

LA LECTURA DE UNGARETTI EN LA TRADUCCIÓN AL CATALÁN DE NARCÍS COMADIRA

(The reading of Ungaretti in the Catalan translation by Narcís Comadira)

Assumpta Camps*
Universidad de Barcelona

Abstract: The poetic anthologies of foreign works not only show interest for the translation itself of the poems they offer to the reader, but also for many other factors. First, for the important role they play in the dissemination of these works in other countries. And not least of all, for their contribution to building the image of a certain poet abroad. In this paper, we will address this issue from the study of the poetic anthology titled “Poesia italiana contemporània” that prepared the Catalan poet Narcís Comadira in 1990. Precisely, we will focus on the analysis of the poems by Giuseppe Ungaretti that Comadira included in and translated for this anthology, offering a certain reading of Ungaretti’s work, which is due entirely to the personal preferences of the translator.

Keywords: Poetic Translation; Reception of the Italian Literature; Ungaretti; Comadira.

Resumen: Las antologías poéticas de obra extranjera no solo presentan interés por la traducción en si misma de los poemas que ofrecen al lector, sino también por otros factores. En primer lugar, por el importante papel que desarrollan en la difusión de dicha obra en otros países, y, no en menor lugar, por su contribución a la construcción de la imagen de un escritor fuera de sus fronteras. En esta ocasión, abordaremos este tema a partir del estudio de la antología poética que preparó el poeta catalán Narcís Comadira en 1990, y que tituló *Poesia italiana contemporània*. Más concretamente, nos centraremos en el análisis de la obra poética de Giuseppe Ungaretti que Comadira incluyó y tradujo para dicha antología, de la que se desprende una determinada lectura de su obra, que obedece enteramente a los gustos personales del traductor.

* **Dirección para correspondencia:** Facultad de Filología, Universidad de Barcelona, Gran Vía de las Cortes Catalanas, 585, 08007 Barcelona (a.camps@ub.edu).

Palabras clave: Traducción poética; Recepción de la literatura italiana; Ungaretti; Comadira.

1. La antología poética entendida como invitación al lector a emprender “una aventura del espíritu”

La antología que aquí nos ocupa se presentó en 1990 bajo el título *Poesía Italiana Contemporània. Antologia* en una de las colecciones con más difusión en su época: la “MOLU, segle XX”, editada por Edicions 62. Se trata de una editorial de Barcelona fuertemente caracterizada desde sus inicios (1962) por su voluntad de promover, a través de la traducción, la modernización del panorama literario catalán, contribuyendo a la difusión de autores hasta entonces poco o nada conocidos entre nosotros. El responsable de dicha antología fue Narcís Comadira (nacido en Girona en 1942), poeta bastante polifacético¹. Sus inicios como traductor se deben situar en las pequeñas muestras de traducción poética (fundamentalmente del inglés y el italiano) que aparecieron a principios de los años 70 en varias revistas literarias catalanas, como “*Serra D’Or*”. Esta labor se intensificó ya en los años 80, con tres antologías que tuvieron –sobre todo dos de ellas– una gran difusión e impacto en el ámbito catalán: *Poesía italiana. Antologia del segle XII al XIX* (1985), a la que siguió más tarde *Poesía italiana contemporània* (1990) –realizada en colaboración con otros dos traductores: Joan Tarrida y Xavier Riu–, precedida de *Himnes cristians llatins antics* (1988).

Las dos antologías que realizó Comadira de poesía italiana pretendían ofrecer al lector “lo mejor” de la producción poética italiana. Con todo, Comadira ya expresó en el prólogo al volumen de 1985 sus reservas sobre la posibilidad de que una antología pudiera llegar a ser verdaderamente “representativa”, ya que “es inevitable que ‘las manías y los gustos personales imperen en ella’, e incluso el momento personal que atraviesa el antólogo” (*apud* Bacardí *et al.*: 148). De hecho, para Comadira toda antología es, en sí misma, “arbitraria”, y admite que ha querido que fuese “una obra personal, coherente con mi modo de entender la poesía” (Comadira 1985: 7-8)². En este sentido, añade: “debo decir que solo he traducido poemas que me han motivado, que, al leerlos, me han ‘pedido’ ser traducidos” (Comadira 1985: 8), con los que siente, por tanto, una cierta afinidad. Todo ello hace que nos hallemos básicamente ante dos antologías de autor (el cual coincide con el traductor en el volumen de 1985, pero solo parcialmente en el de 1990).

Los criterios adoptados en la antología han respetado las características de la colección, impuestas por la editorial, es decir, la presentación histórica de los autores (según el orden cronológico), y hasta cierto punto la distribución en dos volúmenes: el primero destinado a la producción lírica hasta el siglo XIX; y el segundo para la poesía del siglo XX.

1 Véase también la voz correspondiente, redactada por Jordi Mas i López, en Bacardí, Montserrat & Godayol, Pilar. (eds.) (2011): *Diccionari de la traducció catalana*. Vic: Eumo, 147-148.

2 La traducción del catalán, en este caso y en los siguientes, es mía.

Una de sus exigencias era que la antología debería incluir *testo a fronte*, pues partía del convencimiento que

La poesía es siempre y básicamente el original, es decir: el producto de una lengua. Y toda aproximación a una poesía a través de traducciones no es más que eso: una aproximación (Comadira 1985: 9).

Dicho criterio, sin embargo, no se respeta ni en el volumen de 1985 ni en el de 1990, según Comadira por exigencias editoriales. En la última antología, además, ni siquiera se nos brinda la más mínima información sobre las fuentes originales del poema traducido en cada caso. Este hecho viene a reforzar el carácter de reescritura poética que tales traducciones presentan, contrariamente a lo que las opiniones de Comadira dejan suponer cuando define la traducción poética como una mera “aproximación” que nunca alcanza a constituir un verdadero “substituto” del original.

De hecho, el propio Comadira aborda el tema recurrente de la “fidelidad/infidelidad” al poema original en el prólogo a la antología de 1985, cuando trata sobre los criterios de traducción adoptados. En su opinión, el célebre adagio italiano “*traduttore-traditore*” no es más que un juego de palabras:

Porque tan solo traiciona quien quiere traicionar [...] hay traductores traidores y hay traductores ineptos. Los primeros falsean por orgullo, los otros por incapacidad. También hay, sin embargo, buenos traductores: son aquellos que, con los suficientes conocimientos técnicos, saben poner en sordina la propia voz para que, en simbiosis con esta, la del poeta traducido parezca viva. Es en este juego de volúmenes de sonido (que es un juego de renuncia y de humildad, de estar allí sin que se note demasiado) donde reside el arte de la traducción (Comadira 1985: 11-12).

En su opinión, el traductor debe mantener en todo momento un tono lingüístico adecuado al del original, respetar la métrica y la rima de los poemas y aproximarse al máximo al original tanto en el contenido como en la forma. A la luz de tales opiniones, veremos en el análisis de las traducciones de Ungaretti que realizó hasta qué punto sus realizaciones coinciden con su discurso sobre la traducción poética.

La antología que nos ofrece Comadira en 1990 corresponde a la continuación del proyecto presentado cinco años atrás, en 1985, sobre poesía italiana de los siglos del XII al XIX. Como ya dijimos, recoge traducciones suyas y de otros dos traductores catalanes, Joan Tarrida y Xavier Riu. Y se ocupa tan solo algunos poetas italianos, con una selección de sus poesías, presentados en orden cronológico: Carducci (Tarrida), Pascoli (Tarrida), D’Annunzio (Tarrida), Gozzano (Tarrida), Govoni (Tarrida), Corazzini (Tarrida), Saba (Comadira), Cardarelli (Comadira), Ungaretti (Comadira), Montale (Comadira), Quasimodo (Riu), Penna (Comadira), Pavese (Riu), Luzi (Riu), Bassani (Comadira), Fortini (Comadira), Pasolini (Comadira) y Spaziani (Comadira). En todas las ocasiones,

las traducciones se ven precedidas de una más que breve presentación biobibliográfica a cargo del propio traductor, redactada muy a grandes trazos, por lo que esta antología no se presenta, en realidad, como un *corpus* de traducciones con entidad propia, sino como una mera invitación a la lectura “*en su lengua original*” (es decir, en italiano), de unos autores y unos poemas que corresponden a los gustos e intereses de Comadira-poeta, el cual se dirige de tú a tú al lector y le aconseja, como amigo, unas ciertas lecturas.

En su “Presentación”, reivindica el papel que ha ejercido como antólogo, pues “les he dado a traducir los poetas que me ha parecido y los poemas que yo, previamente, había escogido de cada uno de estos poetas”. Por lo tanto, nos hallamos propiamente ante una selección antológica de autor³.

2. Ungaretti en la antología de Comadira: selección y presentación

La presencia de Ungaretti en la Antología de Comadira se limita a la traducción de tan solo 14 poemas (Comadira 1990: 83-99), mayoritariamente breves, presentados por este orden: a) “Etern” (“Eterno”, *L’Allegria* 1914-1919); b) “Avorriment” (“Noia”, *L’Allegria* 1914-1919); c) “Llevant” (“Levante”, *L’Allegria* 1914-1919); d) “Posta” (“Tramonto”, *L’Allegria* 1914-1919); e) “Aquest vespre” (“Stasera”, *L’Allegria* 1914-1919); f) “Els rius” (“I fiumi”, *L’Allegria* 1914-1919); g) “Matí” (“Mattina”, *L’Allegria* 1914-1919); h) “Soldats” (“Soldati”, *L’Allegria* 1914-1919); i) “Serenor” (“Seren”, *L’Allegria* 1914-1919); j) “Vespre” (“Sera”, *Sentimento del tempo* 1919-1935); k) “Record d’Àfrica” (“Ricordo d’Affrica”, *L’Allegria* 1914-1919); l) “Condemna” (“Dannazione”, *Sentimento del tempo* 1919-1935); m) “Silenci estrellat” (“Silenzio stellato”, *Sentimento del tempo* 1919-1935); y n) “Final” (“Finale”, *La terra promessa, Frammenti* 1935-1953).

Como se puede observar, proceden en su inmensa mayoría de *L’Allegria*, ya se trate de “Ultime” (a: composición 1, b: poema 2, c: poema 3 y k: poema 7), “Il Porto Sepolto” (d: poema 7, e: poema 8 y f: poema 20), “Naufragi” (g: poema 5), o “Girovago” (h: poema 5, i: poema 4). Y, en mucha menor medida, de *Sentimento del tempo*, por un lado, en particular de “Sogni e Accordi” (j: poema 15), “Inni” (l: poema 5) o “L’Amore” (m: poema 8 y último); y, por el otro, de *La terra promessa. Frammenti 1935-1953* (n: 7 y último), volumen que Ungaretti dedicó, como es sabido, a Giuseppe De Robertis. Está completamente ausente buena parte de la lírica ungarettiana de los años de la II Guerra Mundial y posterior (excepto por el último poema que acabamos de citar), y más concretamente está ausente *Il Dolore* (1937-1946)⁴, así como *Un grido e paesaggi* (1939-1952) o *Il Taccuino del Vecchio* (1952-1960). Por lo que se constata que el interés personal de Comadira se decanta por el primer Ungaretti, más próximo a la vanguardia de la primera mitad del

3 Resulta muy revelador el motivo que Comadira aduce para elogiarnos la tarea llevada a cabo por sus colaboradores, que se plegaron absolutamente a sus exigencias como antólogo, pues admite “que no han tenido aquella oportunidad que todo traductor de una antología tiene: cambiar de texto cuando un texto se le resiste.” (Comadira 1990: 6); por lo que cabría interrogarse sobre qué parte de la selección de Comadira (en los autores que traduce para este volumen) obedece a sus preferencias, y qué otra parte, en cambio, a sus limitaciones.

4 De hecho, Comadira se queda a las puertas de este volumen al traducir el último poema de la serie “L’Amore” de *Sentimento del tempo*, “Silenzio stellato”, que data de 1932.

siglo XX, y también en general más breve (“lacónico”, como admitía el propio autor) y con predilección por el verso libre y la ausencia de puntuación.

Los poemas seleccionados no siguen el orden cronológico ni tampoco el de su presentación en *Vita d'un uomo* (Ungaretti 1969), volumen que, sin embargo, el propio Comadira cita en su breve introducción biobibliográfica del autor (COMADIRA 1990: 83-84). En concreto, el orden se ve alterado en dos ocasiones: sobre todo en cuanto a “Ricordo d’Affrica” (que ocupa el undécimoprimer lugar en las traducciones, cuando debiera haberlo recogido a continuación de “Avorriment”); y en lo referente a “Serenò” (que antecede a “Soldati”, y no al contrario). En todos los casos, se trata de traducciones realizadas para su publicación en esta antología, es decir, corresponden a finales de los años 80. Nos hallamos ante poemas poco conocidos en catalán. Destaca, en sentido contrario, “I fiumi”, anteriormente traducido también por otro poeta catalán, además de reputado conocedor y amante de la literatura italiana, Tomàs Garcès, fallecido en noviembre de 1993, poco después de la edición de esta antología⁵.

La presentación biobibliográfica de Ungaretti, aún siendo breve como lo son todas las de Comadira, se entretiene más de lo habitual en aportar datos sobre su biografía (que recoge básicamente de la edición *Vita d'un uomo*), la cual resulta decisiva para Comadira para entender gran parte del mérito poético del autor italiano, puesto que

Su extraordinaria aportación a la lírica italiana del siglo XX procede de un hecho que es precisamente resultado de su biografía. Alejado hasta el momento de la guerra de su país, habiéndose formado en una cultura y en una lengua extranjeras, puede irrumpir en la poesía italiana con un frescor extraordinario y con una ausencia de prejuicios extrema (Comadira 1990: 83).

Comadira nos muestra un Ungaretti fundamentalmente vitalista, incluso en su larga vejez; un autor que, a pesar de las “inmersiones en la tradición del Renacimiento y del Barroco [...] y retornos a esquemas formales y mentales de la tradición” (Comadira 1990: 83), es, sobre todo, un poeta de la inmediatez, que “puede emparentarse con los seguidores de ‘La Ronda’” (Comadira 1990: 83), y en quien “la revuelta cardarelliana se lleva hasta el extremo”, para situarnos “en las antípodas de la estética d’annunziana: [con él] ha llegado la modernidad” (Comadira 1990: 83). En su opinión,

De la falta de prejuicios culturales, del contacto con las vanguardias, de la alegría del descubrimiento de la lengua viva, de las tensiones diarias de la guerra en el frente, salta la chispa inmediata de la poesía de Ungaretti (Comadira 1990: 83).

5 En efecto, Tomàs Garcès ya dio a conocer una versión en catalán de este poema perteneciente a “Il Porto Sepolto” (el núcleo original de *L’Allegria*) en 1959, en la revista “*Serra d’Or*”, y después lo recogió en su antología poética titulada *Cinc poetes italians: Saba, Cardarelli, Ungaretti, Montale, Quasimodo*, que constituye sin duda un referente para la antología de Comadira. Cfr. Garcès, Tomàs (trad.) (1959). «Dos poetes italians». “*Serra d’Or*”, 2ª etapa, año 1, núm. 2-3 (nov.-dic. de 1959), p. 13; y Garcès, Tomàs (ed.) (1961). «Cinc poetes italians: Saba, Cardarelli, Ungaretti, Montale, Quasimodo». *Quaderns de poesia*, n.º 4. Véase también mi estudio Camps, Assumpta (2014). “Poesía italiana en la revista ‘*Serra d’Or*’: las traducciones de Tomàs Garcès”, en: *Traducció i recepció de la literatura italiana*. Barcelona: Publicacions i Edicions UB.

Parece obvio que para Comadira el Ungaretti que prefiere y admira corresponde a la primera etapa del autor, que para él encierra toda la frescura propia de una poética de la modernidad⁶. A la luz de tales opiniones, no resulta en absoluto sorprendente la selección que lleva a cabo en el conjunto de su producción poética, como veremos a continuación.

3. La traducción poética como “aproximación” al original: análisis de las traducciones de Ungaretti al catalán⁷

Los poemas traducidos por Comadira son, como dijimos, catorce, presentados tan solo en versión catalana, sin “*testo a fronte*”. Más aún, en ninguna ocasión se facilita al lector siquiera el título original, como tampoco el volumen de procedencia o el periodo de la producción poética de Ungaretti en el que se encuadran. Tampoco se tiene en cuenta que tanto *L'Allegria* como *Sentimento del tempo* están divididos por “capítulos”, y presentan el carácter de volúmenes poéticos orgánicos⁸. La descontextualización de estas composiciones poéticas parece ser un rasgo definitorio del proceso de recepción que observamos en esta antología. Veamos qué otras características arroja el análisis pormenorizado de los textos.

3.1. “Etern” / “Eterno” (*L'Allegria* 1914-1919)

Es sabido que los poemas de “Ultime” corresponden a los años 1914-1915. Como el propio Ungaretti dijo en su día,

Rappresentano il mio primo lavoro di poeta pubblicato via via sui numeri di ‘LACERBA’ che facevano a Firenze Papini, Soffici e Palazzeschi. Le ho intitolate ‘Ultime’ perché sono le poesie dalle quali mi staccavo. (Ungaretti: 518).

“Eterno”, el primero de dichos poemas que consta en esta antología, se compone de dos versos libres, de los que Comadira nos ofrece, a pesar de su brevedad, una interpretación bastante libre, basada fundamentalmente, por un lado, en el cambio del artículo (de indeterminado a determinado), y, por el otro, en la eliminación del adjetivo indefinido “altro”. Ambas transformaciones contribuyen a suprimir la indefinición e indeterminación que presentaba el original, y van en la línea de conferir una mayor concreción a la situación poética, que en la versión catalana nos sitúa claramente en el plano del presente.

6 En esta ocasión Comadira no nos remite a Alfredo Gargiulo, quien prologó *Il Sentimento del tempo* y a quien Ungaretti dedicó desde entonces el libro, a pesar de que sin duda conocía sus opiniones, recogidas en *Vita d'un uomo* (Ungaretti 1969: 423-425). Como tampoco nos remite a las notas de Leone Piccioni, responsable de esta edición para Mondadori.

7 Para el análisis que se ofrece en este apartado nos hemos basado en las siguientes ediciones: UNGARETTI, Giuseppe. (1969). *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni. Milano: Mondadori, y (1990): *Poesia italiana contemporanea. Antologia*, con Presentación de Narcís Comadira y Traducciones de Narcís Comadira, Xavier Riu y Joan Tarrida. Barcelona: Edicions 62-La Caixa (“Les Millors Obres de la Literatura Universal, segle XX”, nº 48).

8 En efecto, “Come *L'Allegria*, il *Sentimento* è diviso in capitoli. Non per capriccio. Ogni diversa parte di questi due libri, forma un canto, nella sua organica complessità –con i suoi dialoghi, i suoi drammi, i suoi cori– unico e indivisibile” (Ungaretti 1969: 541).

3.2. “Avorriment” / “Noia” (*L’Allegria* 1914-1919)

“Por su parte, “Noia” (que corresponde al segundo de los poemas de “Ultime”, de *L’Allegria*, y no el del mismo título incluido en *Poesie disperse* que inicia así: “A chi regalare...”) presenta 7 versos libres, distribuidos del siguiente modo: 1+3+3. Comadira se ciñe a la forma original, pero se muestra interpretativo en cuanto al contenido alejándose del texto de partida, pues tiende a la reescritura (ya sea sobre la base de inversiones o haciendo uso de subordinadas que comportan el lógico añadido de verbos conjugados –lo que Ungaretti evita, sobre todo recurriendo al infinitivo–). Por todo ello, el poema resultante altera el estilo del original, de un modo tal que se pierde el carácter de inmovilidad que este presentaba. Veamos estos cambios.

Las inversiones se producen en el v. 1 (inversión del adverbio: “Anche questa notte passerà” > “Aquesta nit també passarà”, donde se observa que dicho cambio añade una anáfora entre los vv. 1-2, gracias al adjetivo demostrativo). En el v. 3, por su parte, la inversión del adjetivo comporta la supresión de la función de epíteto (un rasgo recurrente en las traducciones de Comadira): “titubante ombra” > “ombra titubejant”. Destaca que el traductor no haya añadido la coma (necesaria para la comprensión del texto en catalán), respetando así la tónica general en la poética ungarettiana de esta etapa, que tampoco utiliza la puntuación. En el v. 4 hallamos de nuevo otra inversión del adjetivo, que suprime nuevamente el epíteto (“sull’umido asfalto” > “sobre l’asfalt humit”).

En cuanto al uso de las subordinadas, mencionaremos, en primer lugar, la transformación del v. 2 (“in giro” > “que em volta”), con lo cual se centra toda la atención en el poeta, cuando Ungaretti se mostraba más impreciso; y en segundo lugar, la que aparece en los vv. 6-7: “nel mezzo sonno / tentennare” > “que en el mig son / capcinegen”, lo que obliga, como se puede comprobar, a conjugar el verbo.

Por su parte, las interpretaciones léxicas que observamos se muestran bastante adecuadas al original, tanto en lo concerniente a “brumisti” > “cotxers” (que es el nombre que se da a los “vetturini” en Milán), como a “tentennare” [= “oscillare”] > “capcinegen” [= “fan capcinades”, “mouen el cap”].

3.3. “Llevant” / “Levante” (*L’Allegria* 1914-1919)

Le sigue “Levante”, el tercer poema de la serie “Ultime”, compuesto por 24 versos (distribuidos así: 3+5+1+1+9+5), y muy característico de la poética del primer Ungaretti (con versos muy breves, de apenas una preposición, como el v. 23, y sin puntuación de ningún tipo, casi como un caligrama). Comadira conservará el verso libre, pero alterará la distribución y el número total de versos, que pasa a ser 23 (3+5+2+8+5), sin justificación alguna. La traducción opta por la transposición o la modulación en su conjunto (ya sea porque se juntan varios versos, porque se pierde el carácter general de incertidumbre, o incluso porque se altera el autorretrato que nos brindaba el poeta, en su solitario deambular). Presenta además varias inversiones que alteran el énfasis original (fundamentalmente mediante la eliminación de numerosos epítetos).

Empieza con la interpretación que hallamos en el v. 1: “línea” > “horitzó”, que contribuye a reducir la incertidumbre del original, más abierto a otros significados. Le si-

gue, en el v. 3, una de las numerosas inversiones que se llevan a cabo en esta traducción, y que aquí conllevan la pérdida de un epíteto (“lontano cerchio” > “cercle llunyà”); así como la reescritura completa del v. 4, donde destaca (además de la inversión entre sus elementos -los tacones y las manos-), el paso del sustantivo a un infinitivo sustantivado, junto a la supresión de las abundantes repeticiones y aliteraciones que presentaba el verso original (“Picchi di tacchi picchi di mani” > “Picar de mans i de tacons”).

La tendencia a reescribir sin motivo aparente alguno prosigue en el v. 5, en este caso con un carácter más interpretativo que lo aleja del texto de partida. En dicha ocasión (a diferencia del verso anterior), Comadira no opta por trasladar el sustantivo como un infinitivo, y se centra, en cambio, en “ghirigori” [= “intreccio capriccioso di linee curve”] > “guirigall” [= confusión de mucha gente que habla a la vez], probablemente dejándose llevar por un posible calco lingüístico. Sin embargo, “ghirigori” (término bastante habitual en Ungaretti) no conlleva ningún carácter sonoro, como sí presenta, en cambio, y principalmente, “guirigall” (que además se emplea en singular; el paso del plural al singular es otra de las constantes de este traductor). Por el contrario, la interpretación se adhiere mucho más al original en el traslado del sustantivo “clarino” (que es la voz corriente para designar al “clarinetto”) > “clarinet”; como también en lo referente al adjetivo “cenerino” > “cendrosenc” (v. 6); o también al gentilicio “soriani” > “de Siria” (v. 9), que era un arcaísmo, ya que Soria es el nombre medieval de Siria, con el que Ungaretti evoca los emigrantes que había en el barco que lo llevaba a Italia la primera vez que dejó Alejandría. O incluso se adhiere más al original en la metáfora de las callejuelas que hallamos en el v. 15 (“nell’imbuto di chiocciola” > “per l’embut de cargol”), a pesar de que el cambio en la preposición nos haga perder la noción, que el original presentaba, de introducirse por un lugar estrecho. En el mismo sentido, es decir, en cuanto a la adherencia respecto al poema de Ungaretti, cabría mencionar que se conserva en la traducción (a pesar de que pueda resultar algo oscura para el lector catalán) la alusión a los ritos fúnebres judíos que el autor menciona en el v. 11, elemento que encierran una de las evocaciones de su pasado en Alejandría.

Por su parte, la inversión que se lleva a cabo en el v. 7 altera el orden original, de un modo que resultará algo forzado en catalán (“trema dolce inquieto” > “tremola inquiet dolç”). Pero una de las intervenciones más injustificadas de Comadira sobre el poema ungarettiano consiste en juntar los versos 9-10, que el autor separaba en su poema de un modo claro, diferenciando la popa de la proa del barco donde viajaba. Más importante aún, a nuestro modo de ver, resulta la supresión del verbo “essere” (v. 10), que puede inducir incluso a confusión, pues parece que el joven (el propio Ungaretti) también baile solo en proa, al igual que hacen los emigrantes sirios en popa, con lo que se pierde por completo la dicotomía entre, por un lado, los emigrantes que bailan y se divierten, y por el otro el joven Ungaretti que se halla solo en el otro extremo del barco, en un mismo contexto de viaje hacia Europa.

La interpretación vuelve a mostrarse muy libre en el v. 16, a propósito de “tentennamenti” > “titil·lació”: mientras Ungaretti alude a las oscilaciones –y, figurativamente, a

la duda que surge entre varias opciones, es decir, a la irresolución–, la traducción apunta, en cambio, a un temblor, una agitación leve, desviando la atención del lector hacia otros significados. Una vez más, constatamos que se pierde el carácter de incertidumbre que definía la situación poética del original, concretada en el “dormiveglia”.

Hacia el final del poema Comadira se mostrará más literal. Solo destaca una nueva supresión del epíteto en el v. 19 (“Confusa acqua” > “Aigua confusa”), en la línea de las ya operadas anteriormente.

3.4. “Posta” / “Tramonto” (*L’Allegria* 1914-1919)

A continuación, Comadira escoge una de las poesías (al igual que “Stasera” e “I fiumi”, que veremos a continuación) perteneciente a *Il Porto Sepolto*, núcleo primigenio de *L’Allegria*; una de las líricas, en este diario de guerra, que Ungaretti definió como poemas

dove, nell’attesa della guerra, in ‘Lacerba’, era da me sorpresa il famigliare miraggio d’Alessandria. Alessandria all’orizzonte cancellata, Alessandria per sempre persa e per sempre ritrovata per via di poesia (Ungaretti: 517-518);

y que recoge, casi como en una fulguración onírica, la evocación, desde la trinchera, de la ciudad nativa (de donde deriva el título de “il porto sepolto”, precisamente, expresión que alude a “ciò che di segreto rimane in noi indescifrabile”, Ungaretti: 523)⁹.

Como es habitual en este diario de guerra, este poema de apenas tres versos libres lleva la indicación del lugar y la fecha de su composición (“Versa il 20 maggio 1916”). Ambas características se conservan en la traducción, que se presenta bastante adherente al original, salvo por un punto –aunque se trata de un punto importante, pues alude al título mismo del poema–, que consiste en la interpretación que hallamos en el v. 1: “Il carnato” > “El to encarnat”. En efecto, mientras Ungaretti alude a “carnagione”, en alusión a la piel, y por extensión al “rosa color carne” o “incarnato”, Comadira se centra tan solo en el color, con lo que se pierden en parte las connotaciones que “carnagione” comportaba en el original.

3.5. “Aquest vespre” / “Stasera” (*L’Allegria* 1914-1919)

De nuevo tres versos libres, con la indicación de lugar y fecha de composición. Y, de nuevo, el recurso a la interpretación en la traducción de esta breve fulguración casi surrealista, cuando traslada “brezza” > “oreig”, pues aunque ambos términos aluden al viento, “brezza” no siempre significa un viento de tierra, ni es necesariamente suave, como el sustantivo escogido por Comadira indica. Por último, conviene destacar aquí el uso de “melangia” (y no del sustantivo “malenconia”), como traduce Comadira en otras ocasiones, en relación al término italiano “malinconia”.

9 “Incomincio *Il Porto Sepolto*, dal mio primo giorno della mia vita in trincea, e quel giorno era il giorno di Natale del 1915, e io ero nel Carso, sul Monte San Michele. [...] *Il Porto Sepolto* racchiude l’esperienza di quell’anno [1916]” (Ungaretti: 520).

3.6. “Els rius” / “I fiumi” (*L’Allegria* 1914-1919)

Decía Ungaretti en *Vita d’un uomo* que “*L’Allegria di Naufragi*”, el título primitivo de su primer volumen poético,

è la presa di coscienza di sé, è la scoperta che prima adagio avviene, poi culmina d’improvviso in un canto scritto il 16 agosto 1916, in piena guerra, in trincea. (Ungaretti: 517).

Este canto no es otro que “I fiumi”, poesía definitiva, y también excepcionalmente larga en el conjunto del volumen, que Comadira recoge con acierto en su antología.

“I fiumi” consta de 69 versos libres distribuidos en 15 estrofas de extensión desigual, diferenciadas entre sí por la disposición que establece el autor, sin puntuación de ningún tipo. Como en todo este diario de guerra, Ungaretti especifica al inicio lugar y fecha de composición (“Cotici il 16 agosto 1916”). Ya dijimos arriba que existe una versión al catalán anterior de este poema, realizada por Tomàs Garcés en 1959. Del análisis contrastivo de ambas versiones resulta obvio, por un lado, que Comadira conocía la traducción de Garcés. Y, por el otro, que su voluntad de distanciarse de ella es clara, fundamentalmente en cuanto a las opciones léxicas. De tal modo que nos hallamos en gran medida ante una “actualización” y modernización de la versión de Garcés, donde se prioriza la adecuación al lenguaje llano, próximo, incluso prosaico, que proponía el original ungarettiano. Y decimos *en gran medida*, porque en ciertos momentos las opciones de Comadira difieren de las de Garcés, como veremos.

Comadira empieza interpretando el v. 1 del poema de Ungaretti en cuanto al adjetivo “mutilato” > “escapçat”, término que alude directamente a una decapitación, cuando el original sugiere más bien la pérdida de varias ramas del árbol (y, por extensión, de varios miembros). Al margen de este cambio, altera el orden anteponiendo el complemento de lugar, por lo que el adjetivo “mutilato” pasa a un segundo plano, y con ello también sus connotaciones muy evidentes a la guerra. En el verso siguiente, Comadira opta acertadamente por conservar “dolina” > “dolina” (v. 2), alejándose en este punto de la solución aportada por Garcés (“clotada”). Al final de esta primera estrofa, en cambio, se deja guiar bastante más por su predecesor, a la vez que conserva el oxímoron del original: “il passaggio quieto” > “el pas quiet” (v. 7).

En el inicio de la siguiente estrofa, Comadira pasa por alto el toscanismo “Stamani” > “Al matí” (v. 9), suprimiendo el adjetivo demostrativo que este llevaba implícito. Sin embargo, conservará el tiempo verbal propuesto por el autor (pretérito perfecto), a diferencia de Garcés, que optó en su día por el imperfecto. El cambio de preposición que observamos en el v. 10 evidencia su voluntad de conservar la misma solución apuntada ya por Garcés, pero entendemos que mejorándola: “in un’urna” > “dins d’una urna” (Garcés: “dintre l’urna”). Algo parecido sucede en el v. 13, al trasladar el gerundio mediante un sintagma con función de complemento de modo, imitando la solución de Garcés, pero actualizándola (especialmente en cuanto al posesivo), y cambiando el verbo para rehuir la mera imitación: “L’Isonzo scorrendo” > “L’Isonzo amb el seu córrer”

(Garcés: “L’Isonzo amb son lliscar”). El paso del singular al plural que se da en el v. 15 (“un suo sasso” > “un dels seus còdols”) se lleva a cabo aquí en sentido contrario a lo que Comadira acostumbra en sus traducciones, donde se produce muy a menudo el paso del plural al singular.

Por su parte, en los vv. 16-17, mantiene acertadamente el orden de los elementos de la frase (que conserva el énfasis del autor sobre el verbo “tirare su”), contrariamente a lo que hiciera Garcés en su día. Con todo, la solución de Comadira cae excesivamente en la literalidad, mientras que la de Garcés resolvía semánticamente mucho mejor este pasaje: “Ho tirato su / le mie quattr’ossa” > “He aixecat / els meus quatre ossos” (Garcés empleaba el verbo “he arreplegat”, que alude a recoger los pedazos de algo, y, como tal, da cumplida cuenta de la situación poética del original). En el v. 22 hallamos de nuevo la voluntad de distanciarse de las soluciones propuestas por Garcés, sin alejarse demasiado de ellas: “vicino ai miei panni” > “prop de la meva roba” (Garcés dice en cambio: “vora la meva roba”); o actualizándolas a un catalán más moderno (y también más comprensible para el lector de hoy), como sucede, entre otros ejemplos, en el v. 27: “Questo è l’Isonzo” > “Aquest és l’Isonzo” (Garcés: “Heu-vos ací l’Isonzo”)¹⁰. Esta adecuación al lenguaje llano, próximo, hasta prosaico del original constituye, por cierto, uno de los aciertos de esta traducción.

En esta misma estrofa sexta, Comadira se aleja del original en cuanto a los vv. 28-29, sintiendo la necesidad de “explicar” el texto, lo que le lleva a añadir una comparativa y a duplicar el complemento de lugar con el pronombre “hi”, distanciándose de Garcés: “e qui meglio / mi sono riconosciuto” > “i aquí millor que enlloc [= que en ningún lugar]/ m’hi he reconegut” (Garcés: “i és on millor / m’he adonat que era”). La supresión del epíteto en el v. 30 está en línea con su proceder habitual, como ya dijimos (“docile fibra” > “fibra dòcil”). Este es otro de los aspectos que lo distinguen de Garcés, traductor que habitualmente se decide por todo lo contrario (es decir, por añadir epítetos) en sus traducciones del italiano. Pero este distanciamiento estilístico, que resulta evidente en toda esta operación de traducción, no quita que la adherencia a las propuestas de Garcés se dé muy claramente a lo largo del poema. Así, por ejemplo, en los vv. 34-35: “non mi credo / in armonía” > “no m’hi crec / en harmonia” (Garcés: “no m’hi trobo / en harmonia”). En ambos casos, como vemos, se introduce un complemento de lugar, inexistente en el original, mediante el pronombre “hi”, que nos remite a “univers”. Por lo que ninguna de las dos versiones catalanas dice lo mismo que Ungaretti, quien subrayaba, en cambio, que el suplicio era grande cuando no se sentía en armonía. Esta interpretación libre se agrava con la invención que constatamos en el v. 38: “m’intridono [= “m’imbevono”, “m’inzuppano”] > “m’entrellacen”, y que no guarda relación alguna con el original, pues Ungaretti hacía alusión a las manos que intervienen en el destino humano, y a la situación poética que nos describe (la inmersión en las aguas del Isonzo). Resulta evidente que Comadira se ha dejado llevar por el contexto, sin siquiera molestarse en comprobar su interpretación recurriendo a un diccionario. En otros momentos, en cambio, mejora substancialmente la versión de Garcés en el plano semántico,

10 Otro ejemplo de lo que decíamos: “mi regalano” > “em regalen” (v. 39) –Garcés: “m’ofrenen” –.

como sucede en los vv. 48-50: “al quale hanno attinto / duemill’anni forse / di gente mia campagnola” > “del qual han pouat / dos mil anys potser / de gent meva camperola”. En efecto, mientras Ungaretti se centra en la noción de “beber”, Comadira, sin dejar de ser interpretativo, lo hace en la de “extraer agua del pozo” (el cambio en el verbo conlleva el de la preposición), mientras que Garcés optaba con poco acierto, a nuestro modo de ver, por emplear “aconseguiren” [= consiguieron]. En los vv. 55-56 hallamos de nuevo otra interpretación que persigue alejarse en parte de la solución propuesta por Garcés anteriormente, ya sea en relación al término “inconsapevolezza” como a “pianure”. En efecto, veamos las opciones que proponen: “e ardere d’inconsapevolezza / nelle estese pianure” > “i cremar de candor / en les amples planícies” (Garcés: “i cremar d’innocència / en l’estesa de les seves planures”). Sin embargo, parece verdaderamente excesivo traducir “inconsapevolezza” como “candor” [= ausencia de malicia], pues el autor apuntaba, más bien, a la ausencia de responsabilidad, o incluso de conciencia. Por lo que la solución brindada por Comadira parece una “traducción” de la de Garcés, más que del original italiano. En cuanto a “pianure”, tanto “planícia” como “planura” (Garcés lo traslada al plural, como hace habitualmente) son opciones de traducción posibles, y resulta obvio que Comadira, al optar por la primera, ha preferido marcar distancias con la versión de Garcés, al menos en cuanto a las soluciones léxicas.

El v. 58 nos plantea una cuestión muy interesante a propósito del adjetivo neutro “il torbido”, término que, como es sabido, procede de la voz latina “turba” [= confusión, desorden], y que aquí alude directamente al agua turbia, fangosa, tal como interpreta literalmente Comadira al traducir como “aigua tèrbola”. Sin embargo, dicha opción es de carácter reductivo, pues tiene como consecuencia que se pierda el efecto perseguido por el autor, que dejaba implícito “acque” para aludir *también* a una noción de confusión/desorden de carácter más genéricos, la cual apuntaba a una lectura de tipo moral, en una acepción figurada del término (más próximo, en su significado, a las nociones de “impuro”, “disonesto”, “poco claro”, “tumultuoso”, etc.). Traducirlo simplemente como “aigua tèrbola” (Comadira) o “tèrboles aigües” (Garcés) significa banalizar y simplificar el original, dejándose llevar por el contexto (la alusión al río). Sin embargo, resulta muy evidente (en todo el poema) que Ungaretti apuntaba a un autoconocimiento más profundo, el cual también tiene que ver con la pérdida de uno mismo y la mezcla con otros elementos en la ribera del Sena (es decir, en París), previos al surgimiento de una identidad nueva.¹¹ El propio autor especificaba en *Vita d’un uomo* (Ungaretti: 524) que fue en París precisamente donde se conoció a sí mismo por primera vez (y más tarde, también en la guerra, que es la situación evocada en el poema mediante el río Isonzo). Esta primera toma de conciencia de sí mismo (por contraste, precisamente, con la etapa suya anterior de “inconsapevolezza” vivida en los márgenes del Nilo), se nos presenta casi como una experiencia de carácter místico: una pérdida de uno mismo en la confusión tumultuosa, y poco clara moralmente hablando, de su estancia en París, que da lugar a un reencuentro posterior de sí mismo en un nuevo estadio identitario. Sin embargo, este significado que

11 No es baladí que el nombre del río –Sena– esté usado en femenino, algo que se pierde completamente en la traducción.

el original lleva implícito se pierde en la traducción banalizadora que tanto Comadira como Garcés llevan a cabo en lo que entendemos que es un punto crucial de este poema. Habida cuenta de lo que acabamos de decir, quizá se debería haber traducido más bien por “confusió”, término que apunta también al desconcierto y la turbación por la que se manifiesta el pudor, y el descubrimiento del bien y del mal. En este sentido, el v. 59 nos ofrece una disparidad interesante entre la solución de Comadira y la de Garcés. Se trata de la actualización que el primero lleva a cabo de la versión catalana anterior, a decir verdad bastante poco hábil y más bien forzada, pero que captaba mejor la dimensión moral del texto original: “mi sono rimescolato” > “m’he barrejat” (Garcés: “vareig refer la meva mescla”), pues Ungaretti apuntaba tanto a la noción de “mezclar de nuevo” como a la de “confundirse en un grupo y perder su identidad inicial para adquirir otra más compleja”, que es exactamente el tema del poema en este punto. Comadira, como vemos, sigue la pauta marcada anteriormente por Garcés, modernizando sus opciones (estilística y lingüísticamente), pero su propuesta obvia este significado del poema de Ungaretti, en lo que entendemos que constituye una pérdida muy relevante.

La parte final del poema muestra transformaciones menos significativas, como el añadido del adverbio en el v. 60 (“e mi sono conosciuto” > “i allà m’he conegut”); o el de la conjunción copulativa en el v. 67, al igual que ya hiciera Garcés (Comadira: “i que la vida em sembla”, Garcés: “i apar la meva vida”). O incluso claros aciertos con respecto a la versión de Garcés (como sucede, en el v. 62, a propósito de “contati” [= “raccontati”] > “evocats”, cuando Garcés había optado por “comptats”; o bien en el v. 63 con “nostalgia” > “nostàlgia”, aludiendo al deseo ferviente de volver a ver cosas o personas del pasado, cuando Garcés empleó, en cambio, “melangia”).

Por último, queremos destacar que Comadira conserva las anáforas de los vv. 45, 47, 52, 57, 61, 63 con el uso del demostrativo (“Questo” [y variantes] > “Aquest” [y variantes]), preservando así un elemento estilístico importante de este poema.

3.7. “Matí” / “Mattina” (*L’Allegria* 1914-1919)

La literalidad se impone en cuanto a esta brevísima poesía, nuevamente con carácter de fulguración poética, compuesta por tan solo dos versos libres, con indicación de lugar y fecha (“Santa Maria La Longa il 26 gennaio 1917”), como es recurrente en el diario ungarettiano.

3.8. “Soldats” / “Soldati” (*L’Allegria* 1914-1919)

Sin embargo, con “Soldati”, composición con unas características parecidas y formada apenas por cuatro versos libres, Comadira se aleja del original fundamentalmente al personalizar el verbo, que se halla muy claramente en su forma impersonal en el poema de Ungaretti: “Si sta” > “Som”. Al margen de este hecho, de por sí relevante, se constata un error recurrente en la traducción del italiano al catalán, y que consiste en la confusión entre “ser” y “estar”. Siguiendo la opción de Comadira, hubiera sido preferible emplear el verbo “Estem”, pues, de lo contrario, el poema resultante no se acaba de entender.

3.9. “Serenor” / “Seren” (*L’Allegria* 1914-1919)

Por su parte, con respecto a “Seren”, perteneciente a “Girovago” (y no al de “Sogni e Accordi” de *Sentimento del tempo*, el cual inicia así: “Arso tutto ha l’estate...”), y que es muy característico de la poética del primer Ungaretti, Comadira conserva los aspectos formales (también la distribución de los versos: 6+4+3+2), pero se muestra bastante más creativo en el plano semántico. Por ejemplo, en el v. 5: “si svelano” > “es mostren”, ya que el arcaísmo literario se hallaría mejor traducido como “es revelen”. Algo parecido sucede con “mi lascia” > “em regala” (v. 9), que constituye una invención del traductor, en su empeño por interpretar el original de manera gratuita. Por su parte, el traslado “giro” > “cercle” es de carácter reductivo, pues se pierden connotaciones del original, y en especial la alusión al título de la serie (“Girovago”), que encierra un nítido autorretrato del poeta, en línea con uno de los tópicos recurrentes en la poesía de finales del s. XIX y principios del XX: la del poeta visto como un “cane randaggio”.

3.10. “Vespre” / “Sera” (*Sentimento del tempo* 1919-1935)

El primero de los poemas de *Sentimento del tempo* recogidos en la antología de traducciones es “Sera” (le seguirán “Dannazione” y “Silenzio stellato”). Corresponde a la etapa romana del autor, como es sabido, y a una poética muy distinta, marcada por un retorno a la tradición, tanto como por la influencia del Barroco.

Comadira recurre nuevamente a un procedimiento de modulación, recurriendo para ello, por un lado, a la reescritura del verso y, por el otro, a la puntuación, que sí aparece en este segundo Ungaretti, como es notorio. Así, en la transformación que lleva a cabo en los vv. 1-2, se aleja del original y altera la situación poética del mismo: “Appiè dei passi della sera / va un’acqua chiara” > “Al fons de les passes del vespre / hi ha una aigua clara”. En este ejemplo destaca, por un lado la transformación del complemento de lugar, así como la del verbo, y con él, la eliminación de la connotación de movilidad, implícita en la imagen del agua que corre.

Comadira prosigue en esta misma línea en el v. 4 cuando inventa gratuitamente al traducir “fuoco smemorato” > “foc abandonat” (en lugar de emplear el adjetivo más lógico: “desmemoriat”), y “breve” > “petit”, en alusión al fuego. Asimismo, suprime la separación existente entre los vv. 4-5-6 del original, juntando los vv. 5-6 sin motivo alguno (quizá inducido por la puntuación original, pues Ungaretti los separa con una simple coma), por lo que se pierde el énfasis del autor. No contento con ello, reescribe el v. 5 llevando a cabo en primer lugar una inversión que pone de relieve el adverbio “Ara”, y a continuación una substitución de la copulativa por una coma, lo que conlleva que se ponga en énfasis el sustantivo “granotes” (“Nel fumo ora odo grills e rane,” > “Ara en el fum hi sento grills, granotes”). Por último, le sigue la reescritura del v. 6, donde Comadira pospone el adjetivo (como acostumbra a hacer habitualmente), con lo que destaca precisamente el adjetivo “tendres”. Pero sobre todo restituye el orden lógico de la frase, que se hallaba especialmente distorsionado aquí en un rasgo estilístico deliberado, influencia del Barroco, que se pierde en la traducción (“Dove tenere tremano erbe.” > “On herbes tremolen tendres”).

3.11. “Record d’Àfrica” / “Ricordo d’Africa” (*L’Allegria* 1914-1919)

Curiosamente Comadira no incluye aquí el poema “Ricordo d’Africa” que pertenece a *Sentimento del tempo* (“Non più ora tra la piana sterminata...”), sino el del mismo título de *L’Allegria*, poéticamente muy alejado de aquél, de un modo tal que puede inducir a error en el lector. Nuevamente, nos remite a “Ultime”, y a una etapa previa al diario de guerra, lo que se evidencia claramente en la poética empleada. Ungaretti dispuso los tres versos libres que lo componen de manera separada entre sí. Comadira conservará este aspecto gráfico, próximo al caligrama, pero se mostrará, en cambio, mucho más creativo en cuanto al plano semántico. Esto sucede fundamentalmente en el v. 1, con la interpretación libre, carente de la violencia implícita en el original, que sugiere el traslado “rapisce” > “s’emporta”. Y, en segundo lugar, en el último verso del poema, que Comadira reescribe sin justificación aparente: “Neanche le tombe resistono molto” > “No, ni les tombes resisteixen gaire”.

3.12. “Condemna” / “Dannazione” (*Sentimento del tempo* 1919-1935)

En esta ocasión, Comadira traduce el poema “Dannazione” que se recoge en “L’Amore”, de *Sentimento del tempo*, y no el del mismo título de 1916, incluido en *L’Allegria* (“Chiuso fra cose mortali...”), que sin duda tiene un mayor dramatismo. Esto, y el hecho que omita la fecha de composición (“1931”) que el original menciona, puede inducir a error en el lector.

El poema se compone de 17 versos, distribuidos de este modo: 6+6+2+1+2. Estas características formales se conservan, pero, una vez más, Comadira se muestra algo más suelto en el plano semántico, banalizando por momentos el poema ungarettiano al “depurarlo” de sus dislocaciones barrocas, aunque llevando a cabo cambios y transformaciones de menor entidad en el plano semántico, excepto en la parte final del poema.

Inicia con una inversión en el v. 1, donde, al contrario de lo que es su tónica habitual, añade un epíteto (“sasso aspro” > “aspra pedra”). Ungaretti no emplea el epíteto probablemente porque prioriza la anáfora entre los vv. 1-2. En catalán, sin embargo, ocurre lo contrario y, de hecho, Comadira mantiene la anáfora entre los vv. 1-2-3 a pesar de la transformación que lleva a cabo. Por su parte, en el v. 3 destaca la opción por el adjetivo “despullada” en lugar de “nua”. Mientras que en v. 4 observamos como se añade una coma con voluntad de hacer más comprensible la sintaxis del original, particularmente dislocada al separar el doble complemento de su verbo, “raccatta”. Ese modo de proceder tiende a eliminar, una vez más, el carácter barroco del poema. Se añade a ello la duplicación del complemento gracias al pronombre apocopado “n” (v. 5), y la introducción del artículo determinado, que se produce en dos ocasiones: “anima da fiona e da terrori / perché non ti raccatta” > “ànima, de la fona i dels terrors / per què no te’n rescata” (vv. 4-5).

La interpretación vuelve a aflorar en el v. 7 en el paso del demostrativo al artículo determinado (en la invocación a la propia alma del poeta), lo que puede dificultar la comprensión del poema original: “Quest’anima” > “L’ànima”. Por su parte, en el v. 9 Comadira reescribir de nuevo y quitar énfasis al poema ungarettiano al posponer el ad-

jetivo: “E perfide ne sa le tentazioni” > “i en sap les temptacions pèrfides”. Conservará, en cambio, el verbo “saber”, como vemos, pero el resultado queda forzado. Hubiera sido mejor emplear “conéixer”, de no ser por la repetición de este verbo en el v. 10, que se intenta evitar siguiendo el original italiano. Con todo, la tendencia a reescribir, y a eliminar la dislocación sintáctica, se repite en el v. 10, con una nueva pérdida de énfasis y un alejamiento del estilo original: “E del mondo conosce la misura” > “i coneix la mesura del món”.

Tales intervenciones, que conciernen fundamentalmente al estilo, cambian y se vuelven mucho más libres hacia el final del poema, alejándose del original. En efecto, en los vv. 11-12 las inversiones se combinan con añadidos y supresiones, así como invenciones puras, que nos alejan claramente del original: “E i piani della nostra mente / giudica tracotanza [= arrogancia, soberbia], > “i jutja els plans de la ment / pura presumpció”. Este sintagma, en concreto, resulta completamente gratuito, puesto que ni el adjetivo (“pura”) ni el sustantivo (“presumpció”) –que en catalán significa la acción de presumir de alguna cosa o de uno mismo, pero no indica, en cambio, ser arrogante ni soberbio–, se hallan en el original, ni se pueden deducir de él. La misma actuación se repite en el v. 14, con un carácter esta vez reductivo, pues “rapimenti” alude tanto a “raptés” como a “éxtasis”, interpretación que, de hecho, resulta más adecuada aquí, en contra de la opción propuesta por Comadira, más ceñida a la literalidad. Por último, mencionaremos una nueva interpretación libre que asoma en el v. 17: “cecità” > “orgull cec”. Si bien el original abre la puerta a la interpretación de “cecità” no solo como ceguera, sino también como incapacidad para discernir el bien del mal, nada permite hacer el salto hasta la noción de orgullo, que constituye clara-mente una lectura personal del traductor en el plano moral.

3.13. “Silenci estrellat” / “Silenzio stellato” (*Sentimento del tempo* 1919-1935)

Este poema, que cierra *Sentimento del tempo*, fue compuesto en 1932 y consta de tres versos libres. Comadira omitirá de nuevo la fecha y se alejará bastante del original en su conjunto, a pesar de la brevedad de esta composición. Así, en el v. 2 añade el adverbio de cantidad “gens”, que resulta gratuito sin desencajar, a la vez que anticipa el adverbio: “non si muovono più” > “Ja no es belluguen gens”. Sin embargo, se aleja aún más del original en el último verso, al interpretar mal la preposición, en un error que es muy común en la traducción del italiano al catalán y al castellano, y que en este caso conlleva que no se comprenda bien el texto: “Se non *da* nidi” > “Si no és *als* nius” (cuando debería decir: “Si no és pels nius”).

3.14. “Final” / “Finale” (*La terra promessa, Frammenti* 1935-1953)

“Finale” cierra el volumen de *La terra promessa*, ideado hacia 1935, e inicialmente anunciado con el título de “Penultima stagione”, en alusión al otoño vital del poeta: “Era l’autunno che intendevo cantare nel mio poema, un autunno inoltrato, dal quale si distacchi per sempre l’ultimo segno di giovinezza, di giovinezza terrena, l’ultimo appetito carnale” (Ungaretti: 546). Según el propio autor, “Finale” “evoca quella solitu-

dine e quel deserto che, alla resa dei conti, alla somma di tutto, sono le marteriali cose” (Ungaretti: 567). También cierra la serie de traducciones de los poemas de Ungaretti que recoge esta antología, y que destaca en este caso por las abundantes interpretaciones que Comadira lleva a cabo de los adjetivos originales.

El poema se compone de 12 versos libres, dispuestos en 6 dísticos, donde el segundo en todos los casos se repite y hace de eco con respecto al final del verso precedente, reproduciendo de algún modo el reflujó del mar sobre la base de la recurrencia del sintagma “il mare”. Este efecto, muy característico del poema, se conserva en la traducción. Sin embargo, nos hallamos ante una versión muy interpretativa, que, a pesar de cuanto puede parecer a simple vista, se aleja bastante del original.

Para empezar, cabe mencionar el error que hallamos en el v. 1, en relación a “muggisce” [término que alude al sonido de los bovinos, y, como tal se traduciría por “mugir” o “bramar”] > “rugeix” [que es el sonido del león]. No solo no tiene nada que ver, sino que en la traducción se introduce una connotación de rabia que es impropio, y que nos aleja del “ruido apagado” al cual nos remite el poema de Ungaretti. Sin embargo, no siempre las interpretaciones resultan tan desacertadas. La repetición del adverbio presente en el v. 1, por ejemplo, reproduce la del original intensificándola: “Più non muggisce, non sussurra il mare,” > “Ja no rugeix, ja no mormola el mar,”.

En el v. 3 volvemos a confrontarnos con una interpretación libre, no solo en el paso del plural al singular (como ya le hemos visto hacer a Comadira en otras ocasiones) y en la negación presente en “i sogni” > “cap somni”, sino también en la inversión de los elementos de la frase, la cual subvierte el orden lógico de los mismos (sujeto + verbo > verbo + sujeto): “incolore campo è il mare,” > “és un camp trist el mar,”. “Trist”, es decir, “privo de vivacità”, pone de manifiesto la opción por una interpretación en sentido figurado del adjetivo “incolore”. La eliminación de la partícula “anche” en el v. 5, que tenía carácter enfático, tampoco se halla justificada. Por su parte el v. 7 vuelve a ser muy interpretativo debido a la inversión de los elementos sintácticos (verbo + sujeto > sujeto + verbo) restituyendo el orden lógico (lo que compensa el cambio anterior), a la par que quita énfasis al verbo “muovono” para pasar a centrar toda la atención en el sustantivo “núvols”. Pero donde Comadira inventa realmente es en el adjetivo que califica este sustantivo: “irriflesse” [es decir, “spontanee”, “involontarie”] > “obscur”, en un traslado que, como vemos, no guarda relación alguna con el original. Esta opción de traducción no solo persigue incidir tan solo en el color de las nubes, sino que de hecho banaliza el texto de Ungaretti, pues opta por una correlación semántica mucho más común (“nubes oscuras”). Esta tendencia se reproduce, a menor escala, en el v. 9 con una nueva interpretación del adjetivo: “triste” > “somorts” [que significa también “apagados”, sin vivacidad], en un intento muy evidente por evitar la opción más obvia, que es “tristos”. Por otra parte, transforma el verbo, tanto en relación al tiempo verbal (pasando del pretérito perfecto simple al pretérito perfecto, con lo que aproxima la acción al lector), como al significado: “cedé” > “ha abandonat”. Por último, reescribe el v. 11 mediante una inversión (con lo que se elimina el énfasis que Ungaretti colocaba en el adjetivo “Morto”), la supresión de la partícula “anche” (nueva pérdida de énfasis), y

la transformación substancial del verbo “vedi” (pues pasamos no solo de un presente de indicativo a un imperativo, sino de la percepción a la observación, al emplear el verbo “mirar”): “Morto è anche lui, vedi, il mare,” > “El mar s’ha mort, miral el mar,”.

Como se puede constatar, todos los versos impares (los que llevan una mayor carga semántica en este poema) se ven alterados, de un modo tal que no puede por menos que ser deliberado, y resulta muy indicativo de la transformación a la que Comadira somete el poema original.

4. Conclusiones

Para concluir, Comadira se inclina por darnos a conocer sobre todo el primer Ungaretti, con una poética más próxima a la vanguardia de la primera mitad del siglo XX, e incluso tiende a “depurar” el estilo barroco de los escasos poemas del segundo Ungaretti, cuando los incluye en su antología. Por otra parte, parece bastante evidente que en la mayoría de los casos Comadira se muestra más próximo a los originales en el plano formal (en ellos predomina generalmente el verso libre) que en el semántico, pues en este último en sus traducciones abundan los procedimientos de transposición, modulación y equivalencia, entre otros. Todo ello se produce a pesar de lo que el propio Comadira manifiesta discursivamente en sus prólogos de las antologías de 1985 y 1990. En este sentido, constatamos que en varios puntos sus planteamientos y criterios, antológicos tanto como traductológicos, difieren notablemente de sus realizaciones efectivas. Por último, mencionaremos que Comadira se esfuerza por aproximar lingüística y estilísticamente estos poemas de Ungaretti al lector catalán de hoy en día, en una operación que en alguna ocasión reviste el carácter de modernización y actualización de soluciones traductivas anteriores.

BIBLIOGRAFÍA

- BACARDÍ, Montserrat & GODAYOL, Pilar. (eds.) (2011): *Diccionari de la traducció catalana*. Vic: Eumo.
- CAMPS, Assumpta (2014): *Traducción y recepción de la literatura italiana*. Barcelona: Publicacions i Edicions UB.
- COMADIRA, Narcís (ed.) (1985): *Poesia italiana. Antologia del segle XII al XIX*, trad. de N. Comadira. Barcelona: Edicions 62-La Caixa (“Les Millors Obres de la Literatura Universal”).
- (1988): *Himnes cristians llatins antics*, trad. de N. Comadira. Barcelona: Península.
- (1990): *Poesia italiana contemporània. Antologia*, con Presentación de Narcís Comadira y Traducciones de Narcís Comadira, Xavier Riu y Joan Tarrida. Barcelona: Edicions 62-La Caixa (“Les Millors Obres de la Literatura Universal, segle XX”, nº 48).
- GARCÉS, Tomàs (trad.) (1959). «Dos poètes italians». *Serra d’Or*, 2ª etapa, año 1, núm. 2-3 (nov.-dic. de 1959): 13.

- (ed.) (1961). «Cinc poetes italians: Saba, Cardarelli, Ungaretti, Montale, Quasimodo». *Quaderns de Poesia*, núm. 4.
- UNGARETTI, Giuseppe. (1969). *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni. Milano: Mondadori.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

La Dra. Assumpta Camps es profesora titular acreditada como catedrática de Filología Italiana. Trabaja en la Universidad de Barcelona (Facultad de Filología, Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas y Estudios Ingleses) desde 1986. Sus líneas de investigación son la Literatura Italiana Contemporánea, La Traducción Literaria y la Recepción de la Literatura Italiana en el ámbito hispánico. Ha publicado cerca de un centenar de artículos en revistas especializadas, y ha participado en otros tantos congresos, mayoritariamente de ámbito internacional. Entre sus publicaciones en libro destacan los siguientes títulos: *Recepción de Gabriele D'Annunzio en Cataluña*, 2 vols. (1996-1999); *Estudios literarios I: La traducción* (1998); *Historia de la Literatura Italiana Contemporánea*, 2 vols. (2000-2001); *Estudios literarios II. La recepción literaria* (2002); *Studi critici di letteratura italiana contemporanea* (2003), *Italia-España en la época contemporánea. Estudios críticos sobre la traducción y recepción literarias* (2009), *El Decadentismo italiano en la literatura catalana* (2010), *Italia en la prensa periódica durante el franquismo* (2014), *Traducción y recepción de la literatura italiana* (2014), y *La traducción en la creación del canon poético. Recepción de la poesía italiana en el ámbito hispánico en la primera mitad del siglo XX* (2015). Es también directora editorial de la revista electrónica “*TRANSFER, e-journal on Translation and Intercultural Studies*”, editada por el “CRET- Grupo de Investigación Consolidado sobre Estudios de Traducción y Multiculturalidad” de la Universidad de Barcelona, grupo que ella misma dirige desde 1999.

Fecha de Recepción del Artículo: 11-2-2016

Fecha de Aceptación del Artículo: 5-7-2016