasta esta orilla de fábricas del Łódka.
Głaz mogiłę przywalił, A na głazie pobladył Trochę liści wawrzynu, Które z brzozy opadły.	Una piedra cerró la tumba, y en la piedra palidecida unas hojas de laureles desde un abedul caían.	Una roca aplastó el sepulcro, y en la pálida lápida unas hojas de laurel de un abedul cayeron.
A gdy wietrzyk słoneczny Igra z nimi złościście, W Polonię, w Komandorię Układają się liście.	Y cuando el sol y el viento con las hojas doradas jue- gan, en Polonia, en Comando- ria¹ el viento las hojas ordena.	Y cuando la brisa soleada dorada juega con ellas, las hojas parecen la Cruz de Polonia.
II	II	II
Zastrzelił ją faszysta, Kiedy myślała o mnie, Zastrzelił ją faszysta, Kiedy tęskniła do mnie.	Porque la mató un fascista cuando ella conmigo soña- ba, porque la mató un fascista cuando conmigo añoraba.	Un fascista, de un disparo, la mató cuando ella pensaba en mí, de un tiro un fascista la mató cuando me echaba de menos.
Nabił — zabił tęsknotę, Znowu zaczął nabijać, Żeby potem... — lecz po- tem Nie było już co zabijać.	Cargó —y mató la tristeza, otra vez volvió a cargar, pero luego... ay, pero luego no hubo nada que matar.	Cargó y mató su añoranza, volvió a cargar otra vez para después... pero ya, ya no había qué matar.

Przestrzelił świat matczy- ny:	Perforó el mundo materno:	El mundo material fue perfo- rado:
Dwie piśszczotliwe zgłoski, Trupa z okna wyrzucił	dos sílabas adoradas. Su cuerpo echó de la ven- tana	dos sílabas cariñosas. y arrojó su cuerpo por la ven- tana
Na święty bruk otwocki.	a la calle pavimentada.	al santo empedrado de Otwock.
Zapamiętaj, córeczko! Przypomnij, późny wnu- ku!	¡No lo olvides, hija mía! ¡Recuérdalo, nieto tardío!	¡Acuérdate, niña! ¡Recuérdalo, nieto tardío!
Wypełniło się słowo:	Se han cumplido las pala- bras:	Se cumplió la palabra:
«Ideal sięgnął bruku».	«El ideal llegó a la calle».	«El ideal llegó al suelo».
Zabrałem ją z pola chwały,	La cogí del campo de la gloria,	La recogí del campo de la gloria
Oddałem ziemi-macierzy...	la entregué a la madre tierra,	para traerla a la madre tierra...
Lecz trup mojego imienia	mas de mi nombre el ca- dáver,	Pero el muerto de mi nombre
Do dziś tam jeszcze leży.	hasta hoy, allí se queda.	para siempre allí se queda.

¹ Medallas al mérito. (N.
del T.)

(Trad. de Maria Dembowska y Samuel Feijóo en: SUÁREZ RECIO, 1984: 67—68) (Trad. de Luis Melgarejo y Joanna Studzińska en: MELGAREJO, STUDZIŃSKA, 2014: 100—102)

El poeta describe en sus versos las circunstancias de la muerte de su madre, Adela Krukowska, asesinada el 19 de agosto de 1942 por los soldados alemanes durante la liquidación del manicomio *Zofiówka* que formaba parte del gueto judío en la ciudad de Otwock. Valdría la pena señalar que la madre del poeta llegó a *Zofiówka* después de varios intentos de suicidarse, provocados por la muerte de su marido, Izydor Tuwim, que murió en 1935. La última vez que el poeta vio a su madre, fue antes de emigrar de Polonia, debido a la persecución de los judíos tras el estallido de la guerra, con lo cual no tuvo posibilidad de despedirla dignamente. El poema *Matka* es un ejemplo más que testimonia las estrechas relaciones que existían entre el poeta y su madre, ya que fue ella quien inculcó al joven Tuwim su desmedido amor por la poesía. Por tanto, el autor revela el dolor que le causó dicho acontecimiento a través de diversas alusiones tanto a la historia del país como a su propia vida, por lo que la traducción del poema puede resultar aún más problemática.

En lo que al aspecto formal del poema se refiere, vemos que este consta de dos partes. La primera tiene cuatro estrofas, cada una formada por cuatro versos heptasílabos. En cuanto a las rimas que aparecen en esta parte, se pue-

de observar, de acuerdo con la versificación polaca, que los versos pares de la tercera y cuarta estrofas riman en consonante y los versos impares quedan sueltos. En la segunda estrofa notamos una rima asonante en los versos pares: *Żydówki-Lódki*, y los versos impares no riman. Sin embargo, lo que más llama la atención en este fragmento, es la primera estrofa que presenta rimas internas: *łódzkim-żydowskim y polski-żydowskiej*. Valdría la pena añadir que en la misma estrofa se observa la repetición de las palabras *cmentarz*² («cementerio») y *matka* («madre»), lo que también influye en el ritmo de toda la composición. La segunda parte del poema consta de cinco estrofas, cada una formada por cuatro versos de arte menor, pero aquí solo la primera, la tercera y la cuarta estrofas mantienen el mismo número de sílabas, es decir, son heptasílabas. En la segunda estrofa los tres primeros versos tienen siete sílabas y el último verso tiene ocho, mientras que en la quinta estrofa la situación es inversa, es decir, los tres primeros versos son octosílabos y el último es heptasílabo. Lo interesante es que si nos fijamos en la imagen que nos proporcionan estas estrofas, resulta que los cambios en el número de sílabas están estrechamente vinculados al contenido. Estas modificaciones pueden incluso darnos la sensación de que Tuwim quería así enfatizar el mensaje que presentan dichos fragmentos. En cuanto a las rimas que aparecen en esta parte del poema, en la primera estrofa la rima consonante se basa en la repetición del sustantivo *faszysta* («fascista») y del pronombre *mnie* («mí»). A continuación, observamos que la segunda estrofa también rima en consonante, mientras que las tres siguientes estrofas presentan rima consonante solamente en los versos pares y los versos impares quedan sueltos. Convendría añadir que en la quinta estrofa la combinación *macierzy-leży* forma una rima consonante, donde las sílabas *-rzy* y *-ży*, a pesar de sus diferencias ortográficas, no producen ninguna irregularidad.

Pasemos ahora a comentar la estructura formal de las dos traducciones del poema. En primer lugar, fijémonos en la versión realizada por Dembowska y Feijóo. Uno de los primeros descuidos que llama la atención en esta traducción es el número de sílabas que aquí oscila entre seis y diez, mientras que en el original tenemos solamente versos heptasílabos y octosílabos. Otra característica que altera la obra de Tuwim es el hecho de no reflejar las rimas que aparecen en la versión polaca. Si cotejamos la traducción de la primera parte del poema con el original, resulta que las dos primeras estrofas no riman, mientras que en la tercera y la cuarta estrofas solo riman en asonante los versos pares: «palidecida-caían» y «juegan-ordena». Los versos impares de estas estrofas quedan sueltos. En cuanto a la traducción de la segunda parte del poema, en la primera estrofa todos los versos riman en consonante, en este caso, son rimas cruzadas. En la segunda estrofa, los versos pares son consonantes y los impares no riman.

² Las traducciones de las respectivas palabras polacas y españolas incluidas a continuación entre comillas y entre paréntesis son nuestras, a menos que se indique lo contrario.

La tercera estrofa muestra rima asonante en los tres últimos versos y el primer verso queda suelto. La cuarta estrofa no tiene rimas, mientras que en la quinta estrofa los versos pares riman en asonante y los impares quedan sueltos. Una situación parecida la notamos también en la traducción de Melgarejo y Studzińska en la que el número de sílabas oscila entre seis y doce, con lo cual no se mantiene aquí la regularidad rítmica del original. En lo que a las rimas empleadas por los traductores se refiere, resulta que en la primera estrofa riman en asonante los versos pares y los impares quedan sueltos. En la segunda estrofa riman en asonante solamente los versos tres y cuatro, mientras que los versos uno y dos no tienen rima. En cuanto a la tercera y la cuarta estrofas, aquí no rima ningún verso. Al observar la segunda parte de este poema, vemos que en la primera estrofa riman en consonante los versos impares y los pares quedan sueltos. Por otra parte, la segunda, la tercera y la cuarta estrofas no presentan ninguna rima, mientras que en la última estrofa riman en asonante solo los versos pares y los impares resultan libres.

Concluyendo, las dos traducciones del poema *Matka* no reflejan el sistema métrico y rítmico que Tuwim presenta en su obra. Desde luego, las soluciones adoptadas por ambas parejas de traductores se deben a la inherente relación entre la forma y el contenido que presenta la obra original, la cual dificulta significativamente el proceso de traducción, puesto que es inevitable decidir si dichas características han de mantenerse en los versos meta y de qué manera. Además, en la traducción poética, tal como sostiene Eugene NIDA, solo raras veces se puede reproducir tanto el contenido como la forma en el texto de llegada, y por ello, generalmente, la forma se ve sacrificada a favor del contenido (2000: 127). Efectivamente, hay casos en que la traducción de poesía en prosa resulta la única eficaz, especialmente entre lenguas desemejantes, por lo que con frecuencia es un auxilio para la comprensión del sentido original. Conviene resaltar también que los partidarios de la prosificación de poesía sostienen que las traducciones que intentan reflejar el ritmo y la rima del poema original, pueden al mismo tiempo «estorbar» su contenido, originando así una infidelidad lexical del texto meta (POLLAK, 1948: 195). En lo que concierne a la poesía polaca, BELTRÁN y MURCIA SORIANO subrayan que la convivencia de distintos sistemas de versificación tales como el silabismo, el silabotonismo, el tonismo, el verso libre, puede provocar diversas dificultades al encontrar su equivalente en la lengua de llegada durante el proceso de traducción (1998: 173). Hay diferentes posturas que los traductores toman ante dicho problema. Por una parte, intentan conservar la versificación original en la versión meta, tratando así ampliar el sistema rítmico de la poesía escrita en su idioma. No obstante, este método resulta difícil de adoptar: como cada creación poética muestra varios sistemas rítmicos, muchas veces inexistentes en otros sistemas lingüísticos, el traductor se ve obligado a sacrificar el aspecto métrico del original a favor de un equivalente propio de la lengua de llegada. En este caso, si la conservación de las cualidades formales propias de los

versos de partida, por distintas razones, no es posible de conseguir, el traductor puede salvarlas entonces sirviéndose de otro sistema de versificación homologable con el original, siempre que esta solución no entre en conflicto con la idea prefijada por el poeta. De esta manera, y debido a una gran importancia que posee el metro en poesía, ya que muchas veces es un componente que refuerza la expresividad de un poema, el hecho de aplicar un ritmo característico de la tradición poética propia de la lengua meta hace que el traductor logre mantener, cuando menos en parte, el programa estético del original en su versión, así como evita producir un «choque rítmico» en el lector de llegada, haciendo el texto más comprensible. Finalmente, la traducción poética ha de tener en cuenta el aspecto métrico si se quiere que el resultado final siga siendo verdadera poesía, con las dificultades que ello conlleva (GALLEGOS ROSILLO, 1997: 21).

Ahora bien, el cotejo detallado de los fragmentos señalados en negrita lo empezaremos por los versos: *Znad Wisły ją przywiozłem / Na brzeg fabrycznej Łódki* traducidos al español como: «desde el Vístula yo la traje / a la orilla de este río» (MD/SF³) y «que traje desde el Vístula / hasta esta orilla de fábricas del Łódka» (LM/JS). Aquí lo difícil y quizá lo intraducible reside en la expresión *brzeg fabrycznej Łódki* que, a primera vista, podemos entender literalmente, pues es fácil vincularla al río Vístula y a la palabra «orilla» presentes en el verso anterior. Sin embargo, el adjetivo *fabryczna* («fabril») al lado de la palabra *Łódka* («barco») escrita con mayúscula inmediatamente hace pensar en la famosa estación de trenes que se llama *Łódź Fabryczna*, y esta asociación resulta aún más lógica si tomamos en consideración el hecho de que Tuwim pasó toda su infancia en la ciudad de Łódź. Además, la situación descrita en estos dos versos, efectivamente, tuvo lugar después de la vuelta de Tuwim a Polonia. Aquí merece añadir que, en 1947, el poeta decidió trasladar el cadáver de su madre de Varsovia al cementerio judío de Łódź. Volviendo a las traducciones de esta metáfora, la versión «a la orilla de este río», ofrecida por Dembowska y Feijóo, falla en transmitir las connotaciones arriba señaladas, puesto que no se mantiene la metáfora *fabryczna Łódka*, sustituida por una simple expresión «este río», lo cual hace que el lector hispanohablante, al leer solamente el verso meta, ni siquiera se dé cuenta del juego lingüístico propio del original. En cambio, Melgarejo y Studzińska vierten esta metáfora literalmente, intentando así reflejar, cuando menos en parte, la imagen proporcionada por Tuwim. En su traducción se transmite lo fabril, pues aparece la expresión «orilla de fábricas», así como se mantiene el sustantivo original *Łódka*, con lo cual se le acerca al lector meta a lo extranjero. No obstante, debemos aclarar que dicha solución hace el verso hispano todavía más largo, con lo cual surge el riesgo de enturbiar al mismo tiempo la estructura rítmica de todo el texto.

³ Empleamos las siguientes abreviaturas de los nombres de los traductores: MD/SF (Maria Dembowska y Samuel Feijóo), LM/JS (Luis Melgarejo y Joanna Studzińska).

Otro fragmento que puede resultar problemático desde el punto de vista de su traducción, es el verso: *W Polonię, w Komandorię* traducido al español como: «en Polonia, en Comandoria» (MD/SF) y «la Cruz de Polonia» (LM/JS). En este verso, el poeta hace referencia a una de las más altas distinciones de Polonia, es decir, a la *Orden Polonia Restituta*, lo cual tiene como objetivo rendir homenaje a su madre. En lo que concierne a las traducciones de estos dos nombres propios, en la versión de Dembowska y Feijóo estas expresiones se sustituyen literalmente, pero al mismo tiempo los traductores emplean una nota a pie de página: «Medallas al mérito» con la intención de explicarle al lector meta a qué se refieren las palabras adoptadas en el original. Esta solución posiblemente se debe a las dificultades de encontrar un equivalente en español, pero al mismo tiempo podríamos considerarla como una «señal de derrota por parte del traductor» (NEWMARK, 1992: 10), especialmente si se trata de la traducción de poesía. Desde luego, no se puede negar que, en ciertas circunstancias, los comentarios explicativos que acompañan a la traslación pueden resultar indispensables para el correcto entendimiento del texto, tal como lo demuestra la solución adoptada por Dembowska y Feijóo. Además, BELTRÁN y MURCIA SORIANO subrayan que «es preferible el fracaso del traductor al fracaso del poema» (1998: 181), de ahí que los traductores de poesía con frecuencia recurran a notas a pie de página. Por otro lado, hay que tener en cuenta que el traductor no puede señalar a través de sus comentarios más que el mismo autor de un poema, por más útil que esto sea para el lector, puesto que la traducción de poesía no consiste en facilitar aquello que el poeta no quiso hacer fácil, salvo que esto sea estrictamente necesario (MARTÍNEZ DE MERLO, 1997: 50). Al analizar la versión de este mismo verso ofrecida por Melgarejo y Studzińska, cabe observar que aquí los traductores deciden sustituir los nombres originales por uno de sus posibles equivalentes en español, es decir, «la Cruz de Polonia», simplificando, a nuestro modo de ver, su significado original. No obstante, debemos admitir que dicha solución refleja, en cierta medida, la idea de Tuwim, pues el equivalente empleado por los traductores es una versión abreviada del nombre completo en polaco. Esta decisión, por su parte, tiene que ver también con la estructura de toda la estrofa, así como forma parte del programa estético que Melgarejo y Studzińska intentan realizar en su traslación.

La difícil traducibilidad de las referencias a la realidad que Julian Tuwim incluye en su obra, la vemos también en la segunda parte del poema analizado. Nos referimos aquí a los versos: *Trupa z okna wyrzucił / Na święty bruk otwocki* traducidos al español como: «Su cuerpo echó de la ventana / a la calle pavimentada» (MD/SF) e «y arrojó su cuerpo por la ventana / al santo empedrado de Otwock» (LM/JS). Antes de pasar al análisis de las versiones hispanas, consideramos importante aclarar que para verter estos dos versos de manera que reflejen la idea original, es indispensable saber que en la mencionada ciudad de Otwock se encontraba el manicomio *Zofiówka*, donde residía la madre del poeta. Por

tanto, este fragmento constituye una descripción del momento de su muerte, es decir, un soldado alemán, después de haber disparado a la mujer, decidió echar su cuerpo por la ventana. Ahora bien, la dificultad que se presenta a los traductores en este fragmento la constituye la expresión *święty bruk otwocki*, con la cual el poeta quiere conmemorar el lugar de la muerte de su madre. En este caso, nos interesa precisamente el adjetivo *otwocki* que se refiere a la ciudad de Otwock y que, como vemos, se omite en la versión de Dembowska y Feijóo. Los traductores deciden también no traducir la palabra *święty* («santo» o «sagrado»), además, el sustantivo *bruk* («empedrado») se sustituye por «la calle pavimentada». De esta manera, es inevitable notar que no hay ningún elemento en la traducción de esta metáfora que se identifique con la imagen que nos proporciona el original. En cuanto a la traslación de esta misma expresión realizada por Melgarejo y Studzińska, esta se vierte literalmente, conservando, asimismo, el nombre original de la ciudad de Otwock. De ahí que esta solución le posibilite al receptor meta experimentar el carácter específico de la metáfora que Tuwim crea en su poema y, por ende, despertar en él un efecto emotivo y estético parecido al que se produce en el receptor polaco.

Por último, nos ocuparemos del análisis de la traducción de los siguientes versos de la penúltima estrofa: *Przypomnij, późny wnuku! / "Ideal sięgnął bruku"* traducidos al español como: «¡Recuérdalo, nieto tardío! / 'El ideal llegó a la calle'» (MD/SF) y «¡Recuérdalo, nieto tardío! / 'El ideal llegó al suelo'» (LM/JS). Aquí lo problemático reside en que estos dos fragmentos son citas intertextuales relativas a la tradición literaria polaca, dado que Tuwim hace referencia al poema *Fortepian Szopena* de Cyprian Kamil NORWID (1968: 310—313), cuya parte final, específicamente los versos: *Ciesz się, późny wnuku!*, así como *Ideal sięgnął bruku*, le sirven de ejemplo para componer su propia obra. Además, la alusión que Tuwim hace en dichos versos es todavía más evidente si tomamos en consideración el hecho de que Norwid describió en su poema los acontecimientos de 1863, cuando las tropas rusas echaron el piano de Chopin por la ventana del Palacio de Zamoyski, profanando así el genio del compositor. De ahí que sea inevitable notar la similitud temática que hay entre los dos poemas. Finalmente, no se puede olvidar que la obra de este gran poeta romántico polaco siempre estuvo presente en la creación poética de Tuwim.

Ahora bien, teniendo en cuenta el contexto cultural que forma parte de nuestro poema, comentaremos las soluciones adoptadas por ambas parejas de traductores. Al analizar la traducción del primer verso: *Przypomnij, późny wnuku!*, observamos que este se traduce literalmente y de igual manera en las dos versiones, pues leemos «¡Recuérdalo, nieto tardío!». En cuanto a la traslación de la metáfora *ideal sięgnął bruku*, en la versión de Dembowska y Feijóo la mencionada palabra *bruk* («empedrado») queda sustituida por el sustantivo «calle», mientras que en la versión de Melgarejo y Studzińska se reemplaza por el sustantivo «suelo», lo cual, especialmente en el primer caso, constituye una desviación del

original, ya que le da la impresión al lector meta de como si el «ideal» del verso analizado saliera a la calle y estuviera al alcance de todos. En cambio, el verso construido por Tuwim es de carácter metafórico, por lo que puede ser interpretado de varias maneras, una de ellas se refiere al momento en que lo perfecto, lo ideal tiene que enfrentarse con la realidad que con frecuencia resulta despiadada e implacable. De todas formas, teniendo en cuenta la dominante interpretativa de este fragmento, es decir, la alusión a la idea de la destrucción de lo ideal, creemos que la solución adoptada por Melgarejo y Studzińska le acerca más al receptor hispanohablante a la imagen proporcionada por Tuwim, puesto que consigue, en nuestra opinión, captar la parte audaz de la expresión original.

A la luz de nuestro análisis, parece que las versiones hispanas del poema *Matka* no reflejan las peculiaridades estilísticas y formales del original, con lo cual se perturba su carácter específico. Tomando en consideración los tipos de traducción poética distinguidos por Efim ETKIND, podríamos concluir que las dos traslaciones que acabamos de presentar constituyen un ejemplo de la «traducción-aproximación» (1982: 18—27)⁴, ya que ambas parejas de traductores han dado una evidente preeminencia a la transmisión del argumento del poema, sacrificando al mismo tiempo tanto el ritmo como las rimas de los versos de partida. En cuanto a la transmisión de los elementos relativos al plano semántico de la obra, parece que las dos traducciones reflejan las imágenes originales, sin embargo, aquí también hemos podido observar una inconsecuencia en el proceso traductor. En este caso, nos referimos a las soluciones adoptadas por los traductores que efectivamente enturbian la estrategia poética realizada por el poeta polaco tales como la simplificación, la omisión o el falseamiento de significado de ciertas expresiones originales. Desde luego, todas estas dificultades de traducción se deben a la maestría de la obra, la cual trasluce en una variedad de metáforas, juegos lingüísticos e incluso citas intertextuales que tienen como objetivo revelar, de una manera sagaz, la realidad de aquellos tiempos desde el prisma de la muerte de la madre del poeta. Además, conviene señalar que a pesar de estos problemas de traducción, creemos que la versión realizada por Melgarejo y Studzińska le propicia más al lector meta experimentar los atributos ajenos del mundo representado, dado que los traductores, tal como hemos podido observar en nuestro análisis, han prestado una mayor atención a la transmisión al español de las metáforas y los nombres propios adoptados por Tuwim. Por otra parte, es inevitable notar que ambas parejas de traductores han manipulado, en cierta medida, la organización lingüística y formal del poema original, en consecuencia de lo cual se debilita la potencia expresiva del texto, así como queda transformada su identidad.

⁴ En el presente estudio nos servimos de la siguiente tipología de traducción poética elaborada por el teórico ruso: 1) la traducción-información; 2) la traducción-interpretación; 3) la traducción-alusión; 4) la traducción-aproximación; 5) la traducción-recreación; 6) la traducción-imitación.

Bibliografía

- BELTRÁN Gerardo, MURCIA SORIANO Abel A., 1998: „Mała antologia problemów przekładu poezji polskiej na hiszpański”. *Między oryginałem a przekładem*, nr 4, 167—181.
- Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*, <<http://rae.es/>>. Fecha de la última consulta: el 27 de julio de 2015.
- DUBISZ Stanisław, red., 2006: *Uniwersalny słownik języka polskiego*. T. 1—4. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- ETKIND Efim, 1982: *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- GALLEGOS ROSILLO José Antonio, 1997: «Traducción y recreación en poesía (En torno a algunas versiones de Rimbaud, Laforgue, Goethe y Rilke)». *TRANS. Revista de Traductología*, nº 2, 21—31, <http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_2/t2_21-31_JRosillo.pdf>. Fecha de la última consulta: el 27 de julio de 2015.
- JACKIEWICZ Aleksandra, 2013: «El problema de la traducibilidad de la realidad: análisis comparativo de los poemas *Do krytyków* y *Matka* de Julian Tuwim y sus traducciones al español». *Acta Philologica*, nº 43, 185—194.
- MARTÍNEZ DE MERLO Luis, 1997: «Traducir poesía (Condiciones y límites de una práctica posible)». *TRANS. Revista de Traductología*, nº 2, 43—53, <http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_2/t2_43-53_LMartinez.pdf>. Fecha de la última consulta: el 27 de julio de 2015.
- MATYWIECKI Piotr, 2008: *Twarz Tuwima*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- MELGAREJO Luis, STUDZIŃSKA Joanna, 2014: «Poesía polaca contemporánea». *Nayagua. Revista de poesía*, nº 20, 91—124, <http://issuu.com/julioiejja/docs/revista_nayagua_num_20>. Fecha de la última consulta: el 28 de enero de 2015.
- NEWMARK Peter, 1992: *Manual de traducción*. Trad. de Virgilio MOYA. Madrid: Cátedra.
- NIDA Eugene, 2000: “Principles of Correspondence”. In: Lawrence VENUTI, ed.: *The Translation Studies Reader*. London & New York: Routledge, 126—140.
- NORWID Cyprian Kamil, 1968: *Pisma wybrane*. T. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- POLLAK Seweryn, 1948: „Z zagadnień teorii przekładu poetyckiego”. *Prace polonistyczne*, nr 6, 191—210.
- SAWICKA Jadwiga, 1986: *Julian Tuwim*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- SUÁREZ RECIO Marietta, ed., 1984: *Poesía polaca. Antología*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- TUWIM Julian, 1955: *Wiersze*. T. 2. Warszawa: Czytelnik.
- TUWIM Julian, 2003: *Tam zostałem. Wspomnienia młodości*. Warszawa: Czytelnik.
- URBANEK Mariusz, 2013: *Tuwim. Wylękniony bluźnierca*. Warszawa: Wydawnictwo Iskry.
- WĘGRZYŃSKA Anna, 1987: *Dialektyka językowej organizacji tekstu w poezji Tuwima*. Katowice: Uniwersytet Śląski.
- WĘGRZYŃSKA Anna, 2005: *Ja głosów świata imitator. Studia o poezji Juliana Tuwima*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk.

Síntesis curricular

Aleksandra Jackiewicz es Doctora en Letras por la Universidad de Varsovia. Su investigación se centra en la traducción poética, especialmente en la poesía polaca del período de entreguerras y en sus traducciones españolas. Autora de varios artículos dedicados al tema de la poesía de Julian Tuwim traducida al español. Ha expuesto los resultados de su investigación en diferentes congresos internacionales relativos a la literatura y traducción en el ámbito hispánico. Actualmente trabaja como profesora en el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, donde imparte clases de español jurídico y traducción jurada. Aparte de esto, es traductora de la poesía española contemporánea más reciente.