

L'INFINITO DE LEOPARDI: EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE SU TRADUCCIÓN AL CASTELLANO

PEDRO LUIS LADRÓN DE GUEVARA MELLADO

Pretendemos con este trabajo estudiar las traducciones realizadas al castellano del poema «L'Infinito» de Leopardi, con el objetivo de comprobar las variantes adoptadas en las diferentes versiones. En un estudio global sobre la traducción española del siglo XX, se podrá confirmar si es posible extrapolar las conclusiones alcanzadas.

Hemos tenido en cuenta la traducción de Juan O'Neill (única aparecida en el siglo XIX, en la conocida *Antología* de Estelrich, de 1889); la de Tomás Morales, recogida por Carmen de Burgos, «Colombine», en su interesantísimo libro *Giacomo Leopardi (su vida y sus obras)* publicado en Valencia en 1911; la de Miguel Romero Martínez, editada en Colecciones Populares Cervantes en 1920, y posteriormente en Aguilar, fue la utilizada por Cernuda¹; la de Antonio Gómez Restrepo, firmada en Roma en 1929 y publicada en 1941; la de Diego Navarro, publicada primero por Janés en 1951 y reeditada habitualmente por Planeta y Orbis; la de Antonio Colinas (por expreso deseo suyo utilizamos la aparecida en su último libro *Hacia el infinito naufragio. Una biografía de Giacomo Leopardi*, que invalida las anteriores llenas de erratas de imprenta); las bilingües de Juan Bautista Beltrán y Loreto Tusquets para Río Nuevo y Bosch respectivamente, de 1978 y 1980; y la de Eloy Sánchez Rosillo, premio Adonais 1977, aparecida en la revista *Cántiga* en 1982, esta última en representación de todas aquellas traducciones que, estamos seguros, han aparecido en revistas literarias de escasa difusión, casi imposibles de ser localizadas².

1 Para el estudio de las relaciones entre Cernuda y Leopardi ver MONTESINOS, Rafael: «El rumor del agua», en AA.VV. *A una verdad: Luis Cernuda*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Sevilla, 1988, págs. 55-61; y LADRÓN DE GUEVARA MELLADO, Pedro Luis: «I Canti de Leopardi en la obra poética de Luis Cernuda» en *Homenaje a Luis Rubio*, Universidad de Murcia, 1989, vol. II, págs. 677-693.

2 Muchas han sido las ediciones de «L'Infinito» de Leopardi, si bien algunas traducciones han tenido mayor fortuna y han sido reeditadas en diversas editoriales. Los traductores son los siguientes:

De estas traducciones se someten a rima todas, con la excepción de las bilingües y la de Colinas, aunque esta última también era bilingüe en su origen.

El título parece no plantear ningún tipo de problema ya que en casi todos hay unanimidad: «El Infinito», no obstante el primero de ellos, Juan O'Neill, lo titulaba «Lo Infinito», el uso de este artículo no es gratuito ya que en italiano no existe el artículo neutro, por tanto el artículo determinado masculino italiano recoge también el uso abstracto que en español corresponde a la forma neutra. De todos es conocido que Leopardi juega con el doble sentido: el infinito que tiene delante, el horizonte, y la idea de infinitud. Poco éxito tuvo la traducción con el artículo neutro, ya que no volvió a ser utilizada. Nosotros la rechazamos, así como también la de los demás («El Infinito») por que sólo recogen uno de los aspectos de los dos a los que hace referencia Leopardi, y, aunque chocamos con el peso de la tradición, cosa que no siempre podremos desdeñar, proponemos la supresión del artículo con el fin de que quede mejor expresada la doble idea del poeta: «Infinito».

El adjetivo «caro», utilizado en la tercera acepción del diccionario de la R.A.E., ha permanecido invariable en casi todos, a excepción de Restrepo que utiliza «grata» y Beltrán que prefiere «querida»; aceptamos la palabra homónima aunque podría sustituirse por «amado».

Sorprende el uso de la segunda persona en la traducción de Romero Martínez («cara me fuiste»), que intenta crear así una más estrecha relación entre el poeta y el «ermo» promontorio, añadiendo posteriormente una aposición por lo que suprime el demostrativo («cara me fuiste, yerma cumbre»). Restrepo prefiere el pretérito perfecto («Siempre cara me ha sido») al indefinido.

La traducción de «colle» plantea únicamente el problema derivado de la gran cantidad de palabras posibles. Por orden cronológico han sido usadas: «altura», «colina», «cumbre», «loma», «collado». Colinas y Busquets han coincidido en el término «collado» y Sánchez

— O'NEILLE, Juan, en la famosa *Antología de Poetas líricos italianos* de Estelrich (Palma de Mallorca, Tip. Provincial, 1889).

— BURGOS, Carmen de (Colombine), *Giacomo Leopardi (su vida y sus obras)*, Valencia, F. Sempere y C.^ª, 2 vols., s.a. (1911).

— ROMERO MARTÍNEZ, Miguel: *Las mejores poesías líricas*, Editorial Cervantes, 1920. De la misma editorial, Leopardi, *Poesías*, Madrid, Bibliotecas Populares Cervantes, C.I.A.P., s.a. (1928). Anteriormente había aparecido la traducción del poema en *La Exposición*, Sevilla, n.º 155, sep. 1919. Volvió a reeditarse en: Leopardi, *Obras*, a cargo de... y traducida en su mayor parte por él, Madrid, Aguilar, 1945 (1960).

— GÓMEZ RESTREPO, Antonio: Leopardi *Cantos* Roma, 1929 (Molina 1941).

— NAVARRO, Diego: *Leopardi: Cantos*, prólogo, traducción y notas de..., Barcelona, Janés 1951 (2.ª ed. 1961). Recogida en *Maestros italianos*, Vol. II, Introducción, estudios y notas de Antonio Prieto, Barcelona, Planeta 1965; Leopardi, *Cantos*, Barcelona, Planeta, 1983; Leopardi, *Cantos*, Ed. Orbis, 1984. Más tarde se recoge el poema en: RIQUER, Martín de y VALVERDE, J. M.: *Historia de la Literatura Universal*, vol. VII, Barcelona, Planeta, 1985, pág. 236.

— LEOPARDI, *Cantos*, Vosgos S.A., 1968.

— COLINAS, Antonio: *Leopardi*, Madrid, Ed. Júcar, Col. «Los poetas» 1974. Recogido en LEOPARDI, G.: *Poesía y prosa (Cantos, Diálogos, Pensamientos, Diario del primer amor)* ed. COLINAS, A. col. «Clásicos Alfaguara», Alfaguara, Madrid, 1979; y también en COLINAS, A.: *Hacia el infinito naufragio. Una biografía de Giacomo Leopardi*, Barcelona, Tusquets, 1988.

— BELTRÁN, Juan Bautista: Leopardi, *Obra Completa*, Tomo I «Los Cantos», Barcelona, Ediciones 29, Libros Río Nuevo 1978. Recogido en *Cantos*, Barcelona, Río Nuevo 1983.

— BUSQUETS, Loreto: *Canti, Cantos* ed. bilingüe, Barcelona Bosch 1980.

— SÁNCHEZ ROSILLO, Eloy: *Cantiga*, n.º 2, Madrid, junio de 1982.

Rosillo ha preferido «cerro» por ser bisílabo y masculino. Devoto y Oli definen el término «colle» como «rilievo di medie proporzioni (tra l'altura e la collina)»³. Otras posibles palabras son «cuesto» o «alcor». Por problemas de métrica Morales tuvo que colocar el sustantivo en el verso siguiente, Busquets preferirá pasar al 2.º verso el adjetivo, aunque en este último caso es más incomprensible ya que no se somete a métrica. La traducción de la palabra «colle» está ligada a cómo se traduzca «sieve» y «quella», de los versos 2 y 5 respectivamente.

El significado de «sieve» sería «seto, cercado, valla, cerca», pues es un «riparo costituito da una piantagione a sviluppo lineare di piante arbustive... analoghi ripari fatti con legname, fili metallici, canne»⁴ lejos de los términos «selva», «espesura», «maleza», «arbustos» utilizados por O'Neill y Morales, Romero, Navarro y Beltrán, y Rosillo respectivamente. Ya Restrepo había recogido la idea del poeta al traducirlo por «cerca». Coincidimos con Colinas y Busquets en su utilización del término «seto».

La mala traducción de «sieve» denota la poca comprensión del poema: el poeta se haya ante una colina solitaria, que presumidos despoblada ya que rehuye hacer cualquier referencia a los árboles mientras que, por el contrario, utiliza los términos «piante» (plantas) y «colle». La traducción de «colle» por «selva» o «espesura» conlleva la idea de árboles que incluso se contradice con la equivocada traducción que ellos mismos hacían de «ermo» por «yermo», pues si la colina era yerma difícilmente podía tener árboles.

La traducción de «colle» y «sieve» están relacionadas debido a que en el verso 5 aparece el pronombre «quella» referido obligatoriamente al único femenino aparecido hasta ahora, «sieve», y no a «colle» que es masculino; sin embargo, si traducimos ambas palabras con el mismo género creamos una ambigüedad inexistente en el texto leopardiano: no sabremos a quien se refiere el pronombre. La traducción de este pronombre ha planteado históricamente muchos problemas, lo que evidencia una falta de comprensión del poema: O'Neill tradujo «tras éste», refiriéndose al horizonte, ya que utilizó femeninos para referirse a los sustantivos citados («altura» y «Selva»); Restrepo, conocedor del sujeto al que hacía referencia, no lo traduce por un pronombre sino por un sinónimo del nombre al que hace referencia, si en el verso segundo había utilizado «cerco», ahora prefiere «valla», evitando así que el lector crea que se refiere a «colina» que es como él traduce «colle»; Tomás Morales parece no comprender la frase «di là da quella» y lo traduce libremente por «otro espacio», igualmente Romero traduce libremente «a lo lejos», con lo que evitan tomar partido y tener que explicar a quién se refería el pronombre; Navarro utiliza dos femeninos por lo que traduce el pronombre con ese género («detrás de ella»), creando la ambigüedad al no saberse a cual de los dos se refiere, si a «la loma» o a «la maleza»; Colinas complica más las cosas al traducir los dos sustantivos como masculinos, a lo que hemos de añadir la palabra horizonte, con lo cual son tres los posibles sustantivos a los que haría referencia el pronombre, traduce «más allá de él», sin que se sepa a cual de ellos se refiere; Beltrán sigue a Navarro, tras utilizar dos femeninos escribe «detrás de ella»; Busquets, al igual que Colinas, se encuentra con tres masculinos, pero a diferencia de éste, coloca el pronombre en plural («más allá de aquéllos») con lo que extiende el significado de «quella» no sólo a «sieve», tal y como es en italiano, sino también

3 DEVOTO, G. y OLÍ, G. C.: *Dizionario della lingua italiana*, Florencia, Le Monnier 1983, 15.ª reedición, pág. 512.

4 Id., pág. 2.213.

a «ermo», que, por cierto, coloca en el segundo verso; en el caso de Sánchez Rosillo utiliza dos masculinos, pero evita en gran medida la ambigüedad al traducir en plural «sieve» («arbustos») y en singular «colle» («cerro»), por lo que el pronombre («detrás de ellos») parece referirse a arbustos y no al conjunto de éstos y de cerro, lo que impide su confusión.

Con la excepción de Morales que traduce por «solitaria» y Sánchez Rosillo que utiliza «aislado», el resto ha traducido «ermo» por «yermo» —Busquets añadía una nota donde añadía «deshabitado»— no siendo ésta la traducción más adecuada, ya que en español «yermo» significa «inhabitado», «incultivado», mientras que en italiano «ermo» significa «solitario, desierto, abbandonato». Por tanto no nos parece que «yermo» recoja el sentido Leopardiano: «la parola 'Ermo' (romito) —dice Luigi Russo— è molto cara al Leopardi, e sebbene derivata dai classici, essa è piena di un afflato tutto particolarmente leopardiano, como ogni parola che indichi solitudine appartata e vaga»⁵. El poeta crea una simbiosis entre su soledad y la del montículo, por ello la traducción por «yermo» no es sólo incorrecta sino que desvirtúa el sentido del poema.

La segunda mitad del verso 2.^o («che da tanta parte») es traducida, como ya es habitual, de forma totalmente libre por O'Neill («que a trechos cierra»), Restrepo («que en redor») y Romero («que a los ojos roba»); Tomás Morales lo suprime. Posteriormente los traductores han tratado de aproximarse al original, Navarro («la que tanta parte»), mucho más literal y precisa es la de Beltrán y Busquets («que de tanta parte») y la de Sánchez Rosillo («que una buena parte»), Colinas escribe «de tanto espacio», de la que discrepamos por traducir «parte» por «espacio», ya que, a parte de no ser la indicada, Leopardi utiliza posteriormente en el verso 5.^o la palabra «spazi», por tanto Colinas nos ofrece una repetición inexistente e innecesaria.

En principio, el verso 3.^o no plantea problemas, aunque ello no evita las libres traducciones de O'Neill y Morales («cierra / El último horizonte a la mirada») Restrepo («se extiende / A mi vista cerrando el horizonte») y Romero («que a los ojos roba/ Tanta parte del último horizonte»). Navarro y Rosillo traducen «sguardo» por el infinitivo «ver» y el verbo «esclude» por «impide» («del último horizonte ver impide») con el lógico uso del plural en el caso de Rosillo, ya que utilizó la palabra «arbustos»; Beltrán utiliza también el verbo «impedir» aunque prefiere el sustantivo «vista» («del último horizonte la vista impide»). Busquets también escoge ese sustantivo, aunque utilizando el verbo «excluire» («del último horizonte la vista excluye»). Sentimos debilidad por el verbo adoptado por Colinas («privar») en lugar de «excluire» («que priva a la mirada / de tanto espacio del último horizonte»), como sustantivo traduce «guardo» por «mirada», aunque discrepamos tanto de la traducción de «parte» por «espacio», como por la desaparición del hipébaton del original.

Problemática ha sido la traducción de los gerundios: O'Neill, como más tarde harían Morales, Restrepo, Romero o Navarro, prefiere anteponer el adverbio de lugar al participio, en sustitución del primer gerundio («Aquí sentado»), Morales («Aquí en reposo miro»), Restrepo («Aquí, sentado a meditar»); Romero conservó el segundo gerundio («mirando») pero no así O'Neill y Navarro que traducen por presente de indicativo («observo» y «contemplo» respectivamente). Colinas, Busquets y Rosillo han preferido traducir la preposición adversativa («Mas») —al igual que Beltrán que utiliza «Pero»— y transformar el gerundio en participio («Mas sentado y contemplando»), conservando el segundo gerundio,

5 LEOPARDI, G.: *I Canti*, a cargo de Luigi Russo, Florencia Sansoni 1968, pág. 126.

en el caso de Rosillo prefiere el verbo «mirar» en lugar de «contemplar». Es de destacar el uso de la coma, Beltrán la coloca después del participio («Pero sentado, y contemplando,») mientras que Rosillo la sitúa antes («Mas, sentado y mirando,»).

Poco problema planteaba «interminati / Spazi», donde hay unanimidad, sin embargo O’Neill y Morales lo traducen por «otro espacio», con lo que pierde la sensación de vastedad que le otorga el plural. Igual ocurre con «sovrumani / silenzi», lo traducen en singular, lo que priva al texto de la vaguedad que pretendía otorgarle el poeta. Respecto a «interminati» Restrepo prefiere el adjetivo «insondables» en lugar de «interminables» y, al igual que los anteriores, prefiere traducir «silenzi» en singular («Sumo silencio»).

Respecto a «profondissima quiete» señalar, en primer lugar, la misma traducción en todos del superlativo «profundísima», a excepción de Restrepo que opta por «tan profunda» y Colinas que prefiere «hondísimo», y, en segundo lugar, la posición postpuesta al sustantivo en Romero, Colinas, Navarro y Rosillo, en estos dos últimos y en Restrepo justificado por el uso de la métrica, ya que al ser esdrújula se contabiliza una sílaba menos. Por «quiete», se prefiere el sustantivo «calma», aunque no siempre: O’Neill y Morales escogen «reposo» y Colinas «quietud».

El verbo «fingere» tiene en italiano una acepción literaria que significa «Inventare o supporre nell’ambito (o al livello) della fantasia o dell’immaginazione»⁶ que poco o nada tiene que ver con el fingir español actual («Dar a entender lo que no es cierto», «Simular, aparentar»)⁷; pese a esto ha utilizado este verbo O’Neill, Morales, Restrepo, Romero, Navarro, Beltrán y Rosillo, amparándose algunos de ellos en su antigua significación, discrepan Colinas, que utiliza el verbo «ocultar», y Busquets que acertadamente eligió «imaginar».

Respecto a la segunda parte del verso 7 («ove per poco») ninguno se ha limitado a realizar una traducción literal («donde por poco») sino que han preferido otras formas: O’Neill, Morales y Restrepo («y casi») Romero, Navarro y Beltrán («y poco falta») aunque Navarro suprime la conjunción, Colinas («Tanta que casi»), Busquets («tanto, que casi») y Rosillo («y casi, entonces»). En el final de la frase, segunda mitad del 8.^o verso, encontramos el verbo «Spaurare» que significa «Incutere un senso di angoscio smarrimento»⁸, por lo que puede ser traducido por «asustarse, espantarse, turbarse, estremecerse». Sin embargo O’Neill, Morales y Romero escogieron «temblar» aunque añadiendo el adjetivo «cobarde» («tiembla cobarde el corazón»); Navarro, Colinas y Rosillo prefirieron «espantarse»; Beltrán «amedrentarse»; y Busquets «estremecerse».

El final del verso 8 («E come il vento / Odo») tiene un valor causal y así lo tradujeron Restrepo («Y como el viento») y Colinas, aunque éste cambia el orden («Y como oigo expirar el viento»); sin embargo algunos han preferido darle un valor temporal, O’Neill («Mas cuando el viento»), Beltrán y Rosillo cambian la preposición adversativa por la conjunción copulativa («Y cuando el viento») pero manteniendo el valor temporal; Morales y Busquets prefirieron el valor condicional, con la preposición adversativa el primero («Pero si el viento») y con la conjunción copulativa el segundo («Y si del viento»). Romero suprime «E come» al colocar el verbo en gerundio («Y oyendo»), Navarro también lo suprimirá aunque usará un presente de indicativo.

6 DEVOTO-OLI: o. c., pág. 905.

7 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 1970, pág. 621.

8 DEVOTO-OLI: o. c., pág. 2.300.

El verso noveno no plantea problemas de estructura sino los lógicos en la elección de sinónimos. El verbo «udire» ha sido traducido en la mayoría de los casos por «oir», a excepción de Navarro y Rosillo que prefirieron «escuchar», no es coincidencia que la de ambos sean traducciones sometidas a métrica, ya que probablemente la elección se debió a que es un verbo trisílabo en un verso donde ninguno de los dos traduce el pronombre personal de primera persona, de forma que era difícil conseguir el endecasílabo. Más opciones daba «stormir», cuyo significado es, según Tommaseo, «Far rumore; si dice più specialmente di frasche agitate dal vento»⁹. Los tres primeros traductores, O’Neille, Morales y Romero, prefirieron la voz etimológica «silbar», no olvidemos que «silbo» es el «sonido agudo que hace el aire»¹⁰. Por el contrario, Restrepo, Navarro y Rosillo optan por el verbo «susurrar» (Beltrán prefiere el sustantivo «susurro») que en la acepción tercera del diccionario de la R.A.E. recoge con gran fidelidad el sentido original («Moverse con ruido suave y remiso el aire, el arroyo, etc.). Por el contrario, algo perplejos permanecemos con la utilización, por parte de Colinas, del verbo «expirar» («1. Acabarse la vida. 2. Acabarse. Fenecer una cosa») que nosotros rechazamos.

Respecto a «Tra queste piante», O’Neille nuevamente traduce libremente («en las vecinas ramas») y de forma semejante lo hace Morales («en las vecinas frondas»), Romero también suprime el demostrativo a cambio del artículo determinado, pero sin añadir adjetivo alguno. Restrepo prefiere «en la selva». Navarro y Beltrán prefieren «ramas» y conservan el demostrativo. Busquets y Rosillo traducen literalmente «entre estas plantas». La variedad de sustantivos («ramas, selva, frondas, plantas») pese a la aparente facilidad con que podía haber sido traducido «piante» por «planta», indica como este sustantivo, en español, suscita ciertos recelos, no de índole métrico o fonético pues el resto de sinónimos son bisílabos y con presencia del fonema «a», sino por considerársela excesivamente genérica y poco poética.

La siguiente frase ocupa el final del verso 9, todo el 10 y parte del 11 («Io quello / Infinito silenzio a questa voce / Vo comparando») no presenta problemas de significado. No obstante «A questa voce» es traducido por O’Neille como «alternas voces», y por Restrepo «a sus rumores». En general se ha entendido perfectamente la idea del poeta que compara el silencio inmenso del paisaje, de la soledad, con el murmullo del viento; sin embargo hemos de aclarar algunos detalles: en el caso de O’Neille suprime el adjetivo «Infinito» que acompaña a «silenzio», lo que es imperdonable si tenemos en cuenta la importancia que esa palabra tiene en este poema al que da nombre, no es excusa la métrica ya que por el contrario añade el adjetivo «alternas» referido a voces, lo que no aparecía en el texto leopardiano. También Morales suprime el adjetivo «infinito» aunque conserva el demostrativo, y añade «las presentes» referido a voces, que al igual que hiciera O’Neille pone en plural.

La mayoría ha traducido el contraste de los demostrativos «quello Infinito a questa voce» («aquel Infinito... esta voz»), aunque consideramos que tal vez no fuera «aquel» la forma correcta, ya que crea una excesiva lejanía del infinito respecto al poeta, que apenas unos versos antes nos hablaba de él; por ello preferimos la solución adoptada por Colinas al traducir «quello» por «ese», ya que como sabemos los demostrativos «questo, codesto, quello» no concuerdan exactamente con nuestro «este, ese, aquel».

Respecto a la traducción de la perífrasis verbal «Vo comparando» Restrepo la transforma

9 Tommaseo, *Dizionario della lingua italiana*, Milano, Rizzoli, vol. 17, 1977, pág. 671.

10 R.A.E.: o. c., pág. 1.202.

en presente de indicativo «Comparo», y Diego Navarro invierte el orden («comparando voy»), los demás mantienen la forma como en italiano («Voy comparando»).

El verbo «sovvenire», definido por Devoto-Oli como «tornare alla mente, riaffacciarsi alla memoria»¹¹, es traducido mayoritariamente por «pensar» que no recoge con exactitud su significado italiano, ya que cambia la perspectiva del sujeto: lo eterno es la parte activa, la que se aparece al poeta, el cual permanece inmóvil, mientras que si utilizamos el verbo «pensar» se invierte el orden y es el poeta quien realiza la acción. El cambio de perspectiva afecta al sentido del poema ya que la contemplación del Infinito, de la Naturaleza, hace que le venga a la mente, de forma inconsciente y no voluntaria, la idea de lo eterno con todo lo que para un no creyente como era Leopardi eso comporta. Por el contrario «pensar» supone un acto voluntario, del intelecto, que implica otra actitud por parte del poeta. Últimamente Beltrán y Loreto Busquets han dejado de traducirlo por «pensar» en un intento de aproximarse a la idea original. El primero traduce «me viene el recuerdo de lo eterno»; y la segunda «acuérdomme de lo eterno», ésta añade una nota en la que advierte «viene institivamente la idea de la eternidad, del infinito»¹².

Sí ha habido unanimidad al traducir «l'eterno» por el artículo neutro «lo eterno», cuyo artículo determinado masculino supondría una referencia directa a Dios, Ser supremo y eterno, cosa que no correspondería con el pensamiento leopardiano.

«Le morte stagioni» planteaban como única dificultad el número, en singular o en plural, sin que ello altere el sentido del poema, pues la «estación muerta» debe ser considerada con un valor colectivo, es decir, referida a todas las estaciones pasadas. Han optado por el singular («muerta estación») Morales, Romero y Rosillo, mientras que han preferido conservar el plural original («muertas estaciones») Diego Navarro y Beltrán, también Tusquets y Colinas aunque alterando el orden. Por otra parte, O'Neill («En la época ya muerta») y Restrepo («en los tiempos idos») prefirieron interpretar el texto más que traducirlo.

En los adjetivos que acompañan a «stagioni» hay unanimidad para traducir «presente», no así para «viva» aunque la mayoría coincide en traducirla tal cual, a excepción de Restrepo que interpreta e inventa («tumulto de la edad presente»). Otros hallan sinónimos parecidos, Romero utiliza «viviente», Navarro «rumorosa» que engloba «viva e il suon di lei». Más problemático es el tercer elemento «il suon di lei», ya hemos visto como Navarro utilizaba un único adjetivo «rumorosa» para los dos adjetivos, Beltrán lo utilizará también pero precediéndolo de «viva», Morales prefiere «violenta», O'Neill escoge «agitada, turbulenta», Romero, Navarro y Beltrán «rumorosa». Sólo Colinas, Busquets y Rosillo han tratado de aproximarse a la estructura del poema original, Colinas traduce «y su música» mientras que Busquets y Rosillo prefieren «Y su sonido», estos dos últimos omitieron la preposición que acompaña al verbo: Busquets escribe «acuérdomme de de lo eterno, y de las estaciones muertas, y de la presente y viva, y su sonido», no colocando la preposición «de» ante «sonido» («y de su sonido») tal y como sería preceptivo. En el caso de Rosillo eligió «pensar en» («en lo eterno pienso / En la muerta estación y en la presente / y viva y su sonido», debía haber puesto «en su sonido» que no incluía ninguna sílaba más y que sin embargo respetaba la estructura lógica gramatical y la idea original del poeta, pues hemos de tener en cuenta que Leopardi coloca una coma después de «viva» pero no entre «presente» y «viva». A la mente

11 DEVOTO-OLI: o. c., pág. 2.291.

12 BUSQUETS, LORETO: *Los cantos*, o. c., pág. 217.

del poeta acuden cuatro ideas: lo eterno, el tiempo pasado, el tiempo presente y vivo, y por último, el ruido-sonido del tiempo actual («e mi sovvien l'eterno, / E le morte stagioni, e la presente / E viva, e il suon di lei») imágenes separadas entre sí por una coma, «Presente e viva» forman una misma imagen a pesar de ir introducidas ambas palabras por la conjunción «e» lo que ha podido inducir a confusión. Si el poeta hubiera querido hacer referencia a tan sólo tres imágenes no habría colocado una coma después de «viva» ya que la conjunción posterior lo hacía innecesario. La coma implica una separación. Busquets sí coloca la coma aunque no la preposición.

Pocas, aunque interesantes, son las dificultades planteadas en la última frase que incluye el final del verso 13 y los versos 14 y 15. En primer lugar por su importancia, el verbo «annegarsi», con valor medio intransitivo tiene una acepción poético-literaria que significa «dissolversi, annullarsi»¹³, pese a la cual es correcto traducirlo por «anegarse» tal y como han hecho la mayoría. O'Neille y Colinas prefirieron el verbo «ahogarse», lo que nos hace reflexionar y nos obliga a hacer una aclaración: podemos traducirlo por anegarse o ahogarse, pero no en su acepción de asfixia o muerte («En esta inmensidad se asfixia [se muere] mi pensamiento») sino en la de «inundarse, sumergirse».

Excepto Rosillo, todos han traducido la preposición «tra» («entre») por «en», lugar en donde, sin embargo Leopardi al colocar esta preposición quería expresar algo muy concreto: consideraba la Inmensidad, no como un lugar concreto, lo que obligaría a utilizar la preposición «in», sino como algo tan excesivamente vasto que allí donde se sumerge el pensamiento es sólo un punto entre varios que forman una única inmensidad inconmensurable; de este modo parece ampliar su extensión.

En el último verso no se ajusta totalmente a la estructura italiana O'Neille («Siéndome en este mar dulce el naufragio») y Restrepo («Y dulcemente en este mar naufragio»). Otras variantes son: la de Morales que prefiere el sustantivo «naufragio» al infinitivo; la Busquets que prefiere «océano» a mar; y la de Diego Navarro que invierte el orden de las palabras («el naufragio en este mar me es dulce»). Más importante es la supresión, por parte de Colinas, del artículo determinado delante del infinitivo («naufragar»). Ya dijimos al comienzo que éramos partidarios de la supresión del artículo en el título, igualmente lo somos en esta ocasión, con lo que el último verso quedaría («Y naufragar me es dulce en este mar»).

CONCLUSIONES

Es importante resaltar que, salvo la del poeta Sánchez Rosillo, publicada en una revista, el resto se podía dividir en dos bloques: las traducciones realizadas hasta la mitad de siglo, que consideran fundamental el sometimiento a métrica, y las posteriores a 1960 donde se prescinde de todo aquello que pueda condicionar el estricto significado del poema; bien es verdad que suelen presentarse en ediciones bilingües para que el lector, presumiblemente entendido en la lengua extranjera, pueda apreciar la musicalidad del texto original.

El número de sílabas a contabilizar para la métrica sirve a veces de excusa para que el traductor haga su labor libremente, dando rienda suelta al escritor *non nato* que lleva dentro, asumiendo completamente el refrán de «traduttore-traditore». El traductor ha de ser cons-

13 DEVOTO-OLI: op. cit., 118.

ciente de que es un instrumento fundamental para el conocimiento de un autor a otras lenguas, pero sin olvidar que el texto no le pertenece y a él deberá someterse, aunque suya es la labor de elegir aquella frase o palabra que mejor recoja el sentido original.

En principio podemos pensar que el traductor que somete el texto a métrica está mucho más condicionado, sin embargo no es así ya que son precisamente éstos, sobre todo los de principio de este siglo, los que más libremente han traducido.

El traductor prefiere mantener si es posible el mismo significante en español que en italiano, aunque cambie total o parcialmente el significado («yermo» por «ermo», «fingo» por «finjo», «annegare» por «anegar») pero paradójicamente no hacen lo mismo con ciertas estructuras («da tanta parte», «ove per poco»).

Algunos traductores no comprenden el sentido general del poema por lo que difícilmente podían plasmar en su traducción la soledad del poeta frente al Infinito inmenso e inabarcable. Esto es patente por la fácil supresión de palabras esenciales y la mala traducción de los verbos («sovvenire»).

Para finalizar, el traductor suele tener en cuenta las traducciones anteriores, lo que hace que su traducción no sea sólo un acto individual sino la consecuencia de una evolución cultural¹⁴.

14 Un resumen del artículo fue presentado y publicado en las *Actas del Primer Coloquio Internacional de Traductología*, Universitat de València, 1991, págs. 135-136.