



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Las traducciones argentinas de la *Divina Commedia*

Autor:

Fernández Speier, Claudia

Tutor:

Patat, Alejandro

2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

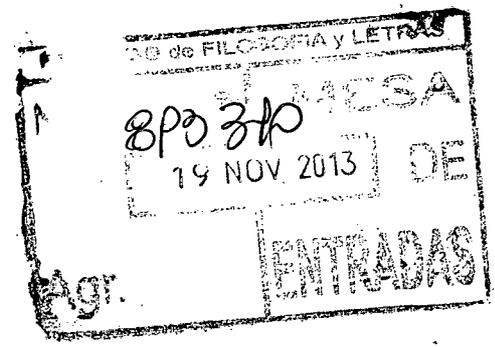


FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

TESS 19-2-16

Tesis
19.2.16



Doctorado en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Las traducciones argentinas
de la *Divina Commedia*

Tesis de Doctorado de Claudia Fernández Speier

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

DNI: 18.604.327 Resolución: 5468-5

Agradecimientos

Esta tesis es el producto de una investigación dirigida por Alejandro Patat, quien me orientó en cada uno de sus pasos, durante años, con excepcional generosidad. Su guía, fundamental para la elaboración de todo el trabajo, fue profundamente formativa. Por su rigurosidad y compromiso, por su estímulo imprescindible, va a él mi más afectuoso agradecimiento.

Invalorable fue también el asesoramiento permanente de mi codirectora Sylvia Saítta, que creyó en el proyecto desde sus comienzos y acompañó con entusiasmo todos los avatares de la investigación.

Agradezco a Martín Greco por las importantes observaciones que surgieron de su atenta y lúcida lectura del capítulo sobre Borges; a Martina Fernández Polchuc, Griselda Marsico y Uwe Schoor, del Seminario Permanente de Estudios de Traducción (SPET), por sus valiosos comentarios; a Valeria Rodríguez Van Dam, por sus contribuciones sobre las traducciones de Borges al inglés; a Jorge Aulicino, por su tiempo.

Va también mi gratitud a los bibliotecarios del Museo Mitre, cuya paciencia y tenacidad me permitieron dar con el ejemplar de la *Divina Commedia* en las dependencias privadas de la casa de Mitre.

Mi dedicación a la última fase de elaboración de la tesis ha sido posible gracias al apoyo económico del Ministerio de Educación de la Nación, que me otorgó la beca PROFITE de finalización de Doctorado para docentes de universidades nacionales.

0. INTRODUCCIÓN

1. Objeto de esta investigación

Las traducciones argentinas de la *Divina Commedia* se inscriben, como hecho cultural, en dos fenómenos que la abarcan y la exceden: por un lado, pueden ser consideradas una manifestación privilegiada de la presencia de Dante en nuestra tradición lectora; por otro, son un ejemplo paradigmático, y en algunos aspectos excepcional, de la historia de la traducción poética en nuestro país. La complejidad de ambos fenómenos exige a su vez una multiplicidad de consideraciones preliminares, que permitan delimitar los alcances de su estudio e identificar con precisión su lugar específico en las disciplinas que los involucran.

1. a. Dante en Argentina

La presencia de Dante en el canon argentino se remonta a las generaciones del '37 y del '80: sus escritores, en consonancia con la interpretación romántica italiana, vieron en la *Commedia*, fundamentalmente, el anhelo de la unidad política y la celebración de la libertad (cfr. BATTISTESSA, 1965). Como expresión de estos valores, a partir del siglo XIX, la difusión del poema dantesco adquirió significados "universales", y excedió así su condición de texto italiano, inscribiéndose en un corpus de clásicos que raramente incluía textos provenientes de Italia.

A comienzos del siglo XX, este rasgo se manifiesta de manera evidente en la respuesta que Leopoldo Lugones da a la encuesta que en 1928 publicó el n° 224 de *Nosotros* acerca de la influencia de la literatura italiana en Argentina:

En cuanto a la influencia italiana creo como Ud. no guarda ella relación con la importancia del elemento itálico entre nosotros, y esto depende de los italianos mismos. Permítame presentarme al respecto como una excepción. He buscado y sufrido la influencia de la cultura italiana, con el mayor provecho para mi vida intelectual. Si no temiera hacer una frase decorativa, diríale que mi santísima Trinidad espiritual la forman Homero, Dante, Hugo.¹

¹ En la obra de Lugones, en efecto, es notable la presencia de Dante, cuyo estudio excedería los límites del presente trabajo. Será suficiente recordar, además del relato "Francesca", que el poema preliminar de *Lunario sentimental*, "A mis cretinos", contiene en un epígrafe que precede la lectura integral del libro. Se

mundo atormentado e incierto, los ideales a los que Dante adhirió constantemente con fe absoluta: los ideales de justicia y de paz (ibid: 48).

Según Casella, «en el culto de Dante, los vínculos espirituales que estrechan entre sí la Argentina e Italia se soldarán más aún en una mayor transparente consonancia de vida y de historia, porque han sido alcanzados en la luz de un pensamiento moral y religioso, que fue el del humanismo cristiano del siglo XIII, pero que el arte y la poesía de Dante han sustraído a todo límite de tiempo y de espacio»³. Como se lee en estas palabras, la imagen de Dante como posible unión entre dos naciones de distinta edad aparece asociada con su capacidad de superar, precisamente, su pertenencia a una nación y a una época determinadas: como clásico fuera del espacio y del tiempo, la *Commedia* puede hermanar a los hombres del mundo iluminados por un pensamiento que se eleva superando la contingencia histórica. La coherencia ideológica entre la institución italiana y la argentina se expresa así en la “Premisa” de la sociedad recién fundada, firmada por los miembros de ambas:

El momento histórico en que esta Sociedad se funda, le confiere un alcance que trasciende los mismos estudios especializados para llegar hasta los más altos valores humanos. [...] Reunirnos alrededor del nombre de Dante puede ser, por lo tanto, no sólo una orientación de cultura, sino la profesión de la fe que seguimos teniendo en las raíces eternas de nuestra civilización (ibid: 2).

La notable presencia de Dante en la cultura argentina, que se manifiesta tanto en las reformulaciones poéticas y narrativas de distintos episodios de la *Commedia* como en los numerosos estudios críticos que vieron la luz en el siglo XX⁴ publicados en libros y

³ La misma relación entre actualidad hostil y voz cristalina de los clásicos puede leerse en el discurso del embajador de Italia Gistino Arpesani, para quien «la creación de la Sociedad Argentina de Estudios Dantescos [...] puede bien considerarse el índice de una exigencia determinada por la inquietud de los tiempos que atravesamos. [...] Para superar las nubes oscuras de esta época cruda [...] la exigencia es la de intensificar las más altas relaciones culturales y la de penetrar mejor en el pensamiento de los grandes espíritus que han dado luz al mundo, remontándose a ese nuestro precioso patrimonio que es la común civilización latino cristiana. [...] Esta exigencia de la hora es la que ha empujado a volverse hacia Dante, poeta sumo de Italia y del mundo: en él podemos encontrar otra vez una fuente inextinguible de luz, de inspiración, de fecundo agitarse de ideas.» (ibid, pp. 49-50).

⁴ La enumeración exhaustiva de los estudios argentinos sobre Dante excedería los límites del presente trabajo. Bastará recordar que si bien distintos intelectuales le han dedicado a la *Commedia* libros completos (Jorge Max Rohde, Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges) no hubo en Argentina una verdadera tradición de estudios dantescos, a pesar de los esfuerzos de Gherardo Marone, quien fundó en nuestro país la italianística: los años en que realizó su actividad fueron particularmente productivos en la investigación sobre Dante. Entre 1936 y 1962, Marone creó y dirigió el Instituto de Literatura Italiana de la Universidad de Buenos Aires, la Cátedra de *Lectura Dantis* de la Asociación Dante Alighieri y la Sociedad Argentina de Estudios Dantescos. En esta última institución se realizaron, entre 1951 y 1964, más de 160

el desarrollo de la interpretación romántica, en Argentina es sólo esta última la que resultó productiva en la tradición lectora.

La lectura de Dante como un autor atemporal es una constante de casi toda la crítica argentina: ésta ha implicado una notable falta de atención al contexto histórico original de la obra. Así, la crítica argentina ha soslayado en su lectura de la *Commedia* la compleja componente biográfica de Dante, su profundo compromiso político-ideológico, su formación cultural, los vínculos con la Italia del siglo XIV.

De este primer aspecto deriva una cierta actitud interpretativa de la *Commedia*: la atribución del sentido universal que caracteriza a los clásicos, unida a la identificación de esta universalidad con la tradición clásico-humanista, ha favorecido una selección de los episodios susceptibles de ser interpretados en clave moderna, con la exclusión de los aspectos de más evidente matriz cristiano-medieval. Paradigmática en este sentido es la particular fertilidad de los episodios que tratan el tema del amor, concebido en términos modernos (en ocasiones incluso románticos), del todo ausentes del texto original, y sin considerar la articulada y compleja elaboración de la poética amorosa, ampliamente codificada desde los provenzales hasta Dante. El desconocimiento de la dimensión religiosa ha signado también, junto con la interpretación de De Sanctis y luego de Croce (y a pesar de la intención de Marone de rescatarlo), la escasa fortuna del *Paradiso* en la lectura argentina. En efecto, los estudiosos y poetas argentinos que se han ocupado de Dante, leyéndolo fundamentalmente en clave humanista, han privilegiado los episodios del *Infierno* y en menor medida del *Purgatorio*, y se han limitado casi exclusivamente a su comprensión literal, desatendiendo los niveles alegórico y simbólico.⁶ Esta desatención se manifiesta de manera evidente en la fuerte subordinación (y en ocasiones ausencia) de la valencia alegórica de los hechos narrados, a través del desplazamiento de su sentido moral, que es central en la crítica italiana, hacia un significado meramente episódico. Así, el viaje realizado por el personaje Dante que se narra en la *Commedia*, que en la clave

⁶ En su famosa *Epistola XIII* a Cangrande della Scala, como es sabido, Dante indica cuatro niveles de interpretación que deben ser leídos en su *Commedia* y en la Biblia, análogos a los indicados en un pasaje del *Convivio* (II, 1) que se referían a la lectura de las fábulas clásicas: el sentido literal, el alegórico, el moral y el anagógico («Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anaglogicus»). Es evidente que la verosimilitud del sentido literal responde, en oposición al de los hechos narrados por la mitología pagana, al carácter de libro inspirado que según Dante acomuna a la *Commedia* con el *Antiguo* y el *Nuevo Testamento*.

de Dante el carácter universal y atemporal que se manifiesta en la idea de la libertad.⁸ En el siglo XX, el texto de Dante siguió circulando por canales análogos, en los que su lectura implicaba el conocimiento del corpus clásico-humanista al que se suponía que pertenecía, y la aceptación y defensa de los valores universales asociados a ese corpus. Particularmente significativo resulta, en este sentido, el editorial del número 225 de *Sur* (1953) dedicado a las letras italianas. Si bien el tema del número es la literatura italiana contemporánea, Victoria Ocampo se detiene principalmente en la figura de Dante como el testigo por antonomasia de un infierno comparable a los difíciles años en que escriben los italianos de la antología: «El panorama de nuestro tiempo tiene algún parecido con Malebolge [...] La pantera, el león y la loba que asustaron al enamorado de Bice Portinari acechan siempre al hombre que, en la era atómica, sigue perdido en la *selva selvaggia*» (ibid: 7). Pero la “actualidad” de Dante, según Victoria Ocampo, no reside solamente en estas circunstancias, sino en su presencia misteriosa, que es independiente de su lectura: «Creo que Dante y Shakespeare, hasta sin ser leídos, están ahí, en la atmósfera que nos circunda; los respiramos y los respiran quienes jamás habrán abierto un libro de estos poetas máximos» (ibid: 3). La distinción entre la primera y la tercera persona («respiramos» y «respiran») puede leerse como un signo de la distinción análoga, siempre presente en Victoria Ocampo, entre su conocimiento personal de Dante y el de quien no ha accedido a él directamente. El referente de la primera persona plural, definido por oposición a «quienes jamás habrán abierto un libro de estos poetas máximos», es precisamente el ‘nosotros’ de la élite; para los demás, los clásicos flotan misteriosamente en una atmósfera que los envuelve, pero que puede ser descifrada por otros.

1. b. Las traducciones de Dante en la tradición argentina

En nuestro país, como se sabe, la traducción es un fenómeno constitutivo: según Jorge Panesi, la literatura argentina está signada por las huellas de la traducción (PANESI, 1994). Sin embargo, la reflexión sobre la traducción sigue ocupando un espacio

⁸ En su libro *Dante en Argentina*, Alma Novella Marani observa que «sólo después de 1893, con la lección de Darío y la aceptación casi unánime de su magisterio por los jóvenes porteños, Dante dejó de ser mirado primordialmente como poeta de la libertad o de una iluminada catarsis para atender y gustar en su verso las irisaciones de un arte múltiple y potente, realizado, más que velado, por el contexto movilísimo de las notas teológicas, morales e históricas» (MARANI, 1989: 77; cfr. también BATTISTESSA, 1965b: 7-27).

eventualmente se aparta de este complejo fenómeno de formación de la literatura argentina.

Dadas las características de la circulación de la *Commedia* en nuestro país, y dada también la relevancia que sus traducciones han tenido como texto de acceso para el lector que no lee italiano, este trabajo ha intentado indagar de qué modo y en qué medida éstas han reflejado las tendencias ideológicas de sus períodos de producción, y han contribuido, a través de su texto y de su paratexto, a construir el imaginario argentino sobre Dante desde fines de siglo XIX hasta la actualidad.

En la presente tesis se abordarán entonces las siguientes cuestiones:

- a. el rol que la lectura, difusión y traducción de Dante tuvo para las generaciones del '37 y del '80;
- b. la traducción de Mitre como fenómeno fundacional;
- c. la inscripción de la traducción de Battistessa en la tradición iniciada por Mitre, y su relación con las corrientes críticas del siglo XX;
- d. las traducciones de la *Commedia* más recientes y su posible inscripción en las condiciones de lectura contemporáneas;
- e. el rol de la difusión y recreación del poema dantesco en la literatura argentina;
- f. la relación de Borges con Dante, como punto de arribo de la tradición lectora inaugurada por la traducción de Mitre.

2. Objetivos de la investigación

Objetivos generales:

- a. analizar la relación entre las traducciones argentinas de la *Divina Commedia* y la historia de la lectura de Dante en nuestro país;
- b. establecer zonas de coincidencia y de divergencia entre la traducción del poema dantesco y la traducción en general en cada período histórico examinado;
- c. caracterizar la figura argentina de traductor-intérprete en cada una de las traducciones examinadas.

Objetivos particulares:

- a. verificar la presencia de la imagen de Dante como clásico universal y atemporal en el texto y el paratexto de las traducciones examinadas, y evaluar la incidencia de las traducciones en la construcción de dicha imagen;

acerca de la función que cumple la lectura de Dante en la literatura argentina, en tanto recorrido privilegiado que en primer lugar permite definir su misma especificidad, y en segundo lugar ayuda a comprender mejor la traducción de la cultura europea en nuestro país.

3. a. Estudios sobre la literatura italiana en Argentina

En cuanto a los estudios de la presencia de Dante en la nuestra tradición lectora, un primer grupo de textos remite de manera general a la relación entre la literatura italiana y la argentina, mientras que otros se ocupan específicamente de la influencia de la *Commedia* en nuestra tradición.

3. a. I. Entre los primeros, es necesario mencionar los números de las revistas *Nosotros*, *Martín Fierro* (y luego *Sur*) en las que, a partir de 1927, se plantea el problema de la relación cultural y literaria entre ambas naciones. Como respuestas a la "Encuesta sobre la influencia italiana en nuestra cultura", *Nosotros* publica en ese año y en el siguiente los escritos de numerosos intelectuales entre los que se destacan Folco Testena y Ángel Battistessa. El primero declara que «dicha influencia ha sido tan poca, que no se la ve por ningún lado» (*Nosotros* 229/230, 1927); el segundo, en cambio, sostiene que «recién [...] en las postrimerías del siglo pasado y en los albores del presente, las letras italianas, de tradición tan gloriosa, empezaron a hacer sentir un fuerte influjo sobre nuestras letras» (*Nosotros* 231, 1928).

Entre los ensayos más significativos sobre la relación entre las culturas italiana y argentina¹¹ ocupan un lugar relevante los estudios dirigidos por Trinidad Blanco de García: *Italia en el imaginario de los escritores argentinos* (1996), *Presencia e identidad de los italianos de Córdoba* (1999)¹² y *Repertorio bibliográfico de las relaciones entre las literaturas argentina e italiana* (2008). El primero y el tercero resultan de particular interés para la presente tesis. En *Italia en el imaginario de los*

¹¹ Otros estudios relevantes son los siguientes: G. Marone, "La cultura italiana en Argentina" (1962) y *Viaje al espíritu italiano* (1973); Dionisio Petriella, *Los italianos en la historia de la cultura argentina* (1979); Bellini, G., "Per una storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola" (s/d), V. Blengino, *Oltre l'oceano. Un progetto d'identità: gli immigrati italiani in Argentina* (1987); A. N. Marani, *Relaciones literarias entre Italia y Argentina* (1992); R. Campa, *Incontro tra due culture* (1996); D. Armus, "Algunas imágenes esbozadas por la élite en tiempos de la inmigración masiva" (en DEVOTO-ROSOLI, 2000).

¹² En este segundo libro, la estudiosa reúne el producto del trabajo realizado, bajo su dirección, por un grupo de investigadores de la Universidad de Córdoba, que incluye temas antropológico-culturales, lingüísticos y literarios: estos últimos consisten en el análisis de motivos italianos en la narrativa, la poesía y el folclore de Córdoba.

por la importancia que asumirán los italianos en el teatro argentino, y por la llegada de artistas y escritores italianos (Pirandello, Marinetti, Ungaretti, Bontempelli), que la estudiosa asocia a la fundación de instituciones, círculos, escuelas, periódicos, y también al trabajo de importantes profesores italianos que huyeron de Italia a causa de las leyes raciales para trabajar en los ateneos argentinos. La compleja imagen de Italia puede ser reconstruida, en esta fase, a partir de las distintas posiciones que los grupos argentinos asumieron respecto del fascismo: desde su aceptación no sólo como ideología sino también como modelo de acción vital y cultural, hasta la fuerte condena por parte de la élite, en nombre de los valores liberales identificados con la cultura francesa e inglesa. El tercer y último período analizado por Blanco de García, que va del segundo posguerra hasta nuestros días, presenta una nueva imagen de Italia: si bien subsiste en la *intelligentzia* argentina la valencia “dual” del período anterior, la presencia de familias italianas en la burguesía favorece su plena participación en la construcción de la cultura nacional. Los intelectuales descubren la nueva narrativa italiana, la nueva poesía, el nuevo teatro, gracias a la traducción permanente de la literatura italiana contemporánea.

El estudio de 2008, *Repertorio bibliográfico de las relaciones entre las literaturas argentina e italiana*, introduce algunas variaciones respecto del anterior. En primer lugar, la autora agrega a la periodización una primera etapa que llama de “antecedentes”, para cuyo análisis se presentan documentos de la relación entre Italia y el Río de la Plata, mediada por España, anteriores a la Constitución de 1853: en esta primera fase entran en nuestro territorio los autores clásicos del siglo XIV (Dante, Petrarca y Boccaccio), Ariosto, Tasso, y los humanistas Marsilio Ficino y León Hebreo. Por lo demás, la periodización coincide con la presentada en el libro anterior, aunque más pormenorizada, tanto en lo que concierne a una subdivisión interna de cada etapa como a la cantidad de textos que se consideran, expuestos esta vez, en la última parte del libro, como un verdadero catálogo de obras. En este vasto trabajo, que se presenta como una obra de consulta para el estudioso, se da cuenta de una mayor variedad de fenómenos involucrados en las complejas relaciones entre las literaturas italiana y argentina: traducciones, revistas, estudios de literaturas comparadas, presencia de la literatura italiana en las historias de la literatura argentina, estudios recíprocos, reminiscencias, influencias generales y puntuales.

En su libro *La letteratura italiana in Argentina*, Alejandro Patat (2005) ha analizado desde una perspectiva histórica los modos de la difusión, de la crítica y de la

existencialista en literatura en contra de toda perspectiva historicista o puramente humanista. El segundo período (1945-1981) está signado, en cambio, por Attilio Dabini y Enrique Pezzoni, que en el número extraordinario de agosto de 1953 introdujeron en Argentina, en colaboración con otros críticos y traductores, a los nuevos autores y poetas italianos (desde el último Svevo hasta el primer Calvino; desde el primer Ungaretti hasta el Montale de *Las ocasiones*), renovando plenamente el canon de la literatura italiana, que quedará por décadas cristalizado en torno a la literatura de los años cincuenta y sesenta. En ambos libros, por último, emerge la convicción del rol central que asumieron algunos intelectuales italianos (en particular la figura de Gherardo Marone), que propusieron, aunque no siempre lograron imponer, una fuerte interpretación de la cultura italiana en Argentina.

3. a. II. El estudio específico de la relación entre la obra de Dante y la cultura argentina. fue tratado por dos estudiosos, Ángel Battistessa y Alma Novella Marani, además de la producción de textos de carácter meramente celebratorio, de los que no nos ocuparemos.

Battistessa publicó en el *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, en 1965, un artículo titulado "Dante y las generaciones argentinas", en el que reproducía la primera parte de su disertación "Dante, poeta de la paz", leída en ocasión del homenaje nacional a Dante el 15 de junio del mismo año. Su análisis se centra en la relación entre el poeta florentino y la generación de los "proscriptos", siguiendo la presencia de Dante en la obra de Esteban Echeverría, José Mármol, Domingo Faustino Sarmiento y Bartolomé Mitre. En este artículo, Battistessa propone una tesis según la cual «la generación del himno sólo pudo entrever en Dante al cantor de la libertad irrenunciable y la primera generación romántica se allegó al expatriado de Florencia en la doble coincidencia de la peregrinación y el exilio», y sólo la generación «propriadamente modernista [...] concluyó por frecuentar en Dante los puros valores poéticos, entallados como es natural en las implicaciones psicológicas, históricas, teológicas y morales de las tres Cánticas del poema» (BATTISTESSA, 1965: 23). El artículo de Battistessa declara explícitamente los límites de su alcance, invitando a continuar estos estudios en lo que concierne al siglo XX: «No corresponde demorarse para hacer cuenta de los escritos de autores argentinos, cabal probanza, ahora, de nuestra fidelidad a Dante desde la declinación del siglo XIX hasta estas fechas. Que otros se afanen y se solacen en el inventario» (ibid: 24).

En el *Repertorio bibliográfico de las relaciones entre las literaturas argentina e italiana*, Trinidad Blanco de García incluye también algunas noticias acerca de la presencia de Dante en la tradición argentina. Además de las referencias a los trabajos puntuales indicados arriba, y de una lista de las traducciones parciales de sus diferentes obras (en BLANCO DE GARCÍA, 2008: 27; cfr. nota 33), la autora señala cómo las distintas historias de la literatura argentina consideran a Dante como un autor particularmente importante en la formación de nuestros escritores: Ricardo Rojas se detiene en la influencia de Dante en Echeverría, Sarmiento y Miguel Cané, y propone una relación puntual entre un pasaje del canto XXXIII del *Martín Fierro* y un pasaje del canto XXXIII del *Purgatorio* dantesco (aún si admite que no existen pruebas de que José Hernández haya leído la *Commedia*); Arrieta le atribuye a Dante un «lugar preeminente», junto con Manzoni, entre las lecturas de la generación romántica; Noé Jitrik indica a Dante como uno de los autores más leídos por Leónidas Lamborghini (ibid: 71-82).

El trabajo sistemático más importante acerca de la presencia de Dante en nuestra literatura se encuentra en el ensayo *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, del estudioso español Vicente Cervera Salinas (2006), según el cual la *Divina Commedia* constituye un canal de comunicación entre dos culturas, posibilitando «la confluencia de los remotos ríos europeos, encumbrados por el prestigio secular de su historia y su cultura [...] hasta los “ríos profundos” de América» (ibid: 13). A través del análisis de un ingente corpus textual, Cervera Salinas ha rastreado en la tradición literaria de los siglos XIX y XX las distintas evocaciones, reformulaciones y deconstrucciones de la figura de la Beatrice dantesca y su pérdida. Según su tesis, «en épocas donde la creencia en los estadios de ultratumba comienza a derrumbarse, el andamiaje acarreará la precipitación de la figura excelsa, revelando en su seno la cicatriz de una herida original: la huella de su esencia más falible y espuria, lo que me atrevo a definir como “el síndrome de Beatriz”» (ibid: 27). En lo que concierne a la función que este fenómeno cumple en la literatura argentina, Cervera Salinas se detiene en una frase de Borges que parece haber sido un detonante para su estudio: en el

scrittori italiani (PAOLI, 1997); L. Silvestri, "Borges y Dante o la superstición de la literatura" (DE TORO, 1999); R. Stefanini, "Dante in Borges: l'Aleph, Beatriz e il Sud" (STEFANINI, 1980); L. Terracini, "Un lettore d'eccezione: Borges legge Dante" (TERRACINI, 1988); J. Thiem, "Borges, Dante, and the Poetics of Total Vision" (THIEM, 1988); R. Ricceri, *Dante e il dantismo immanente nell'opera di Jorge Luis Borges* (RICCERI, 2006).

transferencia de sentidos a través de las fronteras.¹⁵ De una gran relevancia en el corpus de los estudios sobre la traducción en Latinoamérica es el dossier "América Latina, espacio de traducciones", de 2004; en su prólogo, Andrea Pagni analiza el fenómeno de la traducción en la América colonial y poscolonial como una estrategia central en el proceso de construcción de identidad (PAGNI, 2004: 7-10).¹⁶ Pagni revierte la perspectiva tradicional según la cual, en el desnivel cultural de la situación colonial, las culturas centrales producían los originales y las culturas periféricas los recibían, imitaban y traducían: «se observa desde hace un tiempo otra, según la cual la transformación del modelo [...] deja de ser considerado simplemente como un error [...]. Más bien se asume en la cultura de llegada una libertad para procesar los textos europeos, la tradición occidental diría Borges, de una manera propia» (PAGNI, 2004: 7).

Fundamentales resultan para esta investigación los trabajos de Patricia Willson, quien se ha ocupado de la traducción en distintos períodos de la tradición literaria argentina. En lo que concierne al análisis de la traducción de Bartolomé Mitre, son de gran pertinencia sus ensayos "Élite, traducción y público masivo" (en PAGNI, 2005) y "La traducción entre siglos: un proyecto nacional" (en RUBIONE, 2006), donde aborda la actividad editorial y la selección de los textos a traducir en relación con la ideología de la élite y su proyecto de construcción de la identidad nacional. El presente estudio de las traducciones de Dante del siglo XX encuentra un notable marco de referencia, sobre todo, en el libro *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX* (WILLSON, 2004). En él, la autora muestra cómo los textos en traducción pueden considerarse parte del sistema literario de la comunidad receptora (ibid: 125) y de qué modo la traducción constituye un proceso particularmente favorable para la introducción de innovaciones en los rasgos estilísticos de la literatura en la lengua meta (ibid: 54). A la luz de estas ideas, se identifican momentos particularmente

¹⁵ *La diáspora de la escritura. Una poética de la Traducción Poética* (ROMANO SUED, 1995), *La escritura en la diáspora. Poéticas de Traducción: Significancia, sentido, reescrituras* (ROMANO SUED, 1997) y *Una poética de la Traducción Poética* (ROMANO SUED, 2000).

¹⁶ En la misma línea se encuentran distintos estudios acerca de la traducción en algunos períodos de determinados países sudamericanos, como el de Gertrudis Payàs sobre la reseña "Biblioteca chilena de traductores"; según su tesis, a través de la traducción se seleccionan y adquieren no sólo contenidos e ideas sino también estilos, géneros y gustos (PAYÁS, 2007: 38); *Traducir el Brasil* de Gustavo Sorá (SORÁ, 2003), donde se analizan las relaciones de traducción entre Argentina y Brasil en los distintos períodos del siglo XX; *Imitación, versión, hibridación: la función de la traducción en tres contextos histórico-culturales* de Javier Vargas Gómez (VARGAS GOMEZ, 2012), quien analiza el rol de la traducción en contexto alejados (la Roma clásica, el modernismo en Latinoamérica, la realidad poscolonial) pero análogos en cuanto a la presencia de una cultura hegemónica respecto de la cual se posicionan los intelectuales a través de distintas modalidades de traducción.

En el volumen compilado por Gabriela Adamo, *La traducción literaria en América Latina* (2012), se releva el estado de la traducción en nuestro continente a través de estudios empíricos de distintos autores. El capítulo de Ana Gargatagli, “Escenas de la traducción en Argentina”, presenta una concisa historia que, centrándose en la labor del grupo Sur, vuelve a afirmar la centralidad de la traducción en la constitución de nuestra literatura nacional a partir de un momento en que se decide «dejarse influir» (GARGATAGLI, 2012: 34-37). Al considerar la situación presente, la estudiosa enfatiza la importancia de la iniciativa individual en la actividad traductiva, cuyo desarrollo y supervivencia dependen hoy de una «primavera independiente» (ibid: 40-42): es éste el contexto en el que pueden ser examinadas las traducciones más recientes de Dante.

Cabe recordar, además, que cualquier estudio sobre la traducción en Argentina reenvía a una fuente de enorme importancia en los números 337 y 338 de *Sur* de 1977 dedicados a la traducción, que contiene una serie de artículos acerca de sus distintos problemas y aspectos en el ámbito de la literatura. La sección de mayor interés para esta investigación es la que da cuenta de la especificidad de la situación argentina a través de la inclusión de ensayos de traductores e intelectuales de gran prestigio: Joseph Bernstein (traductor de Gabriel García Márquez en Estados Unidos), Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Alberto Girri y Enrique Pezzoni. En estos artículos se evidencian las nuevas dimensiones que el tema adquiere respecto de las preocupaciones norteamericanas, aún ligadas a cuestiones meramente lingüísticas o profesionales: como observa Alejandro Patat, «los textos latinoamericanos agregan al debate iniciado tres cuestiones esenciales: la de la traducción como género, la cuestión de la variante hispánica y la discusión en torno a la traductología» (PATAT, 2012: 3). Patat nota, en estos artículos, la presencia de algunas nociones (identificados en los textos subyacentes de Newman / Arnold sobre la traducción de Homero, de “Misericordias y esplendores de la traducción” de Ortega y Gasset y de *Traducción: literatura y literalidad* de Octavio Paz¹⁷) que habían aparecido en la literatura de Borges, como la consideración de la traducción como un nuevo original del idioma meta, la consecuente adquisición de su estatuto de género literario, y la reivindicación del idioma de Buenos Aires como independiente del español

¹⁷ La diatriba Newman-Arnold, a la que se volverá en el capítulo “Borges, traductor imposible de Dante”, tiene lugar en Oxford en 1861 y 1862; el ensayo de Ortega y Gasset fue publicado inicialmente en forma de artículos en *La Nación*, en mayo y junio de 1937, y luego recogido en el libro *Ideas y creencias* (1940). El texto de Octavio Paz fue publicado en Barcelona (Tusquets) en 1970.

El contenido de la tesis está organizado a partir de una perspectiva metodológica afín a la historiografía literaria, concebida, en términos de Alberto Asor Rosa, como operación «fundamentalmente conoscitiva e interpretativa, non ideologica, non dimostrativa» (ASOR ROSA, 1995: 5).¹⁸ En el ensayo citado, “La storiografia letteraria come operazione di conoscenza”, el estudioso italiano plantea la existencia de una crisis de la historia tradicional de la literatura, aquel paradigma que define como «concezione *monadologica* dei fenomeni letterari», crisis que atribuye a las lecturas semiológicas y estructuralistas “puras”. (ibid: 2). Luego de pasar revista a los inconvenientes de la praxis histórico-literaria (atomización de fenómenos comunicables entre sí, eventual incoherencia de los datos escogidos, dificultad de relacionar los universos paralelos de la historia y la literatura), Asor Rosa presenta una solución que, como anticipa el título de su ensayo, es fuertemente cognitiva: «Esiste una collocazione storica obbiettiva dell’opera, che bisogna sforzarsi di ricostruire, pur sapendo che questo in sé non sarà mai interamente possibile. [...] La *verità dell’opera* è un’astrazione [...], lo sappiamo: ma è mia opinione che questo non sia un motivo sufficiente per smettere di cercarla». (ibid: 8). Así, la búsqueda propuesta debería dar sentido a los datos seleccionados, permitiendo “ver” aspectos de los textos que no se percibirían de manera aislada; quien se ocupa de historiografía literaria, entonces, no sólo debe explicitar los criterios de selección del corpus y de los hechos históricos considerados, sino que debe tener la «capacità di chiudere il discorso [...] nel momento in cui il sistema di relazioni esaminato è in grado di rivelare una *sua* verità, possibilmente diversa dalle migliaia che su quell’oggetto sono già state pronunciate nel tempo» (ibid: 12).¹⁹ La presente tesis

¹⁸ En el iluminante artículo “Per un confronto tra la storiografia letteraria italiana e argentina”, Alejandro Patat establece, a partir de un diálogo entre Asor Rosa y Noé Jitrik, las divergencias y los puntos en común que existen entre ambas historiografías, desde sus proyectos fundadores (las historias de Francesco De Sanctis y de Ricardo Rojas) hasta los de los mismos protagonistas del debate. Allí, Patat observa que la definición de Asor Rosa de historiografía como operación no ideológica parece difícil de aceptar en relación con su *Letteratura italiana*, de evidente matriz ideológica: lo que Asor Rosa está enfatizando es la diferencia entre su propio trabajo y el de De Sanctis, en el cual «l’analisi è sostanzialmente dedotta dalle premesse, e i testi degli autori servono come pre-testo al punto di vista del critico»; en el suyo, en cambio, «il senso di tale ricostruzione si potrà ricavare a posteriori, mai a priori, come frutto sintetico della ricerca [...], non come presupposto delle stesse» (ASOR ROSA, 1995: 5; comentado en PATAT, 2007-2008: 142).

¹⁹ Centrado en la experiencia italiana, Asor Rosa examina posibles definiciones para la historiografía, y concluye que «la piú efficace fra esse è qualcosa che si avvicina il piú possibile a una grande nozione come quella di *tradizione*, fattore imprescindibile di ogni analisi e di ogni storia letteraria seria. [...] La storiografia letteraria, come io la concepisco, ha dunque nell’attenzione alla costituzione e allo svolgimento della tradizione uno dei principali punti di riferimento» (ibid.: 9). En el ensayo citado en la nota 18, Alejandro Patat analiza el diferente rol que cumple la tradición en las literaturas italiana y argentina.

relación/mediación entre texto y contexto (ibid: 2-3). El ensayo de Funes, que se centra en sus investigaciones en el ámbito de la literatura española medieval, permite sin embargo extender su método de articulación de los textos con factores tecnológicos y materiales a estudios de otros períodos. Según Funes, el cruce entre lo discursivo y lo extradiscursivo, que «deja su huella en las líneas ideológicas que sustentan los textos», puede ser rastreado para «comprobar el modo en que cada texto [es] producto de una sociedad y al mismo tiempo [es] acción sobre esa sociedad» (ibid: 4). Esta articulación resulta notablemente productiva en la selección de hechos extratextuales que se consideran relevantes en la presente tesis como contextualización de las traducciones examinadas, ya que se trata de proyectos cuya elaboración y circulación excede la intención individual de sus autores: como se verá, las traducciones de la *Commedia* en nuestro país están ligadas a la élite intelectual que promovió, con específicas intenciones estéticas e ideológicas, la lectura de Dante en español. A su vez, como nota Funes en su artículo, la noción de *inscripción* es bidireccional, ya que su praxis se manifiesta como «acción de la historia sobre los textos y acción discursiva de los textos en la historia» (ibid: 5). Así, en el recorrido que propone la presente tesis se intenta analizar no sólo la inscripción de las traducciones en el contexto ideológico-cultural que consintió su elaboración, sino también el tipo de intervención que su circulación implicó en la interpretación de la cultura europea en nuestro país.²¹

Teniendo en cuenta estas nociones, luego de una introducción en la que se exponen los criterios de la investigación, las traducciones examinadas se presentan en orden temporal, según su fecha de elaboración, publicación y circulación. Esta disposición cronológica, como se ha planteado, no obedece a la aceptación de una mera convención, sino al sentido que otorga al análisis de las traducciones de Dante: de su estudio emerge la pertenencia de cada una de ellas a la poética y los preceptos ideológicos de su período de producción. Se trata entonces de contextualizar cada traducción de Dante en el campo literario del que formaron parte, para poder distinguir

²¹ El artículo de Leonardo Funes contiene asimismo una rica e interesante reflexión acerca de los efectos de la condición de narración de toda operación historiográfica, que por un lado debe reconocer, como tal, el impacto de su poder de convicción, que descansa tanto en la pertinencia del análisis como en la eficacia de su disposición como relato, y por otro lado implica «un severo llamado a la humildad, pues ese saber jamás podrá aspirar a una "verdad definitiva" o a un "conocimiento pleno" del objeto» (ibid: 5). Sin embargo, por esas mismas razones, este saber forzosamente fragmentario resulta a la vez «más sugerente, más productivo, más profundo, en la medida en que no se refugia en el confortable estudio formalista de la obra literaria ni en la especulación sobre el abstracto mundo de las ideas del autor, en la medida en que no rehúye el desafío de considerar la dimensión social de los productos culturales del pasado» (ibid).

históricamente el cambio de estructura literaria en sus momentos trascendentales (JAUSS, 2000: 195).

En efecto, la consideración de la traducción como fenómeno literario consiente la aplicación de algunas nociones del discurso histórico-literario que resultan productivas para la presente investigación. La traducción de Dante en Argentina permite así construir un cuadro que puede ser estudiado a través de las demás tesis de Jauss sobre de la historia literaria, concebida como «proceso de recepción y producción estética que se realiza en la actualización de textos literarios por el lector receptor, por el crítico reflexionante y por el propio escritor nuevamente productor» (ibid: 168). Guiarán el estudio de la traducción de la *Commedia* las siguientes tesis propuestas por Jauss²³:

1) «La historicidad de la literatura no se basa en una relación establecida *post festum* de “hechos literarios”, sino en la previa experiencia de la obra literaria por sus lectores. Esta relación dialógica es también el primer hecho primario para la historia de la literatura» (ibid: 166). Como se verá, en el caso de la historia de las traducciones del poema dantesco, resulta indispensable establecer las redes de lectura que la han originado, como ediciones, comentarios, crítica, traducciones anteriores, en tanto el texto traducido es, en el sistema literario, producto de lecturas. Y en tanto suscitará a su vez nuevas lecturas, se intentará establecer en qué medida cada traducción está presente como pre-texto de las traducciones posteriores.

2) «El análisis de la experiencia literaria del lector se sustrae al amenazador psicologismo cuando describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema de relación objetivable de las expectativas que para cada obra, en el momento histórico de su aparición, nace de la comprensión previa del género, de la forma y de la temática de obras anteriormente conocidas y de la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico» (ibid: 169). Es evidente que para establecer la distancia entre los horizontes de expectativas del lector contemporáneo a Dante y del lector argentino de cada período del siglo XX en que circularon las traducciones de la *Commedia*, será necesario remitirse al contexto original, a partir de los estudios históricos y críticos autorizados, dado que dichas traducciones presuponen un género y una temática pre-existentes al

²³ No se consideran la sexta tesis, ya citada, ni la séptima, que exceden los objetivos del presente trabajo, ya que conciernen la función social de la literatura y su repercusión en el comportamiento social.

romántico, y estuvo por ende fuertemente influida por la centralidad de la vida política en este imaginario.

3) «El horizonte de expectación de tal modo reconstructible de una obra hace posible determinar su carácter artístico en la índole y en el grado de su acción sobre un público presupuesto. Si denominamos distancia estética a la distancia existente entre el previo horizonte de expectación y la aparición de una nueva obra cuya aceptación puede tener como consecuencia un “cambio de horizonte” [...], entonces esta distancia estética puede objetivarse históricamente en el espectro de las reacciones del público y del juicio de la crítica» (ibid: 174). El caso del poema dantesco y su recepción contemporánea, tanto en lengua original como en traducción, es paradigmático en este sentido: en el horizonte de expectativas del público al que Dante se dirigía, la función estética de un texto no poseía un valor intrínseco, sino que se presentaba como medio para lograr la mayor eficacia de un mensaje ético cristiano; la circulación de la *Commedia* a partir del siglo XIX se inscribe en cambio en un horizonte en que la poesía tiene un valor en sí mismo y en que, como se verá, los preceptos éticos que el poema puede transmitir se relacionan, en más de una ocasión, con ideales laicos.²⁶ Los traductores de Dante actúan así como intérpretes y críticos del distinto vínculo que cada contexto de recepción establece entre los aspectos estéticos y los contenidos ético-religiosos del texto.

4) «La reconstrucción del horizonte de expectación ante el cual fue creada y recibida una obra en el pasado, permite, por otro lado, formular unas preguntas a las que el texto dio una respuesta y con ello deducir cómo pudo ver y entender el lector la obra, [...] muestra claramente la diferencia hermenéutica entre la comprensión de ayer y de hoy» (ibid: 181). De particular importancia en el caso de un texto canónico, cuya recepción suele suponerse "universal", el análisis de esta diferencia será especialmente productivo teniendo en cuenta las determinaciones de lectura que implica la consideración misma de que Dante es un "clásico". Como observa Calvino, «d'un classico ogni prima lettura è in realtà una rilettura» ya que los clásicos «ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato»

²⁶ Acerca del contexto de recepción del poema dantesco, cfr. C. Dionisiotti, "Chierici e laici" (DIONISIOTTI, 1967); C. Frova, *Istruzione e educazione nel Medioevo* (FROVA, 1974); J. Le Goff, *Los intelectuales en la Edad Media* (LE GOFF, 1986) y *La civilización del occidente medieval* (LE GOFF, 1999b).

La otra corriente metodológica que converge operativamente, en la presente investigación, con los estudios histórico-culturales es la de la traductología. Con el fin de identificar la particular interpretación que cada traducción de Dante presenta al lector y los modos en que ésta se articula con el trabajo del traductor, se ha analizado el texto de cada una de ellas en los distintos niveles lingüístico-semióticos. En el análisis de todas las traducciones examinadas, los estudios de Antoine Berman han sido un marco fundamental para la definición del sentido y el alcance de las operaciones de cada traductor: la consideración de las doce tendencias deformantes que caracterizan a la traducción en general permitió establecer los rasgos específicos de cada traducción argentina de la *Commedia*.²⁸ De gran productividad resultan, como se verá, las nociones de clarificación y ennoblecimiento (aún en un contexto que, por motivos métricos, no presenta ampliación) que permiten describir la actitud de los traductores cuyo trabajo se ha analizado a la luz de la figura de traductor-intérprete de Dante que construye la tradición argentina. Estas tendencias están ligadas, en la concepción de Berman, a una tradición determinada, cuyo origen el estudioso identifica en el platonismo, y que derivan, en la concepción de la traducción en Occidente, en la oposición central entre literalidad y restitución del sentido. A pesar de su longitud, es conveniente citar por completo las palabras con las que Berman expresa esta idea, ya que resultan iluminantes para comprender las implicaciones ideológicas de las operaciones traductivas que se analizan en esta investigación:

Les tendances déformantes analysées plus haut ne sont pas a-historiques. Elles sont même historiques en un sens originel. Car elles renvoient toutes à la figure de la traduction fondée en Occident sur la base de la pensée grecque et, plus précisément, du Platonisme. Par "figure de la traduction", on entendra ici la forme sous laquelle la traduction, dans une culture, se déploie et s'apparaît à elle-même, avant toute théorie explicite. Dès ses débuts, la traduction occidentale est une restitution embellissante du sens, basée sur la séparation, typiquement platonicienne, du sens et de la lettre, du contenu et de la forme, du sensible et du

²⁸ Las doce tendencias son las siguientes: racionalización, clarificación, ampliación, ennoblecimiento y popularización, empobrecimiento cualitativo, empobrecimiento cuantitativo, destrucción de los ritmos, destrucción de las redes subyacentes de significado, destrucción de los modelos lingüísticos, exotización, destrucción de expresiones y frases, eliminación de superposición de lenguas (BERMAN, 1989). En el estudio de la relación entre las características de cada traducción con los valores de la cultura receptora, han resultado útiles también las nociones de Gideon Toury (1995): en ellas se enfatiza el carácter cultural de las restricciones que están presentes en el trabajo del traductor, que a su vez se traducen en normas: éstas ponen en acto valores culturales que son específicos para una sociedad y un período determinados. Estas normas se expresan, durante las distintas fases del trabajo traductivo, en reglas preliminares y operativas que deben ser analizadas, dado su origen sociocultural, en relación con los valores estéticos e ideológicos de la lengua meta.

capítulo estudia la de Bartolomé Mitre, que —como se observó— constituye un verdadero acto fundacional, y el segundo, la traducción de Ángel Battistessa, publicada en 1972: ambas versiones se complementan como presencia prácticamente hegemónica del poema dantesco en la lectura de los argentinos del siglo XX. Otras tres traducciones serán estudiadas en un tercer capítulo, agrupadas no por su relación cronológica sino en base a la común inexistencia de una tradición lectora, y por la ausencia o escasez de sus notas, rasgos que las diferencian de las versiones de Mitre y Battistessa.³⁰ Se propone luego un estudio sobre la compleja relación que une a Borges con la *Divina Commedia*, cuya traducción le había sido encargada: el trabajo, como se sabe, nunca se llevó a cabo. La inclusión de este cuarto capítulo de la investigación está justificada por la incidencia que tiene Dante en la obra de Borges, por la peculiar actividad de Borges traductor y porque los ensayos de Borges, según se intenta mostrar, constituyen un notable punto de arribo crítico del derrotero traductivo e interpretativo que se inicia con el trabajo de Mitre; las características e implicaciones de este derrotero se presentan, en base a lo investigado, en el capítulo final de conclusiones.

aquellas que han tenido un impacto en la cultura receptora y que se siguen reeditando, analizando, refutando».

³⁰ Dados los objetivos de esta investigación, no se considerarán las traducciones parciales del poema, cuya presencia manifiesta, de todos modos, el interés que suscitaba Dante en los lectores argentinos del siglo XX. Se trata de los siguientes trabajos: en 1909 Calixto Oyuela tradujo en primer canto del *Inferno* (y el soneto "*Tanto gentile e tanto onesta pare*"); en 1921, Jorge Max Rohde tradujo el último canto de la *Comedia*; el ingeniero Antonio Abuglia completó la traducción del *Inferno* y del *Purgatorio* en 1927; el *Inferno* fue traducido en 1930 por Antonio Luis Beruti (cuya versión se considera sólo en la medida en que puede iluminar sus opiniones personales acerca de la traducción de Soto y Calvo), por I. Mario Flores y por Nicolás Besio Moreno; en 1946, Miguel Amado tradujo el tercer canto del *Inferno*, y en 1947 Luis María Iglesias se propuso traducir toda la cántiga, aunque abandonó la tarea luego de los dos primeros cantos. En 1952, Enrique Larreta tradujo el canto V del *Inferno*, y en 1954 Juan Carlos García Santillán tradujo el canto XI del *Purgatorio*. Numerosas versiones encontró el canto V del *Inferno* (traducido por Enrique Larreta en 1952, por Ana Marcone Torcellan y Carlos Ibarra Grasso en 1958 y por Alfonso Grimaldi en 1965), cuyo episodio central ha resultado de particular interés en la tradición argentina. Así como resulta también representativa la mayor presencia de traducciones de la primera cántiga (y, en menor medida, de la segunda), de la más asidua lectura del *Infierno* respecto de los otros dos libros en nuestro país: esta relación y la total ausencia de traducciones parciales del *Paraiso* no parecen obedecer, al menos totalmente, a su posición final en el poema, dado que en ocasiones se han traducido cantos individuales, sin seguir un orden preciso. También se excluye del corpus el trabajo del italo-argentino Enrique Martorelli Francia, publicado en 1967 por la editorial Cajica de Puebla (México), dado que no se ha difundido en nuestro país, ni parece tener en cuenta, a diferencia del resto de las traducciones estudiadas, a la tradición argentina: se trata de una versión en endecasílabos rimados, sin notas, editada sin el texto italiano, en un solo volumen.

específicos de su traducción en la configuración de la imagen de traductor construida por Mitre y sus lectores (3). En base a lo expuesto, se analizarán por último la "Teoría del traductor", las notas y algunas de las decisiones operativas de la traducción misma, para confrontarlas con la función edificante que para Mitre debía tener la poesía en la conformación de la identidad nacional (4).

1. El proyecto de la generación de Mitre

1. a. La construcción de la identidad nacional

Mitre pertenece a una generación de argentinos que proyectó un modelo liberal de país, en el que era central la idea de la "nación preexistente" como justificación de la unión nacional y de la difusión de valores "civilizados", pertenecientes a una élite, al resto del territorio poblado:

En el período comprendido entre 1862 y 1880, la dirección permaneció en manos del grupo liberal, sin que influencias extrañas llegaran a modificar su concepción política. Mitre, Sarmiento y Avellaneda se propusieron llevar a cabo el vasto programa que se había preparado en los largos años de la dictadura y en el paréntesis creado por el conflicto entre la Confederación y Buenos Aires; y en el ejercicio del poder, llevaron al triunfo dos ideales fielmente arraigados en su ánimo: el de la afirmación de la unidad nacional y el de la afirmación de la "política de principios" (ROMERO, 1946: 160).³²

Este modelo político implicaba a su vez un modelo de sociedad:

a partir de la presidencia de Mitre, ese programa comenzó a cumplirse con intensidad febril. Había que transformar la realidad, y la voz de orden fue crear una estructura de país civilizado para forzar a la sociedad a que se acomodara con prontitud dentro de esos moldes (ibid: 165).

La idea de "civilización", asociada a la de "transformación de la realidad" implica un juicio negativo de esa realidad y la responsabilidad de la élite de operar un cambio, del que se siente capaz. Estos valores fueron expresados también en discurso.

1. b. La dimensión simbólica de la nación

Mitre y su generación no sólo actuaron políticamente, sino que diseñaron explícitamente el modelo de país al que sus actos tendían, otorgándoles una dimensión

³² Como se verá en el apartado 3, la búsqueda de unidad nacional en medio de una división política percibida como dramática es uno de los elementos que Mitre veía presente en la realidad de Dante, que a su vez era interpretada, en el contexto político de fines de siglo XIX, como análoga a las luchas del *Risorgimento* italiano por la unidad nacional.

económico (cfr. ROMERO, 1946: 165 y ss., y 1978, 133 y ss). Sin embargo, la inmigración se reveló luego como problemática en otros sentidos: ésta provenía de la misma Europa a la que pertenecían los modelos civilizados a imitar, pero estaba conformada por los sectores menos instuidos; así se constituye, paradójicamente, como un elemento del cual distinguirse. Como observa Terán,

la pregunta crucial que de hecho comienza a organizar la problemática de la élite puede formularse así: cómo diferenciarse de los extranjeros europeos («cerrar el círculo») sin encontrarse, al final del proceso de diferenciación, devorado por las identidades americanas antes rechazadas («no descendemos de los pampas»). Dicho de otro modo: cómo mezclar sin mezclarse (TERÁN, 2008: 29).

En el marco de la integración de una inmigración iletrada, aun el progreso económico adquiere connotaciones negativas, en tanto éste desconoce, al menos en parte, los valores tradicionales anteriores a la llegada del inmigrante que se enriquece rápidamente.³⁵ Esta visión del progreso económico como opuesto a los valores positivos del pasado es uno de los rasgos que Mitre cree compartir con Dante, quien expresa en numerosos pasajes de la *Commedia* su indignación ante los *inurbati* y sus *subiti guadagni* (*Inf* XVI) que han corrompido la Florencia idealizada, previa a la llegada de los campesinos. Efectivamente, la tradicional nostalgia de un período de fundamentos moralmente superiores, fuertemente presente en la obra de Dante, fue un topos en la cultura de los hombres de la élite argentina de fin del siglo XIX, que se consideraban los «herederos históricos y mandatarios de quienes establecieron aquellos fundamentos» (ROMERO, 1978b: X): la visión negativa de estos aspectos de la modernización se encuentra, según Oscar Terán, en diversas esferas de representaciones, primera de las cuales «el tema del *ubi sunt*, típico de los estratos que lamentan la disolución de las viejas costumbres en una sociedad y una ciudad en rápida transformación» (TERAN, 2008: 21).

Es interesante recordar, en un marco en que la inmigración es central como fenómeno y como objeto de reflexión, que una gran parte del “aluvión” europeo es de origen italiano. Los estudios sobre el proceso migratorio insisten, en lo que respecta a la inmigración italiana, en la diversidad regional de su proveniencia (y la consecuente

³⁵ Según Terán, «esta senda al menos parcialmente desviada del proyecto inmigratorio se superponía con otros malestares de la clase dirigente ante una modernidad que acarrea un progreso material tan innegable como disolvente de viejas virtudes. [...] la crisis financiera de 1890 fue leída a través de una retícula eticista que, al contraponer economía con virtud, centró los orígenes de la crisis en el ansia ‘fenicia’ de enriquecimiento a toda costa» (TERAN, 2008: 49).

1. d. La educación en el proyecto nacional

En el proceso de transformación de la realidad que involucraba a la clase política, los aspectos culturales no fueron menores; el rol otorgado a la escritura en la modernización fue fundamental, y de allí la importancia y crecimiento de las actividades educativas e intelectuales (SAGASTIZÁBAL, 2002: 157).

Así, en el modelo político de la élite, la educación configuraba el medio por excelencia de “civilizar” al “ignorante”:

Lo urgente, lo vital, porque tenemos que educar a los ignorantes bajo pena de vida, es robustecer la acción que ha de obrar sobre la ignorancia que nos invade, velando de día y de noche, sin perder un momento, sin desperdiciar un solo peso del tesoro cuya gestión nos está encomendada, para aplicarlo al mayor progreso y a la mayor felicidad de la sociedad, antes que la masa bruta predomine y se haga ingobernable y nos falte el aliento para dirigirla en los caminos de la salvación (MITRE, 1870).

Como se lee en estas declaraciones, los valores asociados a la educación no son sólo, ni fundamentalmente, racionales, sino que incluyen la «felicidad» social y la «salvación» (enfaticada por la posición final en la enumeración). En el mismo discurso, Mitre se refiere a quienes no saben leer ni escribir como a aquellos que «viven en el limbo de la ignorancia, sin haber recibido sobre su cabeza el bautismo de la instrucción que les debemos». En el apartado 3 se analizará carácter providencial que posee para Mitre la acción política (carácter que lo acerca a la visión de Dante de la historia): será suficiente aquí señalar que la educación adquiere, en este contexto, un matiz espiritual, casi religioso, en tanto transmisión de principios. La instrucción posee indudablemente, para Mitre, un elemento ético vinculado (como en la cosmovisión medieval de la *Commedia* y la *Monarquía*) con la felicidad en la tierra:³⁹

Éste es un motivo más para que el pueblo se eduque, para que todos aspiren, si no a ser grandes sabios, por lo menos a ser hombres instruidos, que cultiven su inteligencia ensanchando la esfera de sus goces morales y preparándose para gestionar con más provecho sus intereses materiales, porque la instrucción es como un capital que no se gasta nunca y produce siempre, y que haciéndonos más ricos nos hace más felices [...] Así tendremos pueblos libres y gobiernos buenos, y he aquí como pisamos sin pensarlo el terreno de la política, donde tantos intereses más o menos nobles se agitan, y en cuya región tempestuosa debe hacerse oír siempre la voz tranquila del amor al prójimo, de la caridad con sus semejantes, para que caiga como un bálsamo sobre los

editoriales, el sector ilustrado tendió claramente a desviar las tendencias criollistas de los folletines gauchescos (MERBILHÁA, 2006: 32 y ss); el diario *Tribuna* expresa así su satisfacción por las tendencias estéticas de la selección de títulos de la “Biblioteca de La Nación”, en contraposición con los gustos espontáneos de los lectores no educados, difundiendo el gusto por la «buena y sana literatura»: «huyendo de esos libros vulgares que por lo mismo que circulan mucho en el público grueso, retardan y obstaculizan la cultura del país, el distinguido colega ofrece a sus alumnos 3 preciosas novelas de lo más bello que ha producido la literatura clásica española» (ibid: 34). Como puede verse en estas palabras, no sólo lo bello está asociado a lo clásico, sino que los lectores son considerados «alumnos», lo que implica la condición de magisterio de la colección, y la actitud docente (y por ende servicial y no comercial) de quien selecciona sus títulos. En efecto, en el imaginario de la época estas iniciativas eran el producto de la «generosidad desinteresada» de la clase ilustrada, como lo demuestran los artículos periodísticos que celebran el lanzamiento de cada colección; *El Tiempo*, por citar un ejemplo significativo para definir la imagen de Mitre como letrado, felicita a su colega por semejante «acto de educación popular» [la “Biblioteca La Nación”], y a Mitre por haber «rechazado ofertas de reimpresión de sus estudios serios, y ha preferido dejar que el pueblo los adquiriera por un precio que apenas representa los gastos de impresión» (cfr. ibid: 34-35). Así, un proyecto fuertemente ligado a la ideología de la élite y a su rol paternalista en la construcción de consenso, es celebrado como una obra filantrópica.⁴⁰

Esta tendencia de las políticas editoriales se refleja también en la educación formal, que enfatizó, más que la alfabetización básica, la formación superior de las clases que accedían a los grados más altos de instrucción: «Mitre y su ministro Eduardo Costa procuraron impulsarla [la educación primaria]; pero aun se preocuparon más en contribuir a la formación de las minorías directoras, creando institutos de educación secundaria» (ROMERO, 1978, 128). Como se verá, este rasgo del proyecto educativo puede ser relevante para identificar al público al que se dirige la traducción de la *Commedia*.

1. e. La función edificante de la poesía

La responsabilidad ética que la élite política reconoce para sí de formar al pueblo en los conocimientos y los principios que caracterizan a una nación moderna no se limita,

⁴⁰ Es la tesis de Patricia Willson en “Élite, traducción y público masivo” (WILLSON, 2005).

pertinente tener en cuenta para comprender algunas decisiones que toma en su traducción de Dante:

Y en esta carrera precipitada de las ideas, mientras que la filosofía se entretiene en explicar, y la prosa en vulgarizar, la poesía sigue su marcha ascendente hacia la región de luz, marcando con una columna de oro el gran paso dado por la humanidad, y dejando muy atrás a sus auxiliares en la labor constante del progreso (MITRE, 1854: XLVIII).

Como se ve, la explicación está asociada a la filosofía, y la divulgación a la prosa,⁴¹ el ascenso hacia la luz (que no casualmente coincide, literal y simbólicamente, con el viaje narrado en la *Commedia*) implica la superioridad de la poesía, ajena a la divulgación. Se podría pensar que este sistema tiene una correspondencia social: si bien el ascenso espiritual no puede ser negado a ningún lector, la prosa se vincula específicamente, para Mitre, con la idea del vulgo: no así la poesía. Esta se relaciona, en cambio, con una instancia superior de educación:

Desde este punto de vista, la poesía puede considerarse hoy como un método de enseñanza superior, que coadyuva eficazmente al progreso moral en el sentido de la Inglaterra y de los Estados Unidos, los pueblos más progresistas del mundo, y los dos que con más tenacidad y valentía han perseguido el ideal en el terreno del experimento. [...] la cuestión capital en Inglaterra y en los Estados Unidos es la que se relaciona con las almas y las conciencias (ibid: XLII).

En esta concepción, el poeta se presenta como vate, que percibe lo que el vulgo no puede ver: «Todo cuanto el poeta describe o pinta lo ha visto, lo ha sentido, como el Dante vio las penas del Infierno, y existe desparramado en la creación, aunque los ojos del vulgo no puedan percibir su armonioso conjunto» (ibid: LVI). Una vez más, la asociación con Dante sugiere el carácter edificante y profético de la poesía.

1. f. El público de la traducción de Mitre

Como se dijo, tanto la tendencia de las políticas editoriales como la de educación pusieron el acento en la formación superior de las clases dirigentes. Esta tendencia, unida a la superioridad espiritual que Mitre le atribuye a la poesía respecto de la función divulgativa de la prosa, es coherente con el recorte de público que emerge del texto de su traducción de Dante. Como se verá en el apartado 4, éste parece suponer un lector

⁴¹ Así, en relación con la prosa narrativa, por ejemplo, Mitre se opone a los «espíritus severos que consideran a la novela como un descarrío de la imaginación, como ficciones indignas de ocupar la atención de los hombres pensadores», afirmando su función educativa: «la novela popularizará nuestra historia» (MITRE, 1847: II). Como se ve, se trata en este caso de divulgación del saber.

al antepasado indio como modelo auténtico e incontaminado para la tipología argentina, y la línea derivativista, que postulaba la argentinidad como producto de una mezcla. La segunda línea, como se sabe, obtuvo un consenso mayor, dada la exclusión casi generalizada, en el mundo occidental, de los nativos como material asimilable a la “civilización”. En este marco, la lengua de los argentinos se propone como una creación propia, signada por la hispanofobia que caracterizó a la élite argentina hasta las últimas décadas del siglo XIX. Así, Alberdi declara que «la lengua argentina no es la lengua española» y Sarmiento propone que «el idioma de América deberá, pues, ser suyo propio» (ibid: 223 – 227).

Como se verá, Mitre mantendrá en este debate una posición personal, que le permite acercarse a Dante desde una consideración lingüística particular (3), construir en su traducción un texto relativamente autónomo respecto del canon e incluir en el paratexto una polémica explícita con los traductores españoles y con la Academia en general (4).

2. La traducción en la construcción de la identidad nacional

2. a. La traducción en las culturas en formación

Como se ha visto en 1, la clase política del período examinado actúa y explicita un proyecto fundacional, en el que son centrales la conciencia de la «juventud» de la nación y la consiguiente «necesidad» de progreso cultural. Como se verá en este párrafo, la traducción cumplirá un papel fundamental como estrategia de ese progreso que se sentía necesario. En este sentido, la literatura argentina de fines de siglo XIX puede ser clasificada, en términos de Even-Zohar, como «un polisistema que no ha cristalizado todavía, es decir una literatura “joven”, en proceso de construcción»: se trata de uno de los casos en que la traducción ocupa un lugar central en el polisistema literario, como instrumento privilegiado de «elaboración del nuevo repertorio» (EVEN-ZOHAR, 1999: 225).

En un marco internacional heterogéneo, en el que la tradición antigua que poseen algunas naciones es valorada positivamente por la cultura emergente, se produce una situación de desigualdad (en cuanto a la antigüedad, al prestigio, a la riqueza) que la traducción puede contribuir a disminuir con particular velocidad. Según Pascale Casanova,

Con una mirada distinta de la traducción, Herni Meschonnic considera que «el problema mayor e incluso único de la traducción es su teoría del lenguaje» (MESCHONNIC, 2009: 38); según su tesis, la traducción (y como se verá, particularmente la retraducción de textos clásicos), lejos de ser una práctica ancilar respecto de la creación literaria en lengua original, desempeña un rol único en la teoría de conjunto del lenguaje: se trata, según él, de una «poética experimental» (cfr. ibid: 38-45). Como se verá en el apartado 3, Mitre es particularmente activo en el debate lingüístico de su generación, y su preocupación por el lenguaje es, de hecho, uno de los rasgos que considera comunes entre su persona y la de Dante. Dado que gran parte de las notas a su traducción contiene una fuerte polémica con el modelo ibérico, representado por los traductores españoles de Dante (cfr 4. a), su traducción podría ser pensada también como una ocasión privilegiada de expresar su concepción argentina de lengua y de literatura, en oposición a la autoridad de la academia.

2. b. Traducir en el desierto argentino

Como se ha visto, el contexto en que nace la traducción de Mitre, y con ella la primera reflexión teórica acerca de la práctica traductiva, se caracteriza por la presencia de un proyecto orgánico de constitución de la Nación, que implica, de manera prioritaria, la necesidad de incluir y nacionalizar a los inmigrantes.⁴³ Según la hipótesis de Patricia Willson, la literatura traducida y difundida por “La Biblioteca de La Nación” es parte de la política de integración de los inmigrantes de la élite. La relación entre este proyecto editorial y la traducción de la *Commedia* no sólo reside en la filiación del diario con Mitre, sino también en la centralidad que ambos atribuyen a la lengua en la identidad nacional:

Hay un elemento que une “Teoría del traductor” y “La Biblioteca de La Nación”: la idea de que la lengua es un factor clave en la constitución de una nacionalidad. Las resonancias de esta concepción, sin embargo, no llegan explícitamente al lector, sino que están veladas por una coartada estética: la belleza de la lengua, la belleza de la gran literatura, en la que se refleja la verdad del espíritu de una Nación (WILLSON, 2005: 236).

⁴³ «En el Buenos Aires de entresiglos, marcado por la presencia inmigratoria, los intelectuales de la Generación del 80 pensaron un proyecto de nación desde perspectivas que conviene no separar del problema de la traducción. En la reflexión intelectual de ese período —el que va desde 1880 hasta el Centenario—, puede verse la dialéctica por momentos nada pacífica entre la necesidad de fomentar la inmigración y la capacidad del país para absorberla y homogeneizarla» (WILLSON, 2006: 667).

fundamentalmente traducciones de novelas y cuentos contemporáneos, del francés y el inglés y, en menor medida, del italiano, el alemán, el portugués y el ruso.⁴⁴

La traducción argentina de muchos de estos textos se debe a la voluntad de publicar textos extranjeros en colecciones populares. En el caso de la “Biblioteca popular de Buenos Aires” dirigida por Navarro Viola, la traducción aparece como fenómeno privilegiado por los hombres que se interesan por la cultura argentina a fines de siglo XIX, no sólo por el alcance cuantitativo de su presencia⁴⁵ sino también por los juicios de valor que su hermano Alberto Navarro Viola emite en el *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*, tanto sobre la calidad de los textos literarios originales como sobre las traducciones: además de los numerosos adjetivos que acompañan al término *traducción* («buena», «correcta», «elegante», «elegantísima», «pésima») y de algunos juicios más articulados («La traducción deja bastante que desear»), aparecen en algunos casos breves justificaciones de traducción que se publica: «De este precioso libro [*Espírita* de T. Gautier] hay una traducción española del Sr. Tejada, editada hace varios años, correcta, castiza y bien apreciada por los literatos. La escasez de ejemplares de esa traducción, que parece agotada ya, habrá probablemente decidido al señor D. Decoud a emprender la nueva traducción, que no es de dudar tendrá un éscito (sic) asegurado».

Es interesante observar cómo la necesidad de traducir se asocia, en el imaginario de la época, con la función moralizante de los libros. Vicente G. Quesada (que dirige la *Revista de Buenos Aires* en ausencia de su fundador Miguel Navarro Viola) juzga la “Biblioteca Popular de Buenos Aires” como «una publicación utilísima, amena, instructiva y profundamente moral», y en una larga reseña del primer tomo del *Anuario*, en 1880, declara:

⁴⁴ Los autores más presentes son T. Gautier, A. Dumas, J. Sandeau, E. Zola, J. Conway, S. Smiles, E. A. Poe. La lengua alemana está representada por M. Muller y G. Droz; el portugués por R. Bahbosa; el ruso por A. Puschkin. En cuanto a la literatura italiana, la presencia más notable es la de Edmondo de Amicis, junto con algunas obras de V. Alfieri, D. Barrili, L. Archinti, P. Mantegazza, L. Capranico. Se publican también numerosas óperas, en su original italiano. El listado completo de las publicaciones puede consultarse en NAVARRO VIOLA, 1878-1887. Acerca de la traducción en esta y otras iniciativas editoriales, cfr. WILLSON, 2006 (sobre todo pp. 666-676).

⁴⁵ En el tomo que cierra el tercer año de la colección, se publica un índice general de los doce tomos XXV-XXXVI, en el que «se da el siguiente resumen: 43 novelas, leyendas, cuentos; 14 biografías, retratos, necrológicas (sic); 4 artículos sobre educación; 48 sobre ciencias sociales, historia, viajes; 22 variedades literarias y bibliográficas; 18 de religión (sic), filosofía, ciencias; 3 piezas dramáticas, diálogos, y 8 poesías. La mayor parte de las novelas y artículos escritos en idioma extranjero (sic) han sido traducidas en Buenos Aires para esta publicación» (NAVARRO VIOLA, 1878-1887).

En el caso de una retraducción como la aquí examinada, la justificación de la traducción va más allá de la “falta” de ese texto en la cultura de llegada. Al examinar el paratexto con que Mitre acompaña su versión de la *Commedia* (cfr apartado 4), resulta evidente que su tarea no consiste sólo en «llenar un vacío», sino en postular un ideal estético distante del que manifiestan las traducciones anteriores de Dante. La explicitación de la distancia respecto de éstas, consideradas por Mitre «bellas infieles», resulta fundamental en la “Teoría del traductor”.⁴⁶ Como se verá en el apartado 3, la traducción de la *Commedia* tendrá para Mitre un sentido edificante, no sólo en lo que concierne al modelo de lengua propuesto sino también, y quizá fundamentalmente, en lo que respecta a la realidad política y a su carácter providencial.

2. c. Una cultura de traducción

En distintos estudios de casos de traducción en países jóvenes se enfatiza el rol que ésta ha cumplido en los períodos de construcción de “un hombre nuevo”. Georges Bastin observa que en una idiosincracia como la latinoamericana, caracterizada por un conflicto permanente entre etnocentrismo y apertura al extranjero, «la traducción (e interpretación) desempeñó un papel significativo en el “desarrollo” sociopolítico y sociocultural de los hombres americanos así como en la conformación de su identidad» (BASTIN, 2008: 12). Según el análisis de Andrea Pagni, a la perspectiva tradicional, según la cual en el desnivel cultural de la situación colonial las culturas centrales producían los originales y las culturas periféricas los recibían, imitaban y traducían, «se observa desde hace un tiempo otra, según la cual la transformación del modelo [...] deja de ser considerado simplemente como un error [...]. Más bien se asume en la cultura de llegada una libertad para procesar los textos europeos, la tradición occidental diría Borges, de una manera propia» (PAGNI, 2004: 7).

En el caso argentino, en particular, se llega a pensar en una cultura intrínsecamente traducida. Jorge Panesi afirma, en coherencia con la posición de Andrea Pagni, que la literatura argentina está atravesada por las huellas de la traducción, y que

⁴⁶ Esta necesidad podría ser análoga a la de los románticos alemanes: «A la luz de esta lógica, se entiende mejor la aparición de las teorías de la traducción, centrales en el pensamiento romántico; para completar un trabajo colectivo de aporte de capital literario a la nación alemana, también había que declarar perimidas las traducciones en francés de esos mismos textos latinos y griegos, y para eso, teorizar sobre lo que debía ser la “verdadera traducción”. La teoría alemana de la traducción y la práctica que surge de ella, están fundadas, en la realidad, en una oposición término a término con la tradición francesa en este ámbito» (CASANOVA, 2002: 13).

notas revirtiendo la relación servicial que sigue caracterizando la secular tradición italiana de comentaristas del «divin poeta».

3. Traducir a Dante

Es evidente que la traducción de un texto canonizado como la *Divina Commedia* por parte de un argentino del siglo XIX comporta una adquisición de capital simbólico particularmente ennoblecido por la tradición secular y por el moderno «redescubrimiento» romántico del que Dante había sido objeto.⁴⁸ Como se ha mencionado, tratándose de una retraducción, la propuesta implica, para Mitre, una ocasión de polémica con las traducciones anteriores, y, más en general, con su modelo lingüístico. El carácter veladamente prescriptivo del paratexto, unido a la justificación de decisiones léxicas polémicas respecto del modelo ibérico, permiten ver en la retraducción de Dante un caso ejemplar de la condición que describe Meschonnic:

La cuestión que tan a menudo se agita acerca de las razones para retraducir, y justamente eso que se llaman los grandes textos (a los otros no se los retraduce) podría verse, desde el punto de vista de una ética del lenguaje, de una ética del poema, como un desplazamiento de la ética hacia un desafío estético, o político-religioso (MESCHONNIC, 2009: 33).

Como se ha intentado mostrar, en el estudio de la literatura argentina, y en el de su reflexión teórica, aparece como un rasgo particularmente relevante la centralidad que la traducción ha tenido en su siglo de origen: una literatura que muy tempranamente se apropia de un clásico central en el canon de Occidente, a través de una traducción excepcionalmente interpretativa, comienza a definirse como libre y original depositaria de la tradición mundial más prestigiosa. Las consecuencias de esta traducción, de su excepcional difusión (45 reediciones hasta 1950) y de su particular interpretación de la *Commedia* han sido, como se verá en 4, de gran importancia en la lectura de Dante como clásico universal y en su apropiación por parte de la élite argentina del siglo XX, que desembocará en la peculiar lectura de Borges del poema dantesco.

El objeto de este apartado es el de analizar las implicaciones que tuvo, en el momento mismo de la traducción, la elección del texto dantesco. Además de indagar las

⁴⁸ Con "redescubrimiento" me refiero a la revalorización de que es objeto la *Divina Comedia* en el siglo XIX, luego de su marginación del canon por parte de la academia italiana, que a partir del Humanismo y fundamentalmente luego de la intervención de Pietro Bembo en el debate lingüístico, en sus *Prose della volgar lingua* (1525), había privilegiado de modo hegemónico los modelos de Petrarca para la poesía y de Boccaccio para la prosa.

propriadamente literaria asociada a una lengua, del valor literario que le es acordado y que depende de su antigüedad, del prestigio de su poesía, del refinamiento de las formas literarias elaboradas en esa lengua, de las tradiciones, de los “efectos” literarios ligados particularmente a las traducciones y a su número, etc. Es lo que se evoca cuando se habla, por ejemplo, de “la lengua de Shakespeare”, de “la lengua de Racine” o de “la lengua de Cervantes” (CASANOVA, 2006: 3).

Como se verá, la centralidad de Dante en la construcción del modelo lingüístico (y su preocupación teórica por fundar una lengua para los italianos) será para Mitre uno de los rasgos que, en su preocupación por la lengua de los argentinos, lo acercan al poeta florentino. Se ha notado cómo la italianidad de Dante en la visión de Mitre está ligada a la construcción de un paralelismo entre los ideales de unión del poeta florentino (en Dante, estrictamente dependientes de su ideal político imperial, típico de la Edad Media) y las luchas por la unidad nacional que Mitre veía, a su vez, análogas a su tarea de unificación después de Rosas. Esta Italia de los grandes ideales se oponía en su imagen a la de la Italia fragmentaria de los inmigrantes italianos, y la lengua era un elemento paradigmático de esta oposición: efectivamente, dado que la gran mayoría de los inmigrantes italianos del siglo XIX en Argentina hablaban en los distintos dialectos locales, muy pocos conocían “la lengua del Dante”. Así, la condición de iletrado del inmigrante italiano lo opondrá al de hablante y lector del italiano ilustre, así como en la Italia del *Risorgimento* que tan bien conocía Mitre la variada dialectofonía y el analfabetismo se opondrán al modelo de lengua unitaria propuesto por Manzoni, que se identifica precisamente con el florentino.⁵⁰

En su versión de la *Commedia*, como se verá en el apartado 4, Mitre homogeneizará el registro borrando casi todos los elementos léxicos de popularidad y adoptará una lengua arcaica que permitirá incluir estéticamente al poema dantesco en una tradición lírica históricamente mucho más cercana a la estética “elitista” de Petrarca. En este caso, la “naturalización” operada por la traducción de Mitre convierte a la *Commedia* en un texto evidentemente aceptable por una élite que identifica la belleza en la armonía clásica.

3. b. La lectura ideológica de Dante

⁵⁰ Si bien la posición de Manzoni no coincide con la tesis bembiana del florentino del siglo XIV, sostenido luego por el purismo, es probable que Mitre conociera, más que esta diferencia teórica, el ideal de lengua unitaria de Manzoni y la fuerte defensa que hacía del florentino contra sus detractores.

estética con la legitimación de una ideología que adquiere los valores de la antigüedad y la providencialidad encarnados por la figura del poeta clásico. El carácter “útil” asociado a lo “bello”, en términos también de Manzoni, se veía como una necesidad en el período de la Argentina de entresiglos:

Era época aquella de crudo materialismo, en que la semilla del positivismo filosófico, que en la “generación del 80” fruteaba en un culto absorbente por el “Progreso”, había engendrado entre nosotros a una maraña de utilitarismos económicos y despresiones cívicas. Convenía por lo tanto retornar a las verdades antiguas y a las sugerencias perennes; por lo tanto cuadraba retornar a los clásicos (ibid: 37).

3. c. Mitre y Dante, en las letras y en la acción

En cuanto a las motivaciones de Mitre para traducir a Dante, Adolfo Mitre narra una circunstancia interesante:

Bastó para que el “Saggio Collegio di Arcadia”, de la Ciudad Eterna, lo designara miembro, señero honor, pues no lo disfrutaba en ese entonces ningún otro hijo de América, con la excepción del gran Longfellow. [...] ¿Cómo retribuir a ese honor insigne? Mitre conocía, por cierto, la escasez de traducciones al castellano de la *Divina Comedia*, sobre todo en verso, y había comprobado las deficiencias de la más celebrada, la de don Juan de Pezuela, conde de Cheste, por coincidencia general como él y como él americano, pues había nacido en Cuba, aunque seguía fiel a España. En esa forma tributaria también un homenaje a la nación de su preferencia afectiva, la de sus juveniles entusiasmos, la de su reflexiva admiración de la madurez constructora y su ya vecina ancianidad patriarcal (ibid: 36).

Un detalle no mencionado por Adolfo Mitre, que es pertinente recordar, es que el «gran Longfellow», del que el mismo Mitre también es traductor, había traducido por primera vez la *Commedia* en América, entre 1865 y 1867, promoviendo notablemente la difusión de Dante en Estados Unidos. No parece casual que, al traducir Mitre a Dante, los únicos dos miembros de la Arcadia romana adquirieran el mismo status, y con ellos sus naciones: como Longfellow se distancia de las traducciones británicas en un gesto de independencia cultural de la nueva tierra, Mitre se distanciará de las traducciones ibéricas en un gesto análogo, en el que la Argentina se iguala con la cultura que representa, para la generación romántica, el mayor progreso en América.

escrita a mano: «Al Excmo. Sr. Brigadier General Don Bartolomé Mitre, en recuerdo de sincera amistad y aprecio, de su apasionado compatriota». El obsequio del libro de Dante en una fecha patria parece coherente con el valor político que en el contexto argentino la generación de Mitre le atribuía.

poesía que Dios había depositado en mi alma, lo he derramado a lo largo del camino de mi vida, consagrándolo unas veces a mi patria, otras a mis amigos, otras a las afecciones puras y serenas del hogar, porque el que cuenta por seguro que sus versos no llegarán a la posteridad, debe ser generoso con su pequeño tesoro (ibid, LVI-LVII).

Se manifiesta claramente en estas palabras el carácter divino del talento poético, que como se verá estará también presente en lo que concierne a la acción política; es evidente, aquí también, una concepción de poesía ligada a la de inspiración divina, que en la interpretación romántica de Dante es central. Esta identidad ideológica y estética entre autor y traductor constituye un ejemplo interesante, dado que no se da entre personas que comparten el mismo período histórico, del concepto “simpatico” de Lawrece Venuti: en su libro *The translator's invisibility*, se postula la mayor calidad de la traducción cuanto más afinidad exista entre ambos (VENUTI, 1995: 273-306).

De la coexistencia de intereses estéticos y disponibilidad a la acción nace, en el imaginario de los admiradores de Mitre, la idea de una sabiduría práctica unida a la erudición libresca: luego de afirmar que «congenian los temperamentos de Mitre y de Dante», Leopoldo Longhi de Brancaglia afirma que «en Mitre no sólo la cultura erudición, que prestan los libros, el *studium* horaciano o Salamanca, sino también la cultura sabiduría, que suelen dar la vida y la inteligencia, el *ingenium* horaciano o *natura*, coinciden con ambas dotes del poeta gibelino,⁵² también sociólogo y estadista» (LONGHI DE BRANCAGLIA, 1936: 77). Este paralelismo tiene origen, probablemente, en la elaboración de Mitre mismo: como se verá, éste se desarrolla en el paratexto de la traducción. En lo que respecta a su saber adquirido por la experiencia, Tulio Halperín Donghi señala cómo el tema domina el discurso de Mitre, quien «hace gala de ese buen sentido deliberadamente pedestre» (cfr. HALPERÍN DONGHI, 1992: 132-134) polemizando con quienes, como Sarmiento, son «los maestros presuntuosos que creen que el saber humano está encerrado únicamente en un libro y un tintero» (MITRE, 1868b: 133). Se construye así la imagen del «poeta soldado que, como Esquilo, Dante, Cervantes, sabe afrontar el espíritu y la materia», el «pensador y a la vez hombre de acción, conocedor de los hombres, de sus virtudes y vicios», en la que

⁵² El epíteto ‘gibelino’ referido a Dante, quien como se sabe fue güelfo, es coherente con una lectura romántica de la *Commedia* y fundamentalmente de la *Monarquía*, que quiso ver en Dante un pensamiento moderno anticipador del proceso de secularización de la política. Su anacronismo resulta hoy tan evidente como el epíteto de ‘sociólogo’ que lo sucede en este sintagma.

texto que el traductor acaba de crear» (PATAT, 2004).⁵³ “Crear” es, efectivamente, el término preciso que caracteriza la tarea de la traducción según la concepción de Mitre, quien como se verá más adelante se permite libertades que de hecho lo colocan en una posición análoga a la del autor respecto de la materia del poema. Resultan significativas, en este sentido, las palabras que Mitre escribe en su nota final a la traducción del *Infierno* en 1889: «¡Loado sea Dios y el Dante, al salir de las tinieblas, de las medias luces, y de los reflejos pálidos de una traducción poética esclavizada a la rima, que es una especie de tormento infernal, que el mismo Dante experimentó, y poder contemplar el resplandor inextinguible de las estrellas del texto original». El traductor se configura, en esta analogía, como el peregrino de una búsqueda de características similares a la de Dante, y su tarea adquiere así los rasgos semánticos del viaje ultraterreno hacia la luz.⁵⁴

La identificación por parte de Mitre entre su tarea de traductor y la escritura de la *Commedia* comporta la adquisición de una serie de valores asociados, para el lector de Dante, con la composición del poema. En primer lugar, se impone en la analogía el carácter providencial que el autor (que en rigor no se reconoce como tal, sino como *scriba Dei*) atribuye a su poema, y su consiguiente condición de edificante. Ni Dante ni Mitre conciben la literatura como fin en sí misma, sino como transmisora de valores (religiosos para Dante, ético-civiles para Mitre),⁵⁵ de este rasgo dependen, como se verá

⁵³ Esta «búsqueda obsesiva» se realiza, en los hechos, en las 1400 correcciones que Mitre introduce a su primera versión: entre 1885 y 1897, el traductor trabaja sobre su propio texto, hasta arribar a lo que considera «la más literal y la más fiel que se haya hecho, así en castellano como en otros idiomas; y que al reproducir, según mi teoría expuesta, las ideas y las imágenes del original, con su fisonomía propia, su metro su ritmo y sus formas poéticas, y hasta con su misma combinación de consonantes, refleja aunque sea débilmente el estilo dantesco, conservando la precisión de sus conceptos dentro de sus líneas (MITRE, 1897: XVIII; acerca de la historia del texto, cfr. apartado 4. b.).

⁵⁴ El paralelismo debe haber sido convincente en el imaginario de los apologistas de la traducción de Mitre, si Longhi de Brancaglia puede afirmar que «como otrora Dante en compañía de Virgilio, así Mitre ahora con Dante va a iniciar su visita a los tres reinos del dolor, la esperanza, la redención» (LONGHI DE BRANCAGLIA, 1936: 44).

⁵⁵ Es notable en este sentido cómo Mitre, con una actitud que lo acerca significativamente a Dante, supedita también la política a un plan divino, lo que manifiesta en numerosos discursos: «Esta Constitución [...], verbo encarnado en nosotros, es la palabra viva de nuestros profetas y de vuestros mártires» (MITRE, 1860: 97); «usted dirá cómo encontró a Buenos Aires cuando lo visitó, y si realmente había conseguido realizar lo que parecía imposible, y que sólo un cúmulo de circunstancias felices hicieran que entonces pudiera ser yo el instrumento de la Providencia para realizar una obra tan grata a Dios y tan benéfica a los hombres» (MITRE, 1861: 103); «y espero y confío que la Divina Providencia, cuya protección ha sido tan visible en esta ocasión para los pueblos argentinos, continuará derramando sus bendiciones sobre esta patria tan gloriosa como desgraciada» (MITRE, 1862: 216); «nos alienta la esperanza de que tal vez nos está reservado marcar con nuestra mano la obra de la Providencia [...] ¿Qué es Sarmiento? [...] Un pobre hombre como yo, un instrumento que la Providencia toma en su mano para producir el bien a que concurre en mayor escala» (MITRE, 1868: 253).

de América, como posible «trasplante» directo del latín, sin necesaria dependencia del español ibérico: «Nobleza del castellano, que al retoñar en tierras de América, propaga las armonías latinas, que Roma, madre de civilizaciones, le transfundiera en su hora más generosa» (ibid: 25). Como se ha visto en el apartado 1. f., la distancia del modelo español es programática, y convive con la necesidad de distinguirse del modelo indígena: «se apeló entonces a la más amplia identidad de europeos. Es en este sentido que Mitre se refiere a los argentinos no como descendientes de los pampas sino como europeos trasplantados en América (ibid: 224).

El paralelismo sugerido entre Dante y Mitre no se limita, obviamente, a una observación práctica de la lengua que este último usó en su traducción. Mitre, como se dijo, perteneció a una generación para la cual la postulación de un modelo lingüístico era un elemento fundamental en la construcción de la identidad nacional. Y evidentemente, para el imaginario de su época, Dante era un emblema de independencia lingüística, si Alberdi recurre a su autoridad en medio del debate sobre la lengua de los argentinos: «A los que no escribimos a la española se nos dice que no sabemos escribir nuestra lengua. [...] En las calles de Buenos Aires circula un castellano modificado por el pueblo porteño que algunos escritores argentinos, no parecidos en esto a Dante, desdeñan por el castellano de Madrid». Como explica Rosenblat, «Alberdi creía que Dante había recogido, para su *Divina Comedia*, la lengua de las calles de Florencia» (ROSENBLAT, 1961: 23).⁵⁷

En esta relación problemática con la autoridad española, Mitre toma una posición particular. Contra el iluminismo extremo de Echeverría, para quien la poesía consistía en ideas y no en palabras, Mitre «se siente arrebatado» por sus versos, pero «pone reparos a su hispanofobia literaria. Tampoco comparte la francofilia absoluta de muchos y rechaza el uso, en poesía, de locuciones bajas, que en vez de hacerla natural la

⁵⁷ Como se ve en estas palabras de Alberdi, la disquisición lingüística versa sobre la lengua de los escritores. En efecto, en la elaboración de este modelo, el ideal estético era central. En el estudio citado, *Las generaciones argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua*, Ángel Rosenblat ve precisamente en el esteticismo el rasgo distintivo de la postura de esta generación: «La generación de 1810 había hecho la Revolución, y traído ideas nuevas y hasta palabras nuevas, envueltas en una Retórica vieja. La de 1837 adoptó el ideario de 1810 y le dio nueva vestidura retórica: tuvo el sentido de una misión, y a través de luchas dramáticas logró organizar el país y asentar las bases de una cultura nueva. Lo que se llama habitualmente la generación del 80 es la generación de los herederos. Ha perdido espíritu heroico y ha ganado en esteticismo» (ibid: 40-41).

siglo XVI, según la cual la lengua de la *Commedia* es imperfecta en tanto contiene elementos dialectales y de registro popular, claramente ajenos al modelo estético representado por la lengua homogénea de Petrarca. En el contexto argentino, podría pensarse que esos rasgos de popularidad excluidos del canon europeo (y del texto de la traducción de Mitre) asumen también la connotación del habla de los inmigrantes, cuya imagen, como se vio, se mantiene totalmente distante del de la Italia unida, gloriosa e italófona del ideal del *Risorgimento* y de la alta cultura.

4. La traducción de Mitre: texto y paratexto

Como se ha visto hasta ahora, la traducción de Mitre puede ser leída como una de sus actividades de letrado profundamente comprometido con la ideología de una generación para la que toda actividad intelectual y estética, guiada por la voluntad romántica de formar al público lector, poseía un valor ideológico y edificante. Las atribuciones del traductor letrado no sólo se manifiestan en la elección de retraducir para los compatriotas un texto canónico como la *Commedia* sino que, como se intentará mostrar en este apartado, emergen en su práctica misma: en términos de Berman, puede afirmarse que Mitre exacerbará la tendencia a la explicitación, a pesar de que tiene del todo limitada la posibilidad de ampliación (cfr BERMAN, 2000), ya que como se sabe su versión es en versos endecasílabos análogos a los del texto fuente. Esta tendencia se ve tanto en las normas operativas «mínimas» (cfr TOURY, 1995: 202-204) de explicitar lo implícito y de desambiguar lo polisémico, como en la labor interpretativa de episodios enteros: en ocasiones, Mitre toma partido por una de las tesis posibles, y desplaza esa tesis de la nota al texto mismo de la traducción, de manera de guiar al lector, de un modo “paternalista” que implica responsabilidad ética y estética, hacia la interpretación que considera correcta. Como observa Patat, el traductor se vuelve «l’esegeta che conduce il lettore in lingua spagnola verso la verità del testo originale, [...] una specie di depositario dei suoi segreti e delle sue bellezze piú recondite» (PATAT, 2009: 224). Parte de esta responsabilidad es, en efecto, de carácter axiológico: Mitre juzga la belleza o la fealdad de un elemento del poema, como parte de su labor crítica.⁵⁹ Debe recordarse, en este sentido, que la *Commedia* es un texto polisémico,

⁵⁹ La actitud de Mitre hoy puede aparecer como excesiva en lo que respecta a la tarea del crítico: como observa Jauss, «no sólo es raro, sino que incluso está mal visto el que un historiador de la literatura emita juicios cualitativos sobre las obras de épocas pasadas» (JAUSS, 2000: 136); sin embargo ésta formaba

4. a. Una teoría de la traducción

Como se ha dicho, el trabajo de Mitre no consiste solamente en la versión de la *Commedia*: la introducción que precede la edición de 1891, la nota bibliográfica en la que expone el proceso constitutivo de la traducción de 1897 y el extenso aparato de notas explicativas e interpretativas conforman una verdadera teoría de la traducción que, no obstante los numerosos cambios y correcciones que el texto en sí ha sufrido en años de trabajo de reelaboración, permanece inalterada en todas las reediciones.

En muchas de las sucesivas ediciones de la traducción, las notas han sido canceladas. En estas últimas, como se verá, la tarea del traductor está presente de una manera significativa. Por lo demás, los aspectos estilísticos, filológicos e interpretativos, por lo general integrados en relación con un problema particular, remiten a las ediciones italianas de su siglo a las que Mitre tuvo acceso. La presencia de nombres pertenecientes a distintas líneas interpretativas⁶¹ muestra, de algún modo, el interés del traductor por documentarse y tal vez su voluntad de dialogar con la crítica italiana. Así, Mitre cita en sus notas los siguientes comentarios dantescos: el de Paolo Costa (1819-1921), purista de posición neoclásica y por lo tanto antiromántico, atento sobre todo al aspecto estilístico; el de Niccolò Tommaseo (1837), literato de intensa actividad política, que en la polémica acerca de la lengua literaria adhería, a diferencia de Paolo Costa, a la posición romántica; el comentario de Ugo Foscolo (1842), de enorme importancia dada su influencia en el siglo XX (cfr. nota 61 y capítulo 2, pp. 109-110); el de Antonmaria Robiola, quien en 1830 agrega observaciones al comentario de 1732 del jesuita Pietro Venturi; el de Pietro Fraticelli, quien inicialmente (en 1837) también corrige y completa

no he entendido nunca. La idea de que nuestra conducta personal pueda interesarle a la Divinidad, y la idea de que mi vida personal - esto ya lo he dicho alguna vez - pueda merecer castigos eternos o recompensas eternas me parece absurda. la parte ética de la *Divina Comedia* es la parte que precisamente no me ha interesado nunca» (SORRENTINO: 2011: 74).

⁶¹ Durante el siglo XIX, dos grandes líneas interpretativas han caracterizado a la crítica italiana de Dante: en una, que contó con numerosos exponentes, se acentúan los aspectos más laicos de su proyecto cultural, en relación con la posición política gibelina; en la otra, de menor cantidad de exponentes, se enfatiza en cambio el componente católico, en relación con el güelfismo. Común a ambas corrientes es la influencia innegable de las ideas de Ugo Foscolo, maestro de pensamiento y modelo de vida tanto de los dantistas románticos "gibelinos" (Arrivabene, Mazzini, Scalvini, Cattaneo, Rossetti, Mayer, Emiliani-Giudici, Settembrin) como de los moderados cercanos a las ideas de Manzoni, los "güelfos" Rosmini, Gioberti, Cantù, Balbo. Esta división operativa, que coincide en líneas generales con la que establece De Sanctis entre escuela liberal y escuela democrática, simplifica una situación compleja en la que, de todos modos, «il quadro ha chiaramente un colorito politico» (VALLONE, 1981: 739). Por otra parte, las biografías románticas de Dante han tematizado de manera privilegiada tres topos centrales del movimiento decimonónico: la patria, la mujer y el amor (cfr. VALLONE, 1955: 131-133). Se trata de temas que, como se verá, resultaron particularmente productivos no sólo en la interpretación de Mitre, sino en toda la tradición argentina.

A diferencia de las notas, cuya presencia en las sucesivas ediciones es, como se mencionó, esporádica, la “Teoría del traductor” se conservará, a partir de 1891, en la gran mayoría de ellas. En este ensayo introductorio, Mitre incluye la justificación de sus elecciones y criterios en una exposición de carácter prescriptivo de los principios de la traducción en general. Éstos identifican la fidelidad en la traducción «al pie de la letra», contra el «disfraz» de la «*bella infidel*» que «falsifican o mutilan» el original. Así, se observa desde el comienzo la actitud polémica de Mitre con las traducciones precedentes de Dante, que se explicita tanto en la introducción como en las notas:

Todos los traductores españoles han retrocedido ante las imágenes de Dante, que tienen por base la transposición de los sentidos, principalmente el de la vista en relación con la voz, y han procurado expresarlas por medio de circunloquios o por palabras abstractas, que a la vez que las debilitan borran sus contornos concretos y correctos⁶² (MITRE, 1891: nota 60, 213).

Para Mitre, en coherencia con la importancia que atribuye al nivel fónico en su “Defensa de la poesía”, son «condiciones esenciales» de toda traducción en verso la elección de la misma estrofa y la misma métrica «como cuando el instrumento acompaña la voz humana en su medida»; así, deben incluirse todas las «palabras esenciales que imprimen su sello al texto» y «penetrar» su «espíritu». El ensayo comienza con una afirmación que, a través de un símil, establece las diferencias entre la buena y la mala traducción: «Una traducción – cuando buena – es a su original, lo que un cuadro copiado de la naturaleza animada, en que el pintor, por medio del artificio de las tintas de su paleta, procura darle el colorido de la vida, ya que no le es posible imprimirle su movimiento» (MITRE, 1891: 1).

El carácter mimético de la traducción, en el desarrollo de la metáfora visual, se acerca a la perfección cuando funciona como un espejo. Y al enfrentar dificultades intrínsecas, la fidelidad al original adquiere el carácter de «fotografía interpretativa», imagen que, junto con la del pintor y la del músico que ejecuta («el traductor, no es sino el ejecutante, que interpreta en su instrumento limitado las creaciones armónicas de los grandes maestros») ofrece la clave de la concepción de la traducción según Mitre: dados los materiales intrínsecamente diferentes de las dos lenguas, traducir es, inevitablemente, interpretar; como «ejecutante», «puede poner algo en la pauta que dirige su mano y al pensamiento que gobierna su inteligencia». De este concepto derivan no sólo la libertad

⁶² Es cierto que en 1897 ha bajado el tono de la polémica. al menos con el conde Cheste, pero, a cambio, la ha encendido con los «detractores» de sus primeras versiones. A ellos, en la primera nota Mitre contesta: «Esto hemos hecho, resultando una verdadera fotografía interpretativa» (MITRE, 1897: 207).

letteratura, presto diffusa ed emulata altrove (SERIANNI, 2002: 3-4).⁶³

Excepcionalmente, a diferencia del resto de las tradiciones europeas, la literatura italiana encuentra a sus máximos autores, el primero de los cuales es el mismo Dante, en sus orígenes: «tale produzione, che matura in tre quarti di secolo [...] assume un significato assolutamente decisivo per le sorti della storia linguistica italiana» (MANNI, 2003: 62). Este rasgo que distingue la historia de la lengua italiana de la de la lengua española ha tenido y tiene aún hoy importantes consecuencias en su fisionomía, una de las cuales es particularmente relevante para la traducción de una a otra lengua: dado su origen literario, y habiendo sido durante siglos una lengua casi exclusivamente escrita (mientras que los habitantes de la actual y reciente nación italiana se expresaban oralmente en el dialecto de su región de origen), el italiano se ha conservado, respecto al español y a las demás lenguas europeas, relativamente inalterado. Las «inevitabili modificazioni» que el tiempo ha impreso al italiano, faltando el mayor factor de evolución lingüística que es la oralidad, son significativamente menores a las que el tiempo le ha impreso al español. La menor variación histórica del italiano se asocia, precisamente, a su origen dantesco, y a la tradición que funda la *Commedia*, seguida por el *Canzoniere* de Petrarca y el *Decameron* de Boccaccio:

La continuità che lega la lingua di Dante Petrarca e Boccaccio all'italiano moderno, assicurata dal perdurare per secoli di una tradizione linguistica di stampo eminentemente letterario, è evidente ancor oggi, dal momento che la lettura delle opere di questi autori, pur richiedendo delle note esplicative, non necessita degli intermediari e dei sussidi di traduzione che sono indispensabili a un francese o a un inglese nel porsi di fronte ai loro classici medievali. Ciò perché il nucleo primo di quella lingua, ossia le sue componenti fonomorfologiche, sono rimaste in buona parte le stesse (MANNI, 2003: 63).

En lo que atañe específicamente a la recepción de la *Commedia*, cabe observar que su lectura, por parte de un italiano de cultura media, resulta notablemente más fácil que la lectura del *Quijote* por parte de un hablante nativo de español de análoga formación, a pesar de la mayor modernidad de Cervantes respecto a Dante. Como se verá, el desconocimiento de esta diferencia ha condicionado las decisiones léxicas de Mitre, otorgándole a su versión una pátina arcaizante que, como se ha dicho, en muchos casos

⁶³ Para comparar la evolución del italiano, entre los siglos XIV y XVI, con la de la lengua poética española, cfr. LAPESA, 1991: 264-286.

«dialecto tosco» que otros poetas (como Petrarca, cuyo endecasílabo correspondería, en la analogía entre ambas lenguas, al de Garcilaso) habrían de convertir «a la par» del español, en un verdadero río.

De esta segunda consideración que implica un juicio de Mitre, análogo al de Pietro Bembo, de una forma lingüística *in fieri* del poema, depende una actitud correctiva del traductor, quien como se verá no se limita a traducir si no que altera con frecuencia el texto para «mejorarlo». ⁶⁴ Como observa Patat, «la idea de que la traducción supera al original aparece varias veces en las notas. Es una exasperación de la obra de Mitre que autocelebra, sobre todo en 1891, la propia empresa» (PATAT, 2004 y 2009): el texto de la propia traducción resulta para Mitre, en algunas ocasiones, superior al texto italiano. Si bien difícilmente Mitre habría explicitado su superioridad individual respecto de Dante, las numerosas correcciones que se permite, y las notas en las que declara haber mejorado el texto fuente, suponen la superioridad de la cultura a la que él pertenece respecto de la cultura en la que el genio de Dante vio la luz.

En lo que concierne específicamente a la selección léxica, las notas expresan con frecuencia, en tanto lugar privilegiado de máxima visibilidad del traductor, su distancia respecto de la Real Academia Española. Como se verá, el aspecto más relevante en esta polémica será, precisamente, el de los arcaísmos en español: su presencia en la traducción está siempre acompañada por notas que, al mismo tiempo y en el mismo gesto, justifican la propia elección lingüística y condenan la tarea lexicográfica de la Real Academia.

Establecidos de manera programática los problemas que debe enfrentar como traductor, sus soluciones y la teoría de la traducción que las sustenta, cabría verificar en qué medida su práctica efectiva es coherente con los principios explicitados, y comparar

⁶⁴ En algunos casos, Mitre se permite agregar epítetos al original, justificándolo en nota: Nota 13 a Inf VI, «*Gurvia*. Este atributo no está en el original. El poeta al pintar al Cancerbero, se limita a decir: *Cerbero, fiera crudele e diversa, / con tre gole caninamente latra*. Los artistas que han ilustrado la «Divina Comedia», y entre ellos G. Doré, pintan al Cancerbero con colmillos retorcidos, a manera de gurvía, vocablo que además implica la idea de duro o férreo [...], lo que completa la imagen del poeta...»; nota 13-15 a Inf. VII: «La adición *tormentoso* de la traducción da fuerza a la imagen». Otras veces, el traductor decide alterar una forma del original, explicitando su criterio: «En el original la imagen está en plural. *Quale i fioretti*, etc. En la traducción está en singular, y parece más propio, desde que la comparación es personal, con relación a una sola cosa y no a varias» (nota 127 a Inf II); por último, en algunos casos expresa la idea de que la traducción, en general, puede mejorar al original: «La traducción puede expresar con más precisión que el original»; «alguna vez sucede, que el circunloquio o el ripio está en el original, y la traducción lo ciñe dentro de líneas más precisas...» (nota 25 a Inf I).

6) *Segundo apéndice. Correcciones a la traducción del Dante* (Buenos Aires, 1891): nuevo complemento a las correcciones anteriores.

7) *El Infierno del Dante*. Traducción de B. Mitre, ajustada al original con nuevos comentarios (Buenos Aires, 1893). Tercera edición corregida y aumentada: se incorporan 1400 correcciones, ciñendo la interpretación al texto original. De todos modos, Mitre no la considera aún la edición definitiva (cfr. LONGHI DE BRANCAGLIA, 1936).

8) *La Divina Comedia* de Dante Alighieri. Traducción de B. Mitre, ajustada al original. (Buenos Aires: Peuser, 1894): es la primera edición completa, que según Mitre comprende «notables errores, así tipográficos como de fondo y de forma» (MITRE, 1897).

9) *La Divina Comedia* de Dante Alighieri. Traducción de B. Mitre, ajustada al texto original. Con nuevos comentarios. Segunda edición definitiva (Buenos Aires: Peuser, 1897). Contiene una nota bibliográfica en la que Mitre da cuenta del proceso de la traducción.

Para el presente estudio, que se basa en el texto definitivo de 1897⁶⁵, resultan sumamente productivas las categorías que Antoine Berman identifica como fuerzas inherentes a toda traducción: en un contexto de gran responsabilidad ética y estética asociada a la labor interpretativa del traductor, Mitre hace un uso particular de la racionalización como regularización de un registro que se desvía del canon aceptable para un «clásico», la clarificación como explicitación de referentes ausentes del texto fuente y el ennoblecimiento, a través de la sustitución no sólo del léxico sino también de los elementos morfosintácticos tradicionalmente no asociados a la poesía lírica (cfr. BERMAN, 2000). En lo que respecta al ennoblecimiento, resulta significativo el hecho de que en la traducción de Longfellow, que se define en oposición a la británica de Cary como la de Mitre respecto de la del Conde de Chestre, se verifica la operación contraria: la selección del léxico por parte del traductor americano, que se acerca en mayor medida a la literalidad, adhiere al mismo tiempo a la heterogeneidad de registro del texto fuente.⁶⁶ Es notable en cambio cómo Mitre logra realizar las operaciones

⁶⁵ Dado que es objetivo de este trabajo analizar los efectos de la circulación de la versión de Mitre en la cultura argentina, es ésta la edición que se ha privilegiado. Acerca de las correcciones y agregados de las ediciones anteriores, cfr. PATAT, 2009.

⁶⁶ Así, para limitarnos a la observación de algunos términos presentes en el canto V del Infierno, Longfellow «reemplaza» a *bard* por *poet* para traducir *poeta* (v. 73), a *souls* por *spirits* para traducir *spiriti* (v. 80), *restrain* por *interdict* para traducir *vieta* (v. 81), *rank* por *is* para traducir *è*, *instructor* por

3. definir el tipo de lector que el texto de Mitre recorta,⁶⁸ en comparación con el tipo de lector de lengua italiana que en la misma época podía acceder al texto original.

Dado que han transcurrido más de cien años desde la publicación de la traducción de Mitre, y que el español es una lengua de rápida evolución, nuestra recepción actual puede diferir en menor o mayor medida de la recepción del lector al que se dirigía originariamente, por lo que no es suficiente considerar el grado de dificultad que el texto posee hoy para el lector argentino.

En lo que respecta a la distancia entre lengua de la comunicación común y lengua literaria de fines del siglo XIX, como se ha notado, el nivel léxico es el más notable. En los niveles rítmico-sintáctico y morfológico, los fenómenos más relevantes, en cuanto al carácter marcado respecto de la lengua de uso común, resultan menos significativos en tanto corresponden, por lo general, a convenciones tradicionales de la lengua poética. Se trata, en el plano rítmico-sintáctico, de la introducción del complemento agente con la preposición *de* y del hipérbaton, en muchos casos de inversión más violenta que la del original, casi siempre justificado por la métrica y la acentuación del verso. En el plano morfológico, los fenómenos más evidentes en este sentido son el uso de pronombres enclíticos, típicos también de la prosa literaria de la época, el uso del apócope *do* del término *donde*, tradicionalmente frecuente en la lengua poética española, la formación del posesivo con el artículo, ausente del español a partir de la Edad Media (cfr. LAPESA, 1991: 281), y el uso de pronombres clíticos en la formación del imperativo, que si bien está presente en la poesía española clásica, favorece en ocasiones su confusión con la tercera persona del indicativo. Más allá de que la pertenencia de estos elementos a la tradición poética española implica una decisión menos personal por parte de Mitre respecto de la selección léxica, no debe olvidarse que su coexistencia con términos de significado oscuro puede complicar aun más la comprensión global del verso o la estrofa.

Para establecer el grado de transparencia y de dificultad de lectura que el léxico elegido por Mitre presentaba en la última década del siglo XIX y comienzos del siglo XX, se han consultado las ediciones de 1869 y de 1884 del *Diccionario de la lengua castellana por la Academia Española* (a partir de ahora, DAE). La consideración de la

⁶⁸ Esta terminología remite a la reformulación del esquema de la comunicación de Roman Jakobson por parte de Catherine Kerbrat-Orecchioni, según la cual tanto el emisor como el receptor de un mensaje poseen distintas competencias: si un mensaje, para ser codificado de manera correcta, requiere de competencias particulares, puede decirse que éste “recorta” un tipo de receptor y excluye a otros (KERBRAT-ORECCHIONI, 1987).

Para el estudio de este aspecto, se han clasificado las palabras marcadas debido a su escasa o nula frecuencia en el castellano peninsular y rioplatense en latinismos, arcaísmos, italianismos y neologismos. Dado que estos últimos corresponden, por lo general, a neologismos del original cuya comprensión suele estar garantizada por el reconocimiento de la palabra raíz,⁷⁰ se observará a continuación la presencia de las otras tres categorías, que puede caracterizar el texto español, en lo que concierne a su recepción, en un sentido de mayor o menor distancia respecto del original.

Entre los latinismos se encuentran términos cuyo origen resulta de inmediata evidencia, como por ejemplo *munno* (en Par XIV, 33: *che ad ogni morto saria giusto munno*), o *benedictas* (Par XX, 146), que pueden resultar, como se ve, de menor o mayor transparencia respecto del español del siglo XIX. Consciente de esto, Mitre agrega al primero una nota que no sólo justifica su elección sino que aclara su significado en relación con otros términos de la misma familia que pueden ser conocidos por el lector: «*munno*, de *munus*, latinismo introducido por el Dante en el italiano, y que sólo se cita como recuerdo literario, en su acepción de donativo o recompensa, razón por la cual lo hemos mantenido textualmente. En castellano se encuentra su raíz en *munífice* y en *munificencia*.» En cuanto al segundo término, en el que la fuente latina se evidencia en el aspecto, Mitre se limita a señalar su carácter de arcaísmo, y a dar su equivalente moderno: 146, «*benedictas*, anticuado lo mismo que *beneditas* o *benedicidas*».

Existen además algunos latinismos semánticos, como el término *ajusta*, correspondiente al original *aggiusta*, cuya presencia en la versión castellana es justificada por Mitre precisamente por la equivalencia con el texto de Dante: «latinismo empleado por el Dante en el sentido de proximidad (*juxta*)» (nota 121 a Par XXXII).

En otros casos, los términos que el lector de habla española puede percibir como latinismos son, al mismo tiempo, palabras pertenecientes a la lengua italiana en uso, por lo que la espontánea lectura del original se aleja, como modelo de recepción, de la dificultad que estos términos suponen en la lectura de la traducción. Entre los

⁷⁰ Algunos neologismos de la traducción, análogos a los del original italiano, son *girones* (Pg XII), *encegadas*, *angelorio* (ParXXV), *circunfusol* (Par XXX), *fluvente* (Par XXX). Como se ve, excepto el primero, todos los otros se encuentran, significativamente, en el *Paraíso*; es evidente la necesidad del autor, y en consecuencia del traductor, de acuñar nuevos términos para nombrar una realidad hasta el momento nunca vista por un hombre vivo, y en particular la realidad inefable del último reino. A esta necesidad se refiere Mitre en las notas que acompañan, precisamente, a algunos neologismos de su versión: «*trashumanar*. Esta palabra fue inventada por el Dante, para expresar una idea que estaba en su conciencia y que él mismo declara no poder expresar con palabras» (nota 70 a Par I); «*enciela*, la misma palabra del texto inventada por el Dante, no se encuentra ni en el diccionario italiano ni en el castellano por carecer de equivalente, la hemos conservado en la traducción.» (nota 96 a Par III)

Al introducir algunos modismos y términos anticuados, no era nuestro objeto retrotraer el lenguaje de la versión castellana a la época contemporánea del Dante, sino darle un ligero tinte arcaico, de manera de armonizarla más con el original empleando no sólo palabras equivalentes, sino también las mismas del original, algunas de las cuales eran comunes a los dos idiomas, y se conservan en ambos con la misma acepción. Tal sucede con la palabra *combusto* [...]. Los italianos la han declarado arcaica porque han abandonado el uso del verbo *combustere* a que corresponde. Los españoles la han declarado anticuada, eliminándola de un grupo de palabras en que hace falta, y la reemplazan con la palabra *abrasado*, que no es lo mismo ni tiene el mismo valor científico (nota 75 a Inf I).⁷¹

Como se verá también más adelante, la presencia de arcaísmos en la traducción implica una polémica con la Academia Española, cuya autoridad no es reconocida por Mitre en nombre de un uso racional de la lengua respecto de lo que debe nombrar; así, el traductor parece desconocer o por lo menos desestimar el aspecto pragmático del léxico, en lo que concierne a su grado de frecuencia y su consiguiente transparencia para el lector. Más allá de la polémica con la lexicografía española, y de la defensa de cada término en base a su mayor precisión respecto del neologismo que lo ha sustituido, la aclaración de su significado a través de un término moderno implica la aceptación por parte del traductor de su dificultad de comprensión, a pesar de la cual se persiste en el uso del término oscuro.

Con el mismo criterio de precisión y adherencia racionalista a la cosa nombrada, Mitre introduce el término *gobernanza* para traducir el tecnicismo religioso *Potestate*, que en el texto fuente es parte de un sintagma que se refiere a los tres elementos de la Trinidad (*Fecemi la Divina Potestate, / la Somma Sapienza e il Primo Amore*: «El verso está literalmente traducido, salvo *gobernanza* por *potestate*. Aquí viene mejor que en ninguna otra parte este vocablo anticuado y en desuso, pues refiriéndose a una inscripción que se supone anterior a la creación del hombre mismo, la palabra más vetusta será siempre la más apropiada» (n. 9 a Inf III).

Además de estos casos, en que el mismo traductor ha sentido la necesidad de justificar largamente su decisión, existe en el texto una gran cantidad de arcaísmos acompañados por una breve nota que aclara su carácter de «anticuado» y ofrece su equivalente moderno. Dada su vasta presencia en el texto, es conveniente clasificarlos

⁷¹ Sin embargo, cabe notar que, si bien el término *combusto* es acompañado por una nota que aclara su significado de 'bruciato' en las ediciones del siglo XX (fr. por ejemplo la de Natalino Sapegno (Florencia: La Nuova Italia, 1955), las ediciones del siglo XIX no presentan aclaraciones al respecto (cfr., entre tantos otros, el comentario de F. Alizeri citado en nota 69, que Mitre conocía).

relacionan...» (nota 56 a Par XXIV); «*espeja*, del verbo anticuado *espejar*, (*specchiare*) que los italianos han conservado racionalmente y que los españoles han declarado sin razón en desuso, reemplazándolo por el circunloquio complicado y menos expresivo de *mirarse al espejo*» (nota 54 a Inf XXXII). La polémica se exaspera en algunas ocasiones, excediendo el comentario acerca de la palabra en cuestión para generalizarse en una crítica a la actitud de la Academia frente a la lengua:

Malignoso. Esta palabra arcaica de buena ley no se encuentra en ningún diccionario español, ni aún como arcaísmo. Los puristas españoles, en su prurito de eliminar vocablos, que amortizan como anticuados, sin reemplazarlos por otros equivalentes o mejores, y excluir los neologismos necesarios, tienden no solo a empobrecer el idioma, sino también a inmovilizarlo como una lengua muerta, y esta misma, mutilada (nota 4 a Inf XVIII).

En su gran mayoría, estos arcaísmos corresponden, en el original, a términos similares que en italiano resultan también comprensibles, y en muchas ocasiones aún vivos en los siglos XIX y XX. Es interesante notar en cambio aquellos casos en los que Mitre los utiliza sin la motivación directa del texto de Dante, sustituyendo expresiones italianas coloquiales y modernas por arcaísmos españoles: *fianza* por ‘confianza’, traducción del original *che Dio non teme* (Inf III), «*estrechado*, del v. anticuado *estrechar*, en su acepción de detener, contener, retener» (Par III), que corresponde, en el original, a *che retenne*.

En lo que concierne a la accesibilidad del texto de Mitre, resultan más relevantes los términos pertenecientes al segundo grupo, es decir aquellos arcaísmos que dificultan o impiden la comprensión literal del verso o la estrofa. También aquí, algunos ejemplos serán representativos de su extendida presencia en el texto. En algunos casos estos arcaísmos consisten al mismo tiempo en italianismos que, oscuros en la traducción, corresponden a palabras análogas del original que resultan, en muchos casos, comprensibles para el lector italiano de los siglos XIX y XX: *gratularse* por ‘darse el parabién’ (Par XXIV), *a escampo* por ‘a escape’ (Inf XXII), *guastar* por ‘consumir’ (Inf XXIX), *escurana* por ‘oscuridad’ (que traduce *nera* del original, en Par I)), *fabro* por ‘artífice’ (Pg XXVI), *regraciar* por ‘agradecer’ (Par II), *mancar* por ‘faltar’ o ‘dejarse de hacer una cosa por falta de alguno’ (Par V), *lealianza* por ‘lealtad’ (Par V), *festinos* por ‘prontos’ o ‘rápidos’ (Par VIII), *baso* por ‘bajo’ (Par XIII, *abasso* en el original), *agnombre* por ‘renombre’ (Par XVI), *estayo* por ‘destajo’ (Par XVI), *enviscar*, por ‘untar con liga las ramas para cazar vivos los pájaros (Par XVII), *espolonar* por ‘espollear’ (Par XVII), *cancros* por ‘cáncer’ (Inf XXIV), *tuerta* por ‘torcida’ (Pg X). En

castellanos. Por lo tanto, en el lenguaje familiar que habla Virgilio con el Dante, está empleada en la traducción con propiedad, y también de conformidad al estilo del original, en este caso.

Es interesante en este sentido observar el razonamiento del traductor, en el siguiente ejemplo, que evidencia un complejo desplazamiento de los significados de una a otra lengua con el objeto de enriquecer la expresión española con las connotaciones de la expresión italiana y que implica por parte del lector, en consecuencia, el conocimiento de ambos idiomas: «*sbarro*, en italiano, en una de sus acepciones, es impedimento o retención. Desbarro, en castellano, en otra de sus acepciones, es desliz o desacierto. En este sentido, la traducción refleja el concepto: no encontrarás impedimento, o lo que es lo mismo, no se desviarán de su curso» (nota 40-42 a Pg XXXIII).

4. b. II. La comprensión de los núcleos de significado

Se presenta a continuación, con el fin de ejemplificar la incidencia conjunta de estos elementos en la accesibilidad al sentido del texto, el análisis del episodio final del *Infierno* (*Inf* XXXIV). En éste puede observarse con particular facilidad el grado de comprensibilidad del texto, ya que contiene una duda de Dante personaje (acerca de lo vivido) y una explicación por parte de Virgilio en la que es evidente, en el texto fuente, la voluntad del guía de ser claro (para el peregrino y para los lectores, que siguen el punto de vista del protagonista). Se intentará mostrar, a partir de este análisis, en qué medida dista el modelo de recepción del texto fuente del que propone la traducción, que como se verá se dirige a un lector que posee una competencia específica. Para apreciar más claramente las decisiones del traductor en este sentido, es conveniente anticipar el núcleo del episodio: Dante y Virgilio han llegado al centro del Infierno; allí, luego de ver a Lucifer (que es descrito en los versos 16-60), emprenden el descenso hacia el centro de la Tierra. En un momento, deben darse vuelta y comienzan a subir: es éste el punto que confunde a Dante, ya que no se da cuenta de que acaban de pasar al hemisferio Sur, habiendo superado el centro de gravedad (la duda del peregrino se explicita en los versos 100-105, y la respuesta de Virgilio en los versos 100-126). Se cita el canto completo en ambas lenguas, si bien el análisis se centrará en el episodio explícitamente problemático, que ocupa los versos evidenciados.⁷²

⁷² Aunque ajenos al episodio en examen, son interesantes otros elementos de la traducción del comienzo del canto. En primer lugar, el hecho de que Mitre haya decidido traducir al castellano el primer verso, en latín en el original, decisión única en el poema. Tal vez el criterio sea el de mantener la lengua original cuando no es el italiano si se trata de citas; en este caso, el latín usado por Virgilio parece responder a la

- 28 El que impera en el reino doloroso
está en el hielo, a medias soterrado;
y más bien me igualara yo a un coloso,
- 31 que un gigante a su brazo desdoblado.
¡Cuál sería de pies a la cabeza
su gigantesco cuerpo levantado!
- 34 Si su fealdad iguala su belleza
cuando contra el Creador alzó los ojos,
¡razón hay de llorar en la tristeza!
- 37 ¡Oh!, ¡qué gran maravilla en sus despojos,
cuando le vi tres caras en la testa!
Una delante, de colores rojos,
- 40 y otras dos, ayuntadas con aquesta,
que desde el medio de cada ancha espalda
se reunían en lo alto de la cresta.
- 43 La diestra era entre blanca y entre gualda,
y la izquierda, cual son tales y cuales
los que del Nilo nacen a su falda.
- 46 Llevan las tres dos alas colosales,
cual de tamaño pájaro en el vuelo.
¡Jamás el viento infló velas iguales!
- 49 Eran sin plumas, mas tenían pelo:
¡Murciélago infernal!, ¡con que aventaba
tres vientos varios de perenne hielo,
- 52 con que el Cocito todo congelaba!
Por seis ojos y seis mejillas llora,
y mezcla el llanto a sanguinosa baba.
- 55 En cada boca un pecador devora,
con sus colmillos, de espadilla a guisa
de un alma es cada boca torcedora.
- 58 La del frente algo menos martiriza,
pero su garra, cual de acero dura,
la piel hace pedazos triza a triza.
- 61 «Aquel que sufre la mayor tortura»,
dijo el maestro, «es Judas Iscariote,
cabeza adentro y piernas en soltura.
- 64 «De esos cabeza abajo, en otro lote,
el que pende del negro befo es Bruto,
que sufre sin que el labio queja brote.
- 67 «El otro es Casio, fuerte como enjuto.
Mas ya la noche viene y es la hora
de la partida, en la mansión del luto.»
- Lo 'mperador del doloroso regno
da mezzo 'l petto uscìa fuor de la ghiaccia;
e più con un gigante io mi convegno,
- che i giganti non fan con le sue braccia:
vedi oggimai quant'esser dee quel tutto
ch'a così fatta parte si confaccia.
- S'el fu sì bel com'elli è ora brutto,
e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,
ben dee da lui proceder ogne lutto.
- Oh quanto parve a me gran meraviglia
quand'io vidi tre facce a la sua testa!
L'una dinanzi, e quella era vermiglia;
- l'altr'eran due, che s'aggiugnieno a questa
sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,
e sé giugnieno al loco de la cresta:
- e la destra pareva tra bianca e gialla;
la sinistra a vedere era tal, quali
vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla.
- Sotto ciascuna uscivan due grand'ali,
quanto si convenia a tanto uccello:
vele di mar non vid'io mai cotali.
- Non avean penne, ma di vispistrello
era lor modo; e quelle svolazzava,
sì che tre venti si movean da ello:
- quindi Cocito tutto s'aggelava.
Con sei occhi piangea, e per tre menti
gocciava 'l pianto e sanguinosa bava.
- Da ogne bocca dirompea co' denti
un peccatore, a guisa di maciulla,
sì che tre ne faceva così dolenti.
- A quel dinanzi il mordere era nulla
verso 'l graffiar, che talvolta la schiena
rimanea de la pelle tutta brulla.
- «Quell'anima là sù c'ha maggior pena»,
disse 'l maestro, «è Giuda Scariotto,
che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena.
- De li altri due c'hanno il capo di sotto,
quel che pende dal nero ceffo è Bruto:
vedi come si storce, e non fa motto!;
- e l'altro è Cassio che par sì membruto.
Ma la notte risurge, e oramai
è da partir, ché tutto avem veduto».

	que todo peso atrae de cuanto existe.	al qual si traggon d'ogne parte i pesi.
112	«Ahora, de otro hemisferio te hallas junto, que es por la Tierra Santa cobijado, bajo de cuya cima fue consunto.	E se' or sotto l'emisperio giunto ch'è contraposto a quel che la gran secca coverchia, e sotto 'l cui colmo consunto
115	«El que nació y viviera sin pecado: tienes los pies sobre la estrecha esfera que la Judeca forma al otro lado;	fu l'uom che nacque e visse senza pecca: tu hai i piedi in su picciola spera che l'altra faccia fa de la Giudecca.
118	«aquí, amanece; allá, la sombra impera; y éste que por escala nos dio el pelo, está lo mismo que antes estuviera.	Qui è da man, quando di là è sera; e questi, che ne fé scala col pelo, fitto è ancora si come prim'era.
121	«A esta parte cayó del alto cielo, y la tierra, al principio dilatada, con espanto tendió del mar el velo,	Da questa parte cadde giù dal cielo; e la terra, che pria di qua si sporse, per paura di lui fé del mar velo,
124	y a este hemisferio arrebatada; y dejando vacío al centro roto aquí formó montaña levantada;	e venne a l'emisperio nostro; e forse per fuggir lui lasciò qui loco vòto quella ch'appar di qua, e sù ricorse».
127	y abajo, allá, de Belzebut remoto, del largo de su tumba una rotura, que no se ve, mas que cercana noto	Luogo è là giù da Belzebù remoto tanto quanto la tomba si distende, che non per vista, ma per suono è noto
130	por el son de arroyuelo que murmura, bajando lento con andar tortuoso, y en la roca ha cavado su abertura.»	d'un ruscelletto che quivi discende per la buca d'un sasso, ch'elli ha roso, col corso ch'elli avvolge, e poco pende.
133	Entramos al camino tenebroso, para volver a ver el claro mundo, y, sin cuidarnos de ningún reposo,	Lo duca e io per quel cammino ascoso intrammo a ritornar nel chiaro mondo; e sanza cura aver d'alcun riposo,
136	subimos, él primero y yo segundo, hasta del cielo ver las cosas bellas: por un resquicio de perfil rotundo,	salimmo sù, el primo e io secondo, tanto ch'i' vidi de le cose belle che porta 'l ciel, per un pertugio tondo.
139	a contemplar de nuevo las estrellas.	E quindi uscimmo a riveder le stelle.

En el episodio examinado, como se verá, abundan elementos que, en la traducción, dificultan la comprensión literal del aspecto narrativo, que se revela en cambio de gran claridad en el original. El primero es el «vuelo» que la traducción, en el verso 71, atribuye a Lucifer, correspondiente a *quando l'ali fuoro aperte assai* del texto italiano (v. 72). La posibilidad de que Lucifer efectivamente vuele, y la consiguiente preparación del lector para tal evento, es acentuada por el adjetivo «protectora» que el traductor había agregado a la sombra de Virgilio en el verso 70, también ausente del texto fuente: de hecho, no es protección la que el guía dará al protagonista, ya que Lucifer impotente

adelante, a la explicación de su maestro. El lector de la traducción se pregunta entonces qué explicación dio Virgilio, y por qué Dante poeta no la refiere. Dada la falta absoluta de un elemento en el texto italiano que pueda justificar la presencia de este verso en la traducción, se puede sospechar que ésta se deba a una presencia análoga en la traducción del Conde de Cheste con la que Mitre suele polemizar: «para explicarme luego el hábil paso». En esta traducción, si bien la idea es distante de la del original, el adverbio de tiempo explicita la posterioridad de la explicación de Virgilio. Es precisamente después de sentarse que Dante se confunde; en los versos 88-90 se explicita claramente esta confusión: *Io levai li occhi e credetti vedere / Lucifero com'io l'avea lasciato, / e vidili le gambe in sù tenere*. Literalmente, estos versos significan ‘yo levanté los ojos creyendo ver a Lucifer como yo lo había dejado, y vi que tenía las piernas hacia arriba’. Mitre traduce «Alcé los ojos, y quedé asombrado / al ver arriba al infernal coloso / que las piernas había trastornado». Los elementos que dificultan la comprensión de esta frase (dificultad generalizada en los lectores que no conocen el texto original) son dos. En primer lugar, el desplazamiento de la atribución del adverbio *arriba* de su posición de las piernas de Lucifer en el original a la de Lucifer respecto del protagonista en la traducción; este desplazamiento impide comprender la sorpresa de Dante, que en la traducción también ha perdido precisión: «creyendo ver a Lucifer como yo lo había dejado» se transforma en «quedé asombrado». En segundo lugar, la ambigüedad del verbo *trastornar* en una acepción depotenciada en época de Mitre; además de su confuso valor semántico, en el contexto de frase este verbo implica, a diferencia del verbo *tenere* del original, el carácter activo del sujeto (Lucifer), lo que sugiere que, efectivamente, éste se ha dado vuelta.

La traducción de la estrofa siguiente (vv. 91-93) mantiene también una notable distancia semántica respecto del original. Dante escribe: *e s'io divenni allora travagliato, / la gente grossa il pensi, che non vede / qual è quel punto ch'io avea passato*. Su sentido equivale a ‘y si a mí, en ese momento, me costó comprender, imagínese (cuánto le habría costado) a la gente vulgar, que no ve (no reconoce) cuál es el punto que yo había pasado’. Mitre traduce en estos términos: «Cual yo quedé confuso y afanoso, / puede pensarlo el vulgo que no entiende, como salí del paso trabajoso». Además de la transformación de la estructura condicional en una comparativa, y de la alteración de la función del vulgo (de objeto del pensamiento del lector, a sujeto de otro pensamiento), la mayor confusión reside en la ambigüedad del «como», en la transformación de *passare* (‘ir más allá’) en «salir», y la de *punto* (que en el original posee un valor

clarísimo, para el lector del texto italiano, que la duda de Dante concierne lo sucedido en ese momento. En la traducción, en cambio, este último verso vuelve al presente, sugiriendo la generalidad de la duda de Dante (cómo es que, en general, la noche se transforma en día): el lector que acaba de leer, en la misma pregunta, el verbo *erguirse* en pretérito imperfecto, esperaría para la expresión de una duda análoga (como de hecho lo es en el original) otro pretérito, esta vez perfecto dado el carácter puntual de la acción.

A partir del verso 106, Virgilio responde largamente a la pregunta de Dante. Su voluntad de ser claro se expresa en la estructura de su respuesta: la explicación ocupa cuatro estrofas, en las que se suceden la exposición del error de Dante, su refutación y la reformulación de lo sucedido, con los mismos términos del discípulo. La primera estrofa (vv. 106-108) cumple así una doble función didáctica, ya que en ella no sólo Dante personaje oye su error expresado claramente (recordemos que éste se había manifestado a través de la fragmentación típica de la ansiedad que caracterizaba al personaje), sino que también el lector recibe la ayuda de ver claramente en qué consistía ese error: *Ed elli a me: "Tu imagini ancora / d'esser di là dal centro, ov'io mi presi / al pel del vermo reo che 'l mondo fóra.* La traducción literal de estos versos sería: 'Y él a mí: Tú imaginas aún / que estás más allá del centro, donde yo me aferré / al pelo del mal gusano que el mundo perfora'. Como se ve, la transparencia de estos versos reside, en gran medida, en la estructura *di là dal centro*, es decir 'más allá del centro', 'del otro lado'. En la traducción, esta construcción preposicional es cambiada por un simple «en», decisión que claramente privilegia el aspecto métrico en detrimento del semántico: «Tu cabeza preocupada / estar piensa en el centro en que me viste / asir el pelo del que al mundo horada».⁷⁵ La importancia de esta estructura es evidente en la estrofa siguiente, en la que Virgilio la retoma, precisamente, para sacar a Dante de su error: *Di là fosti cotanto quant'io scesi; / quand'io mi volsi, tu passasti 'l punto / al qual si traggon d'ogne parte i pesi.* Esta frase, fundamental en la exposición del maestro, equivale literalmente a 'De ese lado estuviste mientras yo bajaba; cuando me di vuelta, tú pasaste el punto al cual se atraen los pesos de todas partes'. También en este caso, en la traducción se pierde la univocidad de la estructura *di là*, que se convierte en un genérico «allí», cuyo referente es el centro de la estrofa anterior; se anula del todo, así, la idea de los dos hemisferios: «Mientras que yo bajaba, allí estuviste / y al revolverme,

⁷⁵ A la menor precisión de «en» respecto de *di là da* se suman, contribuyendo a la oscuridad de la explicación en la traducción, la ausencia del adverbio *ancora* del original, que enfatizaba la idea del paso de un hemisferio al otro, la introducción de la metonimia de la cabeza de Dante como sujeto de su pensamiento y el hiperbaton «estar piensa», inexistente en el texto italiano y aparentemente innecesario.

llano posible usando las mismas palabras del discípulo, la errada suposición de Dante de que el sol había hecho un trayecto excepcionalmente veloz (vv. 103-104); en la traducción, dicha literalidad se pierde, como se pierde también el vínculo temporal *quando*: «aquí, amanece; allá, la sombra impera». Nuevamente, el lector puede atribuir a este presente un carácter general y no interdependiente. La intención de Dante poeta de que Virgilio cite literalmente, en sus respuestas, las preguntas de Dante personaje que las motivaron, se evidencia también en el verso 120, (*fitto è ancora sì come prim'era*); también allí, la traducción evita la literalidad, cancelando la palabra en la que reside en significado de la posición de Lucifer: «está lo mismo que antes estuviera».

En las estrofas que siguen, Virgilio narra la caída de Lucifer y la relaciona, explicitando los límites de su conocimiento humano (*forse*, v. 124), con la disposición actual de las tierras y las aguas en el planeta. Es indispensable, para comprender estos tercetos, atribuir el referente correcto a sus numerosos deícticos espaciales, recordando que quienes hablan se encuentran en el hemisferio Sur, y pertenecen al hemisferio Norte.

*Da questa parte cadde giù dal cielo;
e la terra, che pria di qua si sporse,
per paura di lui fé del mar velo,*

*e venne a l'emisperio nostro; e forse
per fuggir lui lasciò qui loco vòto
quella ch'appar di qua, e sù ricorse.*

En la traducción, una vez más, la preposición *da* del v. 121 se transforma en «a» («A esta parte cayó del alto cielo»), lo que hace suponer que Lucifer se encuentra en el hemisferio Sur, y no justamente en ambos. La Tierra que en el original «antes emergía» (*prima sporse*, v. 122) es, en la traducción, «al principio dilatada»; en este sintagma no sólo se confunde la condición de la tierra, que en el texto italiano se opone, claramente, al velo que la cubrió luego de la caída de Lucifer (v. 123), sino también el momento de la transformación, ya que la expresión adverbial *al principio*, a diferencia de *antes*, puede situarla después, y en primer lugar, de la caída.

En el tramo siguiente de la explicación, como se ha dicho, Virgilio recurre a varios deícticos que no sólo recuerdan al lector la oposición entre ambos hemisferios, sino que lo preparan, a pocos versos de volver a ver las estrellas, para la comprensión de la distancia simbólica, en la que tanto se insistirá en el *Purgatorio*, entre el hemisferio que Dios le había destinado a su criatura, y el efectivamente poblado después del pecado original. En su traducción, Mitre reduce los tres deícticos (*nostro*, *qui*, *di qua*) a

Como observa Patat, «la *Comedia* de Dante quedó ligada en la Argentina a la ideología cultural de la élite. Por ello no sorprende que la manipulación de la *Comedia* haya tenido en Ocampo y en Borges una continuidad mayúscula. Y tampoco debe sorprender que ese mismo texto haya servido de base para la sátira desacralizadora de esa misma élite por parte de Marechal. La posición de los intelectuales argentinos frente a Dante puede estudiarse como una clave de su modo de insertarse en la historia literaria (o más bien cultural) de la Nación» (PATAT, 2004). La lengua utilizada por Mitre resulta, en todo caso, del todo coherente con la «ideología cultural de la élite».

4. c. La traducción de Mitre como interpretación de la *Commedia*

Como se ha visto, Mitre traduce a Dante recreándolo, corrigiéndolo, interpretándolo. De esta actitud deriva una serie de decisiones del traductor que, en muchos casos, se ciñen más a la idea que el texto y la bibliografía crítica le sugieren, que al significado literal que presenta efectivamente el original. A la luz de la noción de fidelidad presente en la “Teoría del Traductor”, resulta evidente que para Mitre «penetrar el espíritu» de la obra implica conocerlo de antemano. Como se ha visto en los primeros dos apartados, este «espíritu» es el mensaje «eterno» que la *Commedia* envía a la Argentina de fines de siglo XIX: para mantener la fidelidad a este mensaje, en ocasiones es necesario alejarse de la literalidad. Algunas de las correcciones al texto responden a un gusto y a un moralismo ajenos a Dante. Es el caso, por ejemplo, de la distinta consideración, por parte del autor y del traductor, del pecado de sodomía que ocupa los cantos XV y XVI del *Infierno*. Como es sabido, el personaje Dante encuentra, entre los violentos *contro natura*, a su maestro Brunetto Latini, y expresa su asombro por verlo en ese círculo, condensando en el mismo verso su respeto y el lugar del pecado; *siete voi qui, ser Brunetto?*. En la traducción, en coherencia con una corriente crítica que no ha podido aceptar la convivencia de ambos aspectos, Mitre cancela el adverbio locativo: «Sois vos, mi seor Brunetto?». Será ésta la primera de una serie de supresiones en relación al «vicio torpe de la Edad Media, - general entonces en toda la Italia, - que expían en el Infierno dantesco los condenados...». En su traducción del verso 106, Mitre cancelará la presencia de los personajes eclesiásticos que están condenados con Brunetto, traduciendo *In somma sappi che tutti fuor cherici* (literalmente ‘en suma, sabe que todos

universitario con el fin de comparar este aspecto en las versiones de Mitre y de Battistessa (cfr. pp. 179-185).

secular centrada en la interpretación que se dé al término *ventura*. Adhiriendo a una de éstas, Mitre traduce «mi amigo —no de dichas, sí de pena—», agrega un término inexistente en el original y resuelve de hecho la ambigüedad semántica de *ventura*, cancelando las otras posibles y tradicionales interpretaciones. En el famoso canto X del *Infierno*, una estrofa de emblemática problematización es traducida por Mitre con una clara y unívoca resolución; se trata de los versos 61-63 (*E io a lui: «Da me stesso non vegno: / colui ch'attende là per qui mi mena / forse cui Guido vostro ebbe a disdegno»*), que siguen causando problemas exegéticos basados fundamentalmente en las posibles identificaciones del referente de *cui* y en la ambigua atribución del término *forse*;⁷⁹ Mitre traduce como «Y yo a él: “No sólo aquí he venido: / ese que ves allí, mis pasos guía / a quien tal vez menospreciaba Guido”», es decir alterando el orden sintáctico y atribuyendo, así, el «tal vez» al menosprecio y no al éxito del viaje del peregrino. En ocasiones, Mitre toma decisiones que tienen el claro objetivo de resolver una cuestión interpretativa que excede la traducción literal de un verso o una estrofa: es el caso, por ejemplo, de la discusión que ha generado el hecho de que Dante personaje no hable directamente con Ulises en el canto XXVI del *Infierno*; el texto original ofrece, al respecto, las palabras *ch'ei sarebbero schivi / perché fuor greci, forse del tuo detto*; Mitre agrega, en su traducción, una justificación reductiva de este hecho: «porque fueron griegos / y tu idioma les es desconocido», anulando así la hipótesis de la superioridad griega sobre la cultura itálica. Puede verse claramente, en este ejemplo, el rol de guía que asume el traductor respecto del lector, del todo coherente con el valor edificante que tiene para él la poesía y su difusión: el traductor es un intérprete cuya responsabilidad reside en impedir que público lea “incorrectamente” el texto.

Paradigmática en este sentido es la actitud del traductor ante el controvertido verso 75 del canto XXXIII del *Infierno* (*poscia, più che il dolor, potè il digiuno*): desatendiendo a su tradicional interpretación, Mitre adhiere explícitamente a la de la antropofagia, expone sus razones en nota y altera el verso en su traducción, desestimando de hecho cualquier otra posibilidad interpretativa:

Algunos comentaristas italianos, en contradicción con otros, han procurado interpretar este verso de manera de atenuar el horror del

⁷⁹ La historia de esta controversia, y una convincente solución al problema del ‘forse’ (por otra parte contraria a la interpretación de Mitre) se encuentran en TAVONI, 2002. Según su análisis, el orden de los adverbios respecto del verbo en el corpus de los textos italianos medievales permite atribuir el ‘forse’ al verbo ‘menare’, lo que pondría en duda, como otras veces en el poema, el éxito del viaje. En el artículo *Con gli increduli della città di Dite*, Gabriele Muresu establece, en base a un análisis profundo y novedoso del episodio, que el referente del ‘cui’, es decir aquello que Guido despreció, sería la salvación del alma, hacia la cual Virgilio, *colui che attende là*, está llevando a Dante (MURESU, 2009).

Francesca, distancia o adhesión de Dante respecto de la concepción de amor *stilnovista* que se desprende de éste, eventual arrepentimiento de los amantes, significado de su unión eterna, causas del desvanecimiento del peregrino al final del episodio), nos detendremos brevemente en la versión de Mitre de este canto, cuya interpretación puede haber influido en su lectura posterior en Argentina.⁸¹

El episodio de Paolo y Francesca comienza en el verso 73, en el que Dante personaje le expresa a Virgilio su deseo de hablar con dos almas que son arrastradas juntas por el viento infernal. Ya en estas primeras palabras, Mitre le atribuye al peregrino un sentimiento que no está en el texto fuente, traduciendo *Poeta, volentieri / parlerei a quiei due che 'nsieme vanno* como «Hablar quisiera con lenguaje tierno». Esta disposición del peregrino hacia los condenados esboza ya, en el primer vínculo con ellos, la posible identificación con su culpa que propone una corriente interpretativa de matriz romántica, según la cual la conmoción de Dante ante el relato de Francesca, y su pérdida del conocimiento al final del episodio, se deben al recuerdo de su amor por Beatrice. Relacionados con la concepción romántica del amor, los campos semánticos del dolor físico, referido tanto al alma de Francesca como a Dante personaje, y de la locura de los amantes, están presentes en la traducción a través de elementos inexistentes en el texto original. Pertenecen al primero los siguientes términos: «desoladas» por *affannate*, referido a las almas en boca de Dante personaje; «herida» (dos veces, una correspondiente al neutro *modo* del verso 102 *-e il modo ancor m'offende-*, otra correspondiente a *offense* del verso 109, referido a las almas de los amantes; *dolorida*, referido a la voz de Dante, en el verso 112 (*Quando rispuosi, cominciai_ «Oh lasso»*); «atribulado», referido al pecho del peregrino, en el verso siguiente, que no posee ningún término ni sintagma correspondiente en el texto italiano; *desventura* en el verso 132 (*ma solo un punto fu quel che ci vinse*); «dolido», referido al espíritu de Francesca, en el verso 139, cuyo original no presenta ningún adjetivo: *Mentre che l'uno spirto questo disse*. Al segundo campo semántico, el del “amor romántico”, pertenecen los siguientes elementos: el término *delirio* que traduce *i dolci sospiri* del verso 118 y el sintagma «que abrió al deseo de tu seno el lirio» que corresponde a *che conoscesti i dubbiosi desiri*, ambos en boca de Dante personaje; el adjetivo «turbadora» que el traductor agrega a la sospecha (en el original, *alcun*

⁸¹ La visión romántica que, como se verá, es evidente en la traducción de todo el episodio, no debe ser considerada “inevitable” para los traductores de la época, ya que las otras versiones mencionadas (cfr. nota 47 en apartado 2. c.), notablemente literales, carecen de los elementos interpretativos que se indicarán: estos son distintivos de una noción personal de Mitre de “fidelidad”.

traducción: el uso del verbo *anhelar* en el verso 78 («Por el amor que anhelan», *per quello amor che i mena*), que traduce el verbo *menare* (literalmente ‘llevar’, ‘arrastrar’), en la traducción se refiere al amor, implicando un deseo presente todavía en la muerte eterna; atribuido además a la voz Virgilio, el sintagma adquiere un valor de verdad que el discurso de Francesca no posee; el período hipotético que ocupa los versos 91-92 (*Se fosse amico il re dell’universo, / noi pregheremmo lui della tua pace*), traducido como «Si Dios escucha nuestro ruego pío / por tu paz rogaremos en buena hora», posee también, sólo en la traducción, un fuerte matiz de posible beatitud, dados los tiempos del indicativo que corresponden al subjuntivo y el condicional del original, el nombre directo de Dios en vez de su perífrasis, el epíteto «pío» para el ruego de un condenado, y la presencia, inaceptable para la teología dantesca, de la expresión «en buena hora» en la condición atemporalmente impía del Infierno. Como tampoco resulta pertinente, desde este punto de vista, el término *gracia* que el traductor asocia, en el relato de Francesca, al momento inicial del pecado que condenó a los amantes: «de nuestro amor la primitiva gracia», donde Dante decía *la prima radice del nostro amor*.

Por último, cabe señalar que, además de las deliberadas interpretaciones presentadas, la traducción de Mitre posee algunos errores semánticos que implican la incompreensión literal del texto fuente que, dada su inevitabilidad en una obra de esta magnitud, no considero de interés.⁸² Existe un único error cuya observación, en cambio,

⁸² La edición de 1965 de la Asociación Dante Alighieri presenta en cursiva algunas correcciones que Gherardo Marone imprimió al texto de Mitre. Salvo algunas excepciones, en las que las enmiendas parecen responder a un criterio estilístico que tiende a cancelar los elementos más arcaicos (Inf.I, 71 «viví en Roma» por «sub julio» que es literal; Inf IV, 142 «al geómetra Euclides y Ptolomeo», que quita la preposición arcaica «cabe»; Inf VI, 54 «que a la lluvia me gasto» por «me flaco»; Inf XVII, 64 «bolso blanco, por «saco» Pg II, 45 «velero» por «naucrero»; Pg XVI, 140 «Gaia» por «Gaya»; Pg XXVII, 115 «El dulce fruto» por «la dulce pompa»; Pg XXVIII, 84 «tanto que baste» por «que a ti te abaste; Par X, 137 «silogizó» por «silogismó»), todo el resto obedece claramente a la voluntad de restablecer el sentido de manera más literal, lo que permite en muchos casos reconstruir los fragmentos narrativos del texto fuente: Inf V, 90 «los que el mundo dejaron» por la traducción según la cual los protagonistas son «víctimas», 102 «quitaron y el modo» por el giro que, en coherencia con la interpretación del episodio, contiene una «herida» inexistente en el texto fuente; Inf VI, 42 «después que tú naciste», que cancela el adjetivo «triste» añadido por Mitre; Inf VII, 71 «embocar» para traducir etimológicamente *imboccare* en vez de «mamar»; 129 «engulle», literal, en vez del irónico «en el fango goza»; Inf XV, 65 «en serbas amargas» por «tierras esquivosas»; 77 «en tiempos que aquel nido / establecieron», más literal que el «se convierta»; 123 «superado» en vez del «condenado» de Mitre, que agrega un matiz axiológico ausente en el original que refleja la mencionada condena moral del traductor. Son literales respecto del texto fuente, a diferencia del de Mitre, las opciones de Marone en Inf XVII, 42 «dorso» por «lomo»; Inf XXX, 93 «a tu derecha», más literal que «denomines / confines», 104 «con brazo» en vez de «puño». Pg I, 36 «a ambos lados del» por «repartida», 60 «faltó poco» por «tanto que»; 79 «que en su aspecto» por «sombra»; Pg III, 132 «donde él sin luces trasmudó su asiento» por «con cirios de escarmiento»; Pg IV, 24 «siguieron» por «nos dieron»; Pg V, 8 «mirar asombrada» por «maravillada», 75 «entre antenores» por «de Antenora», 77 «señor d’Este» por «duc»; Pg VI, 34 «mi exposición» por «su inteligencia»; Pg XVIII, 18 «el error de quien, ciego» por «error ciego» (como sujeto); Par II, 111 «centellar» por «se enciende»; Par VI, 30 «con una adjunta» por «ayunta», 135 «Romeo, persona humilde» por «fue una

CAPÍTULO 2

La traducción de Juan Ángel Battistessa

0. Introducción

0.a. Una nueva traducción argentina

En 1965, año en que la Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires publica una nueva edición de la traducción de Mitre con los comentarios de Gherardo Marone, Ángel Battistessa concluye su versión de la *Divina Commedia*, trabajo que le ha sido encomendado en Florencia en 1962 por el comité de organizadores de las celebraciones del séptimo centenario del nacimiento de Dante. Fue publicada integralmente por primera vez en 1972 en edición bilingüe, con notas y comentarios del traductor, por el Fondo Nacional de las Artes⁸⁴, que dirigía Victoria Ocampo. El libro era parte de una colección que reunía una serie de traducciones de “Obras maestras de la literatura universal”. En el número de la revista *Sur* dedicado a la traducción (*Sur* 338-339, enero-diciembre de 1976), Victoria Ocampo recuerda el proyecto con «orgullo nacional». Luego de referirse a la traducción de *Moby Dick* de Enrique Pezzoni, declara que «los argentinos podemos jactarnos de traductores excelentes, algunos de primer orden» y le dedica el mayor espacio de la nota, precisamente, a la traducción de Battistessa. En polémica con la gestión peronista posterior, declara que la iniciativa, «que consideraba utilísima para los estudiantes en particular e interesante para el público en general, no encontró la aprobación de quienes me sucedieron cuando renuncié a mi cargo en el Fondo. La serie de traducciones fue interrumpida como ajena a la cultura argentina» (ibid: 19). Como se comprende, el trabajo de Battistessa contaba entonces con la legitimidad del grupo *Sur*, y circuló en las décadas siguientes como parte de un proyecto que, recordado nostálgicamente ya en plena dictadura militar, remite a la voluntad cosmopolita de Victoria Ocampo de que la cultura argentina, también a través de la

⁸⁴ En 1965 habían sido leídos algunos cantos en Radio Nacional, y el diario *La Nación* había publicado el primer canto del *Infierno*. Además, el trabajo del traductor había sido parcialmente adelantado durante el curso de Lectura Dantis que dictaba en la Asociación Dante Alighieri.

períodos⁸⁷, ahora el texto italiano «se da apareado con la versión castellana» para hacer posible «asomarse a los intransferibles tercetos».⁸⁸

0. b. Battistessa lector de Mitre

Si en el caso de Mitre la traducción se presentaba como gesto de apropiación de Dante por parte de un argentino, en el caso de Battistessa esta nueva traducción argentina implica un juicio de valor acerca de la anterior. Aunque en la solapa de la edición de 1984 la publicación se justifica en virtud de que la versión de Mitre «está hoy totalmente agotada, carencia bibliográfica que urgía salvar sin demora», a esta causa se agrega que «en los últimos tiempos, la exégesis dantesca ha crecido en forma impresionante». En efecto, los juicios que el mismo Battistessa manifiesta en relación con la traducción anterior son el producto de una nueva visión de Dante, alimentada por la lectura de una vasta bibliografía de la que no sólo da cuenta la referencia específica mencionada sino también, como se verá, el texto y el paratexto de la traducción misma. Ya en 1956, en el artículo de *La Nación* “Mitre, traductor e intérprete de Dante en verso” (sin firma), se narra que Battistessa, en una conferencia reciente, había homenajeado a Mitre destacando las dificultades de la traducción de Dante («Todas las palabras que enuncian algo concreto, plástico, asible, físico, se prestan a la traducción exacta, pero aquellas otras de sentido espiritual, ofrecen escollos, por lo que la traducción de una obra metafísica es casi imposible») y señalando «cuánto gravita el orden de las palabras en la traducción de versos, por el énfasis y el ritmo respiratorio»; luego de elogiar las «fatigas, desvelos y estudios» que Mitre le dedicó a su tarea, Battistessa observa que, desde un «concepto moderno de la traducción, está el error de haber incluido arcaísmos españoles del siglo XIV y XV en lugar de remotas voces toscanas de aquella época». Según el artículo, «Battistessa destacó que Mitre comenzó con el Dante sin haber conocido a los comentaristas, y luego de exaltar la frescura y espontaneidad de esa labor» leyó algunas páginas de la traducción misma. En 1965,

⁸⁷ Se trata de ilustraciones de Gustave Doré (relativas a Inf V, X, XXVIII, XXXIV; Pg XII, XXIV, XXV, XXXII; Par V, VIII, XII, XIX, XXVIII, XXXI), Sandro Botticelli (relativas a Inf IV, XXXI; Pg III, IX, XXII; Par I, III, VIII, XXI, XXV, XXVII), Carlo Mattioli (a Inf XII), Fausto Pirandello (a Inf XX), Ernesto Bellandi (a Inf XXIII), Renato Guttuso (a Inf XXXIII), Carlo Carrà (a Pg IX), Aligi Sassu (a Pg X), Armando Spadini (a Pg XXX), Domenico Purificato (a Par I), Pietro Chiesa (a Par XXIX), Carlo Muccioli (a Par XXXI), y un fresco anónimo del siglo XIV (relativo a Par XV).

⁸⁸ Luego de la de 1984-1986 (*Infierno-Purgatorio, Paraíso*), que conoció múltiples reediciones, la Dante Alighieri publicó en 2003 una segunda edición, que hoy está parcialmente agotada.

Martín Fierro, La cautiva, El matadero, Fausto. Los títulos de algunos de sus libros (*El poeta en su poema, Oír con los ojos, El prosista en su prosa*) evidencian su interés por rastrear elementos comunes en distintos autores y períodos. Además de Dante, tradujo a Goethe, Rilke, Shakespeare; a Paul Claudel y Paul Valéry, quienes elogiaron su trabajo⁸⁹. Su tarea como docente (fue profesor del Colegio Nacional de Buenos Aires, de la Universidad Nacional de La Plata, de la Universidad Católica Argentina, de la Universidad de Buenos Aires y decano de la Facultad de Filosofía y Letras de esta casa de estudios) se manifiesta especialmente, como se verá, en la centralidad que el tema de la docencia adquiere en el comentario con el que acompaña su traducción de la *Commedia*: en las notas y la introducción no sólo está presente su notable formación, sino también sus intereses particulares por algunos autores y períodos. En efecto, las relaciones entre el texto dantesco y algunas manifestaciones de la cultura moderna (de las que el traductor se ha ocupado en otras ocasiones) son uno de los rasgos evidentes que distancian la versión de Battistessa de la de Bartolomé Mitre.

Como se mencionó, en los años transcurridos entre una y otra traducción, se ha modificado también notablemente la situación de los estudios sobre Dante. En primer lugar, Battistessa cuenta, a diferencia de Mitre, con la edición crítica de Scartazzini-Vandelli publicada por en 1921, que es muy probablemente la que utiliza como texto fuente y la que recomienda en la "Orientación bibliográfica". No sólo el texto de la *Commedia* ha sido fijado filológicamente (hasta la aparición, en 1966-67 de la edición crítica de Giorgio Petrocchi, que Battistessa no parece tener en cuenta) sino que se han multiplicado los comentarios italianos: si la traducción de Mitre podía incluirse en el redescubrimiento de Dante por parte de la generación romántica (a la que pertenecen los comentarios que cita en sus notas), Battistessa tiene a disposición los estudios críticos y los comentarios de numerosos autores; el mismo traductor, tanto en la edición de 1972 como en la de 1984, sugiere la lectura de los textos críticos de Ugo Foscolo, Francesco de Sanctis, Benedetto Croce, Karl Vossler, Luigi Russo, Michele Barbi, Lanfranco Caretti, Mario Fubini, Gianfranco Contini; y recomienda, en lo que concierne a los comentarios al texto dantesco, los de G. Vandelli y E. Casini «con el auxilio -para la parte estética- del comentario de A. Momigliano». Como se ve en esta lista heterogénea, Battistessa parece apreciar tanto a filólogos y críticos como a escritores y filósofos de

⁸⁹ La bibliografía completa de Battistessa se encuentra en BARCIA, 1994.

visto— toma distancia, precisamente, de la reducción que a sus ojos implica, en la traducción de Mitre, la interpretación política del poema dantesco.

Contraria a esta corriente, la *Storia de la letteratura italiana* de Francesco De Sanctis se publica en 1870, y será considerada por Benedetto Croce una *pietra miliare* para los estudiosos: en ella, como en las lecciones que había dictado en Turín (1853-55) y en Zurich (1856-59), De Sanctis declara explícitamente que «la *Commedia* non è scienza, né storia, ma poesia». En su búsqueda de la poesía que, como desarrollo de las ideas de Giambattista Vico y de los románticos, entendía como riqueza de pasiones y potencia de imaginación, De Sanctis propone la superioridad del *Inferno* en relación con los otros dos libros:

Nell'Inferno la vita terrena è riprodotta tal qual, essendo il peccato ancor vivo, e la terra ancora presente al dannato. Il che dà all'*Inferno* una vita piena e corpulenta, la quale, spiritualizzandosi negli altri due mondi, diviene povera e monotona (DE SANCTIS, 1870: 183).

No parece casual que el nombre de Francesco De Sanctis forme parte del corpus bibliográfico recomendado por Battistessa, quien efectivamente se detendrá con mayor atención, según se observa en sus notas, en el *Inferno* que en el *Purgatorio* y el *Paradiso*: la última cántiga, como se verá, cuenta con escasos comentarios del traductor.

La crítica estética de De Sanctis no tuvo un desarrollo durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, cuando el clima positivista alentaba en cambio una gran cantidad de estudios que se enfrentaba al texto dantesco a través de, por un lado, un documentado estudio de sus circunstancias históricas, políticas, culturales y biográficas y, por otro, de un examen sistemático de su transmisión manuscrita. Esta corriente, llamada “escuela histórico-positivista”, tuvo su mayor representante en Michele Barbi, estudioso también citado por Battistessa. Coordinador del trabajo de filología textual que en 1921 culminaría en la publicación de la edición crítica de la obra completa de Dante, director de la más importante revista especializada, *Studi danteschi*, Barbi declara en su texto *Problemi fondamentali per un nuovo commento della Divina Commedia*, de 1955, la necesidad de acercarse a la *Commedia* a través de su contextualización: «Raccogliere i documenti della vita di Dante, prendere in diligente esame i manoscritti delle sue opere, per fissare il testo genuino di esse; studiare la storia e la scienza di quell'età, per mettersi in grado d'intendere il pensiero e il sentimento del poeta» (BARBI, 1955: 12) . A esta escuela se vinculan los estudiosos

Mario Fubini (recomendado por Battistessa) y el mismo Vossler, quien modificó su libro como consecuencia de las ideas estéticas de Croce. Luigi Russo, un estudioso de la escuela historicista también citado por Battistessa, discute en cambio explícitamente la distinción entre poesía y estructura en *Il problema della genesi e dell'unità della "Divina Commedia"* (1926) y en *Problemi di metodo critico* (1929): «la struttura per noi è nient'altro che lo stesso mondo storico dell'artista in cui la sua poesia si riconosce e si attua» (en RUSSO, 1951: 259). La discusión de esta idea es mencionada por Battistessa, sin una referencia explícita a Croce ni a quienes se opusieron a él, en la Introducción (III. La Divina Comedia):

Cabe soslayar la discusión de si en la *Divina Comedia* si "poesía" y "estructura" forman un todo indivisible, o si cada una de ellas se asienta con incómoda independencia, pero no puede negarse que en esta obra de Dante es posible distinguir elementos formales cuya previa consideración extrínseca no tarda en volverse útil para la más segura percepción de las esencias que vivifican dicha estructura y la salvan, genialmente, de constituirse en esquema (ibid: 34).

En los mismos años, también se multiplican los estudios dantescos fuera de Italia. De gran circulación fue el ensayo *Dante* de T. S. Eliot (que tendría gran influencia en los ensayos dantescos de Borges), citado también por Battistessa (BATTISTESSA, 1984: 450); allí se propone la centralidad de Dante como maestro de todos los poetas de cualquier idioma. De gran importancia fueron también los estudios de Erich Auerbach, quien en 1929 publica *Dante y el mundo terrenal*, y en 1938 el artículo "Figura", en el que analiza la estructura de distintos textos medievales, entre los cuales privilegia el de Dante; por último en *Mimesis* (1946; traducida en 1951 al español), Auerbach se detiene en la observación de la mezcla de estilos de la *Commedia* y en el análisis del realismo del canto X del *Infierno* (cfr. capítulo 3, nota 128). Auerbach no se encuentra entre los autores alemanes nombrados por Battistessa (sin embargo, como se verá, algunas nociones de su trabajo parecen ser tenidas en cuenta por el traductor-comentador).⁹² Otra significativa ausencia del corpus de Battistessa es la de Bruno Nardi, crítico italiano que entre 1930 y 1966 publicó numerosos e importantes ensayos sobre la filosofía dantesca, enfatizando la conciencia profética del poeta, la «certezza che la visione dei tre regni d'oltretomba gli era concessa perché egli si facesse annunciatore

⁹² El mismo fenómeno puede observarse respecto del dantista francés André Pézard, que no es nombrado por Battistessa entre sus compatriotas Hauvett, Hazard, de Nolhac y Barrés a pesar de que en la extensa nota al verso 30 de Inf XV discute (y desestima) una tesis suya.

observaciones acerca de los aspectos estéticos. Pertenece también a esta escuela el comentario de Tommaso Casini, publicado en 1892 en la colección de uso escolar “Biblioteca scolastica di classici italiana” dirigida por Giosue Carducci; en 1922 el comentario de Casini fue actualizado y publicado nuevamente, y fue durante muchos años el más difundido en la escuela; es éste el comentario que Battistessa recomienda en la “Introducción”, junto con el de Giuseppe Vandelli, quien en realidad revisó y redujo en numerosas ediciones el comentario del dantista suizo Giovanni Andrea Scartazzini, extremadamente rico, que había sido publicado entre 1874 y 1882: en él son numerosísimas las referencias bíblicas. El carácter historicista del comentario de Casini, unido al énfasis puesto en las fuentes religiosas de las ediciones de Scartazzini-Vandelli, induce al traductor a sugerir la integración, «para la parte estética» del comentario de Momigliano, de 1946-1951, que pertenece en cambio a la “escuela croceana”:

En el momento en que Battistessa trabaja en su traducción circulaba también el comentario de Natalino Sapegno (1955-1957), que se volvería central en el canon escolar: se trata de un trabajo de concepción contraria a la de Croce, ya que Sapegno considera a la *Commedia* como «un’unità rigorosamente concettuale ad un tempo e fantastica»: «non è possibile in questo messaggio disgiungere quello che è l’elemento fantastico, poetico dalla sostanza culturale, dal contenuto reale di sentimenti e di pensiero che lo anima» (SAPEGNO, 1967: XXI). Perteneciente a la corriente de la nueva crítica historicista, de carácter gramsciano (en clara polémica con Momigliano), Sapegno es sólo recordado por Battistessa entre los lectores de la *Comedia* «actualizada en la voz de afinados intérpretes italianos que nos son coetáneos» (BATTISTESSA, 1984: 454), por sus comentarios a una audición en discos: *Serie Discolibri della letteratura italiana*. Sin ninguna presencia en el corpus propuesto por Battistessa, en los años 50 se desarrolla también la escuela estilística, cuyo mayor representante, Luigi Malagoli, reduce al mínimo indispensable las notas históricas para detenerse en la observación lingüística y estilística.

Como se ha mencionado, en 1966-67 se publica la edición crítica de Giorgio Petrocchi, que establece el texto de la *Commedia secondo l’antica vulgata*; no hay indicios, en las elecciones de las variantes del texto italiano propuesto por Battistessa en su edición bilingüe, de que haya considerado el trabajo de Petrocchi en su traducción.

0. d. Decisiones preliminares del traductor

voz alta y lentamente, el original, con el castellano a la vista, para obviar las fatigas del diccionario» (ibid).⁹⁵ La larga ponderación de Battistessa de la actividad traductiva en general, la justificación de su traducción y la decisión de publicarla en edición bilingüe podría leerse como parte de un debate con Borges: como sucede también en las notas, según se verá, la presencia de las ideas de Borges se manifiesta implícitamente a través de comentarios que de algún modo las incluyen o refutan.⁹⁶

1. Battistessa traductor de Dante

Como se ha observado en el capítulo sobre Mitre, a la vastedad de la *Commedia* y de las demás obras de Dante corresponde una análoga amplitud simbólica, en el imaginario de las distintas generaciones de lectores, de la identidad de Dante mismo. En el caso de Battistessa, ésta se asume también, como la nueva traducción, en oposición a la imagen de Dante que privilegiaban los lectores argentinos que lo precedieron:

La generación del Himno acaso sólo pudo entrever en Dante, harto indirectamente, al cantor de la libertad irrenunciable. En un orden de aproximación más cierto, si bien todavía sesgado, la primera generación romántica – la de los “proscriptos”- se allegó al expatriado de Florencia en la sobredicha doble coincidencia de la peregrinación y el exilio. Todavía románticos, pero ya útilmente alertados ante las exigencias del medio y el minuto, los varones de la promoción siguiente dieron sus preferencias al apologista del orden y al visionario, lúcido, de la corroborante y nítida división de los poderes. Conforme con su credo estético desprendido de toda contingencia pragmática, sólo la generación subsiguiente, la propiamente modernista más que la del 80, concluyó por frecuentar en Dante los puros valores poéticos, entallados como es natural en las implicaciones psicológicas, históricas, teológicas y morales de las tres Cánticas del poema (BATTISTESSA, 1965b: 23).

⁹⁵ Luego de la publicación de la traducción de Battistessa, Borges vuelve referirse a su primera lectura de Dante, en relación con las mismas palabras del Quijote, desestimando otra vez la necesidad de una traducción: en la conferencia “La Divina Comedia”, dictada en 1977, narra que «en una página estaba el texto italiano, y en la otra el texto en inglés, vertido literalmente. Imaginé este *modus operandi*: leía primero un versículo, un terceto, en prosa inglesa; luego leía el mismo versículo, el mismo terceto, en italiano; iba siguiendosí hasta llegar al fin del canto. Luego leía todo el canto en inglés y luego en italiano. En esa primera lectura comprendí que las traducciones no pueden ser un sucedáneo del texto original. La traducción puede ser, en todo caso, un medio y un estímulo para acercar al lector al original; sobre todo, en el caso del español» (BORGES, 1977: 13).

⁹⁶ Si bien Battistessa no hace ninguna referencia al escritor argentino a pesar de sus notables contribuciones a la interpretación de algunos episodios, varias de sus elecciones parecen responder a las ideas que éste ha expresado en los *Nueve ensayos dantescos*, que habían sido publicados, antes de ser recogidos en volumen en 1982, en *La Nación* (donde también escribía Battistessa) entre los años 1948 y 1957; resulta significativo en este sentido que en la disertación “Dante, poeta de la paz” le atribuya a Dante la idea de Borges de “Los argentinos y la tradición” de 1932 : «Mejor , dicho sea sin paradoja, es preferir lo *inapreciable*; aquello que siendo esencialmente de Italia es asimismo universal y, en consecuencia, argentino: San Francisco, Dante, Leonardo...» (ibid).

tradicional en la relación de los lectores argentinos y Dante, aplanará una vez más los aspectos típicamente medievales e italianos para convertir al poeta en un autor clásico universal. La idea de que Dante expresa ideas que pueden hallarse en todos los tiempos, e incluso anticipar movimientos y pensamientos modernos, es coherente con una concepción general de poesía que Battistessa expone en estos términos: «Antes que de la simple circunstancia vital, de los episodios biográficos del poeta, la poesía procede de la nuda actividad de su espíritu, de su sensibilidad o de su fantasía creadora. Esta actividad, en los poetas auténticos, apenas si conoce contingencia. El medio influye pero no decide» (BATTISTESSA, 1965: 266). Se advierte en estas palabras la clara influencia de Benedetto Croce, para quien, como se ha observado, la poesía es, por definición, ahistórica. La actualización de Dante por parte del traductor-comentarista se justifica, en la introducción al *Infierno*, precisamente como superación de su época de producción: «se cifra en el poema no sólo el saber de aquel tiempo; en él se acendra la tónica sabiduría sin sitio ni fecha que, ya ajena a las motivaciones iniciales, tanto importa a la ulterior meditación del destino trascendente del individuo» (ibid: 38). «Lo que importa», expresión usada más de una vez por Battistessa, no se explicita: su contenido emerge, como se verá, del análisis del paratexto de la traducción.

2. La traducción de Battistessa: texto y paratexto

2. a. El paratexto

2. a. 1. La introducción

La edición que contiene la traducción de Battistessa posee un ensayo de cuarenta páginas, además de una introducción, en cada tomo, a cada cántiga. Este se divide en I. La vida de Dante, II. Las llamadas obras menores, III. La Divina Comedia y IV. La presente traducción. Si bien los tres primeros siguen la tradición de contextualizar la *Commedia* ofreciéndole al lector un panorama de la biografía y las demás obras de Dante, en ellos pueden hallarse algunas afirmaciones que permiten comprender la posición del traductor respecto de su tarea. Como se mencionó en la Introducción, Battistessa parece necesitar una justificación de su propia versión, que radica en una particular necesidad de su época de “recuperar” los valores que la *Comedia* transmite. Allí expresa esta idea, enfatizando su aspecto de «confusión», «convulsionamiento» y «desorientación»:

En el caso de Dante las arduas dificultades de la traducción suben de punto. El problema no estriba en el hecho de traducir del italiano, y sí en el de traducir a Dante. Toda traducción arranca necesariamente del análisis previo del texto que quiere traducirse, lo cual pone al traductor frente a un trance temible cuando se trata de trasladar al poeta de la *Divina Comedia*, en el que todo, sentimiento, pensamiento y lengua, cuaja en unidad y en síntesis soberana (ibid: 41).

Más adelante, el traductor justifica su elección de haber traducido la *Commedia* en verso:

Para salvar dificultades —sobre todo para evitar les *torts de la rime*— las traducciones en prosa suelen presuponer una fidelidad sólo aparente, con un resultado más informativo que poético; aflojan, en cambio, la tensión expresiva, y aun amenguan, casi por completo, la virtualidad unificadora y evocadora del ritmo, elemento de primordial interés en toda versión poética. [...] Grande o pequeña, la proeza de una traducción consiste en sortear los peligros de escollos muy diversos. Decimos esto porque la traducción en verso, sobre todo rimado, aunque a primera vista aparece una mayor adecuación prosódica con el original versificado, con frecuencia multiplica los escamoteos insidiosos. A pesar de este riesgo nos hemos decidido por el verso, bien que con recaudos poco o nada atendidos, que sepamos, por otros traductores de habla hispana» (ibid: 42).

La decisión de Battistessa de respetar el metro original es producto de una meditación acerca de los elementos que su versión privilegiaría: como afirma más adelante, ante las pérdidas inevitables que implica toda traducción, «nos ha parecido conveniente, y prudente, prescindir de la rima». Esta divergencia respecto de la traducción de Mitre prioriza, al menos en las declaraciones del paratexto, el sentido literal del texto fuente: «En la alternativa, nos pareció preferible faltarle venialmente a la música (la que después de todo jamás podrá sonar en nuestra fonética según canta en la italiana), y no faltarle gravemente a la imagen, en la que el pensamiento de Dante alienta y se corporiza» (ibid: 44). A pesar de lo declarado aquí, como se verá, son numerosos los pasajes en los que el respeto del aspecto métrico condiciona semánticamente a la traducción: en ésta, de hecho, el estilo del texto ocupa un lugar privilegiado, en el que se renuncia a la rima encadenada pero escasas veces al ritmo.

La atención a la «imagen» que «alienta y corporiza» el pensamiento dantesco es además producto de una nueva consideración, por parte de la crítica dantesca del siglo XX, de sus aspectos retóricos de mayor audacia como expresión de su excepcional apertura lingüística. La voluntad de adherir con mayor fidelidad a este aspecto implica

las excepciones, [...] los comentaristas, cuando no se parafrasean los unos a los otros, se contradicen o polemizan» (ibid: 45). Efectivamente, como se verá, los comentarios de Battistessa son relativamente independientes de la tradición crítica erudita, de la cual tomará explícita distancia en distintas ocasiones.

Luego de declarar la necesidad de las notas para leer un poema que «no puede ser agotado, ni siquiera cabalmente disfrutado, luego de una lectura o frecuentación fragmentaria y apresurada», Battistessa cita a Benedetto Croce y a Francesco De Sanctis en apoyo de la idea de «aligerar el estudio de la *Divina Comedia* del exceso de interpretaciones políticas, morales, biográficas y alegóricas que comúnmente le yuxtaponen los glosadores como para encubrirnos la poesía del texto»; sin embargo, coincide luego con Michele Barbi, quien observa que «tal prescindencia en lo que atañe a las notas podría parecer legítima sólo en el supuesto [...] de que el lector empiece por acreditar una preparación ingente, capaz de abrirle acceso, sin ayuda ajena, a todo lo que va implicado -explícito o sobreentendido- en el poema». Para justificar la redacción de sus comentarios, Battistessa observa que existen pocos lectores tan informados como los que De Sanctis y Manzoni deseaban para la obra dantesca, por lo que considera oportuno «atender a lo que alcance a ser útil para el lector medio». Según estas declaraciones, las anotaciones cumplirán una función servicial para la comprensión de ese lector que no cuenta con la información indispensable, existiendo ediciones anotadas y diccionarios especiales para «el estudioso con apremio de mayores noticias» (ibid: 47). El criterio de selección de la información que se considera «útil para el lector medio» se explicita en los siguientes términos:

Conviene no olvidar [...] que Dante quiso ante todo involucrar en su poema una obra didascálica, apta para el recreo pero ante todo para la edificación de los hombres. Aunque la captación esencial sólo puede quedar confiada a cada uno de los lectores, se comprende que si al texto se le añaden algunas notas ellas deberán compendiar, en forma discreta, sólo unas indispensables referencias a las circunstancias temporales, no menos que a los supuestos teológicos en que empezó por respaldarse el poema (ibid).

Según lo observado en 1, la discreción de las referencias indispensables se justifica en virtud de una concepción universalista de la *Commedia*, que si bien «empezó a respaldarse» en circunstancias y supuestos teológicos, fue adquiriendo a través de la lectura secular valores que los trascienden.

5) filológicas, que por un lado indican las fuentes clásicas o escriturales de los versos dantescos, y por otro señalan los eventuales problemas ocasionados por la compleja transmisión manuscrita del poema.

Siguiendo esta taxonomía, se presenta a continuación un análisis de las notas de Battistessa, con el fin de evaluar en qué medida su tipología es heredera de la tradición italiana, y en qué medida es innovadora respecto de ésta.

1) Notas histórico-culturales

La mayor parte de los comentarios de Battistessa pertenece al grupo de notas de carácter contextual, que tienen el claro fin de identificar personajes, hechos históricos o lugares presentes directa o indirectamente en el poema. Estas notas se caracterizan por su notable heterogeneidad en extensión y complejidad, heterogeneidad que parece obedecer a criterios de interés personal del traductor. Así, algunos comentarios son particularmente ricos, como los de los versos 58 a 63 de Inf X (cfr. 2. a. III) o los de Inf XV, 30 y 106 (cfr. 2. a. II. 1). La importancia de estas notas contrasta con la parquedad de otras, y fundamentalmente con la total ausencia de comentarios a pasajes que poseen la misma magnitud en la tradición lectora. Esta ausencia es particularmente llamativa en el *Paraíso*, donde se presentan páginas enteras sin ninguna aclaración acerca de los problemas teológicos que son tradicionalmente expuestos en las ediciones italianas.

Algunas notas, además de aclarar elementos específicos del poema dantesco, se detienen en observaciones generales acerca de la Edad Media, señalando características que suelen darse por sabidas en las ediciones italianas: «Algunos tratadistas, mal informados o tendenciosos, se empeñan en destacar indebidamente sólo las condiciones “bárbaras” de las etapas iniciales, todavía mal cristianizadas, de ese apasionante período de la historia de la cultura» (Inf II, n. 94).

En ocasiones, sin embargo, el traductor toma distancia explícita de la figura del “historiador de la literatura”, construyendo progresivamente su rol de “traductor-comentador”. Esta distancia, que a veces es fuertemente polémica, suele presentarse una vez más en nombre de «lo que importa» en el poema:

Este nimio exceso de erudición, tan menuda como mal aplicada, no favorece ni la comprensión intelectual ni el disfrute imaginativo del poema. Lo que le importa a Dante —y por cierto al lector discreto— es contrastar a ojos vista la altura de los desaforados personajes con la de Virgilio y, naturalmente, con la propia (Inf XXXI, n. 65).

4) Notas interpretativas

El paratexto de Battistessa es rico en comentarios interpretativos, que como se verá se detienen sobre todo en aquellos temas que al traductor le resultan de particular interés. Además de los episodios analizados en 2.a. III, existen comentarios breves en los que el traductor expone su propia visión de un problema exegético como justificación de una elección traductiva. Por lo general, como se observará en el caso del episodio de Ugolino, Battistessa da su opinión acerca del debate sobre su significado. En otras ocasiones, cuando un problema crítico excede los conocimientos que le permitirían participar del debate hermenéutico expresando su propia posición, el traductor presenta una generalización acerca del carácter problemático de la poesía: así, acerca de la compleja cuestión de la solidez de los cuerpos aparentes del más allá, declara que «es éste un interrogante que forma parte de lo que ha dado en llamarse los “Enigmas” de la *Divina Comedia*. ¿Qué gran poema no los tiene?» (Inf XXXII, n. 97-105).

5) Notas filológicas

A diferencia de las ediciones italianas, no existen en el paratexto de Battistessa notas de carácter filológico, en lo que respecta a los problemas de tradición textual. Esta ausencia, como se verá, puede atribuirse al desplazamiento que opera el traductor desde la centralidad del texto fuente (que en las ediciones italianas es objeto de las observaciones filológicas) hacia la atención al texto meta, a través de la explicitación de criterios traductivos. Esta atención, efectivamente, justifica la inclusión de otro tipo de notas, que excede la taxonomía propuesta ya que por motivos obvios no pertenece a la tradición italiana: las notas traductológicas.

6) Notas traductológicas

Las distintas observaciones de Battistessa respecto de su propia tarea coinciden en algunos casos con notas autónomas, y otros casos están incluidos en notas semánticas o interpretativas. Su alta frecuencia en el paratexto parece inscribirse, con relativa independencia de la tradición italiana, en la tradición argentina fundada por Mitre: refiriéndose como su ilustre antecesor a su rol de traductor-comentador, también Battistessa explicita las dificultades que enfrentó, evidencia logros, matiza las decisiones tomadas durante la traducción misma.

en una época en que el *yo* entrañable y personal —no el *yo* narrativo y humorístico conocido desde antaño— era sensiblemente algo inusual entre los escritores, esta nueva y directa irrupción del poeta en su poema manifiesta el intenso pulso lírico que late muy en lo hondo de la preocupación doctrinaria y aun de la estructura alegórica de la excepcional creación dantesca (Pg XXXIII, n. 136).

Es notable cómo un tema especialmente caro al traductor, como el de la presencia del *yo* biográfico en la obra poética (nótese que el sintagma *el poeta en su poema* es el título de un libro suyo), no pudiendo explicitarse en la traducción, por motivos métricos, con la misma intensidad que en el texto fuente, ocupa un lugar importante en el paratexto: la nota, en este caso, manifiesta la necesidad de observar un aspecto del original que la versión castellana no refleja. Del mismo modo se observa la presencia de otros temas que, como se verá, resultan de particular interés para Battistessa, como el tema de la docencia o la actualidad de Dante.

En otros casos, como se observó, los comentarios acerca de la propia traducción se hallan intercalados en notas de carácter interpretativo. Ya desde el primer canto se aclara por ejemplo que la expresión *nel lago del cuor* (v. 20), traducida como *en el lago del pecho* «parece hoy una atrevida imagen de las llamadas de “vanguardia” pero que en época de Dante «tenía alcance más determinado»; así, desde el comienzo del poema se advierte al lector acerca de los riesgos que comporta el acercamiento espontáneo a un texto medieval sin el apoyo del comentario. En el mismo sentido la nota al verso 96 de *Inf VI* explica que en el sintagma italiano *la nimica Podésta*, traducido como la *Potencia justiciera* «la fuerza expresiva del término *nimica*, cuya traducción literal podría suscitar equívocos, refuerza la actitud de Cristo en su venida como Juez. Es el mismo Cristo *enemigo* que Miguel Ángel figuró, en actitud tremenda, entre los personajes por él pintados en el fresco mayor de la Capilla Sixtina». En este caso, la semejanza entre *nimica* y *enemiga*, que posibilita la comprensión literal del texto italiano por parte del lector argentino, parece motivar al traductor a justificar su decisión⁹⁹.

En ocasiones, el traductor justifica la diversidad con la que se traduce un mismo término del texto fuente: paradigmático de este tipo de notas es la serie de aclaraciones

⁹⁹ Esta actitud es análoga ideológicamente a la traducción de *vendetta* por «vendicta» cuando se refiere a Dios (cfr. 2. b. I. 1). La nota remite, además, a una experiencia del lector (el conocimiento de la obra de Miguel Ángel) que es patrimonio de su modernidad respecto de Dante; como se verá, este es un rasgo central que caracteriza a las notas de Battistessa.

la alusión excrementicia. pero usa, no abusa de tales recursos. A diferencia de tantos escritores de nuestros días que equivocan lo recio con lo soez, harto sabía Dante, soberano hablista, que el decoro verbal es signo cierto así de la entereza espiritual como del garbo expresivo auténtico (Inf XIII, n. 65).

Como se ve, en este caso el traductor defiende la actitud de Dante, diferenciándola de la obscenidad de sus contemporáneos. También aquí la mezcla de estilos parece estar justificada por la autoridad de Auerbach, que como se observó no es citado explícitamente por el traductor, a pesar de que sus ideas están presentes en distintos pasajes del aparato crítico. Una explicación análoga se da en el canto XVIII respecto del término *merda* (v. 116) y *merdose* (v. 131), que remiten a la nota citada para esclarecer el «uso rotundo, pero adecuado y no abusivo, que Dante hace de las palabras tenidas por mal sonantes». La misma voluntad de atribuirle al texto fuente la causa de una elección de la traducción se ve también en las otras dos cántigas; en la nota a Par XXIII 121, el verso italiano *E come il fantolin che `nver la mamma / tende le braccia*) es traducido como *Y como chiquitín que hacia la mama*, donde la última palabra está fuertemente connotada de italianismo e informalidad familiar; en la nota Battistessa comenta: «otra de las comparaciones dantescas de familiaridad enternecedora. – *mama*: Dante no titubea en introducir en su “vulgar ilustre” una palabra de la más humilde lengua coloquial. En la versión castellana conservamos la acentuación originaria del vocablo». Como se ve, aquí «originaria» equivale a “italiana”, y sirve como justificación para no alterar la acentuación final del verso. En Pg XXXII, n. 149 se encuentra una justificación análoga a las mencionadas para justificar la traducción de *putana* por *putaña*, y en Par XVII el verso *lascia pur grattar dov`è la rogna* (129), traducido como *y deja que se rasquen los sarnosos* es comentado en los siguientes términos: «El poeta, que aun en la rudez del *Infierno* no esquivó las expresiones de encantadora ternura, tampoco en el *Paraíso* soslaya los dichos ásperamente familiares» Par XVII, n. 129).

En algunos pasajes, los comentarios parecen obedecer a la voluntad del traductor de hacer notar un acierto de su propia tarea, evidenciando que un efecto de reiteración o consonancia interna es voluntario. Así, en Inf VI, n. 42 se llama la atención del lector acerca de la literalidad de la traducción de *prima ch' io disfatto, fatto* como *antes que yo deshecho, hecho*: «los encuentros verbales antitéticos basados en la similitud morfológica y semántica de las palabras le fueron gratos a Dante». Y en Pg XXVIII, n. 31 se justifica la traducción de *bruna bruna* como *oscura oscura*. «La reiteración de

determinadas mujeres las actitudes, cuando no las costumbres, se mantienen, o reaparecen, con lamentable parecido». En relación con la misoginia implicada en estas palabras, puede leerse el comentario a los versos 76-78 de Pg VIII, que hacen referencia al carácter efímero del amor de las mujeres en ausencia del objeto amado: «recia anotación en lo que atañe a lo momentáneo del amor femenino cuando no lo alimentan incentivos directos».

2. a. 2. I «Lo que más importa»: la subjetividad del traductor

Como se mencionó, los comentarios interpretativos que acompañan al texto se detienen con mayor atención en aquellos temas que a Battistessa le resultan de particular interés. Se trata de una serie de notas que resulta de particular interés para el análisis, ya que contiene comentarios subjetivos, de valor axiológico: a partir de su observación puede inferirse qué es «lo que más importa» de Dante según el criterio de Battistessa. En algunos casos, se trata de una valoración de la técnica retórica dantesca, por lo general positiva: en la nota a Inf IX, 76-81 se aprecia el «acierto descriptivo de Dante» y «la dinámica sencillez de las comparaciones [que] recuerda la soberana precisión homérica». Los dos elementos aquí señalados (descripciones y comparaciones) reaparecen en varias ocasiones. Battistessa, más de una vez, llama la atención del lector acerca de la capacidad expresiva de Dante en la descripción de los personajes: «capacidad descriptiva y maestría para sugerir la situación y el estado de ánimo de sus personajes» (Inf XVII, n. 79); «soberana y sobria capacidad descriptiva» (Pg XXVIII, n. 52-57; «el maestro de lo grandioso capaz, también, de perspicaces y veraces observaciones de detalle» (Inf XV, n. 16-21). Como se verá más adelante, en ocasiones los elementos señalados (en este caso una descripción) son juzgados con parámetros contemporáneos: «Versos de mucha vivacidad y acierto descriptivo. La imagen aparece sorprendida con rapidez casi cinematográfica» (Inf XVI, n. 19-27). Se elogia a veces el poder de síntesis de las descripciones dantescas: «Un solo verso —como otras veces— le basta a Dante para fijar la semblanza -tan amable y patética en este caso- de uno de los personajes de su poema» (Pg III, n. 107)¹⁰⁰. En relación con esta capacidad de síntesis, los períodos sintácticos largos y complejos adquieren un valor de contraste justificado por la materia del relato: «Aquí, como en tantos pasajes de su poema, maestro también en esto, Dante

¹⁰⁰ Como se verá en el capítulo 4, esta idea es desarrollada por Borges en relación con su propia poética (cfr. apartados 2. c. I, 2. c. II y 3. 3. b. II). No será la única vez que Battistessa “olvida” mencionar a su compatriota (cfr. apartado 2. a. V, pp. 168-172).

teológica II-II, q. 188, a. 4)» (Par XXXI, n. 85). Cuando un comentario histórico-contextual puede distraer al lector de los aspectos estéticos del poema, el traductor le advierte cuál debe ser el centro de su atención: «Al margen de la explicación histórica, hoy necesariamente borrosa, lo que importa es la emoción del episodio y la enternecida y musical instancia del verso 133». (Pg V, n. 133). Junto a esta gran mayoría de elogios a distintos aspectos del poema, se encuentran unos pocos comentarios que juzgan negativamente algún elemento estilístico: «Alarde conceptuoso, no infrecuente en Dante. En este mismo canto XIII, tan severo y trágicamente intenso, desconcierta un poco que aún se reitere en varios versos otros dichos parecidos [...]. Por veces, ni siquiera los escritores más recios dejan de complacerse en este tipo de ocurrencias expresivas ornamentales» (Inf XIII, n. 25); «Perífrasis, algo preciosista, para indicar que el personaje ha enrojécido avergonzado» (Pg V, n. 20-21). Además de este grupo mayoritario de juicios acerca del poema, hay otros que se detienen en la observación Dante como personaje, a veces identificado con el Dante escritor o incluso biográfico: «puede señalarse por parte de Dante, frecuentemente sospechado de haber sido varón de rudeza afectiva, el empleo muy sugeridor de lo que cuadra llamar el diminutivo de ternura» (Inf XVIII, n. 86-99); «otra muestra en la que se trasluce la sensibilidad profunda de Dante; una vez más se lo sorprende propenso a la compasión, y ello en un lugar donde este sentimiento poco cuadra y hasta puede parecer extraño. Así lo señala Virgilio explícitamente» (Inf XX, n. 25-30); «aunque muy consciente de sus dotes naturales y del rigor de su arte, Dante exterioriza nuevos escrúpulos, atinadas cautelas en lo que concierne a las dificultades de la expresión lograda» (Inf XXXII, n. 1-6); «la directa observación de la naturaleza no le fue ajena a Dante. El primer término de la comparación [los delfines] bien lo prueba» (Inf XXII, n. 19-21); «más consciente que presuntuoso, ya intuía Dante que aquellos cuyo nombre él inscribise en su poema habrían de permanecer por siglos —ya para bien, ya para mal— en la memoria de las gentes» (Inf XXXII, n. 91-93); toda la «composición de la *Divina Comedia* constituye un testimonio ininterrumpido, siempre atendible y ejemplar, de en qué medida este poeta de lo terrible, lo amable y lo sublime, nunca olvidó, con la debida cautela, el necesario y saludable respeto de los límites» (Pg XXXIII, n. 139-141). En ocasiones, el comentario se refiere a la personalidad de Dante: «¡el adusto Dante sonrío, siquiera levemente!» (Pg IV, n. 122).

Como se ve, en todos estos casos Battistessa se inscribe en la figura de traductor como crítico e intérprete del texto, ya que los aspectos señalados, cuya presencia

2. a. 2. I. 1 Virgilio, Brunetto, la docencia

Uno de los temas más desarrollados en las notas a lo largo del poema es el de Virgilio, que notablemente se encuentra también en la “Introducción” de Battistessa al *Paraíso*, es decir en un libro en el que el poeta latino no aparece como personaje.¹⁰¹ Ya desde el comienzo del paratexto se hace evidente la predilección del comentarista por este aspecto: luego de presentar biográfica y simbólicamente al personaje en su aparición (Inf I, 62), en el verso 79 (*Or se' tu quel Virgilio e quella fonte*) se detiene en uno de los rasgos que más le interesan, es decir la relación entre maestro y discípulo: «Dante reconoce al poeta latino y manifiesta la admiración que le profesa; exalta la ventaja obtenida en la frecuentación demorada y amorosa de la obra de su maestro» (Inf XV, n. 79). Como se ve, esta nota es innecesaria desde el punto de vista de la información: se trata más bien de una paráfrasis de los versos siguientes (*vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore / che m'ha fatto cercar lo tuo volume*) que preparan al lector a recibirlos dentro del vínculo de la docencia. La centralidad de este vínculo en el trabajo de Battistessa se explicita en el canto siguiente: el comentario a los versos 139-140 de Inf II (*Or va, ch'un sol volere è d'ambedue: / tu duca, tu signore, e tu maestro*) califica al “sacro poema” como una «pedagogía en acción». No se trata solamente, como se ve, del vínculo de enseñanza-aprendizaje entre los personajes, sino de una verdadera definición de la *Divina Commedia*, basada en la finalidad didáctica originaria del poema:

En particular, Dante se refiere a la enseñanza que por vía directa pueda sacar el lector de este pasaje; de hecho, su admonición no deja de hacerse extensiva a toda la Divina Comedia: constituye un testimonio inequívoco -a veces maliciosamente soslayado por ciertos críticos - de la fundamental finalidad doctrinal preventiva y moralizadora con que el poeta compuso su relato (Inf XX, n. 19-20).

Además de los momentos en los que las actitudes y las palabras de Virgilio son tradicionalmente comentados por su valencia simbólica o su oscuridad, durante todo el paratexto de los dos primeros libros Battistessa advierte al lector, en notas que no agregan ninguna información específica al pasaje en cuestión, acerca de los rasgos que caracterizan a la labor docente de Virgilio y el afecto de Dante hacia él: se advierten el «reproche no exento de afecto» (Inf VIII, n. 44), «las variantes, todas reverentes, todas

¹⁰¹ Allí Battistessa, para presentar a la nueva conductora del peregrino, se detiene durante dos largos párrafos en el personaje, las características y la simbología de Virgilio, recordando no sólo el epíteto dantesco *dulcisimo padre* sino también la “encariñada reverencia” del discípulo. En la tercera cántiga, el comentarista recuerda también a Virgilio en las notas 10 a Par VI y Par XXXI, 64.

comentario de la actriz francesa Rachel Béréndt: «Me asombra cómo, en medio de una de las vidas más ocupadas y completas que conozco, este hombre tan erudito, pero tan armoniosamente inquieto por todas las preocupaciones trascendentes, sabe inventarse tiempo para estar atento a los afanes y trabajos ajenos». Este rasgo aparece también fuertemente tematizado en el volumen de homenaje que la Universidad Católica Argentina le dedica a Battistessa como celebración de su octogésimo aniversario (*Letras VI-VIII*, 1982-1983), que recoge discursos y artículos de académicos de las distintas instituciones en las que Battistessa fue académico y profesor. Allí se publica también el texto leído en 1982 por Raúl H. Castagnino, entonces Presidente de la Academia Argentina de Letras, en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires: Castagnino recuerda cómo «a su lado muchos hemos aprendido cuanto balbuceamos en el oficio y con sus enseñanzas recibimos el impulso que nos introdujo en los afanes de la pluma» (CASTAGNINO, 1982: 219). Las virtudes del maestro ocupan gran parte del discurso, que une la humildad del discípulo y la gratitud por las enseñanzas y el estímulo recibidos: «en todos los niveles en que ejerció la docencia, Battistessa ha tenido y tiene el don del estímulo noble, de clarificar vocaciones; siempre con gracia y saber de maestro, nunca con torpezas de dómine, sino con levedad de oficiante de un apostolado» (ibid: 221). En las palabras finales, Castagnino se dirige al «querido maestro Battistessa» en segunda persona, en nombre tanto de colegas como de alumnos, «discípulos todos», para decirle «¡Gracias, maestro!» (ibid: 224). Podría así afirmarse que si Mitre se identificó con Dante, hombre de letras y de armas, preocupado por la unidad de su patria y de su idioma, Battistessa parece identificarse con el personaje del maestro: en el imaginario de las generaciones argentinas que lo conocieron, el rasgo del magisterio se une indudablemente al del humanista católico que se prodiga desinteresadamente a sus discípulos. Las clases de literaturas son vistas en una perspectiva ética que a través del cristianismo se inscribe en la concepción medieval del poema traducido: en el texto inicial del número de homenaje, firmado por la Dirección de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA, se le reconoce a Battistessa «su auténtica vocación de humanista y de maestro generoso de su saber», pero se agrega:

su lección esencial dada con la palabra y con el ejemplo fue la de hacernos ver que la literatura, por lo menos en sus más altos logros, no es obra de mero entretenimiento, sino que en su interior se plantean y resuelven, por vía de visión, los más hondos problemas morales y espirituales del hombre (ibid: 7).

Los comentaristas suelen insistir demasiado sobre la actitud desdeñosa y la dureza de Dante en lo que respecta a muchos de sus contemporáneos. Ello es cierto, pero no en términos absolutos. Aun en el Infierno la compasión lo avasalla casi de continuo. Aun la ternura y el afecto no dejan de manifestárseles, como en el episodio de Francesca, el de Brunetto Latino o aquí en ocasión de este encuentro con antiguos amigos y compatriotas.

2. a 2. I. 2. La modernidad de Dante

Un segundo aspecto de notable presencia en las notas de Battistessa es el que asocia elementos dantescos con situaciones, experiencias, reflexiones o reformulaciones modernas relacionadas con ellos.¹⁰⁴ En algunos casos, se trata de escritores o movimientos estéticos que, en la visión del comentarista, Dante parece anticipar: además del ya mencionado caso de San Juan de la Cruz (cfr. 2. a 2. I. 2.), las notas se refieren a anticipaciones dantescas de Góngora (Inf XXIV, n. 1-21), de Shakespeare (Pg X, n. 95-96), de Manrique, Ariosto, Alonso de Ercilla (Pg XIV, n. 97-124), de Santa Teresa de Jesús (Par XXXIII, n. 139-141), del Renacimiento (Pg XVII, n. 55-56), del Impresionismo (Inf XII, n. 115-117; Pg III, n. 58-60; Pg X, n. 7-9; Pg XXIX, n. 73-75), de la “poesía pura” (Pg I, n. 13).

En algunos casos, las notas refieren un uso actual en italiano de un término o verso dantesco: «verso justamente famoso, frecuentemente citado aun por los que no han leído la *Divina Comedia*. En ocasiones, con cierto dejo humorístico, se lo emplea para aludir a las menudas “desesperanzas” cotidianas. » (Inf III, n. 9); «en italiano el verso corre muy difundido; se lo suele citar para hacer patente, a veces con cierto dejo irónico, una diferencia jerárquica importante pero no advertida por quien deba observarla» (Inf IV, n. 15); «verso muy conocido. En la plática llana se lo emplea a modo de proposición desiderativa» (Inf IV, n. 22).

Muchas de las notas llaman la atención del lector acerca del uso por parte de Dante de técnicas narrativas o elementos poéticos que caracterizarán posteriormente al lenguaje literario: en la nota a Pg III, 88-93 se indica «la moderna técnica del punto de vista»; en Pg XX, n. 46, «como luego lo habrían de cumplir destacados escritores modernos, finos efectos de evocación poética con la simple pero intencionada conjunción de nombres propios de sitios o de personas». Esta valoración del poema

¹⁰⁴ Según recuerda Luis Pedro Barcia, que fue alumno suyo, este rasgo caracterizaba también a las clases dictadas por Battistessa en el curso de Lectura Dantis: allí el profesor amenizaba la lectura «con sus sagaces observaciones y sus ocurrentes y frescas asociaciones con lo contemporáneo, y aun lo porteño y lo del día, en esa revitalización y actualización del texto en que es tan diestro» (BARCIA, 1994: 28).

Battistessa explicita el criterio análogo de conservar la palabra italiana si es parte del corpus de la literatura argentina del siglo XIX, a pesar de requerir aclaraciones acerca de su significado. En ocasiones, el hecho de haber estudiado un tema en mayor profundidad, lleva al traductor a polemizar con los críticos:

Críticos poco objetivos, por prevención antirreligiosa y obnubilada comprensión del espíritu y la doctrina de Dante, únicamente citan —cuando lo citan— el segundo de los versículos bíblicos transcritos en la nota precedente. Con sólo forzar el texto, a muchos les resulta fácil -la pereza de los demás ayuda- denunciar el trabajo, y renegararlo como una especie de arbitrariedad, suerte de abusiva maldición divina. [...] El pecado de usura cuenta entre los que Dante detestó intensamente. Por extenso hemos tratado este tema en estudio aparte (Inf XI, n. 109-11).

2. a 2. I. 3. Las ausencias

Como se vio, la mayoría de las notas es de carácter histórico-cultural: existen numerosos fragmentos del poema, aquellos que no tienen ninguna referencia a un personaje histórico o mitológico o a un dato geográfico determinado, que carecen de notas a pesar de su complejidad de lectura y de la tradición de comentarlos en las ediciones italianas. Además de largos pasajes narrativos que no poseen ninguna nota de aclaración (Inf XXII, vv. de 119 a 151; Inf XXIII, vv. de 8 a 60; Inf XXIV vv. de 23 a 79; Pg XXIX, vv. de 5 a 26) es particularmente llamativa la ausencia de comentarios acerca de algunos problemas críticos. Ninguna nota aclara, por ejemplo, la primera profecía que recibe Dante acerca de su salvación, ni las palabras con las que Virgilio se refiere a su significado (Inf III, 127-128; no se comentan los versos 118-136). Tampoco en Inf II, el verso 61 (*l'amico mio e non della ventura*) la traducción casi literal (“mi amigo, pero no de la ventura”), no es acompañada por ninguna nota sobre la tradicional controversia. La traducción de Inf XXVIII, 8 (*che già in su la fortunata terra*) como *que en la dichosa tierra de Puglia* resuelve de hecho la controversia, sin ninguna la nota acerca del problemático término *fortunata*, adhiriendo a una de las posiciones tradicionales: es este un ejemplo de cómo la traducción de Dante, según las palabras de Battistessa, requiere de «un análisis previo» (cfr. 2. a .I). Particularmente significativo de esta misma actitud es el caso del noble castillo del primer círculo del Infierno. En el canto IV, ninguna nota se refiere al problema filológico del verso 69, que implica la toma de posición entre dos interpretaciones opuestas: se trata del verbo *vincea*, interpretado según algunos estudiosos como forma del verbo *vincere* (‘vencer’), según

exposiciones doctrinales: emblemático en este sentido es el aparato de notas al segundo canto del *Paradiso*, que contiene una de las exposiciones más complejas de todo el poema, el del origen de las manchas lunares: allí se aclara muy brevemente a qué cuerpos celestes y cielos se hace referencia, se advierte que «en estos versos da comienzo una de las exposiciones didascálicas, aún más frecuentes en el Paraíso que en el Purgatorio» (49-51) y se explicita como *espejo* la perífrasis del verso 89-90. De la misma manera, no hay notas en los cantos IV, V, VII, X, XX, XXIX, XXXI y XXXII del *Paradiso*, ni en ningún pasaje en que no aparecen personajes o perífrasis acerca de astros o cielos.

De la longitud de algunas notas y de la ausencia llamativa de otras, se infieren los particulares intereses de Battistessa: además de prestar un servicio al lector reponiendo brevemente los datos que permiten la comprensión literal de los pasajes, el traductor invita a considerar algunos recursos poéticos y narrativos de Dante fundamentalmente en relación con el arte y la literatura moderna; además de aclarar aspectos de la traducción que evidencian los criterios, dificultades y aciertos de su propia tarea, las notas constituyen una suerte de catálogo de los intereses literarios del traductor, que se detiene precisamente en aspectos que ya ha estudiado.

2. b. El texto

El texto de la traducción de Ángel Battistessa se caracteriza por una notable literalidad, que disminuye en escasas ocasiones, aparentemente a causa de factores métricos y de acentuación. A la correspondencia de los versos, uno a uno, que la traducción en endecasílabos determinaba en la versión de Mitre, se agregan en este caso la libertad de la falta de rima, que le permite a Battistessa una mayor adherencia semántica al texto fuente, y la decisión preliminar de que la nueva traducción sería presentada en una edición bilingüe: la presencia del texto italiano en las páginas pares invita al lector argentino a compararlo con el texto español, lectura que evidencia fácilmente cualquier alteración de la correspondencia léxica y rítmica 1 a 1.

Si bien la mayor literalidad de la versión de Battistessa respecto de la de Mitre favorece, como se verá en 2. a. II, la comprensión de los núcleos de significado, en algunos casos el extremo afán de adherencia al texto fuente se manifiesta en algunos pasajes en que la conservación del término italiano o la elección de uno morfológica y etimológicamente afín se vuelve por esto mismo de más difícil acceso. Estos

para mí la cuerda); *pomas* por *pome* con el significado de ‘fruto’ (Pg XXVII 115; Par XVI, 102; Pg XXII, 132; Pg XXIII, 109-111); *acerbo* que traduce en la mayoría de sus significados (‘ácido’, ‘inmaduro’, ‘aun no preparado’, ‘difícil de digerir’ y metafóricamente ‘difícil de comprender’) al adjetivo *acerbo* italiano (Inf IX, 75; Inf XXI, 32; Pg XI, 117; Pg XXVI, 55; Pg XXX, 81; Par XI, 103; Par XVIII, 3; sin embargo en Par XIX, 48, el mismo término se traduce como «inmaduro» y en Par XXX, 79, como *arduo*, muy probablemente debido a causas métricas, y en Inf XXV, en cambio, prefiere la palabra *protervo*, por razones semánticas, ya que el adjetivo se refiere al centauro Caco); *respeto* por *rispetto*, que en italiano antiguo significa ‘suspensión del ánimo, incertidumbre’ (Pg XXX, 43); *derelicta* por *derelitta* (Par XII, 113); *propincua* por el mismo término italiano (Par IX, 38); *consistorio* por *consistoro* (Par XVI, 114), *argento* por el mismo término italiano (Par XXII, 88); *doñea* por *donnea* (Par XXVII, 88); *escaño* por *scanno* (Par XXXII, 28); *lacrimada* por *lacrimata* (Pg X, 35); *dubitación* por *dubitazione* (Par IV, 64); *contenta* por la misma palabra italiana, que significa ‘satisfecha en su deseo, colmada’ (Par XXXII, 134). La extrema adherencia al texto fuente se evidencia incluso en el calco de usos preposicionales que crean confusión en el lector del texto español. Es el caso de la traducción de la preposición *in* por *en* con un significado de dirección que en castellano requeriría el uso de *a*; así, en el II canto del *Paradiso*, cuando Beatriz mira hacia lo alto, evidentemente hacia el Empíreo, sede de Dios y de los beatos, que Dante verá reflejado en sus ojos (*Beatrice in suso, e io in lei guardava*), en la traducción la primera preposición se conserva (*Beatriz en lo alto, y yo a ella miraba*), sugiriendo que el peregrino y su guía no se hallan a la misma altura.

Una clara muestra del efecto de sentido que puede derivar de este desplazamiento del término italiano al texto de la traducción se da en el verso 67 del canto XXVI del *Purgatorio*, donde Battistessa conserva la palabra *stupido* del texto italiano (de significado ‘estupefacto’) como «estúpido», en un contexto en el que la cercanía del término *torpe* (como traducción de *rozzo*) y la anulación del rasgo semántico de la sorpresa en la traducción del verbo *turbarsi* como *mostrarse* inducen a la descalificación agresiva del *montañés* que en el texto fuente es caracterizado simplemente como inexperto de la ciudad. Así, la estrofa *Non altrimenti stupido si turba / lo montanaro, e rimirando ammuta, / quando rozzo e salvatico s'inurba* se transforma en «No de otro modo, estúpido se muestra / el montañés, y mira y enmudece, / cuando torpe y silvestre se urbaniza». En algunos casos, en su extramado respeto por la letra, el

de sus morfemas. En la nota 80 a Inf XX, se refiere en cambio al neologismo *lo empantana* en los siguientes términos: «en italiano, la *'mpaluda*. No hay modo de pasar a nuestro idioma esta expresiva dicción, manifiestamente creada por Dante. Tampoco es lícito calcarla en un término posible per sin curso en castellano: la “empaluda” o la “impaluda”. El hecho de existir en nuestro idioma el latinismo hoy arcaico “palude”, por “laguna”, “charca”, y vocablos etimológicamente conexos como “paular” por ‘pantano’ y ‘palustre’, “palúdico” y “paludismo”, no parece que autorice a tanto». Como se ve, en este caso se recurre a un verbo ya existente en español. Sin embargo, en la nota a los versos 46-51 del mismo canto, declara en relación al término *espelunca*: «el término se utiliza aquí en el sentido de gruta o de penumbrosa caverna en una motaña o sitio parecido. Otro de los cultismos de Dante, como que procede del griego a través de latín. Desde antiguo es vocablo castizo en nuestro idioma y por eso lo conservamos en esta versión castellana». Es evidente que, en el caso de palabras ya existentes en el italiano de Dante, el criterio de su presencia en el español arcaico justifica su presencia en la traducción. Es aparentemente el carácter de neologismo de un término más que su carácter arcaico el que hace “retroceder” al traductor en la aceptación de un término equivalente. La conservación del término *Malebolge* como nombre propio guarda coherencia en cambio con la de los demás nombres propios (Inf XXI). Lo que el traductor evidentemente no admite, a pesar de lo declarado en esa primera nota, es que el texto español contenga términos antes inexistentes que no se refieran específicamente a lugares o personajes del más allá. Así, en Pg XII, 84, donde el neologismo *raggiorna* (formado por el prefijo iterativo y el sustantivo *giorno*) se traduce como *se repite*, Battistessa declara que su solución «es un traslado sólo aproximado, pobre, del certero, intraducible neologismo de Dante». Existe de hecho una tendencia general en el *Paradiso*, libro en el que Dante recurre a los neologismos con mayor frecuencia, a homologarlos a la lengua standard traduciéndolos con palabras ya existentes en castellano. Así, el verbo *indiarsi* (verbo formado por *in* y *Dio*) es traducido por *embeberse* (Par IV, 28); *s'incinqua* (formado por *in* y *cinque*) es traducido por *tomará cinco veces* (Par IX, 40); en el mismo canto, entre los versos 73 y 81 aparecen tres verbos inventados por Dante (*s'inluia*, *m'intuassi* e *t'inmii*), formados con el mismo prefijo *in* y tres distintos pronombres personales del mismo paradigma, que son traducidos, respectivamente, como «El fija tu vistas», «te intuyese», «yo te intuyo»; *s'inborga* (verbo formado por *in* y *borgo*) se traduce como «se puebla» (Par VIII, 61); *s'insempra* (verbo formado por *in* y *sempre*), por «es para siempre» (Par X, 148); *s'inlei*

los neologismos en que al mismo prefijo se unen adverbios y pronombres de una o dos sílabas; Battistessa siente sin embargo la necesidad de aclarar sus significados en nota.

Como es evidente en los ejemplos mencionados, la traducción literal de los neologismos dantescos habría conservado en castellano tanto su transparencia semántica como el efecto de novedad que debe haber producido, y sigue produciendo, en los lectores del texto italiano. Sin embargo, la decisión sistemática del traductor de buscar un término equivalente al “dantismo” ya existente en la lengua meta, y la excepción del verbo *imparadisarsi* parecen obedecer a un criterio que, en términos de Berman, representaría las típicas tendencias de la traducción de normalización gramatical y clarificación semántica (cfr. BERMAN, 2000).

2. b. III. El criterio métrico

Existen también otros casos en los cuales la literalidad es reemplazada por equivalencias de menor cercanía respecto del texto italiano. Dado su carácter excepcional, estas “desviaciones” son particularmente significativas de una actitud personal del traductor ante el texto. Se intentará ilustrar a continuación la diversidad de los casos en los que existe esta distancia, que como se verá parece ser motivada, en la mayoría de los casos, por la voluntad de respetar la métrica y la acentuación final del verso original. Son numerosísimos los cambios introducidos para respetar la medida del endecasílabo que se habría perdido en una traducción literal; he aquí algunos ejemplos particularmente significativos.

Un efecto frecuente de la modificación semántica de un pasaje a causa del respeto de la medida del endecasílabo es el cambio de un tiempo verbal. En el III canto del *Infierno*, donde el texto original enfatiza el carácter eterno de las penas infernales expresadas en presente, el verso 28, *favecano un tumulto, il qual s’aggira* es traducido como «hacían un tumulto, el cual rodaba», anulando el contraste entre el pasado de la narración y el presente atemporal de la condición de los condenados que se acentúa con el adverbio *sempre* del verso siguiente. Un ejemplo de la operación contraria, debida probablemente al mismo criterio métrico, se encuentra en el verso 4 de Inf XXV, en cuya traducción se introduce un verbo en presente que altera notablemente el sentido del verso original: *Da indi in qua mi fuor le serpi amiche* (literalmente ‘A partir de ese momento las serpientes me **fuero**n amigas’) es traducido como *Desde entonces me agradan las serpientes*, sugiriendo la continuidad de esta “amistad” hasta el momento de la escritura.

fuelle), puede notarse cómo la presencia de dobles negaciones dificulta la lectura de los versos 7 y 8 de Inf XXIII (*che piú non si pareggia 'mo' e 'issa' / che l'un con l'altro fa*, traducido como «Pues si ni 'mo' ni 'issa' se equivalen / tampoco se parecen esos hechos»), o cómo se connota con el mismo adjetivo una época de Florencia (*si stava in pace, sobria e pudica* traducido como «estaba en **santa** paz, púdica y sobria» -Par XV, 99) y, en el mismo episodio, al Paraíso mismo (*e venni dal martiro a questa pace* traducido como «y vine del martirio a esta paz **santa**»: 148), sugiriendo a través del mismo sintagma una identidad entre ambas situaciones ausente en el texto italiano.

En algunos casos, la distancia respecto de la literalidad parece obedecer a la voluntad de mantener la acentuación última del verso. Puede verse una tendencia general a evitar que éste termine con una palabra española oxítona, cuando en el texto fuente termina con una paroxítona. Así, el traductor logra que el texto castellano conserve una distribución entre ambos tipos de palabras análoga a la del italiano, en el cual las agudas son mucho menos frecuentes.¹⁰⁶ Un ejemplo de esta operación es la versión de Pg XXX, 73, en la que el verso *Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice* se traduce como «¡Mírame bien! Bien soy Beatriz, por cierto», anulando (probablemente para evitar la posición final del nombre propio, oxítono) la expresiva repetición con que se enfatiza tanto la ironía de este primer discurso con que la mujer recibe a Dante en el Edén como el registro informal típico de la oralidad. La misma tendencia se ve en XXXI, 85: *Tu m' hai di servo tratto a libertade*, de notable transparencia para el lector hispanófono, se vierte como «Era siervo, y me has hecho hombre libre», en el cual la voluntad de evitar el término *libertad* genera cambios morfo-sintácticos notables en un contexto de general literalidad.

Particularmente significativa resulta en este sentido la traducción del verso 85 de Par III, *E 'n la sua volontade è nostra pace*, ya que a su correspondencia textual, *Y en su voluntad está nuestra paz* que es un endecasílabo, prefiere la menos literal «En la su voluntad la paz hallamos», que no sólo altera morfológica y radicalmente el verbo, sino que requiere del agregado un artículo al posesivo, sintagma fuertemente arcaico que contrasta con la generalidad del texto y el uso específico de los posesivos en el resto de

¹⁰⁶ El respeto de esta proporción parece justificar, en los casos en que no hay posibilidades razonables de finalizar con palabra paroxítona, la elección de las proparoxítonas antes que las oxítonas: en la traducción de *tali eravamo tutti e tre allotta*, que para conservar el número de sílabas exigía un cambio de orden, Battistessa descarta la posibilidad de terminar con el monosílabo tónico *tres* (*así juntos estábamos los tres*) y elige la opción «así juntos los tres nos encontrábamos» (Pg XXVII, 85).

sposò; né, sí chinato, li fece dimora, / e come albero in nave si levò se traducen como «Levemente en el fondo que devora / a Lucifer y a Judas, nos posó; / así, inclinado, no demoró mucho / y cual árbol de nave se elevó».

En algunos casos, el respeto por la medida del verso motiva la elección de términos que no siempre comprometen la comprensibilidad, pero sí la coherencia estilística o de registro, tanto respecto del texto fuente como del contexto mismo de la traducción. Ejemplos de esta operación son los términos «finadas» por *finiti* (Pg III, 73) y «finó» por *finì* (Par XIX, 132), «hociquito» por *muso* (Pg III, 81), «delanteros» por *color dinanzi* (Pg III, 88), «desplante» por *presunzion* (Pg III, 140), «salpicada» por *cosperso* (Pg V, 20), «collado» por *poggio* (Pg VI, 51), «prohija» por *rifiglia* (Pg XIV, 115), «columbrar» por *vedere* y sus sinónimos (Pg X 35, Pg XXIV, 103, Pg XXXII, 149), «hollado» por *calcato e pieno* (Pg X, 79), «entonaos» por *superbite* (Pg XII, 70), «sitibundas» por *assetate* (Pg XXV, 38), «sobrepujó» por *soverchiò* (Pg XXVI, 119), «doñeguilmente» por *donnescamente* (Pg XXXIII, 135), «humanal» por *humana* (Par XXVII, 94), «vecinísimas» por *vivissime* (Par XXVII, 100), «se engolfa» por *se profonda* (Par XXVIII, 107); los adjetivos que terminan en *-oso* («humildoso», Pg XII, 9; «soledoso», Pg I, 118); los sintagmas «tudescos comilones» (Inf XVII, 21), «azules célicos» (Pg VIII, 104), «jocundo trance» (Par XXXI, 112).

Por último, como ha sido observado respecto de la traducción de Bartolomé Mitre, no se considera pertinente relevar los inevitables errores de una traducción de esta magnitud. Se observarán sólo aquellos que, además de ser sistemáticos, derivan en problemas de comprensión del pasaje en el que se encuentran. Se trata de términos cuyo significado en el italiano de Dante difiere del significado del italiano actual.

El verbo *convenire*, que equivale hoy al español *convenir*, suele ser traducido de este modo a pesar de que en italiano antiguo significaba ‘ser necesario’.¹⁰⁷ Si bien en muchos casos la única alteración semántica es de carácter cuantitativo, ya que se pierde sólo el énfasis de necesidad (Inf III, 92; Inf XXXII, 98; Inf XXXIV, 21; Pg X, 10; Par III, 5; Par V, 37; Par IX, 121; Par XXIV, 76), en numerosos pasajes del poema este desplazamiento altera el sentido teológico. He aquí algunos de los tantos ejemplos posibles de esta alteración. Cuando en Inf XVI, 63 Dante personaje declara que su misión le exige llegar al fondo del Infierno (*ma infino al centro pria convien ch' i' tomi*)

¹⁰⁷ Son excepcionales los casos en los que el verbo es traducido por *importar* (Inf XXIV, 55; Pg XXX, 57; Par XXIII, 24; Par XXXII, 147) o el más ajustado *ser preciso* (IV, 130), que muestran la atención que en ocasiones el contexto inmediato le exigió al traductor. No se toman en cuenta al verbo *convenir* con la acepción de *adecuarse*.

en Par IV, 40-41 *Così parlar conviensi al vostro ingegno, / però che solo da sensato apprende* traducido es traducido como «Así conviene hablar a vuestro ingenio, / pues sólo aprende por lo sensitivo». Por último, el mismo exilio de Dante aparece como un hecho de conveniencia en Par XVII, cuando el verso *Tal di Fiorenza partir ti conviene* (48) es traducido como «tal de Florencia partir te conviene»; en este caso, es posible que Battistessa haya confiando la comprensión del pasaje al eventual conocimiento por parte del lector del personaje Hipólito presente en la comparación anterior, desterrado injustamente por la acusación de la madrastra Fedra. Como se ve en estos ejemplos, representativos de la tendencia general de este uso verbal, la imagen del más allá dantesco y de los hechos providenciales en la Tierra resulta en la versión en castellano de menor rigurosidad que la del texto italiano.

Numerosas son también las distorsiones semánticas debidas a la traducción inexacta del nexo *però*, que a diferencia de su homófono moderno, de significado adversativo, en italiano antiguo significa *per ciò*, es decir ‘por esto’. En la traducción, este valor consecutivo es respetado en muchos casos, en los que es traducido como «por eso» o «pues» (Inf XXVI, 71; Inf XXVIII, 41; Pg XIII, 77; Pg XV, 64; Pg XXI, 30; Par XXIV, 75), pero en muchos otros aparece como *mas* o *pero*, con evidentes consecuencias en la comprensión del vínculo lógico entre las dos proposiciones que une. Se presentan a continuación algunos pocos ejemplos de los tantos posibles. En Inf X, 16, Virgilio le anuncia a Dante que, dado que los sarcófagos que contienen a los herejes serán cerrados sólo después del Juicio Final, podrá hablar con ellos: *Però a la dimanda che mi faci / quinc’entro satisfatto sarà tosto*; en la traducción («Pero esa pregunta que me haces / pronto será aquí mismo satisfecha») se establece en cambio una relación adversativa que resulta equívoca. En el episodio de los violentos contra sí mismos, cuando Dante autor debe describir un estado de ánimo de particular confusión del personaje (que creía que los lamentos oídos provienen de almas que se escondían entre los árboles), la explicación de Virgilio llega como respuesta a estas dudas: *Cred’io ch’ei credette ch’ io credesse / che tante voci uscisser tra quei bronchi / da gente che per noi si nascondesse. / Però disse ‘l maestro: «Se tu tronchi / qualche fraschetta d’una d’este piante, / li pensier ch’ hai si faran monchi»* (Inf XIII, 25-30). La traducción del nexo consecutivo como *pero* no sólo anula la causa de la explicación del maestro, sino que dificulta al mismo tiempo la comprensión del verso *Yo creí que él creyó que yo creía*, que es precisamente lo que justifica el ‘por eso’ siguiente. En Par XXIX, Beatrice le explica a Dante de qué modo conocen los ángeles: porque no han alejando nunca la

o nuestro hemisferio ya anochece,
surge un molino que en el viento gira,
7
un edificio tal entreví entonces;
luego me resguardé del fuerte viento
detrás del guía, único refugio.
10
Estaba, y con pavor lo pongo en verso,
donde todas las sombras se velaban
y traslucían cual pajueta en vidrio.
13
yacen las unas, yérguense las otras,
ésta cabeza abajo, aquélla en planta;
otra, como arca, al pie la faz revierte.
16
Cuando avanzamos ya lo suficiente
para que mi maestro me mostrase
a la creatura del más bello aspecto,
19
se quitó de mi lado y me contuvo:
«Aquí está Dite» dijo, «y aquí el sitio
donde conviene que de fuerza te armes.»
22
Si entonces me volví hielo y flojera,
no preguntes, lector, yo no lo escribo,
porque decirlo todo sería poco.
25
Yo no morí, y no persistí vivo:
piensa ahora, si tienes flor de ingenio,
cuál me sentí privado de tal modo.
28
El monarca del reino doloroso
medio pecho sacaba sobre el hielo;
y más me mido yo con un gigante
31
que los gigantes con aquellos brazos:
calcula, pues, cuál puede ser el todo
que con tal parte así se configura.
34
Si fue tan bello como ahora es feo,
y contra su Hacedor alzó la frente,
bien debe proceder de él todo luto.
37
¡Cómo me pareció gran maravilla
cuando tres fachas vi en su cabeza!
Una adelante, y ésta era bermeja;
40
las otras dos a ella se agregaban,
en medio de los hombros cada una,
y se reunían todas en el casco,
43
la diestra parecía blanca y gualda;
la siniestra era tal cual la de aquellos
que vienen desde donde el Nilo baja.
46

o quando l'emisperio nostro annotta,
par di lungi un molin che 'l vento gira,
veder mi parve un tal dificio allotta;
poi per lo vento mi ristringi retro
al duca mio; ché non lì era altra grotta.
Già era, e con paura il metto in metro,
là dove l'ombre tutte eran coperte,
e trasparien come festuca in vetro.
Altre sono a giacere; altre stanno erte,
quella col capo e quella con le piante;
altra, com'arco, il volto a' piè rinverte.
Quando noi fummo fatti tanto avante,
ch'al mio maestro piacque di mostrarmi
la creatura ch'ebbe il bel sembiante,
d'innanzi mi si tolse e fé restarmi,
«Ecco Dite», dicendo, «ed ecco il loco
ove convien che di fortezza t'armi».
Com'io divenni allor gelato e fioco,
nol dimandar, lettor, ch'i' non lo scrivo,
però ch'ogne parlar sarebbe poco.
Io non mori' e non rimasi vivo:
pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno,
qual io divenni, d'uno e d'altro privo.
Lo 'mperador del doloroso regno
da mezzo 'l petto uscia fuor de la ghiaccia;
e più con un gigante io mi convegno,
che i giganti non fan con le sue braccia:
vedi oggimai quant'esser dee quel tutto
ch'a così fatta parte si confaccia.
S'el fu sì bel com'elli è ora brutto,
e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,
ben dee da lui proceder ogne lutto.
Oh quanto parve a me gran meraviglia
quand'io vidi tre facce a la sua testa!
L'una dinanzi, e quella era vermiglia;
l'altr'eran due, che s'aggiugnieno a questa
sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,
e sé giugnieno al loco de la cresta:
e la destra pareva tra bianca e gialla;
la sinistra a vedere era tal, quali
vegnon di là onde 'l Nilo s'avvala.

- 88 Los ojos levanté, y yo creía
rever a Lucifer cual lo dejara;
y lo vi con las piernas hacia arriba:
- 91 si me sentía entonces azorado,
piénselo el vulgo ignaro que no advierte
el punto por el cual yo había pasado.
- 94 «De pie», dijo el maestro, «no demores:
larga es la ruta y el camino avieso,
y ya la media tercia el sol alcanza.»
- 97 No era un aposento de palacio
nuestro lugar, mas natural caverna
de suelo duro y de luz escasa.
- 100 «Antes que del abismo yo me aleje,
¡oh, maestro! », le dije al levantarme,
porque salga del yerro háblame un poco.
- 104 ¿Dónde está el hielo, y éste cómo se halla
así invertido, y cómo en poco tiempo
de noche a día el sol ha transitado? »
- 107 Y él a mí: «Supones todavía
hallarte tras el centro en que prendíme
al gusano infernal que horada al mundo.
- 110 Mientras yo descendí allí estuviste,
cuando volví pasaste por el punto
al cual tienden los pesos por doquiera
- 113 Y ahora te encuentras ya en el hemisferio
opuesto a ese otro que recubre
lo seco, y en el cual fuera inmolado
- 116 el hombre que nació y vivió sin culpa;
tienes los pies en la pequeña esfera
que forma la otra faz de la Judeca.
- 119 Aquí amanece, cuando allí es de noche;
el que nos dio la escala de sus pelos
fijado está como primero estaba.
- 122 Por esta parte él cayó del cielo;
y la tierra que había en este sitio
de pavor se veló bajo los mares,
- 125 luego emergió sobre nuestro hemisferio,
y acaso por huirle dejó espacio
a esa tierra que ves, y que se eleva.»
- 128 Sitio hay allí de Belcebú remoto
tanto como su tumba se dilata;
- Io levai li occhi e credetti vedere
Lucifero com'io l'avea lasciato,
e vidili le gambe in sù tenere;**
- e s'io divenni allora travagliato,
la gente grossa il pensi, che non vede
qual è quel punto ch'io avea passato.**
- «Lèvati sù», disse 'l maestro, «in piede:
la via è lunga e 'l cammino è malvagio,
e già il sole a mezza terza riede».**
- Non era camminata di palagio
là 'v'eravam, ma natural burella
ch'avea mal suolo e di lume disagio.**
- «Prima ch'io de l'abisso mi divella,
maestro mio», diss'io quando fui dritto,
«a trarmi d'erro un poco mi favella:**
- ov'è la ghiaccia? e questi com'è fitto
sì sottosopra? e come, in sì poc'ora,
da sera a mane ha fatto il sol tragitto?».**
- Ed elli a me: «Tu imagini ancora
d'esser di là dal centro, ov'io mi presi
al pel del vermo reo che 'l mondo fóra.**
- Di là fosti cotanto quant'io scesi;
quand'io mi volsi, tu passasti 'l punto
al qual si traggon d'ogne parte i pesi.**
- E se' or sotto l'emisperio giunto
ch'è contraposto a quel che la gran secca
coverchia, e sotto 'l cui colmo consunto**
- fu l'uom che nacque e visse senza pecca:
tu hai i piedi in su picciola spera
che l'altra faccia fa de la Giudecca.**
- Qui è da man, quando di là è sera;
e questi, che ne fé scala col pelo,
fitto è ancora sì come prim'era.**
- Da questa parte cadde giù dal cielo;
e la terra, che pria di qua si sporse,
per paura di lui fé del mar velo,**
- e venne a l'emisperio nostro; e forse
per fuggir lui lasciò qui loco vòto
quella ch'appar di qua, e sù ricorse».**
- Luogo è là giù da Belzebù remoto
tanto quanto la tomba si distende,**

4) En los versos 106-108, que contienen la primera y más importante información de la explicación de Virgilio, el “literalismo” «prender» por *prendere*, sumado a la ausencia de *pel* por probables motivos métricos y a la traducción de *al di là* (literalmente ‘más allá’) como «tras», complica la comprensión: así, el transparente sintagma de Dante *Tu imagini ancora / d’esser di là dal centro, ov’io mi presi / al pel del vermo reo che ‘l mondo fora*, es traducido como «Supones todavía / hallarte tras el centro en que prendíme / al gusano infernal que horada el mundo».

5) El terceto siguiente, que continúa la explicación de Virgilio, contiene la alteración de un verbo que, por causas aparentemente métricas, pierde su pronombre y con ella su significado: el verso italiano *quand’io mi volsi* (110), literalmente ‘cuando yo me volví, me di vuelta’, es traducido como «cuando volví», cuyo significado habitual de ‘regresar’ resulta particularmente incierto en el contexto, dado que lo que Dante personaje temía, en su confusión, era precisamente estar *volviendo* al Infierno.

6) Los últimos versos del canto y de la cántiga, antes de la visión de las estrellas, pierden la conmovedora simplicidad del original, a causa de dos términos que por motivos métricos alteran el registro del contexto y del “literalismo” *portar*: *tanto ch’i vidi delle cose belle / che porta ‘l ciel per un pertugio tondo* se vuelve «tanto que columbré las cosas bellas / que **porta** el cielo, por un gran **boquete**».

2. a. V. La traducción de Battistessa como interpretación de la *Commedia*

Para focalizar la labor interpretativa de Battistessa se analizará en primer lugar su versión del episodio central del canto V del Infierno, que en el capítulo 1 ha sido objeto de una particular observación dada su productividad en la tradición argentina.

Como se notó allí, la versión de Mitre de este episodio manifiesta una notable adhesión a la corriente interpretativa de matriz romántica, acentuando y en ocasiones introduciendo elementos pertenecientes a los campos semánticos de la pasión arrolladora, el dolor físico, referido tanto al alma de Francesca como a Dante personaje, y la locura de los amantes: la inclusión de expresiones como *lenguaje tierno, desoladas, herida, dolorida, atribulado, desventura, dolido, delirio, abrió al deseo de tu seno el lirio, turbadora, por una misma voluntad aunadas, víctimas, anhelar, nuestro ruego pío*, la *primitiva gracia* es una de las operaciones a través de las cuales Mitre presenta el episodio teñido de su particular mirada (cfr. Capítulo 1, 4. c, p. 57).

Otro episodio paradigmático en la labor interpretativa del traductor es el protagonizado por Ulises: en su análisis se intentará mostrar cómo los elementos de mayor visibilidad, debido al debate que han suscitado, conservan literalmente su ambigüedad, mientras que una operación de detección menos inmediata le permite al traductor connotar al episodio según su personal interpretación. Se transcriben a continuación los versos del canto XXVI del *Infierno* en los que se narra el encuentro entre Dante y Ulises.

- | | | |
|----|---|--|
| 55 | Me respondió: «En él sufren tortura
Ulises y Diomedes, y así juntos
ahora padecen pena, si antes ira; | Rispuose a me: «Là dentro si martira
Ulisse e Diomede, e così insieme
a la vendetta vanno come a l'ira; |
| 58 | y dentro de su llama se deplora
la treta del caballo que dio puerta
a la gentil simiente de romanos. | e dentro da la lor fiamma si geme
l'agguato del caval che fé la porta
onde usci de' Romani il gentil seme. |
| 61 | Se llora el fraude por el que Deidamía,
muerta, aún lamenta la actitud de Aquiles
y por el Paladión también hay pena. | Piangevisi entro l'arte per che, morta,
Deidamia ancor si duol d'Achille,
e del Palladio pena vi si porta». |
| 64 | «Si ellos pueden hablar en ese incendio»,
dije, «maestro, yo clamo y reclamo,
y valga mi reclamo por mil ruegos, | «S'ei posson dentro da quelle faville
parlar», diss'io, «maestro, assai ten priego
e ripriego, che 'l priego vaglia mille, |
| 67 | porque no me rehuses esta espera,
hasta que llegue la cornuda llama:
¡mira, cómo el deseo a ella me impulsa! | che non mi facci de l'attender niego
fin che la fiamma cornuta qua vegna;
vedi che del disio ver' lei mi piego!». |
| 70 | Y él a mí: «Esa plegaria es digna
de mucha loa, por lo cual la acepto;
pero procura retener la lengua. | Ed elli a me: «La tua preghiera è degna
di molta loda, e io però l'accetto;
ma fa che la tua lingua si sostegna. |
| 73 | Deja, pues, que yo hable, bien conozco
lo que deseas; ellos, que son griegos,
tal vez esquivarían tus palabras.» | Lascia parlare a me, ch'i' ho concetto
ciò che tu vuoi; ch'ei sarebbero schivi,
perch'e' fuor greci, forse del tuo detto». |
| 76 | Muy luego que la llama llegó al punto,
y entendió el guía que era tiempo y sitio,
oí cómo él hablaba de esta forma: | Poi che la fiamma fu venuta quivi
dove parve al mio duca tempo e loco,
in questa forma lui parlare audivi: |
| 79 | «Vosotros que sois dos en sólo un fuego,
si algún mérito tuve allá en la vida,
y si en mucho o en poco yo os fui grato, | «O voi che siete due dentro ad un foco,
s'io meritai di voi mentre ch'io vissi,
s'io meritai di voi assai o poco |
| 82 | cuando altos versos escribí en el mundo,
no os alejéis, mas uno luego diga
dónde, perdido ya, aceptó la muerte.» | quando nel mondo li alti versi scrissi,
non vi movete; ma l'un di voi dica
dove, per lui, perduto a morir gissi». |
| 85 | El mayor cuerno de la llama antigua
comenzó a estremecerse murmurando:
así la llama que fatiga el viento; | Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando
pur come quella cui vento affatica; |

	ya no emergía del nivel marino.	che non surgea fuor del marin suolo.
130	Encendida y extinta, cinco veces la lumbre se mostró bajo la luna, desde que entramos en el hondo paso,	Cinque volte raccesso e tante casso lo lume era di sotto da la luna, poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo,
133	cuando asomó una montaña, oscura por la distancia, y pareció tan alta como niniguna de las antes vistas.	quando n'apparve una montagna, bruna per la distanza, e parvemi alta tanto quanto veduta non avea alcuna.
136	Nos alegramos, pero volvió el llanto. pues un turbión nació en la tierra nueva, y percutió de lado a nuestro barco.	Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto, ché de la nova terra un turbo nacque, e percosse del legno il primo canto.
139	Lo hizo firar tres veces en el agua; la cuarta, arriba le mandó la popa y la proa le hundió, cual Alguien quiso, hasta que encima el mar quedó cerrado».	Tre volte il fé girar con tutte l'acque; a la quarta levar la poppa in suso e la prora ire in giù, com'altrui piacque, infin che 'l mar fu sovra noi richiuso».

En los primeros versos citados (55-63 del canto), la traducción enfatiza el sufrimiento infernal de los pecadores a través de la inclusión de términos pertenecientes al campo semántico del dolor, ausentes en el texto fuente. El sintagma «sufren tortura», que traduce al verbo *si martira*, incluye en la perífrasis casi redundante un verbo que, impersonal en el texto fuente, se refiere directamente a los personajes; este matiz se agrega directamente en «ahora padecen pena, si antes ira» con que se traduce *a la vendetta vanno come all'ira*: en este caso, como se ve, el padecimiento de Ulises y Diomedes sustituye a la justicia divina del texto fuente. La misma tendencia se observa en el verbo *estremecerse* con que se traduce el *crollarsi* de la llama que envuelve a los pecadores, a través del cual se incluye un rasgo humano y emotivo ausente en el texto fuente. La compasión que el traductor parece mostrar respecto de los personajes condenados por Dante autor se manifiesta, de manera análoga, en la minimización del dolor causado por ellos: la traducción de los versos *Piangevisi entro l'arte per che, morta, / Deidamia ancor si duol d'Achille* como «Se llora el fraude por el que Deidamia, / muerta, aún lamenta la actitud de Aquiles» no sólo clarifica para el lector la relación entre el hecho narrado y la posición de Ulises y Diomedes en el octavo círculo (*arte* traducido como *fraude*), sino que se matiza el dolor por la muerte de Aquiles en la guerra de Troya (*si duol d'Achille*) como un lamento por su actitud («aún lamenta la actitud de Aquiles»), desplazando su causa de la responsabilidad que el texto fuente le atribuye a Ulises a la decisión de Aquiles de participar en la guerra. Este desplazamiento, coherente con la acentuación del sufrimiento de los héroes, parece

hacia abajo, justificado literalmente en el pasaje por la posición de Dante y Virgilio sobre el puente desde el cual miran la octava *bolgia*, y que sugiere simbólicamente el peligro que Dante personaje está expresando de caer en el mismo pecado que allí se castiga; además la traducción del sintagma *com'altrui piacque* del penúltimo verso como *como Alguien quiso* difiere de la traducción del mismo sintagma del primer canto del *Purgatorio* (allí como *al otro plugo*), cancelando la identidad señalada por Borges (cuya interpretación se inscribe en una tradición que ya lo había notado)¹⁰⁹ como indicativa del vínculo entre los viajes de Ulises y de Dante mismo. A la tendencia de borrar de la empresa de Ulises las connotaciones que la acercan a la de Dante parecen obedecer los términos en que Battistessa traduce la pregunta de Virgilio del verso 84, en el texto fuente *dove per lui perduto a morir gissi* y vertido como «dónde, perdido ya, aceptó la muerte»: como se ve, el texto italiano enfatiza la responsabilidad y la conciencia de Ulises de su propia muerte, tanto en el participio *perduto* (que además del significado geográfico tiene el obvio sentido de ‘condenado’, ‘perdido para Dios’) como en el agente *per lui* y la perífrasis verbal *a morir gissi* (‘se fue a morir’);¹¹⁰ en la traducción, el agregado de *ya* condiciona a *perdido* como si la decisión del viaje hubiera sido inevitable, y la inclusión del verbo *aceptar* coloca al protagonista (que en el texto fuente es sujeto del verbo que expresa la búsqueda de la muerte) en una posición de relativa pasividad respecto de algo que le habría sido dado o impuesto. En la caracterización del viaje, también están atenuados en la traducción los elementos que caracterizan a la renuncia afectiva de Ulises: la *dolcezza di figlio*, traducida como «filial dulzura», pierde la intensidad del sustantivo por un adjetivo de connotación docta, *la pietta del vecchio padre* (tal vez por un error de interpretación del término *pieta*, que en italiano antiguo difería de *pietà* y significaba sufrimiento) se vuelve «el piadoso respeto al viejo padre», cambiando el dolor (o la piedad, en el caso de una comprensión errónea) por el menos pasional respeto, y el *debito amore che dovea Penelope far lieta* se transforma en «el cariño que alegría debió dar a Penélope», traducción en que se cancela la doble presencia del deber (*debito* y *dovea* del texto italiano), se disminuye el impacto sensible de *amore* vertido como *cariño* y el estado *lieto* de Penélope como

¹⁰⁹ Entre las ediciones que conocían tanto Borges como Battistessa, la presencia del mismo sintagma en ambos pasajes del poema, y la identidad especular de la empresa trágica de Ulises y la llegada de Dante al *Purgatorio*, habían sido notadas por Scartazzini (1872-82) y Scartazzini-Vandelli (1921).

¹¹⁰ Cabe observar que el ensayo de Borges, anticipado en marzo de 1948 en *Escritura* de Montevideo (*hoy en Textos recobrados 1931-1955*) por “El enigma de Ulises”, termina precisamente describiendo la actitud del héroe griego en la *Comedia* como «el proceso de un oculto e intrincado suicidio».

Mitre, se comparan a continuación las distintas actitudes de los traductores respecto de un problema interpretativo específico que, como ha sido observado en el capítulo anterior, será particularmente representativo en la tradición lectora argentina: el del verso *poscia piú che il dolor, poté il digiuno* del canto XXXIII del *Infierno*, que como se recordará ha suscitado un debate en el que Mitre apoya explícitamente la tesis del canibalismo (cfr. capítulo 1, 4. c, p. 56); en su versión fuertemente interpretativa, el traductor no sólo expone sus razones en nota sino que altera el verso en el texto español de manera que desestima, de hecho, cualquier otro efecto semántico. Este desplazamiento de la labor interpretativa de la nota al texto mismo de la traducción, justificada por la voluntad de «hacer más conceptuosa la reticencia, de modo de comprender su doble intención», implica un alejamiento voluntario de la literalidad, que en cambio Battistessa respeta fielmente.

En la nueva traducción, el verso en cuestión se traduce como «después, más que el dolor, pudo el ayuno»: como se ve, su literalidad conserva la ambigüedad del texto fuente, dando lugar a la diversidad de interpretaciones que ha suscitado la lectura en italiano. Se manifiesta en este caso no sólo una noción de fidelidad mucho más cercana a la de literalidad, sino también una concepción más moderna de poesía que puede considerar a la ambigüedad de un verso como un efecto voluntario. Se manifiesta también, en oposición a la señalada actitud correctiva de Mitre respecto del texto fuente, la nueva valorización, típica del siglo XX, de la extrema precisión y expresividad de la lengua de la *Commedia*, que coincide con la posición de T. S. Eliot, crítico recomendado por Battistessa (cfr. 0.c, p. 9).

En coherencia con la tradición crítica italiana, el problema exegético se plantea, en este caso, sólo en el paratexto. En la nota al verso 75, Battistessa declara:

Verso justamente famoso por su patética concisión no menos que por el cúmulo de comentarios que han suscitado las ocho palabras del texto italiano y que hemos conservado en la versión española. Sólo esta línea de la *Divina Comedia* ha dado motivo para una impresionante bibliografía. De fecha relativamente temprana no faltó quien aseverase que Ugolino, movido por el hambre, había terminado por comer la carne de los cadáveres de los suyos. Todos los puntos de vista posibles en pro o en contra de esta hipótesis se han sostenido desde entonces acá. La interpretación más sencilla, la más coherente con el relato no puede ser otra que la atinadamente aceptada por la mayoría de los intérpretes italianos y extranjeros. El ayuno, esto es, el hambre, el dolor físico, pudo hacer con Ugolino lo que el dolor moral no había conseguido: darle muerte.

original al problema de la antropofagia, que se inscribe en un elemento de su propia poética, el de la identidad entre el material de la literatura y el sueño. Así, para Borges en el relato dantesco, como en los sueños, coinciden un hecho y la negación de ese hecho: «En la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino devora y no devora a los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho. Así, con dos posibles agonías, lo soñó Dante y así lo soñarán las generaciones.» (BORGES 1982: 182-183; primera edición 1948).

La ausencia de las ideas de Borges en un paratexto caracterizado por una fuerte presencia de los escritores argentinos que de algún modo se relacionan con Dante es, como se mencionó, sistemática. Aquí Battistessa, que claramente jerarquiza las tesis italianas, oponiéndolas a las extranjeras, omite al ya célebre compatriota incluyéndolo implícitamente en «todos los puntos de vista posibles en pro o en contra de esta hipótesis [que] se han sostenido desde entonces acá»¹¹². A diferencia de Mitre, que es llevado por la responsabilidad interpretativa a la corrección del texto fuente, Battistessa ejerce esta responsabilidad en el paratexto. Hereda sin embargo de su antecesor la actitud, ausente de la tradición crítica italiana, de juzgar las tesis de los estudiosos, de tomar partido por una de ellas, de seleccionar, jerarquizar, sintetizar, desestimar y “olvidar” interpretaciones con el fin de guiar al lector a la que considera preferible. Esta filiación entre ambos traductores se manifiesta en una fuerte presencia de la responsabilidad interpretativa en el paratexto, guiada por la evidente voluntad de ofrecerle al lector argentino una síntesis de las posiciones hermenéuticas existentes, que contiene juicios de valor que, ante la polisemia de un pasaje, funcionen como indicaciones de lectura unívoca.

El caso examinado resulta emblemático de la actitud de Battistessa respecto de los pasajes del poema de interpretación controversial. En los casos en que, como se observó en el primer capítulo, Mitre había vertido en el texto español su posición en un debate tradicional, Battistessa traduce literalmente conservando la ambigüedad del texto fuente y explicitando su opinión en una nota. En su traducción de los versos 74-75 del canto XXVI del *Infierno* (*ch'ei sarebbero schivi, / perché fuor greci, forse del tuo detto*) Mitre había explicitado la causa por la cual Ulises y Diomedes no habrían querido hablar directamente con Dante agregando el sintagma «y tu idioma les es desconocido».

¹¹² Si se considera el trato que Borges le reserva a Battistessa en los mismos años, podría pensarse en una enemistad que tal vez haya motivado esta suerte de venganza. En el libro *Borges* de Adolfo Bioy Casares (2006), la mayoría de las menciones orales a Battistessa son insultantes: «idiota» (p. 348-349), «animal» (p. 1116), «la puta que lo parió» (p. 1591).

Como no hay que ser supersticioso de nadie, ni siquiera de Dante, cabe destacar que en este caso la interpretación tropieza con las dificultades que ya en su estricta modalidad gramatical - en la dudosa función de las partículas pronominales- ofrece el verso 62. No queda más remedio que remitirse al texto italiano. ¡Y con todo!... Lo que parece evidente es que la postura espiritual de Dante difirió de la de su gran amigo. Pero Dante atenúa el juicio y acierta a expresarlo en forma no perentoria ni ofensiva. (Inf X, n. 61-63)

Se lee en estas palabras tanto una velada disculpa sobre el desplazamiento de la interpretación de la nota al texto mismo, en nombre de la necesidad de volcar en la traducción un texto intraducible en su complejidad sintáctica, como la voluntad de dirigir la atención del lector hacia lo que el traductor-intérprete considera más importante, es decir el desacuerdo ideológico entre Dante y Guido: según Battistessa, la ambigüedad misma del texto parece deberse a la voluntad del poeta de mitigar este desacuerdo.

Como se ve, si bien a diferencia de la traducción de Mitre la de Battistessa conserva una mayor cercanía a la letra del texto fuente, la visión particular de un episodio se manifiesta en la elección de algunos términos que enfatizan o mitigan actitudes, sentimientos, matices. La actitud de Battistessa respecto de los pasajes tradicionalmente controversiales del poema supone una valoración de la eventual ambigüedad que justifica el respeto de los versos en su literalidad problemática, y manifiesta la voluntad de juzgar en el paratexto la pertinencia de la relativa discusión y, en caso de considerarla relevante, de expresar la propia posición en beneficio del lector. Si bien es esta la operación del traductor respecto de los versos particularmente problemáticos, puede observarse cómo, en algunos casos de menor exposición ante el lector que conoce estos pasajes, el alejamiento de la letra no parece obedecer a causas métricas o a la voluntad de homologar usos dantescos particularmente heterodoxos, sino precisamente a la voluntad de guiar la lectura de algunos pasajes de menor visibilidad hacia una particular interpretación de episodios o aspectos del poema. Lector asiduo y atento de las ediciones comentadas en circulación, Battistessa parece más repetitivo de los debates que ocupan notas largas en la tradición italiana, pero aprovecha otros lugares menos evidentes para manifestar su responsabilidad interpretativa. Esta actitud se observa en el canto XV del Infierno, que despierta un particular interés por parte del traductor-comentarista. Al traducir este episodio, Mitre había tomado una posición moralista respecto de Brunetto Latini, cancelando los elementos que referían a su

siguiente apreciación, que puede echar luz sobre la decisión tomada al interpretar los versos siguientes:

¿Se trata de una apreciación numeral (Homero, Virgilio, Horacio, Ovidio, Lucano y el propio Dante), o de una presunta escala de valores entre los seis poetas? Aunque el sexto en orden cronológico, ¿debe entenderse que Dante pudo sentirse a nivel equivalente de cada uno de los cinco restantes? Hay quien lo piensa. Aparte lo indicativo de sus trances biográficos, antes que por el pecado de sensualidad Dante no dejó de augurarse una buena temporada en el Purgatorio a causa del pecado de orgullo, al cual él alude y del cual se acusa explícitamente (cf. Purg. XI, 73-75, XIII, 136-138).

El interés del traductor por este aspecto se manifiesta en la nota a los versos 133-138 de Pg XIII: «Con la sinceridad intrépida que le fue siempre connatural, al paso que sigue la ilación de su relato, Dante confiesa las propias faltas. [...] Parece, pues, ociosa la actitud de los comentaristas que se empeñan en “descubrir” que Dante cayó con frecuencia en los desafueros del orgullo. A confesión de parte...». Es evidente que Battistessa, asociando a la soberbia confesada por Dante personaje en el *Purgatorio* el gesto de introducirse en el grupo de los poetas clásicos, traslada este juicio a lo conversado entre ellos; de esta manera, confunde de hecho los planos del personaje y del autor, ya que no es el primero el que decide libremente su colocación en el canon, sino que es invitado por los demás poetas, entre los cuales el intachable Virgilio (*e piú d'onore ancora assai mi fenno, / ch'el sí mi fecer de la loro schiera-* 100-101), que son también los que mantienen con él la conversación en cuestión. Así, la soberbia de la cual Dante personaje se acusa, y que debería haber sido corregida no sólo por el encuentro mismo que cita Battistessa en la nota (*Tuo vero dir m'incora / bona umiltà, e gran tumor m'appiani-* Pg XI, 118-119) sino también por la acusación de Beatrice y la propia confesión, según el razonamiento de Battistessa persiste en el Dante escritor que ya ha sido convertido durante el viaje. La caracterización de Dante personaje parece guiar también una elección de Inf XXXII, 78; allí el narrador declara, en primera persona, haber pateado la cara de un traidor (*forte percossi il pié nel viso ad una*); la traducción minimiza la culpa del protagonista, alterando la persona del verbo para hacerla concordar con «el pie»: «fuerte le golpeó el pie la cara a una».

En ocasiones, la responsabilidad interpretativa del traductor se manifiesta en una voluntad clarificadora de lo que en el poema podría resultar de difícil comprensión. En el canto XIX del *Infierno*, Dante se encuentra con un papa simoníaco que expresa con

APÉNDICE

Con el objetivo de observar empíricamente el nivel de comprensibilidad de las dos grandes traducciones estudiadas, durante el año lectivo 2011 se elaboró una encuesta para ser suministrada a estudiantes de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y del Profesorado de Italiano del Instituto “Dr. Joaquín V. González”: se trataba de 64 alumnos que tenían nociones generales acerca de la *Commedia*, pero no habían leído con anterioridad el episodio final del *Infierno*. Se intentó de este modo acercar el tipo de lectura propuesta a la prevista en una situación auténtica; dado que el propósito era evaluar este tipo de comprensibilidad de cada traducción en una primera lectura, fueron excluidos de la encuesta, deliberadamente, los alumnos que habían leído el episodio antes. Cabe además aclarar que en el caso de la traducción de Battistessa, los estudiantes contaron sólo con el texto en español, a pesar de que sus distintas ediciones son bilingües: se intentó así aislar la variable de comprensibilidad de la traducción, que obviamente aumenta si se acompaña con el texto fuente, sobre todo en el caso de los alumnos de mayor dominio del italiano de Dante. Se entregó el texto de la encuesta junto con la fotocopia del canto XXXIV en una de las dos traducciones: un grupo de alumnos recibió el texto traducido por Bartolomé Mitre, y otro grupo trabajó con el texto traducido por Ángel Battistessa. Así, todos leían el canto por primera vez.

El texto de la encuesta (que se adjunta a continuación, con las fotocopias que los alumnos tuvieron a disposición) fue elaborado con la intención de distinguir entre la percepción de la propia dificultad de lectura y la efectiva comprensión de los distintos elementos de la trama. Así, las primeras cuatro preguntas se refieren al primer aspecto, en sentido cuantitativo y cualitativo, las preguntas 5 y 6 tienen como objetivo testear el segundo aspecto, y las últimas dos intentan dar cuenta de la diferencia específica entre ambos, en la conciencia de los estudiantes al terminar de responder.

» al cuerpo le es quitada, y su trasunto viste un demonio atroz que lo gobierna, antes que llegue la hora del consunto	4556
» Y mientras su alma baja a esta cisterna queda en el mundo el cuerpo semivivo, como esa sombra que a mi lado inverna.	4559
» Saberlo debes, si lo has visto vivo: es Branca D'Oria, que hace algunos años aquí cayó, y aquí quedó cautivo.»	4562
«Creo», le dije, «son puros engaños, pues Branca D'Oria vive todavía, y come, bebe, duerme y viste paños.»	4565
Y él: «Malebolge no tragado había a Miguel Zánchez en la pez hirviente, cuando esa alma perdida aquí caía;	4568
» y un demonio ocupaba el ser viviente, y de un prójimo suyo, alma maligna, que cuál D'Oria pecó traidoramente.	4571
» Ahora extiende hacia mí mano benigna, y abre mis ojos.» Los dejé cerrados, ¡y noble fué con él mi acción indigna!	4574
¡Ah, Genoveses!, hombres mixturados, de usos diversos, llenos de magaña, ¿por qué no sois del mundo desterrados?	4577
Junto del alma peor de la Romaña, por sus obras se encuentra allí cautivo, uno vuestro, que ya el Cocito baña	4580
y aun en el mundo el cuerpo se halla vivo	4581

CANTO TRIGESIMOCUARTO

CÍRCULO NONO: TRAICION

ARO CUARTO

*JUDECA: Traidores a sus benefactores; Lucifer. — BOCAS DE LUCIFER:
Traidores a la majestad; Judas, Bruto, Casio. — DEL CENTRO DEL MUNDO
AL OTRO HEMISFERIO*

*Cuarta y última esfera del círculo nono. Los traidores sumergidos en el hielo. El abismo
de la Judea. Aparición de Lucifer, Bajada y subida de los dos poetas. El centro de atrac-
ción de la tierra. Salida a otro hemisferio. El riveder de las estrellas.*

«El rey con las banderas del infierno está cercano; mas primero mira», dijo el guía, «si ves lo que discierno.»	3	4584
Como cuando entre nieblas se respira, o que el anochecer la luz decrece, se ve un molino que a lo lejos gira,	6	4587
grande fábrica así ver me parece. Contra el viento que viene, busco abrigo. Y mi guía a su espalda me lo ofrece.	9	4590

Estaba (en metro con temor lo digo) do las sombras se ven en transparencia, cual paja que el cristal lleva consigo;	12	4593
donde entre el hielo sufren penitencia, de pie o cabeza, en arco contraído el cuerpo, pies y rostro en adherencia.	15	4596
Siguiendo por mi guía conducido, hasta donde le plugo al fin mostrarme a la criatura de esplendor perdido,	18	4599
me detuvo; y atrás hizo quedarme, diciendo: «Mira a Dite; es el momento de que tu pecho de energía se arme.»	21	4602
Cómo quedara helado y sin aliento, no preguntes, lector, ni yo lo escribo, pues que todo decir es vano intento.	24	4605
No estaba muerto, mas no estaba vivo, y puede imaginarse un ingenioso lo que es un semimuerto y semivivo.	27	4608
El que impera en el reino doloroso está en el hielo, a medias soterrado; y más bien me igualara yo a un coloso,	30	4611
que un gigante a su brazo desdoblado. ¡Cual sería de pies a la cabeza su gigantesco cuerpo levantado!	33	4614
Si su fealdad iguala su belleza cuando contra el Creador alzó los ojos, ¡razón hay de llorar en la tristeza!	36	4617
¡Oh!, ¡qué maravilla en sus despojos, cuando le vi tres caras en la testa! Una delante, de colores rojos,	39	4620
y otras dos, ayuntadas con aquesta, que desde el medio de cada ancha espalda se reunían en lo alto de la cresta.	42	4623
La diestra era entre blanca y entre gualda, y la izquierda, cual son tales y cuales los que del Nilo nacen a su falda.	45	4626
Llevan las tres dos alas colosales, cual de tamaño pájaro en el vuelo. ¡Jamás el viento infló velas iguales!	48	4629
Eran sin plumas, mas tenían pelo; ¡Murciélago infernal!, ¡con qué aventaba tres vientos varios de perenne hielo,	51	4632
con que el Cocito todo congelaba! Por seis ojos y seis mejillas llora, y mezcla el llanto a sanguínea baba.	54	4635
En cada boca un pecador devora, con sus colmillos, de espadilla a guisa; de un alma es cada boca torcedora.	57	4638
La del frente algo menos martiriza, pero su garra, cual de acero dura, la piel hace pedazos triza a triza.	60	4641

«Aquel que sufre la mayor tortura»,
dijo al maestro, «es Judas Iscariote,
cabeza adentro y piernas en soltura. 63 4644

»De esos cabeza abajo, en otro lote,
el que pende del negro befo es Bruto,
que sufre sin que el labio queja brote. 66 4647

»El otro es Casio, fuerte como enjuto.
Mas ya la noche viene y es la hora
de la partida, en la mansión del luto.» 69 4650

Me abracé de mi sombra protectora,
y al tentar Lucifer un nuevo vuelo,
pisó el lomo con planta previsoras: 72 4653

y en seguida, pisando pelo y pelo,
de vello en vello descendiendo fuimos,
entre la helada costra y denso pelo. 75 4656

Cuando al anca del monstruo descendimos,
en donde el muslo a compartirse empieza,
en angustia, mi guía y yo nos vimos; 78 4659

él puso el pie do estaba su cabeza,
y del pelo se asió, cual si volviera
una vez más al antro más apriesa. 81 4662

«¡Guarda!», dijo, «¡que no hay más escalera!»,
como hombre que perdiese ya el aliento.
«¡Partir conviene de mansión tan fiera!» 84 4665

Por peñasco horadado en su cimienta,
salió, y al deponerme al otro lado,
me dió la explicación del movimiento. 87 4668

Alcé los ojos, y quedé asombrado
al ver arriba al infernal coloso
que las piernas había trastornado. 90 4671

Cual yo quedé confuso y afanoso,
puede pensarlo el vulgo que no entiende,
como salí del paso trabajoso. 93 4674

«¡De piel!», dijo el maestro, «que aun se extiende,
en larga vía el áspero camino,
y ya a la media tercia el sol asciende.» 96 4677

No era, por cierto, un sitio palatino
aquel recinto, triste y desolado,
sin luz, y el suelo duro y salvajino. 99 4680

«Al dejar el abismo condenado»,
poniéndome de pie, dije a mi guía,
«sácame del error que me ha turbado. 102 4683

»¿Dó está el hielo? ¿Cómo éste que se erguía,
nos muestra su estatura trastornada?
¿Cómo la noche se convierte en día?» 105 4686

Y él a mí: «Tu cabeza preocupada
estar piensa en el centro en que me viste
asir el pelo del que al mundo horada. 108 4689

»Mientras que yo bajaba, allí estuviste,
y al revolverme, descendiste, al punto
que todo peso atrae de cuanto existe. 111 4692

»Ahora, de otro hemisferio te hallas junto,
que es por la Tierra Santa cobijado,
bajo de cuya cima fué consunto 114 4695

»EL que nació y viviera sin pecado:
tienes los pies sobre la estrecha esfera
que la Judea forma al otro lado; 117 4698

»aquí, amanece; allá, la sombra impera;
y éste que por escala nos dió el peño,
está lo mismo que antes estuviera. 120 4701

»A esta parte cayó del alto cielo,
y la tierra, al principio dilatada,
con espanto tendió del mar el velo, 123 4704

»y a este hemisferio vino arrebatada;
y dejando vacío el centro roto
aquí formó montaña levantada; 126 4707

»y abajo, allá, de Belzebub remoto,
del largo de su tumba una rotura,
que no se ve, mas que cercana noto 129 4710

»por el son de arroyuelo que murmura,
bajando lento con andar tortuoso,
y en la roca ha cavado su abertura.» 132 4713

Entramos al camino tenebroso,
para volver a ver el claro mundo,
y, sin cuidarnos de ningún reposo, 135 4716

súbimos, él primero y yo segundo,
hasta del cielo ver las cosas bellas:
por un rescaico de perfil rotundo, 138 4719

a contemplar de nuevo las estrellas. 4720

CANTO TRIGESIMOCUARTO

Noveno Círculo, continuación: los traidores. La Judeca: los traidores a los benefactores. Lucifer y su historia. Judas Iscariote. Bruto. Casio. Los movimientos de Virgilio. Lucifer en perspectiva revesada. La ascensión hacia el hemisferio austral. De nuevo, la contemplación de las estrellas. Cronología: alrededor de las 8 postmeridiana del 9 de abril. Contrapaso: cf. Canto XXXII.

"Vexilla regis prodeunt inferni
hacia nosotros; adelante mira",
dijo el maestro, "si ahora los disciernes". 3

Como cuando extiende densa niebla
o nuestro hemisferio ya anochece,
surge un molino que en el viento gira, 6

un edificio, tal entreví entonces;
luego me resguardé del fuerte viento
detrás del guía, único refugio. 9

Estaba, y con pavor lo pongo en verso,
donde todas las sombras se velaban
y traslucían cual pajuela en vidrio: 12

yacen las unas, yérguense las otras,
ésta cabeza abajo, aquélla en planta;
otra, como arca, al pie la faz revierte. 15

da por enterado de la poesía latina cristiana— añade la palabra *Inferni*. Así, a tono con el ambiente y la circunstancia, la expresión se muda en "los estandartes del Rey del Infierno se adelantan...". Aquí los estandartes del rey ya no están constituidos, como en el antiguo himno, por la cruz de Cristo, sino por las seis alas de Lucifer.

7. edificio: en sentido genérico, 'construcción'.

11. las sombras: 'las almas'.

Cuando avanzamos ya lo suficiente
para que mi maestro me mostrase
a la creatura del más bello aspecto, 18

se quitó de mi lado y me contuvo:
"Aquí está Dite" dijo, "y aquí el sitio
donde conviene que de fuerza te armes." 21

Si entonces me volví hieló y flojera,
no preguntes, lector, yo no lo escribo,
porque decirlo todo sería poco. 24

Yo no morí, y no persistí vivo:
piensa ahora, si tienes flor de ingenio,
cuál me sentí privado de tal modo. 27

El monarca del reino doloroso
medio pecho sacaba sobre el hieló;
y más me mido yo con un gigante 30

que los gigantes con aquellos brazos:
calcula, pues, cuál puede ser el todo
que con tal parte así se configura. 33

Si fue tan bello como ahora es feo,
y contra su Haceror alzó la frente,
bien debe proceder de él todo luto. 36

¡Cómo me pareció gran maravilla
cuando tres fachas vi en su cabeza!
Una adelante, y esta era bermeja; 39

las otras dos a ella se agregaban,
en medio de los hombros cada una,
y se reunían todas en el casco, 42

la diestra parecía blanca y gualda;
la siniestra era, tal cual la de aquellos
que vienen desde donde el Nilo baja. 45

38. tres fachas: alegóricamente, la triple cara de Lucifer se pone a la Trinidad. Esta es por lo menos la interpretación comentaristas antiguos.

39. La cara frontal, la bermeja, símbolo del Odio, se contra la idea del primer Amor (cf. *Inf.* III, 6).

43. La cara de la derecha, la amarilla, símbolo de la Impoter contrapone a la divina Potestad (cf. *Inf.* III, 5).

44-45. La cara de la izquierda, la negra que con perífrasis Dant para a la de los etíopes, representa la Ignorancia y se conl

- Cada una dos alas distendía,
cual convenía a pájaro tamaño:
velas marinas nunca vi tan vastas. 48
- No tenían plumas, pero del murciélago
sí la apariencia y tanto se agitaban
que tres vientos movían desde ellas. 51
- Todo el Cócito así se congelaba;
lloraba con seis ojos, tres mentones
goteaban llanto y sanguinosa baba. 54
- Cada boca rompía con los dientes
a un pecador, a guisa de espadilla,
con lo que a tres a un tiempo adoloría. 57
- Al de adelante poco era el mordisco,
mas sí el zarpazo, puesto que la espalda
quedaba con la piel hecha jirones. 60
- "El alma que padece mayor pena",
dijo el maestro, "es Judas Iscariote,
la testa dentro, y fuera patalea. 63
- De los que están con la cabeza abajo,
el que pende del negro morro es Bruto;
mira cuál se retuerce y nada dice; 66
- y el otro es Casio, al parecer membrudo.
Mas la noche resurge, y es ya hora
de partir, pues que todo lo hemos visto." 69

Para el lector moderno poca es la semejanza de la traición de Judas y la conjuración de los dos caballeros romanos contra un ser sin duda excepcional como César pero propenso a poner en peligro la libertad y las instituciones. Sin desentenderse de las noticias históricas a su alcance, Dante se mueve en el orden del símbolo. Para él, César es en cierto modo el César, anticipada representación del Imperio: por tanto, después de la traición a Cristo o a su Iglesia, no hay traición mayor que la infligida al César, a la autoridad imperial, fiadora de libertad y de justicia, que también procede de Dios y de Él depende.

67. *Casio*: Caio Casio Longino. Lugarteniente de Julio César; actuó junto a Bruto con los que dieron muerte al excepcional personaje. También vencido por Antonio en la batalla de Filipos 42 a. J. C.), Casio hizo dar la muerte por un liberto. — *al parecer membrudo*: al menos en este detalle Dante confunde a Casio Longino con Lucio Casio, a quien Cicerón califica de ese modo. Por Plutarco sabemos que el lugarteniente de César fue en cambio en extremo delgado.

- Según le plugo, me abracé a su cuello,
y tomó tiempo y sitio convenientes,
y, tan pronto las alas se extendieron, 72
- él se aferró a los velludos flancos:
de vello en vello descendió enseguida
por la pelambre y las heladas costras. 75
- Cuando estuvimos donde cada muslo
gira desde la curva de las ancas,
el guía, con fatiga y con angustia, 78
- la cabeza volvió hacia sus piernas,
y se aferró a los pelos cual quien sube;
yo al infierno creí que retornaba. 81
- "Tómame bien, ya que por tal escala",
dijo el maestro, laso y jadeante,
"tenemos que alejarnos de estos males." 84
- Salió después por una piedra hendida,
y me hizo sentar en el reborde
luego trajo hacia mí su firme paso. 87
- Los ojos levanté, y yo creía
rever a Lucifer cual lo dejara;
y lo vi con las piernas hacia arriba: 90
- si me sentía entonces azorado,
piénselo el vulgo ignaro que no advierte
el punto por el cual yo había pasado. 93
- "De pie", dijo el maestro, "no demores:
larga es la ruta y el camino avieso,
y ya la media tercia el sol alcanza." 96
- No era un aposento de palacio
nuestro lugar, mas natural caverna
de suelo duro y de luz escasa. 99

hacerse de este modo: la hora prima corresponde a las seis de la mañana y la hora tercia a las nueve; en consecuencia la media tercia el punto horario situado en el promedio de lo que va de las seis a las nueve.

97. *apósito de palacio*: en italiano, *camminata di palagio*. El término *camminata*, de *camino*, o *cammino*, 'chimenea', 'estufa', servía para designar la sala o el aposento provisto de esa defensa contra el frío

Resultados obtenidos

Las encuestas realizadas respecto de la traducción de Mitre y la traducción de Battistessa fueron analizadas por separado, para comparar luego el resultado de cada una de las preguntas. Se exponen a continuación los resultados obtenidos, y luego la comparación entre ambas traducciones. En el análisis de las cifras debe tenerse en cuenta que en algunas preguntas (2, 3 y 4) podía indicarse más de una respuesta, por lo que la suma de los porcentajes puede exceder el 100 (en el caso de que uno o más estudiantes hayan indicado más de una respuesta); en los mismos casos, dado que hubo encuestados que declararon haber comprendido todos los aspectos mencionados, la suma de las opciones no alcanza el 100.

Traducción de Bartolomé Mitre

1) ¿Qué porcentaje del episodio narrado creés haber entendido?

- a. el 100%; **0 % de respuestas**
- b. más del 70% y menos del 100%; **60 % de respuestas**
- c. más del 50% y menos del 70%; **20 % de respuestas**
- d. menos del 50%. **20 % de respuestas**

2) ¿Qué estrofas o tercetos no entendiste (indicá el número de los versos)?

Respuestas sumamente variadas, que involucran la totalidad del canto. En el 70 % de los casos, son más de cuatro estrofas (12 versos).

3) ¿Cuáles de las siguientes informaciones, presentes en el texto, no creés haber entendido?

- a. la posición de las almas de los traidores; **6 % de respuestas**
- b. el aspecto y el tamaño de Lucifer; **6 % de respuestas**
- c. la identidad y la condición de los traidores que mastica Lucifer; **6 % de respuestas**
- d. el modo a través del cual Dante y Virgilio salen del Infierno; **100 % de respuestas**
- e. el recorrido de Dante y Virgilio desde que ven a Lucifer hasta que vuelven a ver las estrellas. **60 % de respuestas**

4) ¿De qué aspectos del texto depende la eventual dificultad de comprensión?

- a. el léxico; **90 % de respuestas**
- b. la morfosintaxis; **20 % de respuestas**
- c. otros (aclarar) **0 % de respuestas**

5) ¿Cuáles son las tres cosas que sorprenden a Dante personaje, expresadas en los versos 103-105?

- a. **No comprendido en el 30 % de los casos**
- b. **No comprendido en el 90 % de los casos**
- c. **No comprendido en el 20 % de los casos**

No comprendido en el 40 % de los casos

7) ¿Cuántas veces tuviste que releer los versos en cuestión para responder las preguntas 5 y 6?

1 vez, 10 %; 2 veces, 20 %; 3 veces, 60 %; 4/5 veces, 10 %.

8) Una vez respondida la encuesta, ¿se modificó tu grado de comprensión, o tu percepción acerca del porcentaje comprendido?

a. No, ambas se mantuvieron igual; **10 % de respuestas**

b. Me di cuenta de que entendía menos de lo declarado en 1); **10 % de respuestas**

c. Aumenté el porcentaje de comprensión. **80 % de respuestas**

Análisis comparativo de los datos obtenidos

En la primera pregunta, que se refiere a la percepción de la propia comprensión, el mayor porcentaje de respuestas **b** (más del 70 % y menos que el 100 %) en el grupo que leyó el texto de Battistessa respecto de aquel que trabajó con el de Mitre, 90 contra 60, indica una mayor transparencia, al menos aparente, de la traducción más moderna.

Coherente con esta primera percepción, en la versión de Mitre la cantidad de versos que se advierten como oscuros supera notablemente la cantidad que indican los lectores de la versión de Battistessa. Independientemente de este dato cuantitativo, se observa uno cualitativo: son sumamente variados los versos indicados por los estudiantes en ambas versiones.

En la tercera pregunta, la traducción de Mitre ha producido una impresión unívoca de dificultad que se evidencia en la totalidad de respuestas **d** (el modo a través del cual Dante y Virgilio salen del Infierno), respuesta que es elegida sólo por el 30 % de los estudiantes que trabajaron con el texto de Battistessa. También la respuesta **e** (el recorrido de Dante y Virgilio desde que ven a Lucifer hasta que vuelven a ver las estrellas) ofrece una diferencia significativa entre ambas versiones (60% en el caso de Mitre, 30 % en el caso de Battistessa). Es notable cómo la mayoría de los que recibieron la versión de Mitre, concentrando el problema en la respuesta **d**, no eligió otros puntos, que sí obtuvieron pequeños porcentajes entre quienes trabajaron con la traducción de Battistessa.

En la cuarta pregunta, si bien los porcentajes difieren sutilmente en el mismo sentido que indican los puntos anteriores, hay una notable coincidencia en la mayoría de respuestas **a** (dificultad debida al léxico), en un pequeño porcentaje de respuestas **b** (dificultad debida a la morfo-sintaxis) y en la ausencia total de respuestas **c** (otros).

de varios de los aspectos narrativos que se presentan en los versos que inicialmente se declaraba no haber entendido.

La causa de mayor oscuridad de ambos textos, identificada en el léxico por la mayoría de los estudiantes, era también previsible dada la alta frecuencia de arcaísmos, latinismos, italianismos y “literalismos” en los dos textos. Resulta también notable la abrumadora cantidad de respuestas e en ambos casos: casi todos los estudiantes, incluidos quienes habían declarado inicialmente la comprensión de un porcentaje muy alto del texto, cree haber aumentado ese nivel luego de la resolución de la encuesta.

La conclusión que con mayor evidencia se infiere de estos datos es una diferencia notable entre la percepción de la propia comprensión y la efectiva identificación de elementos narrativos puntuales; diferencia que podría deberse a las distintas acepciones del término *comprender*, que evidentemente nombra un proceso múltiple y complejo cuyo análisis excede los objetivos de este trabajo. La relativa dificultad de lectura que acerca a ambas traducciones en una primera impresión parece deberse a la falta de hábito de lectura de textos poéticos antiguos en general: luego de un esfuerzo mayor de identificar informaciones precisas, la traducción de Battistessa resulta notablemente más comprensible que la de Mitre.

condición depende, según Besio Moreno, la «espontaneidad» y «fuerza» de los tercetos dantescos, a la vez que «informan del partido que pudo sacar de ellos Soto y Calvo de haberlos sometido a una cuidadosa y metódica consideración» (BESIO MORENO 1940:7). Puede también suponerse que, de haber pensado en su efectiva publicación, Soto y Calvo habría acompañado al texto de notas.

Por último, Besio Moreno transcribe las versiones de B. Mitre, F. Soto y CaLvo, L. A. Beruti, I. M. Flores y el mismo N. Besio Moreno (los últimos tres habían traducido la primera cántiga del poema en 1930: cfr. nota 30), de los dos últimos tercetos del *Infierno*: si bien no se presenta ningún análisis de las distintas traducciones, la enumeración evidencia la filiación compacta de todas ellas con la de Mitre, ya que en todos los casos se trata de versiones en endecasílabos rimados.

1. a. El texto

La elección de mantener la *terza rima* del texto original, que privilegia el aspecto fónico-rítmico sobre el semántico, es en este caso particularmente representativa de una desatención notable al sentido del texto fuente: la traducción se caracteriza, en efecto, por una llamativa divergencia respecto de éste, de la que deriva en ocasiones una gran dificultad de comprensión de los núcleos de significado de cada episodio.

Relevar exhaustivamente las manifestaciones de esta divergencia resulta prácticamente imposible: la gran mayoría de las estrofas ofrece ejemplos paradigmáticos. Se intentará por lo tanto ilustrar el efecto de tan extendido fenómeno a través de la observación de algunos pocos casos representativos.

Además de la presencia de arcaísmos como *dolo* (*Inf* II, 3), *aveve* (*Inf* XXXIV, 108), *precito* (*Inf* III, 116; V, 14 y 69; VI, 15 y 20; XXXIII, 2), *felice* (*Inf* X, 41), *dellas* (*Pg* XVI, 6), *gayos* (*Par* V, 131), *pavura* (*Par* XV, 103), *mesura* (*Par* XV, 105), *aquesta* (*Par* XXXIII, 9) e italianismos que coinciden con el término del texto fuente como *tremar* (*Inf* I, 48 y V, 8), *testo* (*Inf* XV, 90), *soto* (*Par* III, 28), *foco* por ‘fuego’ (*Par* III, 65), *amaro* (*Par* XVII, 112), *primos* por ‘primeros’ (*Par* VII, 148), *lumen* (*Par* XV, 32), *viso* (*Par* XVII, 115), *mamella* (*Par* XVII, 108), *favila* (*Par* XXXIII, 71), lo que indudablemente llama más la atención es la cantidad de términos inventados por el traductor: *irreflexible* (*Inf* II, 2), *aturbonado* (*Inf* III, 114), *malvárame* (*Inf* IV, 146), *naña* (*Pg* XXIII, 111), *fulgurinas* (*Par* VI, 28), *amaganta* (*Par* XVII, 7), *espolonar* (*Par* XVII, 106), *obnogeia* (*Par* XXXIII, 69).

En *Inf X*, 39, donde Virgilio recomienda a Dante personaje que *le tue parole sien conte* (verso cuyo único problema consiste, en la tradición crítica, en los distintos significados que podrían atribuirse al último término), Soto y Calvo propone la siguiente traducción: «Diciendo: “Escucha su palabra altiva”». El problema sobre el significado de *conte* se resuelve con la especificación de una de las posibilidades (que, en rigor, no aparece en la tradición crítica). Pero dada la interpretación que el traductor prefiere (o inventa), que implica un valor negativo a quien profiera las palabras en cuestión, decide cambiar al sujeto que las dirá: si en el texto original el adjetivo se refiere a las palabras que Dante personaje eventualmente dirigirá a Farinata, en la traducción modifica en cambio a las palabras de Farinata, cuya altivez es tradicional en la crítica dantesca.

A veces el agregado propone una curiosa explicitación de elementos que en el texto fuente son deliberadamente enigmáticos, fenómeno que en términos de Berman parece obedecer a la tendencia de clarificación que está presente en toda experiencia traductora: en el verso *piú leve legno convien che ti porti* (*Inf III*, 93), traducido como «¡Un barco alado / Conviene al porte de tus miembros yertos!», se presenta (entre otros) un elemento que le anticipa al lector el primer canto del *Purgatorio*: el anuncio de Caronte, primera noticia que recibe Dante personaje acerca de su salvación, posee en el texto fuente la oscuridad típica de las profecías; narrativamente, esta oscuridad justifica la aclaración de Virgilio de los versos 127-129: *Quinci non passa mai anima buona; / e però, se Caron di te si lagna, / ben puoi sapere omai che'l suo dir suona*. El agregado del adjetivo *alado* al sustantivo *barco*, unido al de la especificación del pronombre *ti* como *miembros yertos*, explicita que el verso 93 se refiere a la condición de Dante después de la muerte, y por ende a su salvación, elemento que ni el personaje ni el lector están en condiciones de advertir en ese momento a partir del texto fuente. Así, la explicación de Virgilio de los versos 127-129, que en la versión examinada resultaría redundante, es traducida del siguiente modo: «Aquí jamás pasó un ánima buena: / Mas si Carón aun contra ti se ensaña / El Cielo en tu piedad pondrá su pena». Como se ve, aun el primer verso citado, que es el más literal, contiene la alteración del tiempo verbal («pasó» por ‘passa’) que parece excluir a Dante, que aún está vivo, de tal condición. Pero lo que más difiere del texto fuente es indudablemente la traducción de los dos versos siguientes: además del *però* traducido como adversativo (que como se vio caracteriza a gran parte de la tradición argentina), y del desplazamiento semántico que implica *ensañarse* por *lagnarsi* (literalmente ‘lamentarse’), Soto y Calvo agrega el

Vió con desdén al que tan bien me mueve!
(58-63)

Se advierte aquí, en primer lugar, la explicitación de un problema que, en el texto fuente, aparecerá sólo en los versos 67-68: el de la duda, suscitada en Cavalcante por el uso de Dante personaje de un verbo en pasado (*ebbe* en el original, *vio* en la traducción), acerca de si su hijo está vivo; duda que, por lo tanto, sólo puede tener lugar después del verso 63, y que el traductor adelanta al verso 58: «si mi hijo alienta». En cuanto a la ambigüedad de los pronombres, Soto y Calvo elige identificar el problemático *cui* con el *colui* del verso 61 (*colui che attende là, per qui mi mena*), anulando la relación que el texto fuente establece entre ambos. La traducción de *colui* por *Aquél* sugiere, por su mayúscula, una referencia trascendente; a su vez, si en el original *colui* (muy probablemente Virgilio, según la crítica autorizada: cfr. nota 77) guía a Dante hacia el *cui*, en el texto traducido coincide con él. De este modo, el traductor “resuelve” dos problemas críticos reduciendo el sintagma *ebbe a disdegno* al monosilábico «vio», lo que le permite agregar «al que tan bien me mueve», totalmente inexistente en el texto fuente.

En muchos momentos, estos desplazamientos, que manifiestan la tendencia a la «deformación» a la que se refiere Berman, comprometen la comprensibilidad del pasaje traducido. Así, los versos en los que Virgilio le indica a Dante que debe esperar para saber quiénes son los que se reúnen en la orilla del Aqueronte (*Ed elli a me: «Le cose ti fier conte / quando noi fermerem li nostri passi / su la trista riviera d'Acheronte*), la traducción es de compleja decodificación: «Y mi Maestro dijo: —“Ello te advierte / En lo que han de parar nuestras venturas / cuando el viejo Aqueronte nos concierte”». La difícil identificación de un referente al pronombre *ello*, la deformación semántica que implica la traducción de *ti fier conte* (literalmente ‘te serán claras, explicadas’) como *te advierte*, la atribución de un sentido metafórico a *li nostri passi*, traducidos según esta curiosa interpretación como *nuestras venturas*, y la personificación del río Aqueronte como un viejo que concierte a los personajes (a la que se agrega la confusión de Aqueronte con el viejo barquero Caronte) impiden no sólo la comprensión del núcleo de significado del texto fuente sino incluso una comprensión cualquiera del pasaje.

Un fenómeno similar se da en la traducción de Inf X, 79-81 (*Ma non cinquanta volte fia riaccesa / la faccia de la donna che qui regge, / che tu saprai quanto quell'arte pesa*), pasaje que incluye la profecía de Farinata sobre el exilio de Dante, a través de

parece juzgar al texto fuente como demasiado sobrio o demasiado literal para el gusto del traductor: si la normal tendencia a la explicitación se especificaba en el trabajo de Mitre como una guía hacia la correcta interpretación de los pasajes problemáticos, en el de Soto y Calvo se presenta como redundancia o hipérbole que garantice, allí donde Dante economiza recursos, un estado de ánimo determinado en el lector, por lo general extremo. Podría así afirmarse que, para el gusto del traductor, tal tendencia a la hipérbole responde, en términos de Berman, a su voluntad de ennoblecimiento del texto fuente. Notable es en este sentido la introducción del nombre de Beatriz en un contexto en que éste está, en el texto fuente, completamente ausente: «Oh, mi Beatriz! ¡Oh, mi Maestro!» como traducción de *tu duca, tu signore, tu maestro* (Inf II, 140), donde, como es evidente, los tres epítetos se refieren a Virgilio. Similar a este ejemplo es el de Inf X, 27, verso en el que Farinata se refiere al dolor que le pudo haber causado a Florencia, *a la qual forse fui troppo molesta*; Soto y Calvo traduce: «Ah, cuán, ¡Ay Dios! para mi bien, funesto», sugiriendo a través de los elementos introducidos una eventual conversión del personaje condenado por ateísmo o herejía.

Con el fin de ilustrar esta tendencia a la hipérbole, se presenta a continuación una serie de pasajes del texto fuente, con sus relativas traducciones, de las que se evidencian los elementos agregados por Soto y Calvo:

Inf II, 36:

Se' savio: intendi me' ch'i non ragiono	Tú, sabio, acórreme con tus destellos
---	--

Inf IV, 28-30:

ciò avvenia di duol sanza martiri ch'avean le turbe, ch'eran molte e grandi, d'infanti e di femmine e di viri.	Y era que andaban en purgantes giros / Infantes, y mujeres y varones / De un dolor sin martirio hechos vampiros
--	--

Inf IV, 68-69:

quand'io vidi un foco ch'emisperio di tenebre vincia.	cuando un vivo foco De luz rompió la tenebrez bravía.
--	---

Inf XV, 80-81:

voi non sareste ancora de l'umana radice posto in bando	Te viera aún en la Natura humana Con tu aquel noble corazón de fuego!
--	---

Inf XXXIV, 121-123:

Da questa parte cadde giù dal cielo e la terra, che pria di qua si sporse,	Cayó del cielo aquí vencida el ala Y la tierra en horror toda y adversa
---	--

semánticos, además de introducir elementos hiperbólicos ausentes del texto fuente, comprometen una vez más la comprensibilidad del pasaje:

ho io appreso quel che s'io ridico a molti fia sapor di forte agrume.	Aprendí lo que a tantos pareciera Acritud de mis penas y mi numen.
E se io son al vero timido amico, temo di perder viver tra coloro, che questo tempo chiameranno antico.	Como de la verdad amigo fuera Algo tímido, siempre se podría Confundiéndome con gentes de esta era.

Como se ve en este ejemplo, la traducción vincula el *sapor di forte agrume*, que en el texto fuente se refiere a los efectos que la denuncia de Dante tendrá en el destinatario (*a molti*) con la primera persona («acritud de mis penas y mi numen»). El último verso citado, que en el texto de Dante se refiere llanamente a los lectores futuros, es de difícil comprensión en el texto español: la introducción del adverbio *siempre*, la despersonalización del verbo, el condicional que no tiene ninguna justificación, las ideas de la confusión y de la era contemporánea no ayudan precisamente a darle al pasaje un sentido coherente con el contexto.

Por último, la tendencia a agregar elementos hiperbólicos en escenas memorables se manifiesta también en el episodio final del poema, aquel en que se describe la visión de Dios (Par XXXIII, 55-57):

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio che il parlar mostra, ch'a tal vista cede, e cede la memoria a tanto oltraggio.	Y todo vi cual tan divino Mayo Que al hablar, cual la vista, todo cede En la memoria extática al desmayo.
--	---

Por evidentes motivos de rima (exigida por la posición final de la palabra *rayo* en el verso 53), Soto y Calvo inventa un curioso símil primaveral, y elige dos términos pertenecientes al ámbito místico para ilustrar lo que Dante describe con precisión técnica. Del mismo modo, en los versos 133-138, la imagen del geómetra que se esfuerza intelectualmente para encontrar la cuadratura del círculo, que en el texto fuente se presenta como término de comparación de la condición mental de Dante personaje, que se esforzaba inútilmente por comprender el misterio de la encarnación, adquiere en la traducción una visibilidad concreta que contrasta con el alto grado de abstracción que caracteriza a los pasajes finales del poema:

Qual è 'l geomètra che tutto s'affige per misurar lo cerchio, e non ritrova, pensando, quel principio ond'elli indige,	Cual geómetra que agítase y no acaba De medir el gran círculo que pisa Y entra en el mismo entrar donde empezaba
--	---

de algún modo sus opiniones están avaladas por la experiencia de quien abordó la misma tarea.

Por lo general, los comentarios de Beruti consisten en opiniones fuertemente axiológicas, como se verá casi exclusivamente negativas, que cuestionan distintos aspectos de la traducción. El ejemplar muestra también algunos dibujos en lápiz o estilográfica, que no suelen tener ninguna aparente relación con el episodio que acompañan, salvo en el caso de la página final de *Inf* XXVI, donde aparece el dibujo de un barco hundiéndose que remite muy probablemente al episodio de Ulises. El sentido del humor que, como se verá, caracteriza a los comentarios, se ve también en algunas “firmas” de estos dibujos: Da Vinci, Buonarrotti.

En la primera página, junto al título *Infierno*, en estilográfica, aparece una sentencia que debe haber sido escrita luego de la lectura:

No obstante la opinión de Besio Moreno, esta traducción es de lo peor que se ha escrito en materia de traducciones.

Para traducir de un poeta hay que disponer por lo menos de una infinitesimal partícula de espíritu poético. El autor debió dedicarse a la cría del ganado o al progreso de la agricultura (ALIGHIERI, 1940, ejemplar consultado, p. 11).

Según se advierte en estas palabras, el juicio de Beruti es fundamentalmente estético: el «espíritu poético» parece oponerse, en la ironía final, a la actividad ganadera que podía permitirse Soto y Calvo, que en efecto poseía campos.

Un comentario muy similar aparece en lápiz en el encabezado de la página en la que comienza el canto I: «Esta es la peor de todas las traducciones que conozco. La de Abuglia también es muy mala. Un poco mejores son las de Mitre y Cheste. El autor de ésta es un pobre señor muy meritorio, que debió dedicarse a cultivar sus campos - si los tenía.» (ibid: 13). Como se ve, Beruti manifiesta aquí su conocimiento de otras traducciones, que evidentemente consultó y en ocasiones citó en su propio trabajo:

La semejanza o la identidad de unos pocos de nuestros versos con los correspondientes de otras traducciones del *Infierno*, no debe extrañar. [...] En algunos, que son los menos, hemos reproducido simplemente, el verso oportuno y bello hallado por otros, pensando que lo que se dijo bien de una manera no hay que decirlo mal más tarde, por decirlo de otro modo (BERUTI, 1935: 7-8).

Además de estas declaraciones acerca del valor general de la traducción, Beruti subraya muchas palabras, agrega signos de exclamación o interrogación al margen de innumerables versos, comenta verbalmente algunas de las elecciones de Soto y Calvo.

(«Ni aun nuestra culpa de allí estaba ausente!») anota que «todo esto [es] inventado».¹¹⁸ Sobre la versión de *Inf* XVI, 10-12 («¡Ay de mí! ¡Cuánta llaga! Qué horribleces /miré en sus miembros, frescas y enconadas / Por la llameante lluvia. ¡qué horricedes!»), Beruti comenta: «¡qué macaneces! Es increíble». Y en el mismo episodio, acerca del verso 21 («Los tres girando en turno en rueda loca »), «¡Pobre hombre, el traductor. En la que se metió». En ocasiones, los comentarios conciernen a un solo término, indicado por su inexactitud en relación con el término correspondiente del texto fuente (sobre *Inf* XVII, 1, «“erecta” por aguda: así traduce cualquiera!»; en su versión aparece, efectivamente, *aguda*), o bien porque no existe tal correspondencia (en el mismo canto, v. 3, «Do hacen puente los miembros de su tronco», añade «Qué puente? ¿Qué miembros? ¿Qué tronco?»), o indicando, por último, un problema de colocación en el sintagma: en el verso 6, «No sin temor soy de mi vista el eco», Beruti subraya las últimas palabras (desde *soy*), y comenta: «¡Eco de la vista!»).

Además de estas consideraciones de índole semántica, algunos comentarios se refieren a distintos aspectos estéticos de la traducción. Así, la versión de de *Inf* II, 55-57 («Eran sus ojos de astro en noche oscura... / Y la dama empezó, fuente suave, / Su habla de bien, fluyente de ternura»), está marcada con una línea vertical en lápiz, a la que se agrega: «¡Qué horror!». Y los primeros tercetos de *Inf* XXXII están señalados con la nota: «Todo esto es infiel, rebuscado, ripioso, duro, alambicado e incomprensible. ¡Qué bárbaro!». Es interesante notar que, los adjetivos de esta enumeración indican por oposición, precisamente, los valores que, según declara en el “Prefacio”, Beruti ha privilegiado en su propia traducción. Allí se explaya acerca de la noción de fidelidad y su relación con la literalidad (que descarta, dado que es posible sólo en prosa), eligiendo «la traducción en verso que procura trasladar al otro idioma no sólo los conceptos y las ideas sino también la fuerza sugestiva y el tono emocional que despierta en el ánimo del lector una sensación estética», para concluir que «lograr esa sensación, guardando fidelidad a las ideas, es la ardua tarea del traductor» (BERUTI, 1935: 6). Los adjetivos «rebuscado» e «incomprensible» se oponen en cambio al «empeño en formar con estilo fácil y sin trasposiciones retorcidas, versos que se hagan leer sin esfuerzo y que no

¹¹⁸ La versión de Soto y Calvo de los primeros tercetos de este canto, y los relativos comentarios de Beruti, es objeto de análisis de un artículo de Jorge Aulicino publicado en la revista *N* el 10 de julio de 2012, titulado “La Divina Comedia por Francisco Soto y Calvo: ‘Esto es atroz’” y reproducido en el blog del Club de Traductores con el agregado de una nota del mismo Aulicino, que suscitó un comentario de Marietta Gargatagli y algunas versiones paródicas del mismo pasaje de Andrés Ehrenhaus (cfr. <http://clubdetraductoresliterariosdebaires.blogspot.com.ar/2012/07/la-divina-comedia-por-francisco-soto-y.html>).

literalmente (incluyendo el sintagma «cuerpo muerto») y la descartó en base a un criterio que se expresa en su crítica a Soto y Calvo. Un fenómeno similar se da en el comentario al primer terceto de *Inf* XXXIII, («La boca alzó de la feroz comida / Aquel precito y la enjugó en el pelo / De la cabeza por detrás roída...»), en el que Beruti sostiene que «la comida no era feroz: era horrible, horrenda, hórrida, repugnante, asquerosa, repelente, inmunda, etc.... pero no feroz». Se evidencia aquí el obstáculo que debió sortear Beruti como traductor: se impuso buscar un término cuyo significado preciso resultara coherente con el término español *comida*, a pesar de la relación etimológica más evidente entre los términos *fiero* y *feroz*. He aquí el resultado: «La boca alzó de su hórrida comida».

Unas pocas anotaciones de Beruti se refieren a aspectos de versificación: al margen del canto proemial, comenta: «9 rimas en “ara”», luego subrayadas en los versos 8, 10, 12; 20, 22, 24; 71, 73, 75). Evidentemente, el abuso de la rima en una desinencia verbal regular le merece el juicio negativo vinculado a la idea de la “rima fácil”. En ocasiones, los comentarios se refieren a problemas métricos: en *Inf* III, 131 («Salir tal trueno, que aun del espavento»): «*aun* no es una sílaba!»; en *Inf* XIII, 151, «Pues soy quien horca hizo sus patrios lares»: «este presunto verso podrá ser cualquier cosa menos endecasílabo. Debería leerse así: pues soy quien horcaizó sus patrios lares».

La gran cantidad de comentarios que juzgan negativamente distintos aspectos de la traducción de Soto y Calvo contrasta con la escasa presencia de comentarios positivos: las dos excepciones consisten en un «Bien» al margen de los dos primeros tercetos de *Inf* VI, y de un largo pasaje de *Inf* XXV (vv. 43-69). Notablemente, ambos fragmentos difieren en gran medida de su propia versión.

Las notas manuscritas disminuyen progresivamente a medida que avanza la cántiga, lo que puede ser signo de un paulatino cansancio por parte del traductor-comentador. En la última página, que anuncia «Fin del Infierno», Beruti agrega su propia conclusión: «y del macaneo».

1. c. La traducción de Soto y Calvo como interpretación de la *Commedia*

Para ilustrar la incidencia de los rasgos observados durante el análisis del texto, se examinará a continuación la versión de Soto y Calvo del V canto del *Infierno*, evidenciando en las intervenciones del traductor la presencia de una particular interpretación del episodio central. Se marcan en el texto español los elementos que implican una notable distancia respecto del texto fuente.

- nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
così quel fiato li spiriti mali
- 43 di qua, di là, di giù, di sù li mena;
nulla speranza li conforta mai,
non che di posa, ma di minor pena.
- 46 E come i gru van cantando lor lai,
facciando in aere di sé lunga riga,
così vid'io venir, traendo guai,
- 49 ombre portate da la detta briga;
per ch'i' dissi: «Maestro, chi son quelle
genti che l'aura nera sì gastiga?».
- 52 «La prima di color di cui novelle
tu vuo' saper», mi disse quelli allotta,
«fu imperadrice di molte favelle.
- 55 A vizio di lussuria fu sì rotta,
che libito fé licito in sua legge,
per tòrre il biasmo in che era condotta.
- 58 Ell'è Semiramis, di cui si legge
che succedette a Nino e fu sua sposa:
tenne la terra che 'l Soldan corregge
- 61 L'altra è colei che s'ancise amorosa,
e ruppe fede al cener di Sicheo;
poi è Cleopatràs lussuriosa.
- 64 Elena vedi, per cui tanto reo
tempo si volse, e vedi 'l grande Achille,
che con amore al fine combatteo.
- 67 Vedi Paris, Tristano»; e più di mille
ombre mostrommi e nominommi a dito,
ch'amor di nostra vita dipartille.
- 70 Poscia ch'io ebbi il mio dottore udito
nomar le donne antiche e ' cavalieri,
pietà mi giunse, e fui quasi smarrito.
- 73 I' cominciai: «Poeta, volontieri
parlerei a quei due che 'nsieme vanno,
e paion sì al vento esser leggeri».
- 76 Ed elli a me: «Vedrai quando saranno
più presso a noi; e tu allor li priega
per quello amor che i mena, ed ei verranno».
- 79 Sì tosto come il vento a noi li piega,
mossi la voce: «O anime affannate,
venite a noi parlar, s'altri nol niega!».
- del **hielo** escapan percutiendo el ala,
los **malos** ¡ay! **ante el intento bello**
- uno aquí, uno allí, doquier **resbala**
el **cardumen de espíritus sin vuelta**
que ni aún espera pena menos mala.
- Y cual las grullas graznan y en la **esbelta**
larga línea del aire al fin se funden,
vi a mí venir una bandada suelta.
- Sombras de lucha **su inquietud difunden**.
Yo pregunté al Maestro: —«¿Qué pecados
a estos **purgantes** en su **horror confunden?**».
- «Esta que ves entre estos desdichados
y al frente de ellos, (sacia tu pregunta)
fue Emperatriz de asuntos muy mentados.
- Tal la lujuria estaba en su alma junta,
ae ésta le dio la pena más cumplida,
pues más su **horror que su placer despunta**.
- Fue Semiramis, sucesora en vida
de Niño, esposa, y que la tierra tiene
ae al Soldán yace siempre sometida.
- Mas falsa la otra es...** De ello proviene
su perjurio a los manes de Sicheo...
Después Cleopatra voluptuosa viene.
- A Elena ve, por quien el tiempo reo
de atrocidad se hiciera: luego Aquiles
que luchó por su amor y **su deseo**.
- De París ve, Tristán» y muchos miles
de sombras muestra, que el amor **sin freno**
trocó en precitos o emporcó en rediles.
- Cuando hube oído a mi Doctor, **sereno**
nombrar a tanto grande **perseguido**,
casi desmayo de tristeza lleno.
- Y comencé: —«Poeta, ¡hacedme, os pido
hablar con esos dos que van livianos!
Dúo de amor, para el amor nacido».
- Y él repuso: —«Espera a que cercanos
se hallen de tí, **sus confidencias** prega,
verás cuánto en su amor están ufanos».
- Y yo así hablé; tal como el viento **juega**
con voz jugante: —«¡Oh almas afanadas
venid a hablar, si hacerlo **nada** os niega!».

124	Ma s'a conoscer la prima radice del nòstro amor tu hai cotanto affetto, dirò come colui che piange e dice.	Mas si saber anhelas lo que hice en la alba de este amor que te interesa 126 haré como hace aquél que llora y dice:
127	Noi leggiavamo un giorno per diletto di Lancialotto come amor lo strinse; soli eravamo e senza alcun sospetto.	Leíamos un día el alma encesa este y yo, en puro afecto y sólos, cuánto Amor en Lanceloto hiciera presa.
130	Per più fiare li occhi ci sospinse quella lettura, e scolorocci il viso; ma solo un punto fu quel che ci vinse.	Con los ojos cerrados al encanto de la lectura, el rostro desteñido: ¡Fue aquél segundo el que hoy sufrimos tanto!
133	Quando leggemmo il disiato riso esser baciato da cotanto amante, questi, che mai da me non fia diviso,	¡Al llegar al relato conmovido de beso dado por el otro amante, este que más de mí no se ha partido ,
136	la bocca mi basciò tutto tremante. Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse: quel giorno più non vi leggemmo avante».	la boca me besó todo tremante! Galeoto el libro fue y quien lo escribiera y ese día el leer no fue adelante...»
139	Mentre che l'uno spirto questo disse, l'altro piangea; sì che di pietade io venni men così com'io morisse.	Mientras esto el espíritu dijera, el otro llora... Mi ánimo decae, y me impele a caer, cual si muriera;
142	E caddi come corpo morto cade.	a caer como cuerpo muerto cae.

De la observación de los términos y los sintagmas evidenciados emerge una heterogeneidad de fenómenos que parece obedecer a una análoga heterogeneidad de criterios, por lo general métricos o de rima, pero también, como es característico de toda esta versión, de tono poético.¹²⁰ El análisis del canto se focalizará en aquellos elementos que resulten pertinentes para identificar la interpretación de su episodio central, tal como se llevó a cabo en el estudio de las demás traducciones.

En la primera sección del canto (vv. 1-57), en que se presenta la condición general de las almas condenadas por lujuria, es significativa la serie de términos que, entre otros, agrega Soto y Calvo con independencia del texto fuente: *doliente* (v. 3), *infeliz* (v. 4), *aterra* (v. 4), *antro* (v. 6), *tremante* (v. 8), *cárcel* (v. 9), *pena* (v. 10), *en*

¹²⁰ La noción de tono se define como «actitud o disposición que adopta el autor en el tratamiento de un tema (o un narrador para contar su relato), de manera que el t. puede ser jocoso, triste, desgarrado...» (REYZÁBAL, V., *Diccionario de términos literarios* II, Madrid: Acento, 1998) o, según el *Penguin Dictionary of literary terms & literary theory*, como «reflection of a writer's attitude (especially towards his manner, mood and moral outlook in his work; even, perhaps, the way his personality pervades the work)» (CUDDON, 1992). Giorgio Petrocchi, en *Vita di Dante* (Roma-Bari: Laterza, 1981), realiza un estudio filológico, histórico-cultural y lingüístico-estilístico, en el que sostiene que las distintas viscosidades políticas de Dante determinaron los tonos de cada cántiga, más allá de la "tonalidad poética" de cada canto y episodio. Así, el *Infierno* es polémico, incisivo, violento, atormentado; el *Purgatorio* es melancólico, evocativo, dulce, sublime; y el *Paraiso* es moderado, maduro, pacífico, reconcentrado.

sed de venganza de Francesca (*Caina attende chi a vita ci spense*) es traducido por Soto y Calvo de manera incomprensible: «Caín contempla el fin de tu trabajo...»; como se ve, se cancela aquí la presencia del marido engañado, y se introduce una segunda persona que parecería remitir a Dante personaje y, de manera incierta y difícilmente justificable, a su trabajo. En lo que concierne a la reacción del peregrino, es notable la introducción de términos pertenecientes al área de la compasión: en primer lugar, el relato de Francesca se cierra con la metonimia «este dolor» (v. 108) que traduce el sintagma literal *uno degli spirti*; luego se explicita, en la breve pregunta de Virgilio (*Che pense?*), el supuesto contenido del pensamiento de Dante: «¿Y tú qué piensas / Del gran placer que a tal temor les trajo?» (vv. 110-111). La respuesta del discípulo contiene también, en coherencia con esta introducción, distintos elementos innovativos que enfatizan su propio sufrimiento en consonancia con el de los amantes: «¡Oh lágrimas intensas!» (v. 112), «dulcísimo sufrir» (v. 113), «ansias tan inmensas» (v. 114), «en mis desvelos» (v. 115), «te ofrezco» (v. 116), «relente en lágrimas, mis duelos» (v. 117). La pregunta que formula Dante retoma la imagen del delirio que había introducido Mitre, y la respuesta de Francesca presenta una vez más elementos de encanto y pureza totalmente ausentes del texto fuente: «alma encesa» (v. 127), «puro afecto» (v. 128), «con los ojos cerrados al encanto» (v. 130), «el que hoy sufrimos tanto» (v. 132). Guiando una vez más al lector hacia los sentimientos que debe albergar durante la lectura, el verso 133 explicita que, «al llegar al relato conmovido», Dante se desmaya (obviamente de emoción). Por último, es notable cómo, en la tendencia general a cancelar las referencias a la actual situación infernal de Francesca y Paolo, el verso 135, que hace referencia a la eternidad de su condición (*questi, che mai da me fia diviso*), es traducido como «este que más de mí no se ha partido»: el uso del pasado, en el lugar que el sintagma ocupa en la narración, sugiere que a partir del momento en que se besaron, los amantes no se separaron durante el resto de sus vidas. Así, al mismo tiempo que se borra la referencia a su futuro eterno de condena, se enfatiza la unión íntima y duradera de los personajes.

2. La traducción de Antonio Milano

En 2002 se publica una traducción de la *Commedia* de Antonio Jorge Milano, en una edición bilingüe a expensas del traductor, del Grupo Editor Latinoamericano. Se trata de tres volúmenes con ilustraciones tradicionales (de Botticelli, Doré, Blake) y algunas de artistas argentinos contemporáneos: Oscar Capristo, María Cristina Criscuola y Clelia

Inf XIV, o el comentario general a Inf XXXIV, sobre la caída de Lucifer y a Par I, acerca del orden del universo. Por el contrario, llama la atención la ausencia de notas a pasajes tradicionalmente acompañados por comentarios e interpretaciones: ninguna nota acompaña, por ejemplo, a la clasificación de los pecados y las penas de Inf. XI, como tampoco al celeberrimo verso 57 de Pg XXIV que es la fuente del sintagma *dolce stil novo*. A diferencia de Mitre y Battistessa, que construyen su rol de traductores-comentaristas, Milano en general se limita, a propósito de las numerosas controversias del poema, a citar las opiniones de estudiosos italianos (Scartazzini, D'Ovidio, Bignami, Casella) que no constituyen, por cierto, un corpus particularmente actualizado. En contadas ocasiones el traductor hace suya alguna interpretación; es el caso de las notas 112, 117 y 137 a Inf XXVI, donde se manifiesta una visión humanista del último viaje de Ulises como «impulso de elevación cristiana», «más allá de lo humano, hacia lo divino», «ansia de elevación». En un caso, expresa su condición de hombre moderno (y de médico), agregándole a un relato bíblico un posible diagnóstico contemporáneo: «la úlcera de Ezequías (¿un cáncer?)» (Par XX, 51). Esta aproximación moderna al texto puede comportar errores de interpretación, como en la nota al verso 82 de Pg XXVI que comenta la definición de Guinizelli según la cual, en contraposición con la lujuria de quienes gritan «Sodoma» en recuerdo de su homosexualidad, él pertenece a quienes están purgando un pecado *ermafrodita* (con el indudable valor de 'bisexual'): Milano cita a propósito la fuente ovidiana, comentando que «Hermafrodito ha permanecido como símbolo del amor bisexual» y que, por lo tanto, el verso es una «obvia referencia a la bisexualidad de este gran poeta». En una ocasión, Milano comenta subjetivamente un pasaje: «La descripción de la muerte de Buonconte [...] se cuenta entre los fragmentos más felices de la *Divina Comedia*, por su grandeza trágica» (Pg V, 88). En otra ocasión, también única, Milano emite un juicio de valor, llamativamente negativo, sobre la personalidad de Dante autor: «la actitud coincide con las posturas de Dante: no demasiado generoso, y teñido por el resentimiento» (Inf X, 63).

Precede al texto una breve introducción en la que se presentan, a través de una nota bibliográfica, las ediciones de las obras de Dante consultadas y las fuentes clásicas citadas. Allí Milano no distingue entre los libros de Dante en italiano y en latín: mientras que en el caso de los clásicos latinos aclara quién es el traductor al castellano de las ediciones que maneja (de hecho, cuando cita pasajes de estas obras, lo hace de la traducción, sin reparar en que la fuente dantesca es texto original), en el caso del *De Vulgari Eloquentia* y de la *Monarchia*, cuyos títulos cita en italiano, no parece

no sólo se da en los casos en que los nombres propios tienen un significado (*Graffiacane* como Mataperros, *Farfarello* como Loquito, *Malebranche* como Garfindos (Inf XXI) sino también en los que no poseen ninguna traducción semántica en español: Francisca (Inf V), Felipe Argenti (Inf VII), Miguel Zanche (Inf XXII).

El trabajo de Milano, si bien posee como se verá muchas imprecisiones, obtiene algunos aciertos, como por ejemplo las siguientes estrofas que plasman adecuadamente la trama y el ritmo de la acción (Inf XXII, 124-129):

<p><i>Di che ciascun di colpa fu compunto, ma quei più che cagion fu del difetto; però si mosse e gridò: «Tu se' giunto!».</i></p>	<p>Y así todos culpables se sintieron; aún más el que del hecho fue la causa: se movió y gritó: “¡Eres ya nuestro!”</p>
<p><i>Ma poco i valse: ché l'ali al sospetto non potero avanzar: quelli andò sotto, e quei drizzò volando suso il petto.</i></p>	<p>Mas poco le valió porque al miedo las alas no ganaron: él se hundió, y el diablo hacia lo alto fue volando.</p>

En lo que atañe al aspecto métrico, la declaración teórica de haber traducido en «endecasílabos ritmados» parece volcarse en el texto en una evidente voluntad de mantener esa métrica, advirtiendo acerca de las eventuales libertades que el traductor se tomará al respecto. En la práctica, los «endecasílabos ritmados» resultan ser versos de 11 sílabas salvo algunas excepciones, aunque en muchos casos se los acentúa en la quinta sílaba, es decir en una posición inexistente tanto en la tradición italiana como en la española: *mis ávidos ojos al cielo iban* (Pg VIII, 85).

El afán por mantener el número de sílabas condiciona al traductor en varios sentidos. Probablemente por este motivo, Milano introduce gran cantidad de encabalgamientos ausentes en el texto de Dante, quien suele recurrir escasamente a ellos, y siempre con un valor semántico.¹²² En algunas estrofas se tiene la impresión de que las

¹²² Este fenómeno se da en la traducción con un promedio de dos encabalgamientos por canto. Para evaluar la diversidad de efectos que esta frecuencia posee en el texto fuente respecto de la traducción, es interesante recordar que el encabalgamiento ha sido uno de los elementos rítmicos que determinaron el pasaje de una literatura petrarquesca a una literatura anti-petrarquesca: la mayor innovación fue llevada a cabo, en pleno Renacimiento, por Giovanni Della Casa, quien en sus sonetos abrió las puertas a la experimentación formal que derivaría en la gran estación barroca: cfr. Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (ALONSO, 1950: 65-70). Ya en el siglo XIX, fue Giacomo Leopardi quien retomó la innovación de Della Casa, incluyendo al encabalgamiento de manera caracterizante de la poesía moderna. La poesía de Petrarca (y en gran medida la anterior) no hizo uso del encabalgamiento, ya que veía la perfección del verso como una cerrada sumatoria de elementos expresivos con valor semántico autónomo en la medida precisa que ofrecía el endecasílabo. En el marco de esta tradición, el uso del encabalgamiento por parte de Dante resulta llamativo, y cuantitativamente excepcional: por lo general, se trata de pasajes en los que, a través de la construcción métrico-sintáctica, se acentúa un elemento tematizado en el episodio: cfr. Inf XXVI, 90-91 (*Quando / mi diparti' da Circe*), donde la posición del adverbio en posición final de verso manifiesta la dificultad de Ulises de emitir palabras desde el interior de la llama que lo envuelve; o *ibid*, 112-113 (“*O frati*”, *dissi*, “*che per cento*”).

«majestad», desplazando un valor exclusivo de la vida eterna (que en la obra de Dante se opone de manera sumamente productiva al término *fama*, referido en cambio a la trascendencia mundana en la memoria de los hombres) hacia un ámbito de mayor ambigüedad. El descuido del aspecto teológico del texto se manifiesta de manera evidente en la cancelación del adjetivo *sacro*, probablemente también por causas métricas, en referencia al propio poema (Par XXV, 1).

Se observa además la tendencia general a agregar monosílabos que no poseen un equivalente en el texto fuente, casi como muletillas sin valor semántico. Es emblemático el caso del nexa coordinante «y», de tan alta frecuencia que crea un efecto de casi constante polisíndeton, que va incrementándose durante la tarea del traductor.¹²³ He aquí un ejemplo de este efecto, en Par XXXIII, 19-23, de esta modificación (se evidencian en **negrita** los nexos agregados por el traductor):

<i>In te misericordia, in te pietate, in te magnificenza, in te s'aduna quantunque in creatura è di bontate.</i>	En ti misericordia y piedad, y en ti la grandeza, juntas reúnen lo que en la creación hay de bondad.
<i>Or questi, che dall'infima lacuna dell'universo infin qui ha vedute</i>	Y éste, que desde la sentina más mísera del mundo hasta aquí

El mismo fenómeno, con una frecuencia algo menor, se da con los conectores *que*, *pues* y *mas*, alterando notablemente la relación lógica entre las proposiciones: en Pg XVIII,

¹²³ Para que se tenga una idea de la frecuencia de este fenómeno, éste se da en los siguientes versos (no exclusivamente): Inf VII, 97, IX, 16 y 121, X, 1 y 42, XII, 63 y 133, XIV, 85, XV, 25; Pg I, 35, 88 y 106, II, 37, III, 1, 4 y 121, IV, 13, 48, 52, 58, 92, V, 12, 25 y 37, VI, 25, 43, 61, 63 y 100, VII, 41, 47, 97 y 112, VIII, 24, 46 y 120, IX 56, 59, 103 y 142, X, 14, 106, 124, 127 y 136, XI, 13, 60, 124, 132, 134 y 142, XII, 40, 48, 52, 61, 75, 76, 80, 83, 87 y 97, XIII, 28, 62, 97, 99 y 102, XIV, 36, 53, y 127, XV, 31, 37, 44 y 55, XVI, 1, 25, 41, 53, 63, 83 y 139, XVII, 3, 4, 106, 134, 139, XVIII 67, 76, 78 y 139, XIX, 36, 61, 70, 72, 91, 108, 121, XX, 25, 31, 45, 59, 61, 67, 88, 97, 103, 114, 132, 133, 136, XXI, 88 y 130, XXII, 1, 31, 82, 104 y 123, XXIII, 58, 64, 69 y 124, XXIV, 37, 47, 60, 72, 85, 86, 94, 101, 122 y 133, XXV, 73, 104 y 126, XXVI, 33, 35, 46 e 67, XXVII, 4, 6, 10, 16, 30, 34, 39, 53 e 126, XXVIII, 5, 8, 22, 28, 31, 34, 40, 41, 47, 52, 59, 64 y 68, XXIX, 7, 31, 42, 61, 84, 88, 111, 116, 131 y 133, XXX, 66, 70, 88 y 100, XXXI, 4, y 34, 64 y 85, XXXII, 3 y 23, XXXIII, 1, 60, 64, 66, 84 y 108; Par I, 76, 112 y 130, II, 28, 85, 99, 103, 116, 123 y 147, III, 49, 84, 98, 100, 124 y 125, IV, 6, V, 55, 73 (dos veces) y 100, VI, 1, 49, 71, 73, 109 y 121, VII, 27, 37, 39, 76, 95 y 139, VIII, 106 y 148, IX, 12, 16 y 127, X, 13, 29, 40, 57, 67, 72, 86, 105, 121, 130 y 143, XI, 13, 24, 49, 04, 05, 100, 106, 120, 121, 127, 135 y 139, XII, 22, 27, 61, 70, 105, 115, XIII, 9, 21, 31, 34, 51, 73, 94, 113, 121, 130 y 138, XIV, 14, 19, 88, 116, 127, XV, 12, 31, 37, 38, 44, 73, 82, 85, 91, 106 y 109, XVI, 6, 11, 24, 32, 64, 85, 95, 123 y 136, XVII, 3, 10, 17, 25, 68, 76, 86, 94, 100, 108 y 127, XVIII, 24, 28, 33, 59, 63, 70, 72, 80, 88, 95, 118 y 121, XIX, 19, 54, 79, 89 y 103, XX, 6, 24, 30, 37, 46, 64, 67, 70, 81, 122 y 140, XXI, 1, 19, 30, 31, 37, 48, 85, 88, 110, 118, 120 y 129, XXII, 4, 76 y 130, XXIII, 22, 27, 39, 81, 125 y 128, XXIV, 88, 108, 112, 143 y 149, XXV, 19, 38, 43, 97, 99, 109, 118, 120, 127 y 138, XXVI, 19, 59, 98 y 118, XXVII, 37, 58, 82, 115, 122, 131 y 139, XXVIII, 1, 40, 68, 74, 109 y 114, XXIX, 1, 6, 11, 14, 55, 67 y 126, XXX, 22, 36, 37, 55, 67, 76, 118 y 139, XXXI, 6, 38, 49, 54, 62, 73 y 105, XXXII, 37, 46, 73, 79, 86 y 145, XXXIII, 8, 16, 19, 20, 22, 33, 34, 49, 58, 74, 79, 85, 100, 115, 120 y 130.

sinalefa a causa de la imprecisión de “tras”, y el término “extraviada” no modifica la cantidad de sílabas. Lo mismo sucede en Inf XXVI, 111: *dal'altra già m'avea lasciata Setta* traducido como «y a la otra mano, olvidada Ceuta»; en Inf XXVIII, 93, el verso *chi è colui della veduta amara* (traducible por el endecasílabo “quién es aquel de la visión amarga”) es en el texto de Milano «quién es aquél en todo pesimista». También en Inf XXXII, 60 el término italiano *gelatina* (que se refiere metafóricamente al Cocito congelado en que yacen las almas de los traidores) es traducido por el término “refrescado” de la misma cantidad de sílabas y acentuación. En el caso de Pg II, 75, la traducción de *quasi obliando d'ire a farsi belle* (traducible como “casi olvidando ir a hacerse bellas” o, como prefirió el traductor, «ir a mejorarse») es traducido por el verso de 10 sílabas «casi ausentes de ir a mejorarse»; análogo es el caso de Par XXVI, 51 en que *con quanti denti quest'amor ti morde* (perfectamente traducible en un endecasílabo literal) se traduce como “cuántos dientes de este amor te muerden”, donde el endecasílabo, para ser tal, requiere de un brusco hiato entre la quinta y la sexta sílaba. En Pg II, el sintagma *spiriti lenti* del verso 120 es traducido como “almas ignavas”, de la misma cantidad de sílabas, como en Par XII, *serene* es traducido como “mujeres”. Paradigmático resulta el caso de Pg XIII, 34, donde en vez de respetar la letra del texto el traductor agrega un “mas” y luego compensa el exceso métrico en que ha incurrido cancelando el verbo: así *Che voci son queste* se vuelve «¿Mas qué voces éstas?». Como último ejemplo de este fenómeno, resulta particularmente llamativo el cambio de orden introducido en el verso final del *Purgatorio* y del *Paradiso*, que vertidos literalmente no sólo habrían conservado la métrica sino también la posición final de la palabra “estrellas”, que el traductor ha observado de manera ambigua en una nota al último verso del *Infierno*: «los tres cantos (sic): Infierno, Purgatorio y Paraíso, en su verso final aluden a las estrellas»: así, la segunda cántiga termina con el verso «puro, pronto a estrellas alcanzar» y la tercera con el verso “amor que al sol y otras estrellas mueve”. El brusco efecto de esta elección, dada la importancia de estos versos para la tradición lectora, sugiere tal vez la voluntad del traductor de polemizar con otras versiones, casi con un gesto de provocación o irreverencia.

En otros casos, la distancia respecto del sentido literal parece obedecer a una particular interpretación del episodio. En general, se trata de pasajes controversiales del poema, donde el traductor toma partido por una de las soluciones posibles, sin aludir al problema en nota. Es el caso de Inf I, 105, donde «Feltro» (escrito además con mayúscula) supone la adhesión del traductor a la interpretación según la cual la famosa

función del rocío y la de las lágrimas tendrá un efecto también en el final del Purgatorio, ya que en el famoso pasaje en que Dante comprueba que Virgilio se ha ido, el texto recuerda este primer momento del camino de penitencia, precisamente a través de las lágrimas que el discípulo derrama por la ausencia del maestro: *né quantunque perdeo l'antica matre / valse alle guance nette di rugiada, che, lacrimando, non tornasser atre* (literalmente “ni todo lo que perdió la antigua madre [Eva; es decir, ni todos los placeres del Edén] valieron para que las mejillas limpias de rocío volvieran a ensuciarse de lágrimas”). Milano, en su traducción, parece volver al error del primer canto; en vez de corregir allí, altera este episodio en coherencia con el anterior: “todo lo que perdió la antigua madre, / sirvió en las mejillas sin rocío / para que lágrimas no las mancharan”. Como se ve, la introducción del rocío (ausente en la traducción de los versos del primer canto) con el valor opuesto al que posee en ambos pasajes, y la atribución de funciones opuestas a las lágrimas de ambos episodios (errónea en el primer caso, acertada aquí) impiden que el lector asocie ambos momentos, privando a la despedida de Virgilio de la connotación de grave sufrimiento, análogo al que el peregrino traía del Infierno. También resulta llamativa la traducción errónea de los últimos versos de Par I, donde se menciona la analogía, tradicional en la Edad Media y en Dante, entre el fuego y el ser humano que, a diferencia de las materias mortales, tienden a ir hacia lo alto en busca de su origen y mayor felicidad. Allí Beatriz, tras ofrecerle a Dante una larga explicación acerca del orden del universo en respuesta a la sorpresa del peregrino frente a su ascenso en cuerpo y alma al Paraíso, afirma como corolario: *Maraviglia sarebbe in te, se, privo / d'impedimento, giù ti fossi assiso, / com'a terra quiète in foco vivo* (literalmente: “lo que habría sido sorprendente es que tú, privado de todo impedimento [es decir, libre de pecado luego del viaje en el Purgatorio] te hubieras quedado abajo, como en la tierra [sorprendería] que un fuego vivo estuviera quieto”). Milano traduce: «De asombro fuera que sin importarte, / tranquilamente te hubieses sentado / en tierra, sobre el fuego ardiente». Lo que aquí interesa notar, más allá de lo extravagante de la idea que plantea el texto español, es el desconocimiento o la desatención por parte del traductor a la tradicional comparación entre el fuego y el hombre, que está presente en Pg XVIII, 28-30, en Conv., III, iii, 2 y en Par IV, 76-77. Por último, en la traducción de uno de los pasajes más famosos del *Paradiso*, aquel en el que Dante escritor advierte a los lectores acerca de las dificultades que comporta la lectura de la última cántiga, Milano propone una lectura sorprendentemente heterodoxa que anula la propuesta del

- 76 Ed elli a me: «Vedrai quando saranno
più presso a noi; e tu allor li piega
per quello amor che i mena, ed ei verranno».
- 79 Sì tosto come il vento a noi li piega,
mossi la voce: «O anime affannate,
venite a noi parlar, s'altri nol niega!».
- 82 Quali colombe dal disio chiamate
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vegnon per l'aere dal voler portate;
- 85 cotali uscìr de la schiera ov'è Dido,
a noi venendo per l'aere maligno,
sì forte fu l'affettuoso grido.
- 88 «O animal grazioso e benigno
che visitando vai per l'aere perso
noi che tignemmo il mondo di sanguigno,
- 91 se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,
poi c'hai pietà del nostro mal perverso.
- 94 Di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a voi,
mentre che 'l vento, come fa, ci tace.
- 97 Siede la terra dove nata fui
su la marina dove 'l Po discende
per aver pace co' seguaci sui.
- 100 Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.
- 103 Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.
- 106 Amor condusse noi ad una morte:
Caina attende chi a vita ci spense».
Queste parole da lor ci fuor porte.
- 109 Quand'io intesi quell'anime offense,
china' il viso e tanto il tenni basso,
fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?».
- 112 Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menò costoro al doloroso passo!».
- 115 Poi mi rivolsi a loro e parla' io,
e cominciai: «Francesca, i tuoi martiri
a lagrimar mi fanno tristo e pio.
- Y él a mí: “Intentarás cuando ceca
de nosotros sean, y cuando ruegues
han de venir por el amor que **alientan**”.
- Cuando el viento a nosotros los acerca,
di en decir: “Oh almas pesarosas,
hablemos pues, si es que otro no lo impide”.
- Cual palomas movidas por deseo,
alas altas y **fieles** a su nido,
cruzan el aire por voluntad traídas;
- y del grupo que con Dido estaba,
por el aire **nocivo** acercadas,
surgió fuerte el afectuoso grito.
- “Oh ser **agradable** y bondadoso,
que de visita vas en aire fosco,
no, que sangriento el mundo hicimos,
- si amigo nos fuera el rey del mundo,
que la paz te diese rogaríamos,
pues pío eres a nuestro **dolor**.
- Y de lo que oír y conversar os place
ha de ser lo que oiremos y hablaremos,
mientras como se ve el viento calma.
- Está la tierra donde yo nací
en la orilla a la que el Po descende,
con sus afluentes de la paz ansioso.
- Amor que ágil el noble corazón
inunda, presa lo hizo de gentil
que me hurtaron: aún **hiéreme** el modo.
- Amor, que al amado a amar obliga,
me ató a ese placer con tanta fuerza,
que según tú ves aún no **me libero**.
- Y así por amor fuimos a la muerte:**
la Caína espera a quien lo hizo”.
Son estas las palabras que dijeron.
- Al oír a aquellas almas aquejadas,
bajé la faz y baja la mantuve
hasta que el poeta: “¿Qué piensas?” dijo.
- Fue esta mi respuesta: “¡Oh miseria,
cuánto dulce pensar, cuánto deseo
la causa fue del doloroso paso!”
- Me volví en tanto para hablarles:
y así dije: “Francisca, tus martirios,
triste y con piedad lagrimear me hacen.

aire del Infierno, como «nocivo», que además de admitir grados reemplaza la connotación moral y demoníaca por la de involuntariedad y perjuicio de la salud. El mismo énfasis puesto en el sufrimiento actual de los personajes se manifiesta en las expresiones «hiéreme» (v. 102), «me libero» (v. 105), «presa del llanto» (v. 126), «esclavo» (en referencia al amor de Lanzerote; v. 128), y se traslada a la actitud de Dante personaje, quien según el texto fuente al final del episodio se desmaya por la piedad, y en la traducción esa piedad «hizo que yo la muerte ya sintiera». En efecto, también la relación entre Dante personaje y los lujuriosos (que la interpretación romántica había leído como de gran simpatía e incluso ensimismamiento) es acentuada por Milano, quien para traducir *grazioso* (literalmente lleno de gracia”, la gracia que le permite estar visitando el Infierno antes de la muerte) propone «agradable», desplazando el sentido hacia la actitud con la que el peregrino se vuelve hacia los condenados. Coherente con esta disminución del carácter pecaminoso de los protagonistas aparece el término *inundar* (v. 101) para referirse a la acción del amor respecto de ellos, que resultan así casi víctimas de una catástrofe natural, al que se agrega el término «presa»: ambas palabras parecen traducir, desdoblándolo, el verbo *prese* del texto fuente. Una actitud de heroína romántica aparece en la traducción del verso 106, cuyo orden ha sido llamativamente cambiado: se trata la tercera estrofa que en el texto italiano, en una anáfora famosísima, comienza con la palabra *amor*: *Amor condusse noi ad una morte*. La traducción de Milano «Y así por amor fuimos a la muerte» sugiere, a través del cambio de sujeto y de la atribución a los amantes del verbo activo *ir*, un gesto de sacrificio voluntario. La condición de la condena de las almas se ve modificada por la traducción del verso 78 (*per quello amor che i mena, ed ei verranno*) como «han de venir por el amor que alientan», que supone la persistencia del sentimiento de los amantes en el Infierno; la misma idea aparece en la traducción del verso 135 (esta vez probablemente debido a un error, recurrente en la traducción, de comprensión de la forma verbal *fia*, futuro simple del italiano antiguo): *questi, che mai da me non fia diviso* (literalmente “éste, que nunca será separado de mí”), traducido como «él, que nunca de mí apartado sea» expresa el anhelo de Francesca de convivir eternamente con Paolo, según la visión romántica que caracterizaba a la lectura del siglo XIX (cfr. capítulo 1, pp. 100 y ss.). La persistencia del amor más allá de la muerte se enfatiza, adquiriendo además un significado moral totalmente ausente en el texto fuente, en la traducción del término *ferme* (referido a las alas de las palomas con las que son comparados los condenados) como «fieles» (v. 83): como se ve, este término introduce

lengua de la traducción a «la lengua bastarda y convulsionada de la época de Dante» (ibid: 8); por otro lado, el traductor valora particularmente, en la obra de Dante, la invención del italiano, la novedad lingüística: «Así como la aventura de Dante es inédita, es también inédito su lenguaje. Un lenguaje nuevo, maleable, con el que jamás se había escrito una obra de largo aliento» (AULICINO, 2011: 13). La estética de la edición parece asumir así los rasgos de novedad que se atribuyen a la difusión original del texto dantesco. Esto se evidencia también en la consideración de la coherencia entre traducción e ilustraciones, que los editores presentan, en la historia de las ediciones de la *Commedia*, como superadora: trazando una breve cronología de las ilustraciones de Alonso, originalmente destinadas a ilustrar la traducción de 1965, señalan que «mal podían combinar esos dibujos con la perspectiva clásica del profesor Ángel Battistessa, y fue así que los dibujos fueron excluidos de la edición» (ibid: 7). El hecho de que «finalmente las ilustraciones encontraran su compañero de viaje» caracteriza, de hecho, a la traducción que «los dibujos de Alonso estaban, en este sentido, esperando» como antitética de la concepción académica de Battistessa, que Aulicino «relee, recoge y eventualmente discute» (ibid). Es claro que el nuevo traductor añora, tanto en esta como en las demás versiones al castellano, el efecto de novedad de la lengua de Dante, que en la introducción a la traducción (“La barca de Flegiás”) le merece los epítetos de «sustrato fascinante de galaxias en formación», «maravilloso lenguaje uterino». En ambas metáforas se manifiesta la paradoja de leer a Dante hoy en una lengua (como es también el italiano que “inventó”) ya formada y “nacida”. Paradoja que el traductor expresa en estos términos: «Dante maneja esa arcilla a su antojo, y no es el envejecimiento de sus términos, sino su posterior cristalización la que dificulta no ya la traducción a otro idioma, sino el entendimiento en el italiano contemporáneo» (AULICINO, 2011:14). Como se ve, la lengua de Dante ha adquirido, en la figura de un traductor del siglo XXI, una nueva dimensión respecto de la que poseía en el siglo XIX: si en Mitre a partir de la metáfora de la pintura se especificaba fundamentalmente el color, la arcilla a la que se refiere Aulicino otorga volumen a la traducción y, al mismo tiempo, tangibilidad, textura, materia, manualidad. Además, la comparación entre estas dos imágenes pone en evidencia que mientras para Mitre la traducción es un arte, análogo al de la creación del texto fuente, para Aulicino se trata, en ambos casos, de una artesanía. Se comprende que para Jorge Aulicino el problema se presente en términos experimentales, con la conciencia de las distintas implicaciones que una nueva versión de Dante le sugiere al lector argentino actual: «Se pone aquí a consideración un intento

leída y comprendida con apenas la información que el poema mismo ofrece sobre sus personajes y circunstancias históricas» (AULICINO, 2011: 11). Así, el traductor considera que aquellos datos que no resultan inmediatamente comprensibles sin un apoyo crítico, como por ejemplo los aspectos teológicos, son «algo que Alighieri no consideraba necesario esclarecer, puesto que, o no pensaba que su libro atentara en modo alguno contra el canon o no le importaba lo que pudiera pensarse a ese respecto». En la entrevista que se adjunta en apéndice, interrogado acerca de esta decisión, declara que su intención fue

hacer una versión para ser leída sin muletas. Excepto las notas estrictamente informativas, no creo que hagan falta más porque la *Comedia* es un texto que se explica por sí mismo. En algunos casos, quise discutir algunas interpretaciones: hay algunas notas extensas. Un texto orlado de notas es un texto amenazante para cualquier lector. Y este es un texto, la *Comedia* lo es, para cualquier lector. El texto se sostiene o no se sostiene, el ensayo debería ser paralelo, no lo concibo incrustado en el original o en la versión del original. La presencia constante del traductor agobia. Diría más: martiriza, no solo al lector, sino a la obra. El “parlar coperto” debe ser descubierto por el lector. Si no puede hacerlo, habrá leído una gran aventura.

Como se ve, Aulicino presenta un modelo de lectura opuesto al que suponen los trabajos de Mitre y Battistessa: ya no se trata de guiar al lector hacia la interpretación correcta, sino de ponerlo en contacto directo con el texto de Dante, dejándolo librado a sus posibilidades de comprensión. El aspecto que más parece interesarle es el del realismo con el cual se narran y se describen los hechos: interrogado acerca de los mayores intereses y placeres que Dante puede darle al lector contemporáneo, Aulicino responde que «el placer deviene del asombro original. El asombro ante la propia visión, la riqueza descriptiva del que trata de hacer comprensible aquello que ha visto o imaginado. Dante se dio esa tarea. No hay canto en el que las circunstancias no sean detalladamente comparadas a situaciones de la vida ordinaria, sobre todo de la vida rural». Respecto de este realismo, en la introducción a su traducción Aulicino se refiere al significado del viaje narrado en la *Commedia* como el «de un hombre común, un hombre extraviado, a merced de la providencia, pero, en el fondo, un hombre que se arriesga a todo por el amor al conocimiento» (AULICINO, 2011: 13); definición que, a través de la identificación del protagonista como «hombre común» y de la finalidad del viaje como «conocimiento», evidencia el interés que suscita en él el nivel literal de la narración, por

realmente la concepción de la *Comedia*. La posición en el blog se debe a que fue el primer canto al que me atreví, o el segundo.

El otro episodio que, según recuerda en la misma entrevista, fue uno de los primeros en traducir, también posee rasgos narrativos particularmente valorados por el traductor:

El XXXIV [del Infierno] me admiró siempre como la cumbre del delirio sistemático de Dante. Sistemático pues su paso por sobre el cuerpo de Lucifer, guiado por Virgilio, está narrado con atención científica: cuando llegan a la mitad del viaje, deben darse vuelta, porque han atravesado el centro de la Tierra. Digamos que en ambos casos me condujo la búsqueda de lo demoníaco en el Infierno. Y lo que encontré es la base de la representación de lo terrorífico demoníaco en toda la cultura popular hasta nuestros tiempos. El modo en que Dante presenta a los demonios es el modo en que se los presenta siempre en películas clase B o en cualquier superproducción del cine, hasta hoy.

Además de la mencionada concepción figural del realismo dantesco, se ve en estas palabras la valorización del carácter popular de la descripción del mal en la *Comedia*: análoga a la descripción de los diablos en Inf XXI como «matones de sindicato» es la de Lucifer, que le permite a Aulicino inscribir a Dante en una tradición que se aleja de la academia para desembocar en el cine de consumo masivo; esta visión implica de hecho un desplazamiento (o una ampliación) del eventual público lector a la que el texto se dirige: por los rasgos intrínsecos mayormente valorados en esta versión, la *Commedia* podría ser un best-seller. Coherente con esta concepción es la escasez de las notas que acompañan al texto, apreciado más por sus características narrativas (realismo, popularidad) que por los significados que los comentarios suelen proveer.

En las poquísimas notas que acompañan al texto el traductor identifica algunos personajes y hechos históricos: en ocasiones aclara alguna decisión traductiva (en una de las dos notas a Inf III, por ejemplo, se explica el significado antiguo de *duca*, como justificación de que «se prefirió no traducir el término»), o desliza una valoración subjetiva acerca de un problema crítico (en la nota * a Inf XV, observa que la condición de Brunetto Latini «ha dado pasto a comentarios cuasi delirantes»). En un par de ocasiones, las escasas notas incluyen alguna interpretación personal, que resulta representativa de los intereses particulares del traductor. El aspecto formal que más parece atraerlo es, como se observa en la introducción, el de la experimentación de Dante en el campo de la lengua y su función poética. Es significativa en este sentido la observación acerca del reproche de Virgilio a Dante en los versos 131-147 de Inf XXX, cuando el discípulo se había quedado mirando una pelea entre dos condenados: allí el

3. b. El texto

La versión de Aulicino del *Infierno* es la más literal de todas las traducciones examinadas. La notable adherencia al sentido del texto fuente obedece evidentemente al criterio de privilegiar el aspecto semántico respecto del métrico: se trata de tercetos por lo general sin rima, por lo general endecasílabos.¹³²

¹³² Esta decisión se inscribe en una posición crítica que el traductor ha asumido respecto de la poesía en general. En polémica con Pablo Anadón y Ricardo Herrera, Aulicino ha sostenido en más de una ocasión la subordinación de los aspectos musicales de la poesía al sentido de las palabras, y en consecuencia su efectiva traducibilidad. Así, en el ensayo “La musa equivocada” (AULICINO, 2010), declara que «por el propio carácter de la poesía, que se construye con lenguaje verbal, la discusión [técnica] no podría menos que regirse por conceptos del arte de la significación, por la dinámica significativa del poema, no por razones canoras» (ibid: 34); y para ejemplificar la «mistificación» implicada en la idea de intraducibilidad, se refiere a una declaración de Alejandro Bekes que es de particular interés para el presente trabajo ya que contiene observaciones, precisamente, acerca de un pasaje dantesco (cfr. BEKES, 2009). Bekes había argumentado que en el canto III del *Infierno*, las palabras que Caronte dirige al Dante personaje (*E tu che se’ costí, anima viva, / partiti da cotesti che son morti*; vv. 88-89), aun traducidas literalmente y respetando el número de sílabas y la acentuación interna de los versos, pierden su poesía; Aulicino corrige ligeramente la versión de Bekes (transformando el primer verso «Y tú que está ahí, alma viviente», en «Y tú que estás allí, ánima viva»), indicando que no le «sonaría nada mal», dado que no deja de producirle «la fantástica comprobación, tal vez la primera en el libro —no es más que una simple constatación, y aun así estremece— de que Dante es el único vivo entre una multitud de muertos» (ibid: 41), para concluir con una pregunta retórica que afirma, de hecho, la capacidad de traducir conservando “la poesía”: «una versión buena debería seguir el texto, y en el caso que nos ocupa, la literalidad funciona de forma bastante aceptable. Puede que en otros casos haya que sacrificarla: ¿por qué perdería su carga poética?» (ibid: 42). Más allá del debate en cuestión, es interesante detenerse en las ligeras pero significativas variaciones que Aulicino introduce en la versión de Bekes con el fin de acercarla más a lo que él considera literal: la diferencia más notable es la de «alma» por «ánima», que sustituye el término literal, de uso común, por un arcaísmo; se tiene la impresión, sin embargo, de que esta elección responde a criterios métricos, ante el problema generado por la sustitución de «viviente» por «viva», que exigía la compensación de la sílaba perdida: el adjetivo elegido por Aulicino es sin duda más literal que el elegido por Bekes, no sólo porque coincide con el término dantesco sino porque, en el brevísimo contexto, se opone a ‘muertos’. Además de este sintagma, Aulicino cambia el adverbio «ahí» por «allí», lo que no parece estar justificado por la mayor frecuencia de uso en el rioplatense: podría pensarse que, en este caso, un aspecto sonoro ha motivado el cambio, con el fin de enfatizar fónicamente la división en sílabas a través de la presencia de un sonido consonántico entre las vocales. Lo notable es que la solución de la que se sirve Aulicino en esta discusión no coincide con la de su versión publicada del *Infierno*: allí, el verso es traducido como «Y tú, que eres aún ánima viva». En esta elección, que conserva el sintagma «ánima viva» que se observó antes, Aulicino privilegia la comprensión del núcleo de significado a través de la explicitación del verbo *ser* y el adverbio «aún», inexistentes en el texto fuente; así, en detrimento incluso de la literalidad, el traductor manifiesta la tendencia general a la clarificación que, como se vio, caracteriza a toda la tradición argentina. Es significativo —y emblemático de la inscripción en la traducción de los intereses particulares de Aulicino— el hecho de que tal clarificación anula, de hecho, la dimensión trascendente que en el texto fuente, según se explicita en los versos siguientes, poseen las palabras de Caronte: *Per altra via / per altri porti / verrai a piaggia, non qui per passare: piú lieve legno convien che ti porti* (91-93); dimensión que, dada la importancia de esta primera profecía sobre el destino de Dante, es subrayada por Virgilio en estos términos: *Quinci non passa mai anima buona; / e però, se Caron di te si lagna, / ben puoi sapere omai che ‘l suo dir suona* (127-129). Como se ve, el adjetivo *viva* que modifica a *anima* en el verso 88 (y también el adjetivo ‘muertos’ al que se opone, que no indica sólo la muerte del cuerpo sino la condena eterna del alma) se enriquece y especifica en los pasajes sucesivos: Caronte ha intentado apartar a Dante no porque —o al menos no sólo porque— todavía está vivo, sino fundamentalmente porque su alma, aún después de la muerte corporal, no está destinada al Infierno. Es decir que la imagen que «estremece» a Aulicino (Dante único vivo entre los muertos) es de hecho la única que ha sobrevivido en la traducción de un verso que para la tradición italiana anuncia en cambio —o además— la salvación eterna del protagonista. Por otra parte, más allá del desplazamiento o la reducción semántica que la traducción implica, desde el punto de vista de la métrica (tema central de la discusión

plurales se encuentran en el común hispano-americano *ustedes* («dejen toda esperanza los que entran» como traducción de *lasciate ogne speranza voi ch'intrate*, Inf III, 9; «cuánta ignorancia las ofende» como traducción de *quanta ignoranza è quella che v'offende*, Inf VII, 71), y cuando se trata del *voi* como trato de cortesía de segunda persona singular se vuelve al *tú*, aplanando de hecho los matices de distancia o respeto que caracterizan a las relaciones entre los personajes (como en los casos de Farinata y Cavalcanti en Inf X, y de Brunetto Latini en Inf XV). En efecto, interrogado acerca de estas decisiones, se explaya en los siguientes términos:

Un rasgo notable del castellano argentino es que no usa el vosotros, por ejemplo. No llegué al voseo porque me hubiese parecido excesivo. El texto debe, a mi juicio, mantener cierto extrañamiento. Para un lector argentino, el tú es suficiente en ese orden. No usé palabras de origen lunfardo o coloquial. En el canto VI del Purgatorio me permití un «le llena la cabeza» por «li si reca a mente». Usé en general un “argentino medio”, digamos. Sobre todo en la construcción sintáctica. El castellano argentino tiende a ser más económico que el castellano español. En muchos casos, además, es tácito.¹³³

En cuanto a las decisiones particulares, el texto posee un léxico sumamente variado. Por un lado, algunos términos parecen obedecer, precisamente, al criterio de privilegiar el rioplatense: *bronca* (Inf VII, 58), *pararnos* por ‘detenemos’ (ibid, 99), *mugre* (Inf XI, 60); se presentan a veces, inclusive, términos del lunfardo: *sesera* por ‘cabeza’ (Inf XIX, 114), *patas* por ‘piernas’ (Inf XXXIV, 90), *buraco* por ‘agujero’ (ibid, 98); e italianismos típicos del rioplatense como *vuelta* con el significado de ‘vez’ (Inf XII, 34)) y *parla* por ‘habla’ (Inf XXV, 38). Por otro lado, pueden hallarse algunos términos que contrastan con los «de acá», como los arcaísmos *haber* por ‘tener’ (Inf IV, 34) *desa* por ‘de esa’ (Inf X, 2), los italianismos *suspensos* por ‘suspendidos’ (Inf II, 52), *tasca* por ‘bolsillo’ (Inf IV, 29 y XI, 52), *ofensos* por ‘ofendidos’ (Inf IV, 41), *testa* por ‘cabeza’ (Inf VI, 92, XIV, 106, XVII, 43, XIX, 109), *punido* por ‘castigado’ (Inf XIV, 64), *viso* por ‘rostro’ (Inf XVI, 25), *dir* por ‘decir’ (Inf XXIII, 93), *tosco* por ‘toscano’ (Inf XXXII, 66) y numerosos latinismos: además del ya señalado *duca*, de alta frecuencia en

¹³³ En relación con la brevedad del castellano rioplatense, Borges la había atribuido, en el caso de textos que valora particularmente, a la influencia del inglés. Así, acerca de *Las ratas*, de José Bianco, comenta lo siguiente: «Ha primado hasta ahora en la formación de las novelas argentinas el influjo de la literatura francesa; en este libro (como en *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares) prima el influjo de las literaturas de idioma inglés: un rigor más severo en la construcción, una prosa menos decorativa pero más pudorosa y más límpida (BORGES, 1999: 114). Esta observación podría aplicarse, sin problemas, a su propia producción; y se trata de un estilo que caracteriza, según explica Aulicino mismo, a su traducción de la *Commedia*.

que sugiere (erróneamente) que se trataría del monte del Purgatorio. La ausencia de notas explicativas motiva, además, la necesidad de tomar partido, en la traducción misma, por una u otra interpretación en los pasajes controversiales que no admiten la traducción literal con la misma ambigüedad: así por ejemplo, frente al problema filológico de Inf IV, 69 (cfr. capítulo 2, p. 143), Aulicino traduce el problemático verbo *vincia* como «doblegaba», adhiriendo de hecho a la interpretación humanista según la cual las tinieblas del Limbo son vencidas por la luz de la sabiduría pagana.

Por último, en coherencia con lo declarado para las demás traducciones, no se considera de interés relevar los errores de la traducción, que en este caso suelen corresponder a la incompreensión de algunos términos en particular, sin alterar de manera notable el sentido del pasaje en que se hallan. Es interesante constatar, sin embargo, la persistencia de la errónea traducción del verbo *convenir* según su significado moderno (en todos los casos, excepto en Inf XV, 87, Inf XX, 2 y en Inf XXV, 42, donde el traductor intuye su sentido original) y del conector *però*, traducido como adversativo en todos los casos excepto en Inf XXVI, 71, Inf XXVII, 64 e Inf XXX, 144: se trata, como se ha observado, de errores tradicionales no sólo en las traducciones argentinas sino también, en general, en las traducciones de Dante al español ibérico.

Claramente perteneciente a la tradición argentina, ligado a sus antecesores por una voluntad de oposición a las traducciones españolas y de superación de los trabajos de sus compatriotas, el trabajo de Aulicino da cuenta de la evolución de los conceptos de lectura y de traducción en general, y de la visión de la *Comedia* en particular: Aulicino redescubre a un Dante poeta-narrador, valorado por los rasgos de popularidad del relato, su audacia lingüística, el realismo y la cotidianeidad de sus imágenes. La valoración de estos elementos, típicos de la narración, coexiste con una voluntaria desatención de los aspectos históricos y simbólicos, privilegiados por la lectura académica. Acaso sea éste el rasgo de mayor distancia respecto de la tradición italiana: la voluntad explícita de prescindir de la reconstrucción histórica del contexto medieval de lectura, en un gesto de desplazamiento hacia lo divulgativo, de apropiación del placer de leer un libro de “aventuras”. En palabras del traductor, «si la versión es exitosa en mantener este asombro, esta intención está justificada» (AULICINO, entrevista en apéndice: 238).

los signos de un talento, de una naturaleza, de un temperamento, de un propósito cultural.

2) Su tarea se inscribe en una tradición de traducciones argentinas de la *Comedia*. ¿Le fue útil la consulta de esas versiones? ¿Qué función cumple su trabajo en esta tradición?

-Confronté directamente con Battistessa, en menor medida con Mitre. También tenía presentes, todo el tiempo, las últimas versiones de los españoles, la de Ángel Crespo y la de Martínez de Merlo. En la tradición argentina, espero que mi versión llene un casillero experimental. Traté de hacerla, no podía de otro modo, en el lenguaje de mi tiempo, pero imitando o reproduciendo en ese lenguaje actual la amalgama de invención, de libertad, de lo nuevo con lo viejo, que me parece es el texto de Dante. Mitre, como Crespo, en algún sentido cerraron el texto. Battistessa lo abrió un poco.

3) En su blog “Otra iglesia es imposible” aparece, en primer lugar, el canto XXI del *Inferno*, que no es de los más famosos de la *Comedia*. ¿Cuál es la causa de esta posición particular en el blog? ¿Qué aspectos o elementos de ese episodio valora particularmente?

-Me atrajo que es la primera participación activa de los demonios. Me deleitó especialmente que fueran descritos como matones de sindicato. Bautizados con sobrenombres ingeniosos de comité o de taberna. ¡No hay allí ningún nombre con resonancia bíblica! Esto no es el *Paraíso Perdido* de Milton. Aprecié especialmente la comparación de esa “bolsa” con un astillero, el “arsenal” de los venecianos, que Dante, en su línea, describe con minucia. Demonios en una fragua, en una especie de taller, cumpliendo con su trabajo: esto es realmente la concepción de la *Comedia*. La posición en el blog se debe a que fue el primer canto al que me atreví, o el segundo. No recuerdo ahora el orden, pero los dos primeros cantos que probé traducir fueron el XXI y el XXXIV del *Inferno*. Después seguí el orden del libro. El XXXIV me admiró siempre como la cumbre del delirio sistemático de Dante. Sistemático pues su paso por sobre el cuerpo de Lucifer, guiado por Virgilio, está narrado con atención científica: cuando llegan a la mitad del viaje, deben darse vuelta, porque han atravesado el centro de la Tierra. Digamos que en ambos casos me condujo la búsqueda de lo demoníaco en el Infierno. Y lo que encontré es la base de la representación de lo terrorífico demoníaco

extrañamiento. Para un lector argentino, el tú es suficiente en ese orden. No usé palabras de origen lunfardo o coloquial. En el canto VI del Purgatorio me permití un «le llena la cabeza» por «li si reca a mente». Usé en general un “argentino medio”, digamos. Sobre todo en la construcción sintáctica. El castellano argentino tiende a ser más económico que el castellano español. En muchos casos, además, es tácito.

7) Su versión del *Inferno* incluye, llamativamente —ya que contrasta con una tendencia a la homologación que es general en la traducción—, distintos registros del castellano, una mezcla de arcaísmos, localismos rioplatenses, latinismos e italianismos. ¿A qué se debe esta elección?

-Se debe, en general, a que traté de reproducir el lenguaje libre, la invención del original. En particular, a que el arcaísmo mantiene la extrañeza de la que hablé. Los latinismos suelen estar en Dante. Y los italianismos están en el castellano muchas veces. Sobre todo en el nuestro. Por ejemplo, *pavura*. Si bien en el italiano es simplemente miedo, y en castellano tiene la connotación de gran miedo, me pareció que era precisamente argentino no traducir la palabra. Recordé que mis tías usaban con frecuencia el término, herencia de sus padres. Lo mismo sucede con *reo*, que es condenado en general, y en argentino suena ambiguamente a algo más. Creo que sólo en esos casos jugué con el doble sentido. La raíz común es, por otra parte, un lindo campo de experimentación en muchos casos. *Costa*, como ‘costilla’, es registrado aún por la RAE. Creo que lo usé en esa acepción, en algún momento, dándole la extensión de ‘costado’. Dante se movía en una lengua no desgastada por el uso literario ni cristalizada en el uso común. Usó verbos que rara vez volvieron a usarse o nunca más se usaron. Calificó o nombró de la manera que le convino. Creo que hay que tener presente esta circunstancia. No entrar a Dante por el camino de la lengua políticamente oficial que creó o contribuyó a crear decisivamente, sino al revés: entrar por la puerta de atrás de su taller. Su lenguaje es de una increíble plasticidad. El castellano debió esperar a Cervantes, Lope, Quevedo, Góngora para condensar algo similar: una lengua plástica, cuyo deleite proviene de su eficacia. Una lengua desencadenada.

8) Al lector tradicional de Dante le llama la atención la brevedad de las notas. ¿A qué se debe esta decisión?

CAPÍTULO 4

Borges, traductor imposible de Dante

0. Introducción

Como se observó a propósito de su llamativa ausencia en el trabajo de Battistessa, Borges se ha dedicado con intensidad a distintos aspectos del texto de Dante. Sin ser un lector asiduo de literatura italiana, Borges lee la *Divina Comedia* como una obra clásica, que no puede inscribirse en una sola tradición nacional: «¿Es posible decir en la Argentina que el Dante es un tema de literatura extranjera? Sería una afirmación discutible desde el punto de vista de nuestra cultura o de toda cultura» (BORGES 1956: 370).

La *Comedia* es, de hecho, una referencia que atraviesa toda la obra de madurez de Borges. Además de ensayos, poemas y prosas poéticas que aluden explícitamente a ella, en numerosos textos se advierte, como se verá, la presencia implícita de Dante.

Durante el período comprendido entre 1948 y 1951, Borges publica en la prensa una serie de ensayos dedicados al estudio de aspectos parciales de la obra de Dante (“El verdugo piadoso”, “El encuentro en un sueño” (publicado en la primera edición de *Otras inquisiciones*, en 1952), “La última sonrisa de Beatriz”, “El noble castillo del canto cuarto”, “El falso problema de Ugolino”, “El último viaje de Ulises”, “Dante y los visionarios anglosajones”, “Purgatorio I, 13”, “El simurg y el águila”), que serían recogidos sólo muchos años después en *Nueve ensayos dantescos* (1982), cuyo prólogo retoma en gran medida el “Estudio preliminar” a la edición de Clásicos Jackson de la *Divina Comedia* de 1949. Acerca de estos ensayos, Borges emitiría años más tarde (en 1963) el siguiente juicio negativo:

Estoy releendo mis artículos sobre Dante. He descubierto que cometo el error que tanto me molesta en Eliot: en lugar de dar mi opinión, digo lo que otros opinaron y recién después deslizo mi hipótesis. Quizá procediera así por timidez; quizá citaba a muchas autoridades para que me aceptaran como dantista; quizá porque estaba empapado en sus lecturas, me gustaba y me complacía en recordarlas. El resultado es híbrido, desagradable (BIOY CASARES, 2006: 969).

traducción («un trabajo así»), que en estas palabras está lógicamente asociada al temor.¹³⁷

La lectura de estas palabras, a la luz de la efectiva ausencia de esa traducción de Borges, además de provocar inicialmente una inevitable nostalgia por lo que no fue, invita a preguntarse qué hipotético vínculo puede existir entre la intensa y asidua relación de Borges con la *Comedia* y el hecho de que no aceptara la propuesta de traducirla. El propósito de este capítulo es rastrear en la obra de Borges las relaciones con la obra de Dante, y el sentido de su renuncia a la traducción; para ello, se analizarán tanto los fragmentos que se refieren expresamente a la *Comedia*, a la traducción en general y a la traducción poética en particular, como las distintas estrategias (de traducción literal, paráfrasis, resumen, cita textual en italiano o traducción literal) a las que recurre Borges en las ocasiones en que debe referir palabras de Dante en conferencias, ensayos, poemas y cuentos.

1. Borges y la traducción

1. a. Traducción y poética

Borges, como se sabe, ha tenido una intensa y heterogénea relación con la traducción: ha escrito ensayos sobre el tema, ha comentado distintas traducciones de textos literarios, ha traducido. De sus observaciones al respecto emerge una rica y compleja red de ideas, dentro de la cual la crítica ha privilegiado los aspectos que se relacionan de manera más evidente con su poética. Este vínculo, además, ha sido sugerido por el mismo Borges, que explícitamente habilita a tomar a la traducción como clave de análisis para la literatura, dando inicio a su ensayo “Las versiones homéricas” con esta célebre afirmación:

Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio, como el que propone una traducción. La escritura inmediata se vela de fomentado olvido y de vanidad, de temor de confesar procesos ideales que adivinamos peligrosamente comunes, de prurito de mantener intacta y central una reserva incalculable de sombra. La traducción, en cambio,

¹³⁷ En 1963, en una conversación con Bioy Casares, Borges comentará que «antes de leer la *Divina Comedia* —era chico, tenía temor reverencial por el libro— leí las notas de la edición de Longfellow» (BIOY CASARES, 2006: 995). Como se verá, una vez leído y estudiado el poema dantesco, Borges aconsejará, al contrario de su propia experiencia, prescindir de las notas (cfr. “La Divina Comedia” cit.), así como recomendará la irreverencia en la traducción en general (cfr. pp. 16 y ss).

que se volverá más adelante, tesis retomada por el escritor Alan Pauls en estos términos: «el modelo de la traducción prepara el terreno para que aparezca el síndrome borgeano por antonomasia: la *segunda mano*» (PAULS, 2004: 112).¹³⁹ En un libro enteramente dedicado a las relaciones entre Borges y la traducción, Sergio Waisman postula la hipótesis de que el carácter periférico de la literatura argentina, «ese margen reclamado y explotado por Borges como posición particularmente productiva, es un elemento clave en sus teorías y usos de la traducción» (WAISMAN, 2005: 22), en los que se desplaza la idea tradicional de fidelidad para sugerir que no existen textos originales o definitivos, sino sólo borradores y versiones (ibid: 47). De este modo, como se verá, traducción y creación literaria pertenecerían al mismo plano, en el que la “infidelidad” se vuelve “creadora”.

Fundamentalmente, como se ve, se ha insistido en las analogías existentes entre el acto de traducir (y su producto textual), y el acto de crear un texto literario “nuevo” (y su condición de borrador): analogía que es mediada por la centralidad de la lectura en la poética borgeana, concebida como interpretación que modifica al texto leído, casi creándolo nuevamente. Sin embargo, como intentaré mostrar luego de ilustrar estas ideas, el criterio no es homogéneo: en numerosas ocasiones, Borges recurre a la noción tradicional de fidelidad, y a la idea de que en general la traducción, sobre todo poética, implica una pérdida respecto del texto original. De la ambivalencia de Borges respecto de la traducción pueden emerger, precisamente, las eventuales causas por las que algunos textos le resultan traducibles (e incluso mejorables a través de la traducción) y otros no.

1.a.I. El corpus

En su análisis de las relaciones entre la traducción y la poética, la crítica ha privilegiado los siguientes textos:

¹³⁹ Además de los estudiosos mencionados, y de los que se mencionarán en las próximas páginas, se han dedicado a las relaciones entre traducción y poética en la obra de Borges Michel Lafon (*Borges, ou la réécriture*, París, Seuil, 1990); Anniick Louis (*Jorge Luis Borges: Oeuvres et Manoeuvres*, París, L'Harmattan, 1997); Susana Romano-Sued (“Duelo y melancolía en la traducción o la travesía imposible hacia la equivalencia”, en *Borgesiada*, Córdoba, Topografía, 1999, quien analiza los temas relacionados con la traducción en “La busca de Averroes”); Aníbal Salazar Anglada (*Teoría y práctica de la traducción en Borges. Una historia personal de la lectura*, Madrid: AIETI, 2005); María Belén Hernández González (“*El síndrome Pierre Menard o la traducción según Jorge Luis Borges*”, 2009, <http://www.elhablador.com/dossier16-herandez1.html> en junio de 2012); Jorge Santiago Perednik, “Borges y el problema de la lechuza”, en *Ensayos sobre la traducción* (Buenos Aires: Descierto, 2012).

propósito de este trabajo, todos los elementos del corpus adquieren la misma importancia: si lo que se intenta es comprender las causas de la decisión de no traducir a Dante, resultan pertinentes tanto los ensayos que la crítica ha tradicionalmente privilegiado como las expresiones acerca de la traducción que responden a una mayor espontaneidad; es más, tal vez estos los últimos, pertenecientes en algunos casos a un ámbito privado que contiene eventuales contradicciones, permitan un mayor acercamiento al aspecto aquí examinado.

Se relevan a continuación las ideas acerca de la traducción que, en el corpus privilegiado por la crítica, enriquecen o ilustran particularmente algunos elementos de su poética; en algunos casos, se evidencia la continuidad de dichas ideas en otros textos borgeanos. De estas derivan, como se verá, algunas ideas que se analizarán a la luz de otros textos de Borges, que merecieron una menor atención por parte de los estudiosos.

1. a. II. La traducción en el corpus central

En “Las dos maneras de traducir” (1926)

En el primer ensayo que Borges le dedica al tema de la traducción aparecen algunos conceptos que tendrán un desarrollo posterior. Las principales ideas son las siguientes:

a) Revisión de la idea tradicional que supone la superioridad del texto original respecto de la traducción.

En explícita oposición a la sentencia *traduttore-traditore*, Borges considera un prejuicio la inferioridad de la traducción y promueve la labor de los traductores: «Suele presuponerse que cualquier texto original es incorregible de puro bueno, y que los traductores son uno chapuceros irreparables, padres del frangollo y la mentira» (BORGES, 1997: 256). Esta afirmación, que en escritos posteriores se profundizará, contiene el germen de una concepción de la literatura misma, que dará lugar, como se verá, a la extensión, por parte de la crítica, del significado del término *traducción* (cfr. WILLSON, 2001: 1).

Por ahora bastará señalar la postulación de una igualdad intrínseca entre texto original y traducción, que en 1957 parece subyacer a los proyectos intelectuales de Borges: «Para el año próximo, en la Cultural Inglesa, preparé un curso sobre traducciones de Homero [...] Será como un curso de literatura inglesa y se podrán comparar párrafos traducidos» (en BIOY CASARES, 2006: 375). Como se ve, el interés

parece haber privilegiado el traductor. Por otra parte, las expresiones «estilo rarísimo» y «un idioma que apenas es inglés» podrían también atribuirse a un texto original; en este caso, sin embargo, está implícito que el efecto que la traducción provoca en el lector es notablemente distante del efecto producido por el texto fuente en español: así, la traducción parece ser un castigo por haber notado el origen latino de mitad del léxico inglés. Se evidencia también que la visión de Borges de la traducción implica la percepción de un conjunto marcado por la homogeneidad de un estilo, y no como una mera suma de técnicas y procedimientos. Esta visión puede anclarse a la teoría de Antoine Berman, cuya noción de experiencia incluye la percepción por parte del traductor del parentesco y la diferencia de las lenguas con las que trabaja, que excede las observaciones que pueden ofrecer la lingüística o la filología (BERMAN, 1984).

En su propia labor como traductor, según el testimonio de Bioy Casares, Borges estaba particularmente atento a los aspectos connotativos; por ejemplo, acerca del problema de traducir el término *mind* mientras trabajan sobre *Macbeth*, ambos escritores cotejan distintas versiones y Borges observa que «en general hay que evitar todo lo que sea cerebro, para que el texto no se llene de órganos. Pongamos *alma*» (BIOY CASARES, 2006: 1353).

El tema de la connotación en las distintas lenguas se revelará, en escritos posteriores, de gran importancia y complejidad: es de hecho uno de los aspectos que, según Borges declara más de una vez, resulta intraducible (cfr. b.1, p. 47). Se manifiesta en estas ideas una de las constantes que Antoine Berman le atribuye a la experiencia de todo traductor: la percepción de la traducibilidad o la intraducibilidad del texto con el que trabaja. Sin embargo, la percepción del idioma extranjero puede, en ocasiones, recuperarse en un extrañamiento¹⁴¹ del texto traducido. En la conferencia “La ceguera”, poco antes de describir la emoción que le deparó el descubrimiento del anglosajón, Borges observa que «los versos en un idioma extranjero tienen un prestigio que no tienen en el idioma propio, porque se oye, porque se ve cada una de las palabras: pensamos en la belleza, en la fuerza, o simplemente en lo extraño de ellas» (OCII: 280). La actividad de traducir conlleva así el problema de situarse en una tensión entre la “naturalidad” de la lengua meta, en cuanto reproducción del efecto que el texto fuente genera en el lector nativo, y el extrañamiento que el texto en lengua original produciría en el lector extranjero. Como se verá, este problema se presentará en los textos en que

¹⁴¹ El valor positivo que Borges vincula a este efecto de descubrimiento estético del texto traducido parece remitir, aunque no explícitamente, a la noción de *ostranenie* de Viktor *Shklovski*.

“Las versiones homéricas”, texto que resultará central para la operación crítica de asociar sus ideas sobre la traducción con la poética de sus ficciones, fundamentalmente con “Pierre Menard, autor del Quijote”.

En “Las versiones homéricas” (1932):

a) Las traducciones como infinitas lecturas de un texto

En este ensayo, notablemente rico, aparece explicitada en primer lugar la inclusión de las traducciones entre las imprevisibles repercusiones de un texto puesto en circulación:

Bertrand Russell considera un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, vistas las repercusiones incalculables de lo verbal. Un parcial y precioso documento de las viscosidades que sufre, queda en sus traducciones.

(BORGES, OCI: 239)

La imagen del texto como sistema irradiante de posibles impresiones, unida a la inclusión de las traducciones entre las incalculables repercusiones de lo verbal, contiene en germen varias de las nociones que Borges desarrollará posteriormente: el carácter inasible del texto original, la validez de las distintas lecturas suscitadas por un mismo texto, la centralidad de la lectura en la construcción del hecho estético, la tradición literaria concebida como un solo texto de innumerables innovaciones, la traducción como parte de esa tradición.

A propósito de este mismo fenómeno cultural (las traducciones de Homero), que sigue interesándole en los años posteriores, en 1958 Borges observa precisamente la fuerza de la tradición en el sistema de las traducciones, en la que operan, como en la tradición literaria en general, las nociones de originalidad y emulación:

A Pope le achacaron el haber reincidido, en sus traducciones homéricas, en los errores de los traductores anteriores: Hobbes, Ogilby y Chapman. Él se defendió diciendo que, como hombre nuevo, no osó innovar allí donde gente tan capaz había pasado antes que él. La pregunta evidente era ¿por qué no tradujo? Se ve que versificó de un modo nuevo las traducciones anteriores. Y ¿por qué no se podía hacer eso? En su tiempo no había la supersitición de la originalidad. Pope sostiene que el gran escritor no debe decir lo que nunca nadie pensó, sino que debe decir bien lo que muchos o todos pensaron (BIOY CASARES, 2006: 459).

Como se vio en relación con “Las dos maneras de traducir”, Borges justifica la extensión del término *traducción* al de las operaciones de reformulación dentro del mismo sistema lingüístico, idea que retoma en “Las versiones homéricas” en estos términos: «No hay necesidad de cambiar de idioma, ese deliberado juego de la atención no es imposible dentro de una misma literatura» (OCI: 239). Esta frase, en la que la reformulación adquiere el matiz de “juego deliberado”, ha resultado notablemente fructífera para la aplicación de las afirmaciones de Borges sobre la traducción a su obra ficcional, en particular a “Pierre Menard, autor del *Quijote*”: subyace en general la idea de que si toda reformulación verbal de una fuente es producto de una lectura creadora, el texto cambia ante cada lector, aun (como en el caso de los capítulos “reescritos” por Pierre Menard) siendo literalmente el mismo. Gran parte de la crítica ha encontrado en este cuento una reflexión sobre la traducción; según Geoge Steiner, «probablemente “Pierre Menard, autor del Quijote” sea el comentario más agudo y denso que se haya dedicado al tema de la traducción» (STEINER, 1992: 73). Así, Jaime Alazraki, en *Borges. El escritor y la crítica*, observa que la operación del personaje Pierre Menard es la que se cumple en toda traducción:

En una traducción, tenemos la *misma* obra en un doble idioma; en la ficción de Borges, tenemos dos obras con una misma identidad lingüística y, en esta identidad que no lo es, el fascinante espejismo de la duplicidad de los posibles. Ahora bien, cuando hay un duplicado perfecto, el original, y hasta el origen, se borran (ALAZRAKI, 1976: 213).¹⁴³

La idea del borramiento del original será, como se verá, sumamente productiva. Por ahora, será suficiente recordar que “Pierre Menard, autor del Quijote” ha sido particularmente apreciada por el mismo Borges (quien lo considera su primer cuento: cfr. *Autobiografía. 1899-1970*),¹⁴⁴ que su relación con otros textos de Borges resulta esclarecedora. A propósito, en su libro *Borges y la filosofía*, Juan Nuño declara:

¹⁴³ La idea es retomada en 1992 por GARGATAGLI, A. – LÓPEZ GUIX, J. G., quienes la extienden a otras ficciones de Borges: «Los relatos “Pierre Menard, autor del Quijote” («una de las grandes maravillas de la invención humana, como lo llamó George Steiner») y “La busca de Averroes” revelan con claridad de qué modo la traducción (como las paradojas de Zenón, las teorías sobre el universo o la Cábala) puede ser convertida en materia literaria.» (GARGATAGLI, LÓPEZ GUIX, 1992: 53)

¹⁴⁴ El título original es *Autobiographical Essay*; se cita la traducción de Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni, en versión virtual en <http://elneperiano.blogspot.com.ar/2011/09/jlbpoc.html>.

la unidad es la palabra; para él, el libro (BIOY CASARES, 2006: 969).

En este cuento, como se sabe, el protagonista comienza “escribiendo” *Los parques abandonados* (idéntico al de Julio Herrera y Reissig), por lo que absurdamente es acusado de plagio; luego de demostrar una “fecundidad casi sobrehumana” (que incluye la escritura de, entre otros, *De los Apeninos a los Andes*, *La cabaña del tío Tom*, la traducción de Ochoa de las *Geórgicas* y del *De divinatione* en latín), muere sin haber publicado el *Evangelio según San Lucas*, que tenía en avanzada preparación. El texto de Borges y Bioy Casares, como todos los que integran este libro, no sólo tiene un tono obsecuente de clara intención irónica, sino que está plagado de bromas, entre las cuales no es menor el sarcasmo hacia los críticos que estudian la compleja operación literaria de César Paladión. Dos aspectos del cuento resultan interesantes para establecer los límites entre la ficción de carácter irónico y la ensayística de Borges acerca de la tradición. En primer lugar, hay en el texto una referencia explícita al vínculo entre la actitud del protagonista del cuento y la de algunos escritores realmente existentes:

Antes y después de nuestro Paladión, la unidad literaria que los autores recogían del acervo común, era la palabra o, a lo sumo, la frase hecha. Apenas si los centones del bizantino o del monje medieval ensanchan el campo estético, recogiendo versos enteros. En nuestra época, un copioso fragmento de la Odisea inaugura uno de los Cantos de Pound y es bien sabido que la obra de T. S. Eliot consiente versos de Goldsmith, de Baudelaire y de Verlaine. Paladión, en 1909, ya había ido más lejos (OCC: 304).

Se lee en esta cita la formulación de la idea expresada en el diario de Bioy Casares del pasaje de la palabra como acervo común al del libro como unidad de ese acervo. Sin embargo, el recuerdo de la presencia de «fragmentos» y «versos» de otros libros en las literaturas de Pound y de Eliot, tiñe claramente de hiperbólica la acción de Paladión, quien es homenajeado como precursor que «ya había ido más lejos». Es evidente que su acción, como la de Pierre Menard, consiste en el extremo ridículo de la intertextualidad, casi un gesto de autoironía de Borges respecto de su propia poética, aquella de la literatura alimentada de literatura.

Además, es interesante observar cómo el plan inicial del cuento, tal como lo cuenta Bioy Casares, incluía la escritura, por parte del personaje, de la versión inglesa de Burton de *Las mil y una noches* y la (inédita en vida) de la Santa Biblia; mientras que en su realización efectiva, la versión de la Biblia es parcial (se limita al *Evangelio según San Lucas*), y no se incluye en el corpus de Paladión a las *Mil y una noches*:

La segunda idea importante de “Las versiones homéricas” consiste también en el desarrollo de un aspecto que se mencionaba en “Las dos maneras de traducir”. Se explicita ahora la inexistencia, para quien esté libre de prejuicios, del texto definitivo:

Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H –ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio (OCI: 239).

Siendo éste un ensayo dedicado al estudio de traducciones, no es casual el par de sustantivos que Borges le atribuye a la idea de texto original-definitivo: si al cansancio parece deberse el arribo a un texto satisfactorio luego de sucesivas versiones anteriores, la idea de la religión parece asociarse a la reverencia hacia un texto primero, anterior al de las diferentes versiones que genera. La noción de “borrador” integra a todos los elementos de la tradición: privilegiar uno en vez de otro es producto de una superstición que niega el origen humano de los textos. Como se verá, Borges atribuirá precisamente a la lectura reverencial de un libro sagrado el origen de la traducción literal que suele calificar de «ilegible» o «sin encanto». La serie de borradores que forman una tradición pierde claramente su inicio y su fin, y esta infinitud se manifiesta tanto para la creación en general como para la traducción en particular. «¿Por qué no suponer que cada traducción es un borrador nuevo de la obra anterior?» (“Mis libros”, La Nación, 28 de abril de 1985, 4ta sección, p. 1).

Esta perspectiva es la que justifica, en este ensayo y en los demás del corpus privilegiado por la crítica, la omisión del texto original y la consiguiente ausencia de todo cotejo inmanentista. A partir de esta omisión, Alan Pauls, en *El factor Borges*, presenta una alegoría según la cual «el amo (el libro madre) ha sido destituido; por medio de un pequeño golpe de Estado, Borges *emancipa* las traducciones del régimen esclavista que las sojuzgaba» (PAULS, 2000: 109). Más allá de la poco afortunada expresión “golpe de Estado” para una operación liberadora, es interesante su imagen de la subversión, por parte de Borges, de una jerarquía aceptada tradicionalmente:

[las traducciones] antes eran ecos, réplicas acosadas por un mandato (la literalidad) y una amenaza (la traición); ahora son *ficciones*, y cada traición cometida, cada desvío, cada atentado contra el original tienen los méritos, los deméritos pero sobre todo la *soberanía* de cualquier artificio literario (ibid).

relación a originales y traducciones, borradores y textos definitivos: se valora ahora positivamente la ignorancia del texto fuente (gracias a la ignorancia general de su idioma) para juzgar sin condicionamientos extra-textuales a sus distintas versiones.

Si bien en estas páginas la diferencia entre la actitud de Borges hacia Cervantes y hacia Homero parece radicar en un rasgo individual (su conocimiento del español, su desconocimiento del griego), más adelante este rasgo individual se generaliza, asumiendo una validez general para la cultura occidental:

Esa riqueza heterogénea y hasta contradictoria no es principalmente imputable a la evolución del inglés o a la mera longitud del original o a los desvíos o diversa capacidad de los traductores, sino a esa circunstancia, que debe ser privativa de Homero: la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje. A esa dificultad feliz debemos la posibilidad de tantas versiones, todas sinceras, genuinas y divergentes (OCI: 240).

Como se ve, este pasaje limita los alcances de la fortuna que implica prescindir del texto original para juzgar una traducción: la riqueza de las versiones y nuestra consideración de su análoga probidad dependen de una ignorancia generalizada e inevitable, que concierne exclusivamente a los textos homéricos; la hipergeneralización de lo que se afirma de ellos, si bien productiva para el análisis de la poética de Borges, no es del todo coincidente con su actitud general respecto de las traducciones. Como se verá, otros pasajes sobre el tema se basan en la noción tradicional de fidelidad, y suponen por lo tanto el reconocimiento de un texto original sólido. Es precisamente en oposición con la excepcional condición de los traductores de Homero que Borges, por ejemplo, justifica el «rigor resignado» de su traducción de *Hojas de hierba*: «El idioma de Whitman es un idioma contemporáneo; centenares de años pasarán antes que sea una lengua muerta. Entonces podremos traducirlo y recrearlo con plena libertad» (BORGES, 1975: 174).

En este ensayo, de todos modos, aparece una idea en relación a la traducción que es central en la poética de Borges: la valorización positiva de la irreverencia respecto de las fuentes.¹⁴⁶ Gran parte de su obra de ficción, como se sabe, se remite a fuentes

¹⁴⁶ Sergio Waisman, en su libro *Borges y la traducción* (2005), desarrolla ampliamente esta idea, aplicándola a gran parte de su obra (“Pierre Menard, autor del Quijote”, “Examen de la obra de Herbert Quain”, “El enigma de Edward Fitzgerald”) y comparándola con las de Walter Benjamin (cfr. p. 66 y ss.), Jacques Derrida (cfr. pp. 72-73), Lewis (cfr. p. 82) y George Steiner (cfr. pp. 83-84), para luego analizar

periférica del intelectual se especifica en el célebre ensayo “El escritor argentino y la tradición” (1951); allí, como se sabe, Borges postula, en polémica contra las limitaciones del nacionalismo aplicado a la literatura, el derecho del escritor argentino a apropiarse de toda la tradición occidental para hablar del universo, es decir que, en palabras de Waisman, «la clave es adoptar una postura insolente ante las tradiciones centrales» (141). Así, escribir y traducir desde la periferia es, en América Latina, «irreverencia e innovación, y puede ser resistencia» (173).

Una clave de lectura similar había propuesto Beatriz Sarlo en *Borges, un escritor en las orillas* (1993), en su análisis de “Pierre Menard, autor del Quijote”. La estudiosa establece también un vínculo de poética entre este cuento y las ideas sobre la traducción («La literatura se compone, entonces, de versiones. La paradoja de Pierre Menard pone en escena el proceso de la escritura llevándolo al límite del absurdo y la imposibilidad, pero haciéndolo, al mismo tiempo, visible.»), para derivar de este vínculo una definición de escritura en los “márgenes”:

Esto, en el margen del Río de la Plata, equivale a reivindicar un nuevo tipo de colocación para el escritor y la literatura argentina, cuyas operaciones de mezcla, de libre elección sin “devociones” (para repetir la palabra que usa Borges) no tienen que respetar el orden de prelación jerárquica atribuido a los originales. Si ninguna originalidad puede ser reclamada por ningún texto, si todo sentido nuevo surge de la lectura o de la escritura en contexto, la inferioridad de “las orillas” se desvanece: el escritor periférico tiene las mismas prerrogativas que sus predecesores o sus contemporáneos europeos (SARLO, 1993: 80-81).

Como se verá, es en nombre de la irreverencia que Borges va a tomar posición respecto de un tipo de traducción no literal, asociando la literalidad con un culto religioso (y por tanto no razonable) del yo como autor sacralizado.

e) Fidelidad vs. literalidad

Como había anticipado brevemente en la frase final de “Las dos maneras de traducir”, en este nuevo ensayo Borges expresa con mayor claridad su preferencia por las traducciones no literales, como aquellas que reflejan más fielmente aspectos esenciales del texto: la oposición se inscribe, como se ve, en la tensión tradicional que Berman considera experiencia fundamental de la práctica traductiva (BERMAN, 1985). Así, ante la pregunta «¿Cuál de esas muchas traducciones es fiel?» (en referencia a las distintas versiones homéricas), responde: «Si a los propósitos que tuvo, cualquiera de

que una vez que algo aparece en letras de molde, en un libro, ¡ah!, ya es sagrado, no se puede tocar, solamente puede ser como es... Como si lo que escribimos no fuera resultado de vacilaciones, resueltas a veces de cualquier modo». E inmediatamente, comenta que en Texas van a publicar *El hacedor*¹⁴⁹, dejándole el nombre en español:

Yo les propuse que le pusieran *The Maker*. Me dijeron que no, que había algo en “El hacedor” que se perdía al traducirlo por *The Maker*. La verdad es que a mí primero se me ocurrió el título en inglés, *The Maker*, y lo traduje por *El hacedor*. ¿No pensaron en “Lament for the Makers”? Nadie sabe nada de nada.

En este caso, como se ve, la sacralización del original llega a su extremo, que consiste en considerar intraducible aquello que, en su génesis, es producto de una traducción.¹⁵⁰ En la misma conversación, Bioy Casares le cuenta a Borges que su traductora al inglés propone, como versión del título “La trama celeste”, *The Celestial Plot*; Borges responde: «Qué horror. Si todo el libro está traducido tan literalmente, no se entenderá una palabra» (BIOY CASARES, 2006: 888-889).

Es significativo, en estos textos, el hecho de que tanto Borges como Bioy estén comentando decisiones tomadas acerca de sus propios textos: el carácter inestable e incluso casual del texto original puede por eso mismo ser declarado con la mayor autoridad. Esta actitud irreverente contra la literalidad que sacraliza la fuente se manifiesta también en los cambios introducidos por Borges en la versión de Suárez-Araúz del poema en prosa “1982” publicada en *Clarín* el 28 de octubre de 1982 (hoy en *Los conjurados* de 1985). Se observan a continuación las propuestas de Borges en relación con una frase, que como se verá tienden a alejar la traducción de la literalidad del texto fuente¹⁵¹.

La oración, en su original español, es la siguiente: «Es parte de la trama que abarca estrellas, agonías, migraciones, navegaciones, lunas, luciérnagas, vigilias, naipes, yunques, Cartago y Shakespeare». He aquí la traducción de Suárez-Araúz: «It is a part of that plot that encompasses stars, misery, migrations, sea voyages, moons, glow worms, night watchmen, playing cards, anvils, Carthage and Shakespeare». Borges

¹⁴⁹ Se refiere a la traducción de M. Boyer y H. Morland, publicada con el título de *Dreamtigers* (Austin: University of Texas Press, 1964).

¹⁵⁰ En relación con la misma actitud hacia *El hacedor*, hacia el final de la conversación Borges cuenta que «un profesor francés ponderó el sabio orden del original», y agrega que «el orden es débilmente cronológico, si no enteramente casual» (BIOY CASARES 2006: 888).

¹⁵¹ El relato de esta actividad conjunta entre Borges y su traductor se encuentra en Fernando Sorrentino, “El original infiel”, en SORRENTINO, 2011.

español es notable, ya que sus tres primeros términos constituyen un endecasílabo: «estrellas, agonías, migraciones»).

2) En la enumeración, el efecto más evidente de los cambios introducidos por Borges es la reducción del número de expresiones compuestas de dos elementos para representar palabras simples del español (de las cuatro de Suárez-Araúz, queda sólo una); además, las adiciones (*thorns, pyramids, agonies*) y las sustracciones (*moon, sea voyages, playing cards*) mantienen una serie en la que se combinan los sustantivos comunes anglosajones (*stars, deathbeds, thorns, glow worms*) y grecolatinos (*migrations, agonies, vigils, pyramids*), casi sugiriendo la dicotomía de los sustantivos propios que terminan la enumeración: *Cartaghe, Shakespeare*. Particularmente significativa resulta la cancelación de *moon*, dada la aparente predilección de Borges por la palabra monosilábica respecto de *luna*;¹⁵² por último, el cambio de *night watchmen* por *vigils* parece ser una verdadera corrección al traductor, que tal vez confundió el término *vigilias* con *vigías*.

En conclusión, los cambios introducidos por Borges en una ocasión de particular irreverencia hacia el texto fuente son de diversa índole. Además de la corrección en sentido recto (en el caso de *vigils*), éstos parecen evidenciar una tendencia a conservar la simplicidad de los términos de la enumeración, y un particular cuidado del plano fónico y de registro (en este caso, arcaico): aspectos que caracterizan a la producción de Borges en español. Por último, hay algunas alteraciones del texto que obedecen a motivaciones intrínsecas, difícilmente asociables a la actividad traductiva: con la irreverencia descontrolada por el hecho de ser él mismo el autor del texto fuente, Borges crea nuevamente la serie evidenciando la misma libertad que caracterizó su creación en español. Es esta libertad la que, según la mayoría de los estudiosos, permite colocar en la poética de Borges a la traducción en el mismo plano de la escritura. Como se verá, sin embargo, en numerosos comentarios a traducciones, Borges exige una fidelidad “tradicional” al texto fuente. Por ahora será suficiente recordar que la actitud irreverente está vinculada con la consideración, en este caso exacerbada por la propia autoría, de que el texto original es producto de la creación humana y por lo tanto infinitamente mejorable. Por el contrario, según la opinión de Borges en “La música de las palabras y

¹⁵² En “El idioma analítico de John Wilkins”, Borges expresa la subjetividad de esta idea: «Todos, alguna vez, hemos padecido esos debates inapelables en que una dama, con acopio de interjecciones y de anacolutos, jura que la palabra luna es más (o menos) expresiva que la palabra moon. Fuera de la evidente observación de que el monosílabo moon es tal vez más apto para representar un objeto muy simple que la palabra bisilábica luna, nada es posible contribuir a tales debates» (BORGES, OCI: 706).

«las traducciones de Lugones son pésimas», y agrega una observación notable: «Lugones, aunque adverso a sus colegas españoles, escribe muchas veces como español: dice *de suyo*, o que los gauchos se emborrachan *por festejo*» (ibid). Este comentario de Borges resulta coherente no sólo con su posición polémica respecto de la supermacía del español ibérico sobre las variedades sudamericanas (recuérdese, a propósito, el ensayo “Las alarmas del Dr. Américo Castro”), sino también, como se verá, con las soluciones léxicas que elige para sus traducciones. Este segundo criterio que puede asociarse a lo que Borges entiende por fealdad, a diferencia de aquel según el cual la connotación era inadecuada para el mundo griego, es evidentemente aplicable también a textos originales. Como observa Olea Franco, «el eje de la discusión se ubica más bien en la eficacia con que pueda ser recibido o descodificado un texto, sea éste un “original” o una mera versión traducida» (OLEA FRANCO, 2001: 447).

El problema de la interpretación reside, precisamente, en atribuirle al original una intención que prevalece sobre las otras, resignando la pérdida de aspectos que de hecho el traductor considera de importancia secundaria. Si el traductor puede hacerlo, es porque le atribuye al autor su condición de ser humano (si no lo fuera, la traducción sería herética); así en la conferencia “La cábala”, Borges afirma:

No hay textos absolutos; en todo caso los textos humanos no lo son; en la prosa se atiende más al sentido de las palabras; en el verso, al sonido. En un texto redactado por el Espíritu Santo, ¿cómo suponer un desfallecimiento, una grieta? Todo tiene que ser fatal (OCII: 270).

En el mismo texto, en efecto, aparece la definición de texto sagrado, en el cual «todo es fatal», que como se mencionó resultará particularmente relevante para el análisis de la concepción de Borges de la *Comedia* de Dante.

En “Prólogo a la traducción de *El cementerio marino*, de Paul Valéry” (1932):

Además de contener la primera página, ya comentada, de “Las versiones homéricas”, este ensayo enfatiza la idea de la ignorancia como único honor de nuestra cultura: «Una especulativa ignorancia es nuestro bien común [...]; las letras deplorarían la caducidad de esa tiniebla tan interesante y tan plástica, que constituye nuestro único honor» (BORGES, 1975: 166).

En “Los traductores de las 1001 Noches” (1936) en *Historia de la Eternidad*

b) Centralidad de la recepción

En su comentario sobre la discusión Newman-Arnold, Borges introduce una idea que, por primera vez, le otorga a la traducción literal un rasgo positivo:

Podría decirse que las traducciones literales no sólo conducen, como señalaba Matthew Arnold, a la zafiedad y la extravagancia, sino también a la novedad y la belleza. Creo que esto lo advertimos todos, puesto que, si examinamos una versión literal de algún poema extravagante, esperamos algo exótico, y si no lo encontramos, nos sentimos defraudados en cierta medida (BORGES, 1967: 31).

El efecto del texto traducido aparece aquí vinculado a la expectativa del lector, que es distinta de la que experimenta al acercarse a un texto original. La presunta equivalencia entre textos originales y traducciones es por primera vez problematizada, dada la actitud del lector que sabe ante qué tipo de texto se encuentra. La ignorancia que felizmente se atribuía al lector moderno de Homero ha sufrido, en esta formulación, una alteración: aunque no conozcamos ni el texto ni la lengua original, el solo hecho de saber que existieron condiciona, de hecho, nuestra percepción de las versiones. De este modo, con una cierta resignación, Borges establece la diferencia entre originales y traducciones no desde un punto de vista intrínseco, sino precisamente por el tipo de lectura del que son objeto. Borges volverá a este tema en 1967, en la conferencia “La música de las palabras y la traducción”:

La diferencia entre una traducción y el original no es una diferencia entre los textos mismos. Supongo que si no supiéramos cuál es el original y cuál la traducción, los podríamos juzgar con imparcialidad. Pero, desgraciadamente, no puede ser así, y, en consecuencia, el trabajo del traductor siempre lo suponemos inferior – o, lo que es peor, lo *sentimos* inferior – aunque, verbalmente, la traducción pueda ser tan buena como el texto (BORGES, 1967: 95).

El término *desgraciadamente* parece augurar una ignorancia como la que tenemos de la lengua de Homero, ignorancia que permitiría la felicidad de las distintas traducciones de todos los textos. En efecto, este ideal clásico se expresa más adelante en términos de fantasía y esperanza:

Imagino que, en un futuro (y espero que ese futuro esté a la vuelta de la esquina), los hombres se preocuparán por la belleza, no por las circunstancias de la belleza. Entonces tendremos traducciones no sólo tan buenas sino tan famosas como el

Una vez más, en este ensayo se valora la irreverencia, entendida como infidelidad al plano literal, en tanto único modo de innovar en la tradición. En relación con la traducción de *Las mil y una noches* de Littman, Borges observa que «no omite una palabra [...]; es siempre lúcido, legible, mediocre». Luego de comentar que «si no hay error en la Enciclopedia Británica, su traducción es la mejor de cuantas circulan. Oigo que los arabistas están de acuerdo», agrega una preterición irónica que postula su desacuerdo: «nada importa que un mero literato –y ése, de la República meramente Argentina –prefiera disentir» (OCI: 412). Ya anticipado por el término mediocre, el juicio negativo de Borges se enuncia desde la periferia. Dando por sentada la ausencia del texto original de *Las mil y una noches*, y la improbable presencia en él de muchos elementos de las versiones occidentales, Borges observa que «traducción de Mardrus es la más legible de todas – después de la incomparable de Burton, que tampoco es veraz» (OCI: 410). Además de oponer, una vez más, lo literal a lo valorizado positivamente (en este caso lo “legible”), el término *incomparable* parece tener un significado objetivo y literal; una vez más, es el desconocimiento de la lengua fuente la que permite todas las apreciaciones del ensayo, incluso la postulación final acerca de las distintas traducciones: «Su infidelidad, su infidelidad creadora y feliz, es lo que debe importar» (ibid).

La idea de la felicidad parece poseer, en este contexto que la asocia a la creación, un valor casi metonímico que se desplaza de la actividad traductiva “creadora” a la recepción de los lectores, que gracias a las nuevas versiones ve acrecentada la serie infinita de borradores. En virtud de su infidelidad, una traducción se convierte en una interpretación personal del texto, parcial como sus lectores pero también infinita e inesperada como las lecturas que a su vez generará. La tradición se nutre así, felizmente, de versiones irreverentes de un texto anterior, lo que remite una vez más a la concepción clásica: esta vez, a su noción antigua de originalidad como emulación reformuladora de las fuentes. Esta infidelidad creadora y feliz resulta, así, casi un consuelo de no poder aspirar a escribir algo del todo nuevo:

El lenguaje es una tradición, toda la literatura del pasado es una tradición¹⁵⁵; y quizá nosotros apenas podemos ensayar algunas módicas, modestísimas variaciones sobre lo ya escrito: tenemos que contar la misma historia, pero de un modo ligeramente

¹⁵⁵ En esta primera frase se expresa el profundo vínculo que hay, en la poética de Borges, entre literatura y lenguaje; acerca de este tema, cfr. Arturo Echavarría, *Lengua y literatura de Borges* Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006.

superioridad. En lo que atañe específicamente al vínculo entre traducción y texto fuente, además de insistir en la dificultad (y la inutilidad) de traducir la *Comedia* (cfr. p. 303), al referirse a las fuentes virgilianas, Borges comenta que el lector verá «cómo Dante tomó un gran verso de Virgilio y acaso lo mejoró traduciéndolo» (ibid: 220).

d) El idioma como tradición

Otra idea del ensayo examinado que permite la vinculación de la traducción con la poética de Borges es la concepción del lenguaje que suponen sus afirmaciones acerca de las distintas versiones de *Las mil y una noches*: Borges las juzga según las expectativas provocadas por cada idioma y la tradición que genera. Así, considera que en la traducción de Littmann «no hay otra cosa que la probidad de Alemania. Es tan poco, es poquísimos. El comercio de las Noches y de Alemania debió producir algo más» (OCI: 413); y con nostalgia evoca una traducción que podría estar a la altura de esas expectativas: «Qué no haría un hombre, un Kafka, que organizara y acentuara esos juegos, que los rehiciera según la deformación alemana, según la *Unheimlichkeit* de Alemania» (ibid).

En estas observaciones se manifiesta uno de los puntos centrales de la poética borgeana, que es la tensión entre la conciencia de la arbitrariedad del lenguaje, y la inevitable percepción de la realidad a través del propio idioma. Se analizan a continuación, a partir de algunos fragmentos que la ilustran, los distintos elementos de esta tensión.

d. I. El lenguaje como sistema arbitrario

En numerosos textos, Borges explicita la distancia entre la realidad y lo que el lenguaje pretende representar: «erróneamente, se supone que el lenguaje corresponde a la realidad, a esa cosa tan misteriosa que llamamos realidad. La verdad es que el lenguaje es otra cosa» (“La poesía”, OCII: 255). De esta distancia deriva el carácter artificial de la lengua, cuyos elementos no están vinculados de manera natural con el mundo: «siempre el idioma es un sistema artificial que no tiene nada que ver con la realidad» (BORGES, 1997a: 69-70).

Algunos elementos intrínsecos del lenguaje justifican la imposibilidad de representar la realidad: «Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) puede parecerse mucho al universo» (“Avatares de la tortuga”, [1939], en *Discusión*, OCI: 258). Como se ve en esta cita, es el conocimiento mismo, que para Borges está hecho de palabras, necesariamente inadecuadas para comprender

Postulada la brecha insalvable entre realidad y lenguaje, puede comprenderse la necesidad y la eficacia de ese sistema que, aunque arbitrariamente, permite hacer del universo un objeto de conocimiento definible:

El lenguaje es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo. Dicho sea con otras palabras: los sustantivos se los inventamos a la realidad. Palpamos un redondel, vemos un montoncito de luz color de madrugada, un cosquilleo nos alegra la boca, y mentimos que esas tres cosas heterogéneas son una sola y que se llama naranja. [...] Todo sustantivo es abreviatura (1926, *El tamaño de mi esperanza*, 45-46)¹⁵⁶.

Como se ve en estas palabras, la imposibilidad del lenguaje de describir fielmente la realidad no reside sólo en su carácter sucesivo: la sola existencia de un sustantivo implica una agrupación arbitraria de elementos heterogéneos, análoga a la clasificación presentada en “El idioma analítico de John Wilkins”. Esta arbitrariedad pertenece por lo tanto, como se anticipó, no sólo al lenguaje sino al pensamiento sistemático, que necesariamente opera abstracciones sustantivas enlazadas luego de manera sucesiva.¹⁵⁷

Jaime Rest ha dedicado un excelente ensayo a las nociones epistemológicas y filosóficas de Borges en relación con su concepción del lenguaje, *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista* (Buenos Aires: Fausto, 1976).¹⁵⁸ Allí se observa:

Aunque sabemos que la realidad existe, nos amenaza constantemente el peligro de perder contacto con el mundo al quedar aislados en las palabras, las que revelan su indiscutible autoridad al imponernos ese modo paradójico de incomunicación (REST, 1976: 103).

Según Rest, la conciencia de la imposibilidad de conocer con certeza aquello que nos rodea, en tanto conocemos a través de palabras que condicionan el pensamiento, está íntimamente vinculada con la poética de Borges, y más precisamente con la justificación de su obra ficcional, presentada como único modo de concebir el universo:

¹⁵⁶ Un ejemplo análogo, con la palabra ‘manzana’, se encuentra en *Borges para millones* (cfr. BORGES, 1997a: 70).

¹⁵⁷ La concepción borgeana del lenguaje y sus implicaciones gnoseológicas exceden los límites de este trabajo. Un célebre desarrollo de este tema se encuentra en *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault, publicado en 1966 en Francia, cuyo Prefacio se detiene en el análisis de la clasificación de la enciclopedia china del relato de Borges (cfr. FOUCAULT, 1968: 1-10).

¹⁵⁸ El título se justifica a través de la inclusión de Borges «en la orientación que ha sido legada al pensamiento actual por influjo del positivismo lógico, de G. E. Moore y de Wittgenstein, los que han compartido la presunción de que la meta de la filosofía no consiste en describir o siquiera explicar el mundo, y aún menos en transformarlo, puesto que su preocupación específica debería encaminarse exclusivamente a examinar de qué manera se habla de él» (REST, 1976: 19).

construcción verbal de un objeto pueda ser trasladada a otro sistema lingüístico, si se carece de un objeto extratextual al que ambos remiten? La traducción implica, de hecho, la confianza en un objeto o experiencia que sirva de puente para la búsqueda de coincidencias lingüísticas. Como se verá en el próximo apartado, es precisamente esta experiencia compartida (o, mejor, la parcialidad o ausencia de esta experiencia) lo que limita la traducibilidad de los textos.

d. II. El universo de cada idioma

A pesar de la arbitrariedad de todo sistema lingüístico, Borges sostiene que la pertenencia a una tradición genera una percepción de naturalidad de la propia lengua: «Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos» (Prólogo a *El oro de los tigres*, 1972, OCI: 1081). Así, la traducción interlingüística evidencia nuestra fe, en realidad infundada, en el lenguaje::

Cada idioma es un modo de sentir el universo. Yo hasta he pensado que quizás los diccionarios bilingües comportan un error. ¿Quién sabe si la palabra *luna* corresponde exactamente a la palabra *moon*?¹⁵⁹ Tal vez, no. Cada palabra está cargada de literatura, de connotaciones, sentimentales o intelectuales, de manera que difieren de algún modo (BORGES, 1997:179).

Como se ve, la puesta en duda de una equivalencia entre términos de distintos idiomas es la expresión de un problema epistemológico más general, es decir hasta qué punto cada hablante evoca, entiende o ve el mismo objeto que los demás, ante la misma palabra. En “La Biblioteca de Babel”, el narrador expresa esta incertidumbre de manera inquietante: «Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?». De este modo, traducción literal y sinonimia son dos manifestaciones del mismo problema:

el lenguaje es una parte esencial de la vida [...] un hecho estético; es decir, cada idioma es una tradición literaria, y corresponde a cierto modo de sentir el universo. Creo que alguna vez hemos pensado que no hay exactamente sinónimos [...] en lo que se refiere a lo estético, ya que cada palabra tiene una connotación distinta un ambiente distinto, una magia propia; y eso no sé hasta dónde es traducible (BORGES-FERRARI, 1986: 190).¹⁶⁰

¹⁵⁹ El mismo ejemplo de luna aparece también en la conferencia “La poesía”, recogida en *Siete noches* (cfr. OCII: 255).

¹⁶⁰ Una vez más, en esta conversación, un poco más adelante, aparece el ejemplo de la palabra *moon*, lo que muestra la contigüidad, en la concepción de Borges, de la traducción y la equivalencia intralingüística.

que sortear tantas dificultades [...] que para escribir una buena página en castellano, una persona tiene que tener, por lo menos, dotes literarias (BORGES-FERRARI, 1986: 171).

Según estas palabras, como se ve, existe un vínculo íntimo entre la naturaleza intrínseca de cada lengua y la literatura que en ella se puede producir. Así, en la conferencia “La poesía” (en *Siete noches*), Borges enumera los distintos idiomas, atribuyéndoles valor en relación con los poemas que en ellos se han escrito; en esta enumeración, observa que «en cuanto al italiano, basta la *Comedia*» (OCII: 264). Y en 1961 había declarado que «pensar en Italia es pensar en Dante» (BORGES, 2003: 73).

Estas brevísimas alusiones a Dante resultan interesantes por dos aspectos: en primer lugar, expresan una vez más la centralidad de Dante en el canon borgeano; de hecho, la *Comedia* representa para él la justificación exclusiva de la lengua italiana. La imagen de Italia, por lo demás, puede contrastar con la gloria de Dante, cuya obra de algún modo compensa la fragmentariedad política que la caracterizó históricamente; así, en “Sobre los clásicos II” (publicado en *Sur* en 1966), Borges declara:

En el atardecer del doce de mayo de 1840 dijo y sigue diciendo Carlyle: «Mucho, en verdad, importa que una nación logre una voz explícita, y engendre al hombre que melodiosamente proclame lo que encierra su corazón. Italia, por ejemplo, la pobre Italia yace desmembrada, despedazada, y en ningún protocolo, en ningún acuerdo, en una unidad; pero la noble Italia es una, indivisa: Italia ha producido su Dante, Italia puede hablar» (BORGES, 1966: 15).

Además de la connotación, otro aspecto que Borges considera intraducible es la música de una lengua o de un texto, elemento que no sólo es central en poesía sino también en prosa:

Yo creo que si uno está leyendo silenciosamente, y llega a un pasaje elocuente, ese pasaje lo conmueve a uno; y uno tiende a leerlo en voz alta. Yo creo que un pasaje bien escrito obliga a la lectura en voz alta (BORGES-FERRARI, 1986: 159).

Como se ve, Borges considera que la literatura, o por lo menos la parte de la literatura que resulta conmovedora, recuerda su origen oral: la musicalidad de un texto es presentada como prueba de que un fragmento está «bien escrito». En distintos textos, Borges asocia la musicalidad de las palabras con sus efectos mágicos. Por ahora bastará notar cómo la música, arte de por sí misterioso e intraducible, está para Borges incluida en la literatura:

música es siempre la misma, más allá de las emociones de los personajes. En cambio en Dante, como en Shakespeare, la música va siguiendo las emociones. La entonación y la acentuación son lo principal, cada frase debe ser leída y es leída en voz alta (“*La Divina Comedia*”, OCII: 209).

Se han expuesto hasta ahora las principales ideas de “Los traductores de las *Mil y una noches*” que pueden ser relacionadas con la poética borgeana. Sin embargo, hay también en este ensayo elementos que parecen responder a una noción más tradicional de traducción, que suponen la idea de un original sólido. A propósito de un pasaje de la versión de Mardrus, por ejemplo, Borges comenta:

Como ensayo de prosa visual [...] acepto (y aun venero) esa descripción: como versión “literal y completa” de un pasaje compuesto en el siglo trece, repito que me alarma infinitamente (OCI: 407).

Se ve aquí la exigencia de que la traducción cumpla la promesa de literalidad, ante la sospecha de que algunos elementos, como la expresión “desvíos encantadores”, no sean árabes sino notoriamente franceses (ibid); se trata de una crítica similar a aquella de la traducción de Homero de Lugones, en que ciertos términos remiten a un mundo lejano al del original: también aquí, aun prescindiendo del original, puede juzgarse inapropiada la introducción de expresiones pertenecientes a un ámbito ajeno al que el lector asocia a él. Dos páginas después, Borges declara que Mardrus «finge traducir» un párrafo en el que algunos elementos son «obsequios personales del traductor» (ibid: 409), en referencia a indicios demasiado evidentes de agregados al texto fuente.

Pero, fundamentalmente, la productividad de las ideas enumeradas en relación con la poética borgeana se relativiza notablemente si se considera que las preferencias de Borges respecto de las distintas traducciones de *Las mil y una noches* se modifican durante los años posteriores: en el ensayo examinado se juzgan negativamente las versiones de Galland y la de Lane, quienes «desinfectaron las Noches»; en 1959, según el testimonio de Bioy Casares, Borges ha cambiado de idea: «Dice que antes le gustaba la traducción de Burton, pero que ahora su estilo le resulta desagradable. La de Galland¹⁶² y la de Lane están escritas en un estilo más agradable, llano, y sin duda más de acuerdo con el estilo original» (BIOY CASARES, 2006: 490). Y en 1962 sostiene:

¹⁶² En relación con esta traducción, en 1967 opinará que de las tantas traducciones que su ignorancia del árabe le permitió leer, tal vez «la más grata sea la de Rafael Cansinos Assens; salvo que la más grata sea la primera de Antoine Galland, que reveló ese libro a Occidente» (BIOY CASARES, 2006: 1191).

I. b. Borges y las traducciones: el otro corpus

Se han expuesto hasta aquí las ideas de Borges sobre la traducción que los estudiosos por lo general han privilegiado, dada su productividad en la relación con su poética. Como se anticipó, sin embargo, éstas no agotan la compleja relación de Borges con la actividad de traducir. Es célebre, como ejemplo de una actitud más tradicional respecto de la traducción, la siguiente anécdota de Borges como lector (en “China. *Arthur Waley. Shi King. Una Versión Inglesa De Los Cantares Más Antiguos Del Mundo*, publicado en *El hogar* en 1938):

Hacia 1916 resolví entregarme al estudio de las literaturas orientales. Al recorrer con entusiasmo y credulidad la versión inglesa de cierto filósofo chino, di con este memorable pasaje: «A un condenado a muerte no le importa bordear un precipicio, porque ha renunciado a la vida». En este punto el traductor colocó un asterisco y me advirtió que su interpretación era preferible a la de otro sinólogo rival que traducía de esta manera: «Los sirvientes destruyen las obras de arte, para no tener que juzgar sus bellezas y sus defectos». Entonces, como Paolo y Francesca, dejé de leer. Un misterioso escepticismo se había deslizado en mi alma (BORGES, 2000: 18)

Más allá de la ironía, curiosamente coincidente con el tema que nos ocupa, es interesante notar cómo la actitud de Borges lector, que abandona escéptico la lectura de las traducciones, supone la voluntad de acercarse indirectamente a un texto original que las versiones a disposición no logran hacerle accesible; esta idea conlleva, necesariamente, la de un texto fuente al menos en parte transmisible, es decir de una cierta estabilidad: subyace a esta breve ironía de Borges la noción de fidelidad, traicionada por las traducciones que tiene a disposición.

1. b. I. Los riesgos de la generalización

En su ensayo *La constelación del Sur*, Patricia Willson dedica un capítulo al análisis de las traducciones de Borges, “Jorge Luis Borges, el traductor vanguardista”, donde advierte acerca de los peligros que implica atribuir al término *borrador* un sinónimo de *traducción*: «el crítico ve aparecer los signos del traducir en todo ejercicio de lectura, escritura, relectura, reescritura» (WILLSON, 2004: 111); y agrega que «al ganar en ubicuidad, el término [traducción] pierde en precisión, y suele quedar vaciado de su cualidad denotativa primera, recta, convirtiéndose en metáfora de diferentes cosas». (ibid: 112). A propósito de la complejidad de las ideas de Borges sobre el tema, observa que sus escritos «suelen estar ellos mismos tensionados en dos direcciones

una visión más tradicional que las examinadas hasta ahora: se exponen a continuación las ideas acerca de la traducción presentes en ese otro corpus.¹⁶⁵

a) Distinción entre traducción y texto original

Como se sabe, la exigencia estética de Borges se manifiesta tanto en relación con los textos originales como respecto de las traducciones, lo que consistiría en una nueva prueba de que, en su poética, no hay distinción entre unos y otros. Así, en muchas ocasiones Borges critica las versiones con un criterio que podría servir también para textos originales: respecto de la traducción de la Biblia de Torres Amat afirma que «retiene el sentido, pero la forma es mala» (BIOY CASARES 2006: 598); respecto de una traducción de Shakespeare, que «si los actores representaran Macbeth con el texto de Whitelaw, morirían ahogados, sofocados» (BIOY CASARES 2006: 1349); acerca de este último traductor, además, ironiza: «Ahora comprendo por qué lo nombraron director del museo de arte moderno: para apartarlo de las traducciones» (ibid).

En algunos comentarios sobre traducciones, sin embargo, además de evaluar el nivel de belleza o interés de la versión en cuestión, Borges expresa un juicio axiológico que implica su menor calidad, en relación con el vínculo con el original que el lector espera. Un caso emblemático es su célebre opinión sobre la traducción de *Hojas de hierba* de León Felipe, que publica en *Sur* en 1942: la califica de «errónea y perifrástica», se refiere a Whitman como «el poeta calumniado por León Felipe», ironiza a través de los predicados que le atribuye al traductor («Felipe corrige esa brevedad»; «de regala onomatopeyas»; «Felipe “traduce”») y concluye que «la transformación es notoria; de la larga voz sálmica hemos pasado a los engreídos gritos del cante jondo». Puede notarse en estas expresiones un juicio negativo acerca de las desviaciones respecto del texto fuente. Pero lo más interesante es el modo en que

¹⁶⁵ Según Gargatagli, aun en el corpus privilegiado por la crítica las ideas acerca de la traducción tienen un alcance que debería relativizarse: «Existe también la difundida creencia de que Borges contribuyó a cierta teoría de la traducción y de que sus ensayos sobre estos temas forman algún tipo de corpus revelador. Sin embargo, si se leen con atención estos textos («Las dos maneras de traducir», el prólogo a la versión de Néstor Ibarra de *El cementerio marino* de Paul Valéry, «Las versiones homéricas» o «Los traductores de las 1000 y una noches») los conceptos relacionados con el *métier* resultan en extremo exigüos. Las ideas profesionales (hay dos maneras de traducir: la forma clásica y la romántica; existe desde antiguo una polémica: la fidelidad y la libertad) resultan muy pobres frente a la grandeza de otros argumentos que se exponen y a los que necesariamente debemos relacionar con «El arte narrativo y la magia», «De las alegorías a las novelas», piezas claves de una poética de la producción textual y de una fragmentaria preceptiva literaria. La traducción, desde esta perspectiva, es punto de partida (uno de los borradores), una de las formas naturales de la creación literaria.» (GARGATAGLI, 2009: 3).

alma” de San Juan de la Cruz, observa por ejemplo que la traducción de Roy Campbell «no sólo es intachable, sino también hermosa» (BORGES, 1967: 76). Evidentemente, en este caso la belleza está ubicada en segundo término, sugiriendo que el primer epíteto («intachable») corresponde a lo esperable. En el mismo orden aparecen ambos criterios en un comentario a la traducción de la frase «Ahora se usan estas hojas tan anchas» de la saga de Grettir:

Voy a darle una mala noticia, y es que el traductor alemán –que era un buen escandinavista, pero que no tenía sentido estético – traduce eso no según la frase que debía traducirse: «Ahora se usan estas hojas tan anchas», sino que la traduce por algo como: «Estas hojas están a la moda». Echa a perder todo [...]; lo que demuestra que para traducir un libro no basta ser un erudito, hay que sentirlo también (BORGES-FERRARI, 1986: 224).

La exigencia de erudición se expresa muchas veces en críticas negativas a traducciones que altera el sentido literal de un elemento mínimo:

Baeza traducía de cualquier modo a Wilde; “The Ballad” está absurdamente traducida. Por ejemplo, traduce *a cricket cap* como *un gorro de dril* ¿Por qué gorro? Es una gorra. Como Baeza es español, se permite cualquier libertad y le encaja un gorro de cocinero al pobre condenado a muerte (BIOY CASARES, 2006: 661-2).¹⁶⁶

En estas palabras, como se ve, la libertad que se permite el traductor, significativamente asociada aquí a su condición de español, adquiere un valor negativo, opuesto a la riqueza de la irreverencia que, asociada en cambio a la condición de traductor periférico, se postula en los escritos del corpus privilegiado por la crítica. La distinción entre calidad de la traducción (en este caso contraria a la libertad infiel) y valor estético del texto traducido es sintomática de una análoga distinción entre texto original y traducido: este último merece un juicio que radica en su relación con el primero, que no tendría sentido si no se tratara de una traducción.

Esta diferencia, que Borges parece negar en los textos examinados en la primera parte de este capítulo, se manifiesta más de una vez en sus producciones orales. Así, por ejemplo, en una conversación con Bioy Casares, Borges observa que «los críticos desprecian a Longfellow, pero era un hombre muy culto. Tradujo la *Divina Comedia*, tradujo del español, tradujo sagas, tradujo del anglosajón. Está a punto de escribir grandes poemas; por casi nada fracasa» (BIOY CASARES, 2006: 613-4). Como se ve,

¹⁶⁶ Se trata de la traducción de Ricardo Baeza de “Balada de la cárcel de Reading”, publicada en 1946 en *Poemas líricos ingleses* de la colección Clásicos Jackson, y reimpressa en 1951 en la Biblioteca Emecé.

Si en estas palabras la limitación se define en relación al ambiente connotado por las palabras de las distintas lenguas, en otras ocasiones Borges se refiere a elementos connotativos más difícilmente identificación:

La frase [«Si no me hubieran dicho qué era el amor, yo hubiera creído que era una espada desnuda»] tiene su eficacia, y eso que yo lo he dicho en castellano; y sin duda en inglés, y quizá en hindi —lengua en que pudo haberlo oído Kipling— tiene otra fuerza, que se ha perdido en la traducción (BORGES-FERRARI, 1986: 59).

Aquí, como se ve, el elemento perdido es la «fuerza» del original: su eficacia parece ir debilitándose en los sucesivos pasajes de un idioma a otro. A través del término *otro*, Borges da a entender la superioridad del texto fuente, desconocido para él, con la devoción supersticiosa que critica en los textos examinados al comienzo.

b. II. La musicalidad

En varias ocasiones, Borges asocia la idea de la intraducibilidad al aspecto sonoro de la poesía, casi como conclusión de un silogismo implícito, recuperable en fragmentos dispersos de su obra, que deriva de dos premisas: una postularía la identidad entre poesía y música, y la otra la intraducibilidad de la música. La primera se manifiesta, entre otros posibles ejemplos, en la conferencia “La ceguera”: «Podemos pensar que Homero no existió pero que a los griegos les gustaba imaginarlo ciego para insistir en el hecho de que la poesía es ante todo música, que la poesía es ante todo la lira, y que lo visual puede existir o no en un poeta» (OCII: 282). La segunda, en “Inscripciones” (*Textos recobrados*): «La música (dicen que escribió Hanlick) es un idioma que entendemos y hablamos, pero que somos incapaces de traducir» (BORGES, 1997a: 11).

En el caso de la poesía, que como se vio combina el aspecto musical con el semántico e incluso puede prevalecer sobre él, la traducción presenta obstáculos que pueden ser insuperables.¹⁶⁷ En una entrevista de 1979 (publicada en *Clarín*), en efecto, Borges se refiere a la poesía como «el arte de dar emociones mediante el juego de las palabras. Un verso es algo dicho con cierta cadencia y no hay leyes para la poesía, es un

¹⁶⁷ A diferencia de la poesía, la prosa, aun en sus manifestaciones canónicas, es para Borges traducible: «La prueba de que la prosa sí puede traducirse está en el hecho de que todo el mundo está de acuerdo en que *El Quijote* es una gran novela y, sin embargo, como le hizo notar Gruoussac, los mayores elogios han sido hechos por personas que leyeron esa obra traducida. También todos estamos de acuerdo en que Tolstoi y Dickens fueron grandes novelistas y no todos sabemos inglés y casi nadie sabe ruso.» (“El oficio de traducir”, en BORGES, 1999: 322).

La simplicidad y la profundidad parecen ser aquí elementos que vuelven confiable la traducción: algo, como se ve, parece subsistir a través de la operación traductiva, al extremo de que el texto conserva su capacidad de impacto estético. Existe entonces un poder de la palabra que es resistente a su eventual manipulación. En un gesto de modestia se justifica de este modo, por ejemplo, la propia traducción de *Hojas de hierba*:

Un hecho me conforta. Recuerdo haber asistido hace muchos años a una representación de *Macbeth*; la traducción era no menos deleznable que los actores y que el pintarrajeado escenario, pero salí a la calle deshecho de pasión trágica. Shakespeare se había abierto camino; Whitman también lo hará (BORGES, 1975: 174).

Así, objetando la afirmación de Olivera de que quien no sabe lenguas extranjeras no debe leer traducciones¹⁶⁸, declara que «una obra buena se reconoce porque aunque se la lea en una mala traducción siempre queda algo. Una obra buena siempre puede traducirse. Las obras intraducibles no tienen mayor importancia: son juguetes, valen por algún agrado...» (BIOY CASARES, 2006: 590). En estas palabras, como se ve, la traducibilidad está vinculada con la calidad y la importancia del texto. Una idea similar se encuentra en “La supersticiosa ética del lector”, donde se postula el carácter indestructible de algunas obras: «la página que tiene vocación de inmortalidad, puede atravesar el fuego inquisitorial de las enemistades, de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba» (BORGES, OCI: 204).

1. c. Una propuesta de síntesis

Como se ve, no es simple encontrar en el heterogéneo corpus borgeano una sistematicidad acerca del vasto problema de la traducción. Borges parece haber expresado oralmente una posible solución que contempla los distintos aspectos involucrados, según la paráfrasis que nos ofrece Mastronardi en su diario *Borges*, publicado en 2007. En la siguiente cita, que merece ser transcrita por entero a pesar de

¹⁶⁸ «Olivera es muy terminante. Da una opinión, atendible o no, y no admite discusión. Afirma que [...] las personas que no saben lenguas extranjeras no deben leer traducciones, sino atenerse a lo escrito en el idioma que ellos conocen» (BIOY CASARES, 2006: 590).

traductiva exigente en todos los planos textuales y, a la vez, consciente de sus propios límites.

Como se ve, la paráfrasis de Mastronardi no menciona un problema al que Borges dedica importantes reflexiones en sus ensayos: la relación entre texto original y traducción. No existe, de hecho, ningún escrito de Borges que resuelva de manera superadora la presencia aparentemente contradictoria, en distintos textos suyos, de la idea que los iguala en tanto borradores y de la noción que supone un original sólido al que se debe fidelidad. La ambivalencia a propósito de este aspecto puede ser rastreada, sin embargo, en la (ya citada) conferencia “La poesía”. Allí Borges narra su encuentro con tres plegarias de marineros fenicios en el cuento de Kipling “The Manner of Men”, un cuento sobre San Pablo, durante el cuál se preguntó: «¿Son auténticas, como malamente se diría, o las escribió Kipling, el gran poeta?». E inmediatamente confiesa: «Después de formularme la pregunta sentí vergüenza, porque ¿qué importancia puede tener elegir?». Antes de exponer las opciones en las que se detiene Borges, resulta interesante observar la necesidad, que se pone de manifiesto en estas palabras, de recurrir a la noción vulgar de autenticidad, connotándola de imprecisión a través del adverbio «malamente». La vergüenza que declara haber sentido parece responder, precisamente, a la medida de su coherencia: si en sus ensayos asocia el respeto del texto original con la veneración romántica del yo, distanciándose clásicamente de esa concepción, la pregunta espontánea acerca de la “autenticidad” de las plegarias estaría enfrentando a Borges a su mismo, tal vez inevitable, espíritu romántico. Es a partir de esta pregunta sobre el texto original que sigue la disertación:

Veamos las dos posibilidades, los dos cuerpos del dilema. En el primer caso, se trata de plegarias de marineros fenicios, gente de mar, que sólo concebían la vida en el mar. Del fenicio, digamos, pasaron al griego; del griego al latín, del latín al inglés. Kipling las reescribió. En el segundo, un gran poeta, Rudyard Kipling, se imagina a los marineros fenicios; de algún modo, está cerca de ellos; de algún modo, *es* ellos. Concibe la vida como la vida del mar y lleva puesta en su boca esas plegarias. Todo ocurrió en el pasado: los anónimos marineros fenicios han muerto, Kipling

inaguantablemente monótono. Borges opina que el lenguaje levantado de la tragedia (de ésta, por lo menos) exige el verso. BORGES: “¿Hoy no se aguanta la escena? Mañana se aguantará, como se aguantó durante mucho tiempo”. Yo pienso que tal vez para la representación sería más llevadera la prosa y que entonces, por razones de dinero, hubiera convenido evitar el verso; pero no emprendí este trabajo para ganar dinero, sino para colaborar con Borges (una agradable manera de estar juntos dos amigos), para ejercitarme en la versificación y para conocer bien una tragedia de Shakespeare.» (BIOY CASARES, 2006: 1351-1352).

Multicolor de los Sábados, Sol y luna: entre los años 20 y 40, traduce poemas y fragmentos de distintos escritores contemporáneos (E. R. Dodds, Henry Mond, Conrad Aiken, Pierre Albert-Birot, Simón Jichlinski, Wilhelm Klemm, Kurt Heynicke, Robert Becher, J.T. Keller, Wilhelm Klemm, Oscar Kanchl, Walter Ferl, Hermann Plagge, Langston Hughes, Edgar Lee Masters, André Gide, Carl Sandburg, Gilbert Keith Chesterton), fragmentos de poemas germánicos medievales, ensayos sobre las vanguardias (de Wilhelm Klemm, August Stramm, Claude Fayette Bragdon, Arthur Waley), las tres partes de *Un cuarto propio* [*A room of one's own*] de Virginia Woolf (publicadas en *Sur* en tres números consecutivos de 1936); un caso particular, como se verá, representa la traducción «La última hoja del *Ulises*» de James Joyce, publicada en *Proa* en 1925. Además, Borges realiza, solo o en colaboración, numerosas traducciones para antologías: con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, numerosas narraciones para la *Antología de la literatura fantástica* (Buenos Aires: Sudamericana, 1940);¹⁷³ con Adolfo Bioy Casares, relatos de Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, Arthur Conan Doyle, Jack London, Guillaume Apollinaire, Gilbert Keith Chesterton, Eden Philpotts, Ronald Arbuthnott Knox, Anthony Berkeley, Ellery Queen, Georges Simenon para la antología *Los mejores cuentos policiales* (Buenos Aires: Emecé, 1943); también con Bioy Casares, los textos de la *Antología de poesía norteamericana* que se publicó en 1944 en los números 113 y 114 de la revista *Sur* (de John Peale Bishop, E. E. Cummings, Wallace Stevens, Hart Crane, Karl Shapiro, Robert Penn Warren, Dunstan Thompson, Delmore Schwartz); con María Kodama, los textos de la *Breve antología anglosajona* (Santiago de Chile, 1978); con Miguel Ballesteros Acevedo, *El buitre*, de Franz Kafka (Buenos Aires: Librería La Ciudad, 1979); con Nora Dottori, *Las muertes concéntricas*, de Jack London (Buenos Aires: Librería La Ciudad, 1979).

Como se sabe, la actividad de traducir suele estar condicionada por factores extraliterarios: sería poco pertinente intentar relacionar el amplio y heterogéneo corpus de las traducciones de Borges con su poética e incluso con sus preferencias personales, dado que algunas han sido encargadas por editoriales o sugeridas por la dirección de las revistas para las que colaboraba (incluso en *Proa*, dirigida por él mismo, las decisiones de publicación eran compartidas por un grupo). Dos observaciones resultan sin embargo

¹⁷³ Acerca de las traducciones de Borges para este libro, cfr. Leandro Fanzone <http://seikilos.com.ar/seikilos/2007/09/>

dedicaron de manera esporádica a traducir *Macbeth*. Se trata de una versión en endecasílabos sin rima, que incluye al menos las primeras siete escenas del primer acto (BIOY CASARES, 2006: 1547). Acerca de esta traducción, en 1971 Borges declara que «está hecha a fuerza de resignación [...] Si ésta fuera una pieza original nuestra, ya habríamos oído la voz de la cordura» (BIOY CASARES, 2006: 1345).¹⁷⁶ Si este comentario parece referirse al grado de exigencia que presenta un texto original de tal importancia, en otras ocasiones Borges minimiza el esfuerzo que supone. Cuando en 1985 Bioy sugiere que deberían concluir la traducción, responde: «Es claro. ¿Qué dificultad presenta? Ninguna. Tener un poco de oído para los endecasílabos.» (ibid: 1584). En otro momento, la actividad de traducir es relacionada con la decepción que depara el texto fuente: «¿Shakespeare es la cumbre del espíritu humano? Mejor no traducirlo; mejor no mirarlo de tan cerca; acabaremos por despreciarlo. ¡Qué dificultad tiene para contar las cosas más simples! ¿O estaba tan acostumbrado al estilo grandilocuente que no podía decir nada con sencillez?» (ibid: 1364)¹⁷⁷. Se expresa así la idea de que el contacto asiduo y atento con el texto fuente implica un examen que ni siquiera los grandes textos logran superar: «Cuando uno traduce ve de muy cerca, como con una lupa. Sería interesante saber qué pensaba San Jerónimo de la Biblia» (ibid: 1338-9).

Las ideas que Borges expresa en relación con la traducción de Shakespeare merecen atención porque en sus lecturas el dramaturgo inglés ocupa, como se vio, un lugar análogo (o ligeramente inferior) al que ocupa Dante (cfr. nota 161, en p. 279).

1. d. II. Cómo traduce Borges

Como se ha mencionado, la traducción de Borges de la última página del *Ulises* (publicada en *Proa* en enero de 1925) parece indicar el inicio de la actividad traductora como una serie de «ejercicios de estilo que no siempre reflejan el original ni contienen la voluntad de hacerlo» (GARGATAGLI, 2009: 2). En este sentido, su práctica de la traducción ofrece ejemplos de la idea, que como se ha visto es central en los textos teóricos, de que la acción de traducir es análoga a la de crear: como observa Jorge

¹⁷⁶ Numerosas referencias a la traducción de *Macbeth*, y fragmentos de este trabajo, se encuentran en las páginas 1324, 1326, 1328, 1334, 1338, 1351, 1352, 1353, 1364, 1545, 1547 del diario *Borges* de Bioy Casares.

¹⁷⁷ Estos comentarios pueden considerarse parte de una impresión cada vez más negativa respecto de Shakespeare, de quien nota también que «Es grandilocuente cuando se acuerda. Tiene una idea tan pueril de todo» (BIOY CASARES, 2006: 1324).

Según Willson, la innovación de Borges no sólo radica en el modo de traducir, sino también en la selección de los textos traducidos:

La traducción no siempre favorece la renovación formal en una literatura nacional. A menudo, la literatura importada apuntala la tradición [...] Es necesario que la selección de textos importados *cambie* para que la tradición y la producción tradicionales puedan ser revisadas. [...] Las traducciones de Borges de Joyce, Woolf, Kafka y Faulkner entrañaron, efectivamente, un cambio en la selección de textos importados: todo un “descubrimiento” (WILLSON, 2004: 169).

Desde esta perspectiva, observando lo que traduce Borges y cómo lo traduce, cabe preguntarse qué implicaría traducir a Dante, un clásico consagrado, canónico por antonomasia y ya traducido en Argentina en el siglo XIX¹⁸¹. Se analizarán en el próximo apartado las consideraciones de Borges sobre Dante que puedan ser relevantes en relación con su actividad de traductor innovador e irreverente.

¹⁸¹ Una tendencia a atribuirle a Borges originalidad en cada uno de sus actos ha llevado en cambio a J. I. Navarro a sostener que Borges descubrió a Dante como poeta, innovando respecto de la tradición que lo veía como teólogo: «A partir de aquí [casi a los cuarenta años, Borges] siempre habrá de proponer la superioridad estética de la obra de Dante, para lo cual, en algunos ambientes argentinos, se requería valor. Borges es el poeta que descubre y reconoce al poeta. Y aquí pasamos al segundo obstáculo, al que no tiene fronteras. Traducciones, comentarios, interpretaciones de la *Divina Comedia*, no faltan. Pero, en general, se inclinan por subrayar la dimensión mística, política, topográfica... El texto parece no ser *sentido* por estos comentarios, que desestiman el mérito poético, la esencia de la obra, olvidando que todos sus temas y verdades han quedado en la memoria de los hombres por la capacidad de Dante de instalarlos a través de una palabra que dice cosas que sólo ella puede decir: la belleza. [...]. Borges, en cambio, se centra en la perfección y vigor estéticos de Dante.» (NAVARRO, 1999: 2). En realidad, la valoración estética de Dante tenía ya una tradición en Argentina, como muestran la presencia de Dante en el *Lunario sentimental* de Lugones de 1909, el libro de Victoria Ocampo *De Francesca a Beatrice* y el ensayo “Bajo la sombra de Dante” de Jorge Max Rohde de 1929, los numerosos artículos en las revistas *Nosotros* y *Sur*, y en el número extraordinario de la revista *Ars* dedicado a Dante de 1957 (cfr. MARANI, A. N., *Dante en Argentina*, Roma: Bulzoni, 1989, PATAT, A., *Un destino sudamericano. La letteratura italiana in Argentina*, Guerra, Perugia, 2005 y FERNANDEZ SPEIER, *Dante en Sur* (inédito)). Por otra parte, Borges mismo relaciona su atención a los aspectos estéticos de la *Commedia* con la lectura de algunos comentarios: «He manejado muchas ediciones de la *Comedia*; estoy seguro de que la mejor es la de Momigliano, que data de 1945. Según se sabe, los comentarios más antiguos fueron de carácter teológico. El siglo XIX indagó las circunstancias biográficas del autor y los ecos de Virgilio y de la Escritura, que hay en el texto. Momigliano, como Carlo Grabher, añade un tercer tipo de comentario, el comentario estético. Ese método es el normal; juzgamos a los libros por la emoción que suscitan por su belleza, no por razones de orden doctrinal o político.» (BORGES, 1988).

Argenti y a Farinata degli Uberti, acerca de los cuales no escribió; por último, se documenta su mayor interés general por las dos primeras cántigas: el ejemplar del *Paradiso* con el comentario de Guido Vitali contiene sólo dos notas que no han sido utilizadas por Borges en ningún ensayo, ambas referidas a semejanzas entre los versos dantescos y obras anglosajonas (el descubrimiento de estas afinidades es, en efecto, uno de los intereses constantes de su lectura: cfr, en “El último viaje de Ulises”, las relaciones que Borges establece entre el relato dantesco y *Moby Dick*), y el ejemplar de la edición con el comentario de Torraca no posee ninguna anotación manuscrita. Particularmente significativas resultan, en lo que concierne al segundo aspecto (el de la modalidad de trabajo de Borges), sus transcripciones manuscritas ya no de un pasaje dantesco, sino de comentarios críticos a un verso o estrofa: en varias ocasiones, la interpretación de un elemento del poema parece ser el estímulo para su reflexión personal. Así, por ejemplo, un comentario de Guido Vitali al *Paradiso*, parcialmente transcrito por Borges, posee una notable afinidad con una idea que será central en su interpretación: «Vien fatto di domandarsi se Dante, creando questo suo Paradiso, vi abbia messo i Santi, gli Angeli e Dio perché ci dovevano essere, ma abbia essenzialmente voluto farne il regno della sua donna». Borges indica además la relación de esta nota con otra, también de Vitali, que hace referencia al final de la *Vita Nova*. Ambas ideas se desarrollan en “La última sonrisa de Beatriz” del siguiente modo:

Ozanam (*Dante et la philosophie catholique*, 1895) piensa que la apoteosis de Beatriz fue el tema primitivo de la *Comedia*: Guido Vitali se pregunta si a Dante, al crear su Paraíso, no lo movió ante todo el propósito de fundar un reino para su dama. Un famoso lugar de la *Vita nova* («Espero decir de ella lo que de mujer alguna se ha dicho») justifica o permite esa conjetura. Yo iría más lejos.

Luego de esta declaración, Borges enuncia su célebre tesis acerca del “verdadero” argumento de la *Comedia*: su propia, heterodoxa interpretación se presenta así como un paso ulterior («ir más lejos») respecto de lo enunciado por los estudiosos europeos. Además del contacto directo con la *Commedia* que Borges recomienda más de una vez, su lectura parece sumarse así, en ocasiones, a las lecturas de Dante que la precedieron. Si en los ensayos dantescos la cita de interpretaciones ajenas aparece como un apoyo de autoridad a opiniones cercanas a las propias, las anotaciones manuscritas de Borges documentan el vínculo de efectiva filiación entre la bibliografía crítica consultada y sus

Como se lee en estas palabras, Borges recuerda con gratitud tanto la traducción literal como la presencia del texto fuente, al que puede acceder a pesar del desconocimiento inicial de su idioma. Según declara en la misma conferencia, las tantas lecturas posteriores de la *Comedia* (y sus numerosos aparatos críticos) coinciden con su dominio del italiano:

Leí así los tres volúmenes en esos lentos viajes de tranvía.
Después leí otras ediciones. He leído muchas veces la *Comedia*.
La verdad es que no sé italiano, no sé otro italiano que el que me enseñó Dante (ibid).

Aquí se personaliza, como se ve, la observación que, en términos generales, Borges hacía respecto de la identidad entre la lengua italiana y su mayor obra («para el italiano, basta la *Comedia*»); estas palabras adquieren en la biografía de Borges un valor que excede el de su pertenencia a una élite cuyo canon no incluye a la literatura italiana: el propio conocimiento personal del italiano parece estar justificado sólo por la lectura de Dante. Resulta significativo, en este sentido, que Borges haya siempre prescindido de las traducciones de la *Comedia* al español: su ingreso a través de una traducción al inglés, que él atribuye al azar («salvo que no hay azar, salvo que lo que llamamos azar es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad»; “La *Divina Comedia*”, OCII: 208) es representativo de la mediación efectiva que la cultura inglesa operó en su relación con Dante, a quien descubrió a través de Chaucer (cfr. “Mi primer encuentro con Dante” cit: 69.). La edición bilingüe, por otra parte, tiene sentido para Borges en tanto está destinada a lectores anglófonos. Los hispanohablantes, en cambio, deberían poder acceder al texto original (aunque él contara, hasta el final del *Purgatorio*, con el apoyo de la traducción al inglés):

Creo que las versiones españolas de *La Divina Comedia* corresponden esencialmente a un error: el error de hacernos creer que el italiano difiere mucho del español. Yo creo que cualquier argentino, cualquier colombiano, cualquier español debe emprender directamente la lectura de la *Divina Comedia*. Es verdad que tendrá que resignarse a algunas incomodidades al principio; es verdad, también, que será infinitamente recompensado (BORGES-SORRENTINO, 1973: 72).

cuando el primero puede prescindir de su guía y maestro, Borges sienta que puede seguir la lectura sin el apoyo de la traducción.

hombre de letras y creo que el ápice de la literatura y de las literaturas es la *Comedia*» («La *Divina Comedia*», OCII: 217). Este lugar privilegiado de Dante en la tradición, que Borges señala en innumerables ocasiones, está fuertemente vinculado con la extraordinaria experiencia que depara su lectura. Así, Borges declara que «La *Divina Comedia* constituye para mí una de las experiencias literarias más vívidas que me ha sido deparada en el curso de una vida dedicada a la literatura» (BORGES-SORRENTINO, 1973: 73); y que «ningún libro me ha deparado emociones estéticas tan intensas» (OCII: 217). Esta idea aparece, sobre todo, en contextos en los que recomienda la lectura de Dante, justificada por el placer que ésta genera: «La *Comedia* es un libro que todos debemos leer. No hacerlo es privarnos del mejor don que la literatura puede darnos» (ibid). Borges insiste más de una vez en el carácter hedonista de su relación con Dante, aconsejando a los lectores que se abandonen a la felicidad que él mismo ha encontrado en la *Comedia*: «nadie tiene derecho a privarse de esa felicidad, la *Comedia*, de leerla de un modo ingenuo. [...] Al principio debemos leer el libro con fe de niño, abandonarnos a él; después nos acompañará hasta el fin» (OCII: 220). Como se ve, su experiencia personal se generaliza: «El conocimiento directo de la *Comedia*, el contacto inmediato, es la más inagotable felicidad que puede suministrar la literatura» (BORGES, 1949: XXVIII).¹⁹⁰

Dada la centralidad del goce en su relación con Dante, no es de extrañar que su lectura sea predominantemente estética. Borges se muestra más atento a los procedimientos poéticos y narrativos que a los aspectos histórico-culturales, teológicos o dogmáticos: explícitamente lee la *Comedia* como «el viaje hacia Beatriz» y no hacia la visión de Dios, desatendiendo voluntariamente al aspecto teológico del poema. Y es significativamente el *Paradiso*, en consonancia con la tradición italiana de De Sanctis y Croce (cfr. Introducción, p. 5, y capítulo 2, p. 111), la cántiga que menos aprecia, en la que el tercer reino «que, a juzgar por Dante, es un lugar más bien tedioso; un lugar de himnos, de exaltaciones, y nada más» (BORGES-FERRARI, 1986: 145).

De los innumerables aspectos de la *Comedia*, Borges valora especialmente la intensidad de su realismo: «En el caso de Dante, todo es tan vívido que llegamos a

¹⁹⁰ El acercamiento “ingenuo” a Dante, que Borges sugiere en su conferencia “La Divina Comedia” de 1977, es llamativamente similar a la recomendación análoga que hace T. S. Eliot en su ensayo sobre Dante, que en 1965 apareció en el número 297 de *Sur* Eliot traducido por Sara Rubinstein: tomado del segundo tomo de *Los poetas metafísicos* («Dante. El “Infierno”; II el “Purgatorio” y el “Paraíso”»), en él, Eliot plantea la mayor universalidad de Dante respecto de otros escritores europeos y su mayor facilidad de lectura: recomienda al lector prescindir de bibliografía, ya que la poesía de la *Comedia* debe ser «gozada por sí sola».

como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término» (BORGES, OCI: 773). En el caso de Dante, sin embargo, Borges mismo parece creer en lo que, en esta declaración, se atribuye a la nación o el grupo de naciones o el largo tiempo: cuando se trata de la *Divina Comedia*, Borges cree que la devoción es justificada: «La *Divina Comedia* es el libro más justificable y más firme de todas las literaturas» (ibid: 731). En efecto, Borges asocia la noción de clásico a Dante aun cuando debe referirse a otros autores, y en la enumeración propuesta la *Comedia* es la única obra en la que explicita su acuerdo personal con la selección del canon. Así, en una conferencia sobre Goethe, dictada en 1949, declara:

A imitación de las religiones, las literaturas de cada país tienen su libro o su autor canónico. Italia, y acaso el mundo, a Dante; Inglaterra, a Shakespeare; España, a Cervantes; Francia, a Racine, Hugo o Baudelaire; nosotros, acaso a Hernández; Alemania, a Goethe. El caso de Italia es justo y benéfico; tal vez Dante sea el más extraordinario de los autores y el estudio de la *Divina Comedia* comporte el de la teología cristiana, el de las literaturas clásicas (y, en particular, el de Virgilio), etcétera (BIOY CASARES, 2006: 42).

Según se lee en estas palabras, la obra de Dante es para Borges un punto de arribo de una tradición, y de algún modo la incluye. Así también, en el ensayo “Dante y los visionarios anglosajones”, justifica el estudio de los precursores de la *Comedia* en tanto parte de la *Comedia* misma:

Un gran libro como la *Divina Comedia* no es el aislado o azaroso capricho de un individuo; muchos hombres y muchas generaciones tendieron hacia él. Investigar sus precursores no es incurrir en una miserable tarea de carácter jurídico o policial; es indagar los movimientos, los tanteos, las aventuras, las vislumbres y las premoniciones del espíritu humano (BORGES, 1982, en OCII: 363).

No se trata, sin embargo, de un punto de llegada que se justifica sólo cronológicamente. Para Borges la *Comedia*, excepcionalmente, contiene y supera a las literaturas de distintas tradiciones: así, a propósito del episodio dantesco de Ulises, sostiene que se trata de «una leyenda creada por Dante, una leyenda superior a cuanto encierran la *Odisea* y la *Eneida*, o a cuanto encerrará ese otro libro en que aparece Ulises y que se llama Sindibad del Mar *Simbad el Marino*), de *Las mil y una noches*.» (ibid: 218). Y en diálogo con Osvaldo Ferrari, Borges se pregunta retóricamente, «¿qué puede escribirse

Uno de los efectos de esta observación es el contraste, en la percepción de Borges, con el resto de los libros, a los que implícitamente se atribuye la presencia de elementos injustificados, motivados por la imperfección humana del autor:

Luego me quedé tan deslumbrado por este libro, que toda la demás literatura me parecía una obra del azar, me parecía una obra hecha de regalos del azar junto a la *Divina Comedia*, en la que todo parece —y sin duda es— premeditado por el autor (BORGES-SORRENTINO, 1973: 72)

Esta característica de la *Comedia*, en la que para Borges «no hay palabra injustificada» se corresponde con una cualidad de su creación: «la precisión que acabo de indicar no es un artificio retórico; es afirmación de la probidad, de la plenitud, con que cada incidente del poema ha sido imaginado» (OCII: 344).

La profunda justificación de cada elemento del libro, que suele atribuirse a los textos sagrados, es en la concepción de Borges, como se ha notado, el origen de la traducción literal a causa de una excesiva reverencia (cfr pp. 23-24). Y es precisamente este rasgo de la *Comedia* un obstáculo para acercarse a ella como obra humana, al que Borges se refiere en el ensayo “El enigma de Ulises”:

Hablar de los problemas literarios de un hombre como Dante puede parecer una irreverencia, pero la general felicidad de las soluciones que éste les dio no debe cegarnos al hecho de que ellos existieron y, alguna vez, resultaron insuperables (BORGES, 1997: 256).

En ocasiones, efectivamente, la *Comedia* parece ser para Borges un libro que se encuentra en el medio entre lo humano y lo divino: si el primer aspecto predomina cuando Borges se ocupa como ensayista de Dante, en algunas conversaciones sobre literatura en general parece predominar el segundo:

Dante, en una epístola a Can Grande della Scala, dijo que su *Divina Comedia* podía leerse de cuatro modos distintos. Esto me recuerda lo que dijo Scoto Eriúgena; dijo que la escritura sagrada era «como el plumaje del pavo real, hecha de un número infinito de colores». Y luego hallé que para ciertos teólogos judíos, la escritura sagrada ha sido escrita para cada uno de sus lectores; el libro ha sido previsto por Dios y el lector ha sido previsto por Dios. Lo cual nos daría también un número infinito de lecturas posibles (SORRENTINO, 1973: 72).

Y más adelante, en otra conversación, Borges explicita la relación entre la polisemia de la *Comedia* y la que se atribuye a la Biblia:

Lo que menos me ha interesado de la *Divina Comedia* es el valor religioso. Es decir, me han interesado los personajes, me han interesado sus destinos, pero todo el concepto religioso, la idea de premios y de castigos, es una idea que no he entendido nunca. [...] La parte ética de la *Divina Comedia* es la parte que precisamente no me ha interesado nunca (BORGES-SORRENTINO, 1973: 74).¹⁹³

De la selección de los personajes de la *Comedia* analizados por Borges emerge su mayor interés en aquellos episodios en los que el juicio de Dante autor no coincide con las emociones de Dante personaje: es este el rasgo común de los cantos de Francesca y Paolo, de Ulises, del noble castillo del Limbo. De esta tensión entre las distintas visiones del narrador y el protagonista emerge un dramatismo que Borges aprecia particularmente, quien además ve en ella un elemento de su propia poética.¹⁹⁴

En ocasiones, en efecto, Borges se detiene en algunas ideas que su propia obra desarrolla y que encuentran en Dante su precursor; se trata fundamentalmente de la literatura como sueño, y de la definición de una entera vida en un solo momento.

En cuanto a la primera, puede observarse que para Borges la *Comedia* es un sueño de Dante. Así, en “El noble castillo del canto cuarto”, observa que «alcanzadas las páginas finales del *Paraíso*, la *Comedia* puede ser muchas cosas, quizá todas las cosas; al principio, es notoriamente un sueño de Dante, y éste, por su parte, no es más que el sujeto del sueño» (OCII: 347). En este ensayo, Borges apoya su tesis en un célebre y controversial pasaje del inicio del poema: cita el verso 11 del primer canto integrándolo a su paráfrasis («nos dice que no sabe cómo fue a dar en la selva oscura, *tant'era pien di sonno a quel punto*») y atribuyéndole al término *sonno*, ambiguo en italiano antiguo como el español actual *sueño*, el valor de actividad onírica.

¹⁹³ Como se ha notado, la consideración de Beatrice como punto de llegada del viaje de Dante excluye de hecho el interés del *Paraíso*, libro que, significativamente, interesa a Borges sólo en la medida en que se manifiesta, de manera humana, el amor de Dante por su dama. Así, en “La última sonrisa de Beatriz”, sostiene: «Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz». La declarada desatención a los aspectos teológicos del poema permite situar la crítica de Borges en la tradición de De Sanctis y Croce, que preferían los dos primeros libros al tercero. Desde hace al menos veinte años, la crítica dantesca ha hecho hincapié en la perfección formal del *Paraíso*; quien más ha “difundido” esta actitud crítica es Umberto Eco.

¹⁹⁴ Como se mencionó, además de los ensayos que Borges efectivamente escribió, otro signo de su interés por este tipo de episodios es la gran cantidad de anotaciones manuscritas que acompañan, en el ejemplar de la edición del *Infierno* con el comentario de Francesco Flamini y Arturo Pompeati, al canto XV, protagonizado por Brunetto Latini: en éstas se puede ver la atención que Borges dedicó a distintos comentarios sobre el afecto que manifiesta Dante por su maestro condenado (cfr. ROSATO-ÁLVAREZ, 2010: 102-103).

poeta a los amantes del canto V del *Inferno* y la piedad del personaje se basa en que «Dante, que es nuestro sueño ahora, soñó la pena de Francesca y soñó su lástima» (ibid:357). Dante mismo, como protagonista de su propio sueño, es el Dante de nuestro sueño, aquel que recibirán los lectores: «A Dante lo conocemos de un modo más íntimo que sus contemporáneos. Casi diría que lo conocemos como lo conoció Virgilio, que fue un sueño suyo» (OCII: 212).

Finalmente, el encuentro entre Dante y Beatrice, que para la tesis de Borges es el episodio central de toda la *Comedia*, constituye precisamente, como reza el título de su estudio, un “encuentro en un sueño”; y ello justifica la abundancia de oscuros símbolos de carácter onírico en el episodio: «Negado para siempre por Beatriz, soñó con Beatriz, pero la soñó severísima, pero la soñó inaccesible, pero la soñó en un carro tirado por un león que era un pájaro y que era todo pájaro o todo león cuando los ojos de Beatriz lo esperaban» (OCII: 371).

La segunda idea, la posibilidad de cifrar una vida entera en un solo momento, es según Borges una estrategia central de Dante narrador:

Una novela contemporánea requiere quinientas o seiscientas páginas para hacernos conocer a alguien, si es que lo conocemos. A Dante le basta un solo momento. En ese momento el personaje está definido para siempre. Dante busca ese momento central inconscientemente. Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por ese hallazgo, que es el hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida (“*La Divina Comedia*”, OCII: 213).

Ese momento, en el caso de Dante, sería el que se resuelve en la condena eterna o la salvación de las almas. Así, los amantes del canto V del *Inferno* se definen por su momento de pecado que los condena:

Cada uno se define para siempre en un solo instante de su vida, un momento en el que un hombre se encuentra para siempre consigo mismo. [...] Francesca y Paolo sólo son lujuriosos. No tienen otro pecado, pero uno basta para condenarlos (OCII: 216).

En cambio, luego de una vida de pecado, se salva Buonconte da Montefeltro en un instante de arrepentimiento, según se narra en el canto V del *Purgatorio*. Por ello no es casual que Borges desarrolle esta idea en el “Poema conjetural”, texto en que cita y traduce casi textualmente a Dante (cfr. 2.d). Este tema tan frecuente en el *Purgatorio*, el del poder de remisión que un instante de verdadera contrición posee respecto de una

verso «una mujer y un hombre que leen los tercetos finales de cierto canto». Posiblemente también sea una referencia al Paraíso dantesco una frase de “La escritura del dios” (*El Aleph*): «hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa». Según Silvia Magnavacca, también el poema “El general Quiroga va a coche al muere” (de *Luna de enfrente*) remite indirectamente a la *Comedia* de Dante (cfr. MAGNAVACCA, 1994). Es evidente, en todos estos casos, la integración de la palabra dantesca en la de Borges, que se apropia de versos, términos o imágenes para enriquecer sus textos. La “adaptación” de los elementos dantescos a la propia poética llega a implicar al propio Dante, que en “Inf I, 32” se transforma en un personaje que, como los que ha creado, conoce en un instante su propio destino: «Años después, Dante se moría en Ravena, tan injustificado y tan solo como cualquier otro hombre. En un sueño, Dios le declaró el secreto propósito de su vida y de su labor; Dante, maravillado, supo al fin quién era, y qué era y bendijo sus amarguras» (BORGES, OCI: 807)¹⁹⁸.

Emblemática es, en este sentido, la función de la *Comedia* como intertexto del cuento “El Aleph”, de 1949. Algunos críticos, entre ellos Emir Rodríguez Monegal, han visto ya en el nombre mismo de los personajes una evocación del poema dantesco: Beatrice / Beatriz Viterbo, y Dante Alighieri / Carlos Argentino Daneri. Y Jorge Panesi señala cómo en este relato se inscribe la actitud anti-italiana de Borges de ese período:¹⁹⁹

¹⁹⁸ Según declara en un diálogo con Osvaldo Ferrari, Borges tenía la intención de escribir otro texto que tuviera a Dante como personaje principal: «Estoy escribiendo un cuento ahora, cuyo protagonista es Dante; me parece que ese cuento no va a parecerse a ningún otro mío. Bueno, voy a tratar de no hacerlo eruditamente. Además, mi erudición dantesca es escasa. Buscaré datos sobre los últimos días de Dante, es decir, los últimos días que él pasó en Venecia, antes de volver a Ravenna, donde murió, ¿no? Voy a ver si me abstengo de paisajes –el cuento va a empezar en Venecia – me parece que los paisajes de Venecia se han ensayado tantas veces, y con tan buena fortuna, que yo no tengo por qué incurrir en ellos, o intentarlos de nuevo.» (BORGES-FERRARI, 1986: 238).

¹⁹⁹ Cfr. RODRÍGUEZ MONEGAL, 1985: 454-55. Según Panesi, años más tarde Borges tomaría distancia de esta posición: «En el autoirónico post-facio a sus *Obras completas*, Borges tardíamente parece darse cuenta de que su inventado mundo literario es apenas el reverso de ese sainete italianizado, como si comprendiese aquello mismo que está en “El Aleph”: su literatura es otra versión posible del desmedido afán de Carlos Argentino Daneri» (PANESI, 2000: 165). Esta idea es retomada por Alejandro Patat, quien afirma que «se è vero che il *sainete italianizado* è di per sé il culmine della contaminazione linguistico-letteraria, il punto di incrocio piú visibile del contatto tra la cultura argentina e la cultura italiana, anche l'opera del piú argentino fra gli scrittori argentini sarebbe suscettibile di essere pensata in quest'ottica [...] Non l'identità originaria ma la perdita di tale presunta identità rimane una forma del mito che Borges, in qualche modo, alimentò» (PATAT, 2005: 6). La degradación que implica la parodia de elementos dantescos en “El Aleph” mostraría así la doble valencia de la italianidad en el imaginario argentino que se había notado en relación con el período de Mitre (cfr. capítulo 1, apartado 1. 3, pp. 37-38), y su persistencia en el siglo XX: «esistono due piani sui quali è necessario costruire ogni ragionamento sul rapporto culturale tra l'Italia e l'Argentina. Il primo è costituito da un'immagine chiara di un'Italia d'alta cultura, portatrice di un patrimonio paesaggistico, artistico e letterario imponente, l'altro è rappresentato in modo compatto da un'immagine pregiudiziale di un'Italia di bassa cultura, fatta da un popolo povero, incolto, misero, che arrivava in massa in Argentina. È sulla base di questo sdoppiamento che si costituisce, come se fosse il terzo lato di uno stesso triangolo, l'identità culturale argentina» (ibid).

2.d. I. La cita de versos en textos sobre Dante

En los ensayos y las conferencias sobre Dante, Borges refiere a menudo fragmentos de la *Comedia* como parte de su argumentación o ejemplo de un fenómeno que le interesa ilustrar. Para ello, recurre a distintas estrategias: la cita en italiano, la cita bilingüe, la traducción literal sin la fuente, la paráfrasis de episodios completos.

2. d. I. a. La cita en italiano

La mayoría de las veces en que debe citar un verso o una estrofa, Borges lo hace en italiano, sin agregar su traducción española. Este hábito supone desde luego la transparencia que Borges, como se vio, le atribuye al texto original para los lectores hispanófonos.

En ocasiones, la inclusión del fragmento en cuestión, motivada por el razonamiento que Borges está exponiendo, concierne algún aspecto que la cita en lengua original ilustra de manera más clara. Es el caso de la inclusión en italiano del verso 1 de Inf VIII (*io dico, seguitando, che assai prima*) en medio de la explicación sobre la fecha de composición del poema (OCII: 349); o de Inf XX, 112-113 (*Euripilo ebbe nome; e così'l canta / l'alta mia tragedia in alcun loco*) en relación con su título (BORGES, 1949: XII). Así también, en apoyo de la tesis según la cual la ambigüedad del episodio de Ugolino se debe al material onírico del que está formado, Borges cita la propuesta coral de los niños, que considera inverosímil: *tu ne vestisti / queste misere carni, e tu le spoglia!* (Inf XXXIII, 63, en *ibid*: 22, y OCII: 352). En “*La Divina Comedia*”, entre algunos ejemplos de la delicadeza de Dante, cita en italiano el verso 24 de Par XVII (*buon tetragono ai colpe di fortuna*) y luego explica: «el hombre es un buen tetrágono, un cubo, y eso es realmente raro» (OCII: 222)²⁰¹; como se verá, la explicación o la traducción en español suele acompañar a aquellos pasajes en que la comprensión de la idea de Borges depende de la comprensión literal de los versos citados.

²⁰¹ Si bien el ejemplo parece mostrar más la originalidad de Dante que su delicadeza, es el primero que Borges cita para ilustrar esta última característica. A la metáfora geométrica agrega luego la de la flecha cuyo trayecto es invertido por Dante para darnos la idea de velocidad, y al terminar la serie de ejemplos concluye que «toda la *Comedia* está llena de felicidades de ese tipo», observación que permite asociar la «delicadeza» al ámbito más vasto de los aciertos retóricos de Dante.

con la unidad métrica del verso o de la estrofa, sino que corresponde a un sintagma con autonomía semántica: en “El último viaje de Ulises” se ejemplifica la causa por la que los héroes griegos están envueltos en la llama infernal a través de la cita de un verso y medio (*e dentro da la lor fiamma si geme / l’agguato del caval...* (Inf XXVI, 58-59, en OCII: 354); en “El encuentro en un sueño”, la cita sirve para ilustrar la idea de que Dante quiso embellecer la escena simbólica del Edén: *Non che Roma di carro così bello, rallegrasse Affricano* (Pg XXIX, 115-116, en *ibid*: 370); y luego, en medio de la paráfrasis del mismo episodio, *trasformato così’l dificio santo / mise fuor teste* (Pg XXXII, 142-143, en *ibid*: 217). Es notable el hecho de que, en ambos casos, luego de la cita en cuestión Borges desestime las ideas expresadas en el texto de Dante: en el primero, sosteniendo que el verdadero pecado de Ulises no consiste en el que refieren los versos citados sino en la soberbia intelectual que emerge del relato de su último viaje; en el segundo, juzgando negativamente la escena que Dante ha querido embellecer («la procesión es de una complicada fealdad»). Podría pensarse que la cita de un endecasílabo dantesco en italiano tiene para Borges una eficacia que en ocasiones le resulta inoportuna: así, cuando quiere oponerse al significado de un verso o de una estrofa, prefiere que la cita no coincida con la unidad métrica, mitigando de algún modo su encanto o poder de persuasión alusiva.

2. d. I. b. La cita bilingüe

De particular interés para este trabajo resulta el reducido corpus conformado por los versos dantescos que Borges cita en italiano y acompaña con una traducción literal, asegurándose su comprensión por parte de todos los lectores. Se trata, efectivamente, de pasajes que, a diferencia de los que cita sólo en italiano, cumplen en su argumentación una función que excede la de mero ornamento: la comprensión imprecisa o errada de sus términos comprometería la comprensión de la exposición del mismo texto borgeano. Al comienzo de la conferencia “La *Divina Comedia*”, por ejemplo, cita los primeros

²⁰⁴ En los mismos textos, Borges cita las siguientes estrofas: en “El noble castillo del canto cuarto”, *Non è il mondan romore altro ch’un fiato / di vento, ch’or vien quinci e or vien quindi / e muta nome perché muta lato* (Pg XI, 102, en OCII: 350); en “El encuentro en un sueño”, *Ma Virgilio n’avea lasciati scemi / di sé, Virgilio dolcissimo padre, / Virgilio a cui per mia salute die’ mi*; en “La última sonrisa de Beatriz”, *Così orai; e quella, sì lontana / come pareva, sorrise e riguardommi; / poi si tornò all’eterna fontana* (Par XXXI, 91-93, en *ibid*: 219) y *O donna in cui la mia speranza vige, / e che soffristi per la mia salute / in inferno lasciar le tue vestige* (Par XXXI, 79-81, en *ibid*: 221); en el “Estudio preliminar” a la edición de Jackson, *Non è il mondan romore altro ch’un fiato / di vento, ch’or vien quinci e or vien quindi, / e muta nome perché muta lato* (Pg, XI, 100-102, en OCII: 350).

lector. Por último, la traducción del verso 75 del canto XXXIII del *Inferno* (*Poscia piú che il dolor poté il digiuno* como «después el hambre pudo más que el dolor»), que aparece más de una vez en “El falso problema de Ugolino”, muestra cómo el interés de Borges en el significado de un pasaje (en este caso, como se sabe, todo el ensayo consiste en el análisis de la ambigüedad de este verso), lo hace privilegiar el sentido sobre otros aspectos que, en sus textos teóricos, considera de igual importancia en poesía: en este caso, en la traducción se altera el orden de los términos de la comparación.

2. d. I. c. La paráfrasis

En los ensayos y las conferencias sobre Dante, Borges integra los distintos episodios de la *Comedia* con paráfrasis en las que, como se vio, suele introducir versos en italiano o traducidos. En ocasiones esta paráfrasis posee un alto grado de literalidad, por lo que se la percibe casi como una traducción en discurso indirecto.²⁰⁶ Sin embargo, a diferencia de las citas en ambas lenguas, en las que el lector podría eventualmente controlar la correspondencia entre los términos, en las paráfrasis que no están acompañadas por el texto fuente aparecen pequeñas innovaciones, lo que impide a simple vista al lector que no conoce los versos dantescos de memoria distinguir los elementos alterados, omitidos o agregados por Borges. Se examinan a continuación los episodios que contienen las innovaciones más significativas.

En “El noble castillo del canto cuarto”, Borges parafrasea la entrada de Dante y Virgilio al Limbo y su encuentro con los poetas paganos, agregando interpretaciones simbólicas tradicionalmente aceptadas e incluyendo la traducción casi literal del verso 109 de Inf IV: «que atraviesan como si fuera tierra firme». También la descripción de las almas que habitan el castillo responde casi puntualmente a la descripción del texto fuente: Borges les atribuye «mucha autoridad» (*grande autorità*) y agrega que «rara vez hablan y su voz es muy tenue; miran con grave lentitud», traduciendo en distinto orden el verso 112 (*Genti v'eran con occhi tardi e gravi*) y el 114 (*parlavan rado, con voci soavi*). Más adelante, luego de una digresión y ya en plena exposición de su tesis,

²⁰⁶ Es el caso de las paráfrasis de la desaparición de Beatrice en “La última sonrisa de Beatriz”, de la metamorfosis del carro en “El encuentro en un sueño”, de la descripción del castillo en “El noble castillo del canto cuarto”, de la explicación de Marco Lombardo (Pg XVI) en “El verdugo piadoso”, de la descripción del águila del canto XVIII del *Paraíso* y del discurso sobre la justicia divina del canto XIX en “El Simurgh y el Águila”, como de las breves paráfrasis de los episodios de Francesca, Sordello, Ugolino y las metamorfosis de los ladrones en el Prólogo a los *Nueve ensayos dantescos*.

dantesco, es el heterodoxo final de este ensayo: allí se afirma que los poetas del Limbo «son formas del incipiente sueño de Dante, apenas desligadas del soñador», que hablan interminablemente de letras, que «han leído la *Farsalia* o escriben la *Comedia*» pero «están en el infierno porque los olvida Beatriz». Como se ve, la misma prosa de Borges sugiere la fusión entre el soñador y lo soñado, para atribuirles a los poetas antiguos un sentimiento de pérdida amorosa que, según Borges, es la motivación íntima de toda la *Commedia*.

En el célebre ensayo “El falso problema de Ugolino”, Borges hace una paráfrasis casi literal de la escena desde su comienzo: «En el fondo glacial del noveno círculo, Ugolino roe infinitamente la nuca de Ruggieri degli Ubaldini y se limpia la boca sanguinaria con el pelo del réprobo». Excepto el adverbio «infinitamente», agregado por Borges pero justificado por la condición general de los condenados (y en este caso también por el hecho de que, al terminar su discurso, Ugolino retoma la acción de roer), todos los elementos nombrados tienen su correspondencia en el texto fuente. Continúa narrando : «Alza la boca, no la cara, de la feroz comida y cuenta que Ruggieri lo traicionó y lo encarceló con sus hijos». En esta oración Borges condensa los primeros 21 versos del canto XXXIII, y comienza a delinear su tesis a través del énfasis (ausente del original) de la boca y no la cara. La paráfrasis continúa sintética pero fielmente, hasta el momento culminante que precede la muerte de Ugolino: «Después se queda ciego y habla con sus muertos y llora y los palpa en la sombra», que corresponderían los versos 72-72: *ond'io mi diedi, / già cieco, a brancolar sovra ciascuno, / e due dí li chiamai, poi che fur morti*. Como se ve, además del polisíndeton, ausente en el original, Borges anula el elemento físico de la narración (*brancolar*, literalmente ‘moverse con torpeza’, en este caso claramente debido a la ceguera), cambia el verbo *chiamare* (literalmente ‘llamar’, y como éste transitivo) por «hablar con», que sugiere la posibilidad de que escuche también sus voces, y agrega los verbos *llorar* y *palpar*, que no sólo no aparecen en el texto de Dante sino que, en el caso del primero, es contradictorio con lo que el mismo Ugolino afirma en otro pasaje: *Io non piangea, sí dentro impetraí*. Como se sabe, la tesis de Borges acerca del verso 75 (que, como se vio, es traducido como «después el hambre pudo más que el dolor», privilegiando el aspecto semántico sobre el sintáctico) sostiene que «en la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino devora y no devora los amados cadáveres»; funcional a esa tesis es el patetismo que Borges le agrega a los momentos inmediatamente anteriores, en el cual conviven la desesperación (acentuados por los términos *llorar* y *palpar*) y la locura (sugerida por el

ejemplo, la mente) el ardor irrefrenable del conocimiento que merece la fidelidad de los marineros. La paráfrasis continúa con el mismo nivel de precisión, y sutiles desviaciones análogas:

Con la última nave y con los pocos fieles que aún le quedaban, se lanzó al mar abierto; ya viejos, arribaron a la garganta donde Hércules fijó sus columnas. En ese término que un dios marcó a la ambición o al arrojo, instó a sus camaradas a conocer, ya que tan poco les restaba de vida, el mundo sin gente, los no usados mares antípodas.

También aquí, Borges connota de grandeza la empresa de Ulises: califica de «última», adjetivo por otra parte recurrente en sus propios escritos, a la nave que en el texto fuente es *un legno*, sugiriendo la pérdida de las demás en implícitas aventuras; califica de «fieles» a los hombres que Ulises personaje llama *quella compagnia picciola dalla qual non fui disertò*; y fundamentalmente, expresa la finalidad que en el texto de Dante poseen las columnas de Hércules (*acciò che l'uom piú oltre non si metta*) como el «término a la ambición o al arrojo», tiñendo de esos mismos rasgos la voluntad de ir más allá de ellas. Como se ve, todas las intervenciones de Borges tienden a definir el gesto de Ulises como un acto de valentía última, para compartir el cual se requería fidelidad; un acto que, en el texto fuente, manifiesta como se sabe la soberbia intelectual de querer conocer lo que al hombre está vedado, soberbia análoga a la del pecado de Adán y Eva. En la paráfrasis de Borges no aparece la soberbia, que sin embargo está en una de las citas de Carlo Steiner presentes en el ensayo (cfr. *ibid*: 356: «Dante, nuevo Ulises, la pisará [la playa del Purgatorio] como un vencedor, ceñido de humildad, y no lo guiará la soberbia sino la razón, iluminada por la gracia»). No es casual en este sentido que el adjetivo *folle*, en el que recae, como nota el mismo Borges, toda la carga ética del viaje de Ulises (y del temor de Dante personaje al inicio de su propio viaje), pierda en la paráfrasis su valencia exclusivamente negativa: «Ulises, al referir su empresa, la califica de *insensata* (*folle*)». Es evidente que la actitud del héroe griego, en la visión de Borges, resulta más sentida que pensada: siguiendo un ardor del pecho que supera sus propios sentimientos por la familia que lo espera en Itaca, Ulises actúa con arrojo, insensatamente. Esta oposición, está de más decirlo, no aparece en el canto dantesco: es más, si se pusiera en estos términos, Ulises más bien resulta un personaje condenado por el exceso de *ingegno*, exorbitante respecto de la virtud que debería guiarlo. Es precisamente este “nuevo Ulises borgeano” el que podría identificarse con el capitán de *Moby Dick*, identificación que Borges propone al final del artículo: «Éste,

ensayo dantesco, “La última sonrisa de Beatriz”. En el canto XXXI del *Paradiso*, según Borges, se encuentran los «versos más patéticos que la literatura ha alcanzado»: nadie antes que él los ha «leído enteramente», de manera de percibir «el pesar que hay en ellos» (OCII: 373). La insistencia de Borges, al inicio de su ensayo, en la tristeza que atribuye al episodio en cuestión parece anticipar las eventuales objeciones que el lector opondría a su interpretación, dado que lo narrado tiene lugar en el cielo empíreo, sede de Dios, cuando la contemplación final es inminente. Borges justifica la contradicción entre tal situación y la «desdicha» que le atribuye a Dante desplazando los sentimientos negativos del personaje al autor: «Bien es verdad que la trágica sustancia que encierran [estos versos] pertenece menos a la obra que al autor de la obra, menos a Dante protagonista, que a Dante redactor o inventor» (ibid). La paráfrasis a través de la cual Borges contextualiza el pasaje en que desea detenerse comienza, significativamente, en una escena del Purgatorio, aquella en que «Dante pierde a Virgilio». Luego de una paráfrasis sintética que incluye algunos de los momentos vividos por Dante junto a Beatrice, Borges llega al momento que le interesa: «De pronto, advierte que Beatriz lo ha dejado». De este modo, el tema tratado se enmarca entre dos despedidas (la primera de las cuales, si bien Borges no lo recuerda explícitamente, había suscitado el llanto en Dante personaje). En coherencia con el patetismo y la tragicidad que le atribuye a la escena, Borges sigue preparando al lector para la interpretación del terceto que es objeto de su reflexión a través de la versión casi textual de los versos 73-76 (*Da quella region che piú su tona / occhio mortale alcun tanto non dista, / qualunque in mare piú giu's'abandona, / quanto li da Beatrice la mia vista*) de un modo que si bien permite identificarlos, implica una leve pero significativa distorsión semántica: «Como un hombre que en el fondo del mar alzara los ojos a la región del trueno, así la venera y la implora». En el texto fuente los versos citados enfatizan la ausencia de espacialidad en el Empíreo, donde la “distancia” no impide la visión nítida de las cosas; de hecho, los versos siguientes se refieren precisamente a la vista inmediata, sin obstáculos de ningún medio físico, que a pesar de la “lejanía” le permite a Dante percibir a Beatrice: *ma nulla mi facea, ché sua effige / non discendea a me per mezzo mista* (vv. 77-78). La perfecta comprensión de Borges de este significado se manifiesta en la paráfrasis que en su ensayo precede a esta cita, en la que el cielo empíreo es definido como «esa infinita región (como en los lienzos prerrafaelistas) [en que] lo remoto no es menos nítido que lo que está muy cerca». Sin embargo, al describir el estado de ánimo con que Dante mira hacia Beatrice, Borges convierte la observación del narrador de este fenómeno en

altrimenti / lo rivocai; sí poco a lui ne calse! (133-135). Es evidente que para la concepción medieval, Beatrice no sólo no está perdida para Dante, sino que lo está cuidando desde lo alto: esta certeza no sólo aparece en la *Vita nova*, sino que se confirma en el relato de Virgilio del canto II del *Inferno*. A partir de esta revelación inicial, Dante sabe que con ella se reunirá en el Paraíso, tanto en la última etapa de su viaje al más allá como en la eternidad que lo espera después de la muerte. La «melancolía», el «horror» y la «desdicha» que Borges asocia al episodio implica la voluntaria confusión de planos que se declara al inicio del ensayo: le atribuye al peregrino (que está por ver a Dios, que le acaba de agradecer a Beatrice su liberación de la esclavitud) una tristeza que parece tener su origen en un Dante biográfico, el escritor, que sufre por la ausencia de su mujer amada, y que de algún modo, involuntariamente, se filtra en el libro mismo. En su exposición, Borges altera el orden de los hechos narrados en el texto fuente, para justificar su interpretación de los versos ya citados a través del relato de la reacción de Dante ante la repentina desaparición de Beatrice, que en el episodio dantesco es anterior. En este relato, es notable cómo Borges presenta el verso 64, *E "Dov' è ella?" subito diss'io* como «"Ov'e ella?" grita». Como se ve, la primera parte del verso, que consiste en las palabras de Dante personaje en discurso directo, es referida por Borges en italiano. El verbo introductor *dire* ('decir'), en cambio, es traducido como «gritar». Así, el carácter mixto del verso (parte en italiano, parte en español) sugiere su literalidad: pareciera que la traducción del verbo obedece a la necesidad de cambiar la primera persona del texto fuente por la tercera que se adecua a la paráfrasis de Borges. Sin embargo, como es evidente, la traducción de *dire* como *gritar* agrega un énfasis que apoya la interpretación según la cual Dante, en medio del Paraíso, siente dolor. En la paráfrasis que sigue, Borges mezcla escenas de Beatrice viva, tomadas de la *Vita nova*, con noticias extratextuales: todos elementos ausentes del episodio que se está analizando, y que preparan la interpretación del último discurso que Dante le dirige a Beatrice: «Dante le reza como a Dios, pero también como a una mujer anhelada» (ibid). El hecho de que Dante no llore (como sí hizo cuando descubrió que Virgilio había partido, él sí irrecuperable para Dante), es desestimado por Borges: «Ello es verdad, si atendemos al propósito del poeta; erróneo, si atendemos al sentimiento» (ibid: 374). Como se ve, el análisis se desplaza por entero del texto examinado a la condición, imaginada, de su génesis:

Ausente para siempre de Beatriz, solo y quizá humillado,
imaginó la escena para imaginar que estaba con ella.

Significativamente, en todos los textos borgeanos sobre Dante, aparece sólo una vez un pasaje traducido al castellano sin su fuente italiana. Se trata de un breve fragmento de la prosa de la *Vita nova*: «Lo que de mujer alguna se ha dicho» (en “La última sonrisa de Beatriz”, OCII: 373). Su condición de *unicum* en el corpus examinado permite relevar su excepcionalidad: todos los versos de Dante merecen, en la visión de Borges, ser escuchados en lengua original, independientemente de que su función en la argumentación requieran una traducción que garantice su comprensión literal. Por otro lado, podría pensarse que la pertenencia de la frase traducida a una obra menor de Dante no es casual: en efecto, para Borges la cumbre de la literatura es la *Comedia*, en relación con la cual puede ser reproducido (sólo en castellano, como en este caso) un elemento de otra obra, menor respecto del *poema sacro*. Y el lugar en que Dante dice de Beatrice «lo que de mujer alguna se ha dicho» es precisamente la *Comedia*:

2. d. II. La presencia de Dante en otros textos borgeanos

Como se anticipó, Dante es una presencia notable en la producción de la madurez de Borges: distintos aspectos de la *Comedia* son recordados en ensayos, conferencias, diálogos sobre otros temas. Dado que el propósito de este apartado es el de examinar las estrategias a través de las cuales Borges integra los versos de Dante en sus propios textos, se analizará a continuación la presencia de la traducción y la paráfrasis en los dos textos más representativos en este sentido: el cuento “El Aleph” y el “Poema conjetural”.

2. d. II. a. La voz de Dante en “El Aleph”

Las fuentes dantescas de la visión del Aleph borgeano han sido señaladas más de una vez.²¹⁰ Se examinarán las correspondencias entre los distintos elementos del cuento y el poema dantesco, y las operaciones de apropiación por parte de Borges de la fuente italiana.

Como se sabe, el tema de la inefabilidad, central en el texto de Dante, es tomado por Borges en estos términos: «Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza,

²¹⁰ Además del texto de E. Rodríguez Monegal mencionado en p. 314 y el de R. Paoli citado en la nota 200, cfr. Ruggiero Stefanini, «Dante in Borges: l’Aleph, Beatriz e il Sud», en *Italica*, 57, 1 (STEFANINI, 1980); Rafael Montano, “‘El Aleph’: Dante y los dos Borges”, en MONTANO, 2003). Acerca de los juicios que este cuento sugiere sobre la inmigración italiana, cfr. PANESI, 2000 y PATAT 2005.

con sus solas fuerzas, el narrador anuncia: «Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré». La condición del Aleph como objeto inasible por parte del escritor es paradigmática del desplazamiento del realismo a lo fantástico, que como observa R. Jackson se define precisamente como lo indecible.²¹¹ El relato de Dante, en cambio, se sitúa en el realismo que en su cosmovisión (y la del lector al que se dirige) coincide con lo verosímil: así, el personaje confía en que le será dada la posibilidad de decir lo que vio, en la medida necesaria para cumplir con su misión; el objeto de la visión, Dios mismo, es en esta cosmovisión lo real por antonomasia, el puro acto cuya perfección excede la comprensión y la palabra humana, limitadas e imperfectas. El pedido de Dante, en efecto, no involucra al escritor de manera individual, sino como medio para que transmita lo que vio en el punto inefable:

*che, per tornare alquanto a mia memoria
e per sonare un poco in questi versi,
piú si conceperà di tua vittoria.*

Par XXXIII, 73-75

No es menor en la reformulación de Borges, obviamente, el hecho de que el Aleph sea un objeto del mundo y no, como en su fuente dantesca, Dios mismo: cancelando su divinidad, Borges enmarca su visión en un relato por lo demás desacralizado; evocando los versos dantescos, tiñe de trascendencia la experiencia del personaje: la presencia velada pero perceptible de la fuente sugiere la posibilidad de una revelación divina en medio de la cotidianeidad más desacralizada. Por otra parte, la contigüidad de la visión del Aleph en el cuento con el recuerdo de los místicos, sugiere su carácter divino. Así, los elementos paródicos del cuento borgeano enfatizan lo inesperado de la epifanía, del mismo modo en que al inicio del relato al protagonista se manifiesta, en un aviso de cigarrillos rubios, el movimiento incesante del universo aun después de la muerte de Beatriz Viterbo.

La descripción del Aleph toma en cambio distintos elementos del *Pardiso* dantesco, presentes en la que Dante hace de Dios: «todos ocupan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia» tiene como fuentes la primera visión de Dios como un punto (*un punto vidi che raggiava lume / acuto sí, che 'l viso ch'elli affoca / chiuder*

²¹¹ En su ensayo *Fantasy: literatura y subversión*, rosmary Jackson analiza lo fantástico en la literatura moderna a parti de la ruptura entre el objeto y su signo. Retomando una idea de Bellemin-Noël, propone una «retórica de lo indecible» en la que se inscribirían los textos fantásticos de los siglos XIX y XX, caracterizados por un «exceso semiótico» que «empuja hacia un área de no-significación» (JAKCSON, 1986: 34-36).

/ ciò che tu vuoi, che conservi sani, / dopo tanto veder, li affeti suoi (Par XXXIII, 34-46). También en este caso, mientras que el poeta italiano se sabe cuidado por Beatrice, la Virgen, Dios mismo, el personaje argentino se encuentra desprotegido en la vida que sucede a la visión; es su misma humanidad la que lo devolverá, profanamente, a la vida cotidiana: «Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido». Del mismo modo en que el personaje irá falseando y perdiendo «bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz». En este final también puede leerse una oposición respecto del efecto constante de Beatrice en la mente de Dante, *che nella mente sempre mi rampolla* (Pg XXVII, 42), *quella che 'mparadisa la mia mente* (Par XXVIII, 3).

2. d. II. b. La voz de Dante en “Poema conjetural”

Una operación análoga a la de la incorporación de elementos de fuerte valencia religiosa en un contexto de revelación laica se encuentra en el “Poema conjetural”. Como se sabe, una serie de cinco endecasílabos remiten en él, explícitamente, al canto V del *Purgatorio*:

Como aquel capitán del Purgatorio
que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,
fue cegado y tumbado por la muerte
donde un oscuro río pierde el nombre,
así habré de caer. Hoy es el término.

Luego del sujeto que lo vincula a la *Comedia*, los versos de Dante son evocados con distinto grado de literalidad, pero retomando casi todos sus elementos:

*Là've 'l vocabol suo diventa vano,
arriva' io forato ne la gola,
fuggendo a piede e sanguinando il piano.
Quivi perdei la vista e la parola*

Pg V, 97-100

El primer verso de este fragmento, que tiene su correspondencia en el verso 99 del episodio dantesco, es tan literal que se lo podría considerar directamente una traducción a la que sólo se agrega el *que* por motivos sintácticos: junto con el sujeto, la cita dantesca indica la fuente con precisión. El verso siguiente es el que más altera el texto de Dante, traducible como «llegué yo herido en la garganta»: la ceguera y la muerte que Borges agrega resultarían simbólicamente incompatibles con la conversión de Buonconte, que en el instante en que está por perder la vida del mundo se entrega arrepentido, naciendo a la vida eterna. El verso que cierra el primer término de la

a atisbar en la revelación del propio destino humano un poder de remisión análogo al de su antecesor medieval.

3. Conclusiones

Como se ha intentado mostrar, existe un corpus de ensayos sobre traducción en el que Borges manifiesta su preferencia por un ideal clásico que cancela las nociones de autor y texto original; según esta posición, la traducción debería ser creativa, irreverente y embellecedora. La traducción literal, en cambio, estaría asociada a una actitud de extremo respeto ante los textos sagrados, que al considerarse inspirados no poseen ningún elemento azaroso. La tarea de Borges como traductor se caracteriza, de hecho, por una notable visibilidad y una gran libertad respecto del plano literal del texto fuente. Sin embargo, existe otro corpus borgeano del que emergen ideas más tradicionales (en el sentido de que se inscriben en la tradición romántica) respecto de la traducción, según las cuales existe la fidelidad al texto fuente que, sobre todo en el caso de la poesía, sufre una pérdida inevitable al ser traducida.

Por otra parte, los numerosos juicios de Borges sobre la *Comedia* de Dante como texto cumbre de todas las literaturas, le atribuyen rasgos análogos a los del texto inspirado y por ende inmejorable; en términos del Borges privilegiado por la crítica, la *Comedia* podría decirse “intraducible” con feliz irreverencia. Borges sostiene, además, que cualquier hispanohablante puede leer su texto sin mediación. Dado que, según declara, el único italiano que conoce es el que le enseñó Dante, todos sus comentarios acerca de la transparencia de este idioma respecto del español tienden a enfatizar la legibilidad de la *Comedia* en lengua original: a pesar de que en su primera lectura personal se apoyó en el texto inglés hasta el canto XXX del *Purgatorio*, Borges ironiza acerca del lector de habla española que necesita una traducción para leer a Dante.

Por último, el examen de las distintas estrategias que usa Borges para introducir versos dantescos en sus escritos muestra una notable literalidad en los casos en que traduce (siempre citando el verso italiano), y una notable libertad en las paráfrasis y las evocaciones en que el texto fuente está ausente. Podría afirmarse que, dada la devoción que en este caso le merece el original, para apropiarse de Dante de manera creativa, es decir funcional a su poética, le es favorable un género que lo libere de la fidelidad literal que su traducción le impondría. En base a las brevísimas traducciones que incluye en sus ensayos, cabe imaginar que Borges, en el caso de aceptar la propuesta de traducir la

CONCLUSIONES

En esta investigación se ha intentado contextualizar, analizar e interpretar las traducciones argentinas de la *Divina Comedia* a lo largo de los siglos XIX y XX. A partir de una perspectiva histórico-cultural, que ha permitido recrear el horizonte de expectativa y la recepción efectiva que conocieron dichos proyectos acabados, la investigación dio cuenta de los diversos fenómenos textuales y paratextuales que convergen en las distintas ediciones de la *Comedia*. De este estudio emerge claramente la existencia de ciertas posiciones hermenéuticas específicas de la cultura argentina en el ámbito de la dantología, que funciona como paradigma del modo en que nuestro país leyó, absorbió y recreó los discursos literarios hegemónicos de la cultura europea.

El examen de la traducción de Dante consiste así en una reflexión privilegiada acerca de distintos aspectos de la cultura argentina y de algunos rasgos del fenómeno de la traducción. El trabajo de Mitre se configura como “apriori histórico”, es decir un texto que determina y condiciona una serie más vasta²¹², en tanto ha funcionado como disparador de una verdadera tradición que resulta paradigmática al menos en dos sentidos:

1) En primer lugar, emerge la relevancia de la traducción de Dante como posible hilo conductor para estudiar algunos aspectos de la literatura argentina y su relación con la literatura europea.

2) En segundo lugar, la serie de traducciones argentinas de la *Comedia* resulta emblemática para comprender el modo en que nuestro país se enfrentó, en los períodos involucrados, a la cuestión de la traducción.

La traducción de la *Comedia*, entendida así como una zona de intersección entre estos dos fenómenos, se ha caracterizado por la construcción de la figura del traductor-intérprete, que es específica de la relación entre Dante y sus lectores argentinos, y que excede la figura de comentador de las ediciones anotadas italianas, ya que no sólo glosa el texto sino que lo reescribe en función de su propia poética. Esta figura se ha ido modificando durante el siglo XX, a través de una evolución que se inscribe en los preceptos estéticos de los distintos períodos de producción de cada traducción. La figura del traductor-intérprete implica una concepción de Dante como texto clásico, capaz de

²¹² Retomando una noción de Foucault, Giorgio Agamben define “a priori histórico” como «aquél hecho histórico que posee la capacidad de condicionar y determinar el desarrollo y la inteligibilidad de una serie más vasta de fenómenos» (AGAMBEN 2013; cfr. también 2008).

manifiesta de manera evidente en las notas, a través de las cuales, a diferencia de la tradición italiana que Battistessa indudablemente conoce, no sólo se presentan las distintas posibilidades interpretativas de los versos en cuestión, sino que se toma partido por una de ellas, desestimando u olvidando las posiciones contrarias. Así, si bien Battistessa expresa más de una vez la superación que su trabajo supone respecto del de Mitre, la apropiación del sentido del texto dantesco y la búsqueda en él de «lo que realmente importa» inscribe su traducción en una tradición que se permite indicarle al lector cuál de todos los posibles significados del poema debe privilegiar.

A través de la inclusión de Borges en este derrotero se ha podido vincular su idea de la irreverencia con la responsabilidad interpretativa que caracteriza a los traductores argentinos de Dante. Desde esta perspectiva, la tesis central de “El escritor argentino y la tradición” aparece como un feliz punto de arribo de la actitud con la que Mitre y Battistessa se apropiaron de Dante: a pesar de las burlas que ambos suscitan en Borges, la idea de que a los argentinos les pertenece toda la tradición occidental parece estar implícita ya en la tarea que se propuso Mitre, en clara polémica con los traductores españoles. La negativa de Borges de traducir a Dante resulta significativa, ya que coloca a la *Comedia*, al menos en su canon personal, entre los textos intraducibles; esta condición, unida a la concepción borgeana de la escritura como reescritura, incluye al poema de Dante entre las fuentes “reescribibles”. Como se vio, para apropiarse de la *Comedia* y volverla funcional a su propia poética, Borges desiste de la traducción y elige el ensayo en el que conviven brevísimas traducciones con citas y paráfrasis: allí se expresa su particular interpretación del poema. Así, con una nueva conciencia de la riqueza del texto dantesco, asociándolo a los libros inspirados en que todo elemento está justificado, Borges representa un punto de arribo en la tradición argentina de domesticar a Dante: en este final del proceso, la traducción integral de la *Comedia*, entendida como «ápice de todas las literaturas», aparece como inadecuada.

Como se ve, se han excluido del relato anterior las traducciones de la *Comedia* que, por distintos motivos, no poseen (en algunos casos aún) una considerable tradición lectora. La mayor innovación de estos trabajos consiste en la recuperación, por parte de Jorge Aulicino, de la dimensión experimental de la lengua de Dante. El análisis de su posición en el recorrido trazado podrá llevarse a cabo sólo en algunos años. Por ahora, será suficiente señalar que las tres traducciones cuyo estudio se presenta en esta tesis en el capítulo 3, aunque diferentes en muchos aspectos, comparten el rasgo (que las separan de las dos “grandes traducciones”) de no poseer, prácticamente, un paratexto.

restitución de placer inmediato y liberación de una exigencia superflua, o bien como frustración ante los planos de significado que se perciben sin ser comprendidos. El interrogante es significativo, ya que una recepción positiva de estas traducciones se presentaría como el comienzo de una nueva tradición, en que el traductor ha abandonado, al menos como rol central, su función de guía hacia la interpretación del poema dantesco.

- ALIGHIERI, D., *Infierno*, traducción de Luis Antonio Beruti, Buenos Aires: Gleizer, 1935.
- AULICINO, J. (2010): “La musa equivocada”, en A.A.V.V., *El verso libre*, Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- BATTISTESSA, A. (1958): Entrevista de Julio Crespo, en *Señales*, año XI, n° 104, pp. 7-10.
- BATTISTESSA, A (1965): *El poeta en su poema*, Buenos Aires: Nova.
- BATTISTESSA, A (1965b): “Dante y las generaciones argentinas”, en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XXX.
- BATTISTESSA, A (1978): Carta inédita a Victoria Ocampo (disponible en la Academia Argentina de Letras).
- BATTISTESSA, A (1979): *Shakespeare en sus textos. Oír con los ojos*, Buenos Aires: Corregidor.
- BATTISTESSA, A. (1984): "Prólogo a la edición de la *Divina Comedia*", Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.
- BATTISTESSA, A. (2006): “La traducción. Rescate de naufragos”, en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Tomo 71, 287-288. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- BERUTI, L. A. (1935): “Prefacio” a su traducción del *Infierno*, en ALIGHIERI 1935.
- BESIO MORENO, N. (1940); “Iságoe”, en ALIGHIERI, 1940.
- BIOY CASARES, A. (2006): *Borges*, Buenos Aires: Destino.
- BORGES J. L. (1967): *Arte poética. Seis conferencias*, Barcelona: Crítica.
- BORGES, J. L. – BIOY CASARES, A. – OCAMPO, S. (1965): *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Sudamericana.

- BORGES, J. L. (1982): *Nueve ensayos dantescos*, Buenos Aires: Espasa Calpe (en OCII).
- BORGES, J. L. (1985): “Mis libros”, diálogo con Jorge Cruz publicado en *La Nación*, 4ta sección, 28 de abril.
- BORGES, J. L. (1986): *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar” (1936-1939)*, Barcelona: Tusquets.
- BORGES, J. L. (1988): Carlos Cortínez *et. al.*, *Con Borges. Texto y persona*, Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- BORGES, J. L. (1989): “Las versiones homéricas” (luego agregadas a *Discusión*, 1932), en OCI.
- BORGES, J. L. (1997): *Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, J. L. (1997a): *Borges para millones*, Buenos Aires: Corregidor.
- BORGES, J. L. (1997b): *El otro Borges. Entrevistas (1960-1986)* reunidas por Fernando Mateo, Buenos Aires: Equis.
- BORGES, J. L. (1999): *Borges en Sur 1931-1980*, Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, J. L. (1999b): *Obras, reseñas y traducciones inéditas*. Editorial Atlántida, Buenos Aires: Atlántida, (también en <http://www.proz.com/forum/spanish/27933-elogio-al-traductor-roberto-a-talice.html>).
- BORGES, J. L. (1999c): *Un ensayo autobiográfico*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- BORGES, J. L. (2000): *Borges en El hogar (1935-1958)*, Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, J. L. (2001): *Arte poética*. Barcelona: Crítica.
- BORGES, J. L. (2001b): *Textos recobrados 1931-1955*, Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, J. L. (2002): “Las dos maneras de traducir” (*La Prensa*, 1 de agosto de 1926) en *Textos recobrados. 1919-1929*. Barcelona: Emecé.

1986.

MITRE, B. (1861): Carta a Justo José de Urquiza del 25 de abril. Citado en SÁBATO, H. (comp.), *El pensamiento de Bartolomé Mitre y los liberales*, Buenos Aires: El Ateneo, 2009.

MITRE, B. (1862): “Discurso al asumir la presidencia de la nación”, 12 de octubre, citado en *Arengas*, Buenos Aires: Casavalle, 1889.

MITRE, B. (1862b): Discurso parlamentario, en *Arengas*, Buenos Aires: Biblioteca de «La Nación» (tercera edición), 1902.

MITRE, B. (1863): Carta a Juan María Gutierrez del 19 de noviembre, citado por VEDIA Y MITRE, M., Estudio preliminar a MITRE, B., *Defensa de la poesía*, Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1947.

MITRE, B. (1868): “Palabras sobre Sarmiento en un banquete de una logia masónica”, 29 de septiembre, citado en *Arengas*, Buenos Aires: Casavalle, 1889 (segunda edición).

MITRE, B. (1868b): “Palabras en un banquete en Chivilcoy”, 25 de octubre, citado en HALPERÍN DONGHI, T., *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.

MITRE, B. (1870): “Discurso pronunciado en el Senado de la Nación”, 16 de julio, en *Bartolomé Mitre, estadista y orador*, Buenos Aires: Círculo de Legisladores de la Nación Argentina, 1998.

MITRE, B. (1887): “Correspondencia con don Miguel M. Ruiz”, Concepción del Uruguay, manuscrito consultable en Museo Mitre

MITRE, B. (1889): “Notas a la primera versión del *Infierno*”, en MITRE, B., *Fe crítica de erratas y de correcciones dantescas*, Buenos Aires, Peuser.

MITRE, B. (1891): "Teoría del Traductor", *Divina Comedia*, París: Lajuoane.

MITRE, B. (1901): “Discurso a la manifestación popular con motivo del festejo de sus

- advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- BÉNICHOU, P. (1984) *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- BOMBINI, G. (1991): *La trama de los textos: problemas de la enseñanza de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho.
- CALVINO, I. (1988): *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milán: Garzanti.
- CALVINO, I. (1991): *Perché leggere i classici*, Milán: Mondadori.
- CAMBOURS OCAMPO, A. (1963): *El problema de las generaciones literarias*, Buenos Aires: A. Peña Lillo.
- CAVALLO, G. (comp.) (1983), *Libri e lettori nel Medioevo*, Bari: Laterza.
- CUDDON, J. A. (1992): *The penguin dictionary of literary terms & literary theory*, Londres: The penguin books.
- DEVOTO, F. – ROSOLI, G. (2000): *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires: Biblos.
- DEVOTO, F. (2002): "In Argentina", en BEVILACQUA P., DE CLEMENTI, A., FRANZINA, E. (comp.), *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Roma: Donzelli.
- DEVOTO, F. (2006): *Historia de la inmigración italiana*, Buenos Aires: Biblos.
- DIONISIOTTI, C. (1967): "Chierici e laici", en *Geografia e storia della letteratura italiana*, Turín: Einaudi.
- FOUCAULT, M. 1968 *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, (traducción de Elsa C. Frost), Buenos Aires: Siglo XXI.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.

- PASTORMERLO, S. (2006): "El surgimiento de un mercado editorial", en DE DIEGO, J.L. (director), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 1-28.
- ROMERO, J. L. (1946): *Las ideas políticas en Argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ROMERO, J. L. (1978): *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires: Huemul.
- ROMERO, J. L. (1978b): *Pensamiento conservador. 1815-1898*, Caracas: Ayacucho.
- SÁBATO, H. (2009): *El pensamiento de Bartolomé Mitre y los liberales*, Buenos Aires: El Ateneo.
- SAGASTIZÁBAL, L. (2002): *Diseñar una nación. Un estudio sobre la edición en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires: Norma.
- SALAZAR ANGLADA, A. (2005): "Teoría y práctica de la traducción en Borges. Una historia personal de la lectura", en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*, en <http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI-2-ASA-Teoria.pdf>.
- SÁNCHEZ PRADO, I. (2006): *América Latina en la "literatura mundial"*, Buenos Aires: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana
- SERIANNI, L. (1989): *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Turín: UTET.
- SERIANNI, L. (dir.) (2002): *La lingua nella storia di Italia*, Roma: Libri Scheiwiller.

II. b. Bibliografía teórica y crítica sobre traducción

- ADAMO, G. (comp.) (2012): *La traducción literaria en América Latina*: Buenos Aires: Paidós.
- APARICIO, F. (1991): *Versiones, Interpretaciones. Instancias de la traducción*

- Residencia de traducción. Traductorado en francés. IES en Lenguas Vivas "Juan R. Fernández", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, N° 144, septiembre de 2002.
- CROLLA, A. (2005): "Traducir es trans-decir una tradición cultural: La traducción literaria en la Argentina",
- ECO, U. (2003): *Dire quasi la stessa cosa*, Milán: Bompiani.
- EVEN-ZOHAR, I. (1999): "La posición de la literatura traducida en el polisistema literario". Traducción de Montserrat Iglesias Santos revisada por el autor. En *Teoría de los Polisistemas*, Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía por Montserrat Iglesias Santos. [Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas] Madrid: Arco. En 2009, también en <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-Posicion-Traduccion.pdf>.
- GARGATAGLI, A. (2012): "Escenas de la traducción en Argentina", en ADAMO 2012.
- HEILBRON, J. – SAPIRO, G. (2002): "La traduction littéraire, un objet sociologique" en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* N° 144, septiembre: 80-98. Traducción de Susana Rut Spivac de la Residencia de traducción. Traductorado en francés. IES en Lenguas Vivas "Juan R. Fernández".
- HERMANS, T. (1985): (ed.). *The Manipulation of Literature*, Londres: Croon.
- <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/296/205>
- LAMBERT, J. (1980). "Production, tradition et importation: une clef pour la description de la littérature en traduction", *Canadian Review of Comparative Literature*, N°2, pp. 246-252.
- MESCHONNIC, H. (2009): *Ética y política del traducir*, traducción de H. Savino, Buenos Aires: Leviatán.
- PAGNI, A. (2004): Prólogo al "América Latina, espacio de traducciones" dossier de *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 24: 7-13.

- ALAZRAKI, J. (ed.) (1986): *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus.
- ALBANO, M. (1948): "Atisbo de interpretación argentina. Jorge Luis Borges", en *Sur* N° 169, año 18, noviembre.
- ALMEIDA, I. (1997): "Borges, Dante et la modification du passé", en *Variaciones Borges*, revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges, n° 4.
- ALTAMIRANDA, D. (1996): "Dante entre Eliot y Borges", en *Cuadernos de Literatura Inglesa y Norteamericana*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, vol 1. núm 1.
- ANADÓN, P. (2001): *El astro disperso. Últimas transformaciones de la poesía italiana*, Córdoba: Ediciones del Copista.
- ARRIETA, R. A. (1959): *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Peuser.
- ARRIETA, R. A. (1966) *Lejano ayer*, Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas.
- BARCIA, P. L. (1994): *Ángel J. Battistessa. Semblanza y bibliografía*, Buenos Aires: Secretaría de Cultura del Arzobispado.
- BATTISTESSA, A. J. (1963): "Presencia inicial de Dante en nuestras letras", en *Cuadernos de Sur*, n° 1.
- BELLINI, G. (s/d): "Per una storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola", *Studi di letteratura ispanoamericana V*, Università degli Studi di Venezia, Milano, Cisalpino Goliardica.
- BLANCO DE GARCÍA, T. (1996): *Italia en el imaginario de los escritores argentinos*, Córdoba: Garden Press.
- BLANCO DE GARCÍA, T. (1999): *Presencia e identidad de los italianos de Córdoba*, Córdoba: Ediciones del Copista.
- BLANCO DE GARCÍA, T., (2008): *Repertorio bibliográfico de las relaciones entre las literaturas argentina e italiana*, Córdoba: Ediciones del Copista.

hispanoamericana, Madrid: Iberoamericana-Verbuert.

COSTA PICAZO, R. (1995): "Autores que traducen: Borges", *Voces*, Nº 15, septiembre, pp. 6-15.

CRO, S. (1971): *Jorge Luis Borges, poeta, saggista, narratore*, Milán: Mursia.

CRUZ, J. (1987): "Borges lector de la *Divina Comedia*" en *Borges*, Buenos Aires: Fundación Banco de Boston.

CHIAPPINI, J. (1993): *Borges y Dante*, Rosario: Zeus.

D'ANGELO, B. (2002): "Dante, Borges e il libro", en *Memorandum*, 3 pp. 5-13.

DI GIOVANNI, N. T. (1982): "Trabajando con Borges", en MARCO, J. (ed.), en *Asedio a Jorge Luis Borges*. Madrid: Ultramar, pp. 199-218.

DI GIOVANNI, N. T. (2002): *La lección del maestro*. Buenos Aires: Sudamericana.

ECHAVARRÍA, A. (2006): *Lengua y literatura de Borges*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

en www.freewebs.com/celehis/actas2004/ponencias/38/2-Crolla.rtf.

FERNÁNDEZ SPEIER, C. (2006): "Dante, *Sur*, Victoria Ocampo", monografía inédita presentada en el Seminario de Doctorado "La revista *Sur* y su entorno", dictado por el Dr. José Amícola en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata.

FERNÁNDEZ SPEIER, C. (2007) "Dante en Argentina, un italiano entre los clásicos". Trabajo inédito presentado en el IX Conventus Marplatensis, Encuentro Internacional de Grecística, Latinística e Italianística, Mar del Plata.

FERNÁNDEZ SPEIER, C. (2007): "Pasión y lectura en *De Francesca a Beatrice* de Victoria Ocampo", en *Actas del I Congreso Latinoamericano sobre Dante Alighieri*, Università di Cassino-ICON, pp. 435-450.

FUNES, L. (2006): "Lidiando con el "efecto Funes": en torno de la posibilidad de una

- MADERO, R. (2003): "Política editorial y géneros en el debate de la historia. Mitre y López", en JITRIK, 2003.
- MAGNAVACCA, S. (1994): "Un tema dantesco en la poesía de Borges», en *Borges y la filosofía*, (comp. Gregorio Kaminsky): Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 161-169.
- MANGUEL, A. (2004): "Los herederos de Pierre Menard", *Babelia*, nº 676, 6 de noviembre.
- MARANI, A. N. (1983): *Dante en la Argentina*, Roma: Bulzoni.
- MARANI, A. N. (1992): *Relaciones literarias entre Italia y Argentina*, Roma: Bulzoni.
- MARONE, G. (1962): "La cultura italiana en Argentina", *Il Veltro* 1-2, enero.
- MARONE, G. (1973): *Viaje al espíritu italiano*, Buenos Aires: Fundación Marone.
- MASTRONARDI, C. (2007): *Borges*, Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- MOLLOY, S. (1979): *Las letras de Borges*, Buenos Aires: Sudamericana.
- MONTANO, R. (2003) "El Aleph: Dante y los dos Borges", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 27, 2 (2003), pp. 307-325.
- NAVARRO, I. J. (1999): "Dante Alighieri, costumbre y recomendación de Jorge Luis Borges", en <http://www.revistacriterio.com.ar/cultura/dante-alighieri-costumbre-y-recomendacion-de-jorge-luis-borges/>.
- NUÑO, J. (2005): *La filosofía en Borges*, Barcelona: Reverso.
- PANESI, J. (2000) "Borges y la cultura italiana en la Argentina" en *Críticas*, Buenos Aires: Norma.
- PAOLI, R. (1977): *Borges percorsi di significato*, Messina-Firenze: Casa Editrice d'Anna.
- PAOLI, R. (1997): *Borges e gli scrittori italiani*, Nápoles: Liguori.

- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1987): *Borges. Una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ RISQUETE, F. J. (2005): “Borges; fervor de Dante”, en *Quaderns d’Italià* 10, pp. 195-218. Versión digital disponible en [/http://www.geocities.com/filosofialiteratura/BorgesDanteYo.htm](http://www.geocities.com/filosofialiteratura/BorgesDanteYo.htm).
- ROSENBLAT, A. (1961): *Las generaciones argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua*, Buenos Aires: UBA, Instituto de Filología hispánica Dr. A. Alonso.
- RUBIONE, A. (2006): *Historia crítica de la literatura argentina*, 5, Buenos Aires: Emecé.
- SARLO, B. (1983): “La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*”, en *Punto de vista* 17.
- SARLO, B. (1988): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- SARLO, B. (1995): *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires: Espasa Calpe.
- SCHWARTZ, J. (1977): “Borges y la primera hoja del *Ulises*”, *Revista Iberoamericana*, N° 100-101, julio-diciembre, número especial dedicado a Borges: “40 inquisiciones sobre Borges”, pp. 721-726.
- SILVESTRI, L. (1999): “Borges y Dante o la superstición de la literatura”, en *El siglo de Borges*, I, *Retrospectiva. Presente. Futuro*, (ed. Fernando De Toro), Madrid-Vervuert: Iberoamericana.
- SORRENTINO, F. (2009): “Borges vs. Francisco Soto y Calvo”, en *La otra*, n° 4, 2009, en <http://www.laotrarevista.com/2009/04/borges-vs-francisco-soto/>.
- SORRENTINO, F. (2011): *El forajido sentimental. Incursiones por los escritos de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires: Losada.
- STEFANINI, R. (1980): “Dante in Borges: l’Aleph, Beatriz e il Sud”, en *Italica*, 57,1, pp. 53-65.

- AUERBACH, E. (1963): *Studi su Dante*, Milán: Feltrinelli.
- BARBI, M. (1955): *Problemi fondamentali per un nuovo commento della Divina Commedia*, Florencia, Sansoni.
- BOSCO, U. (comp.) (1970-1985): *Enciclopedia dantesca*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- COFANO, D. (comp.) (2006): *Dante nei secoli: momenti ed esempi di ricezione*, Foggia: Edizioni del Rosone.
- CONTINI, G. (1970): *Un'idea di Dante*, Milán: Einaudi.
- CROCE, B. (1921): *La poesia di Dante*, Bari: Laterza.
- ELIOT, T. S. (1994): *Scritti su Dante*, Milán: Bompiani.
- FOLENA, G. (1965): *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, en *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi*, Florencia: Sansoni.
- FROVA, C. (1974): *Istruzione e educazione nel Medioevo*, Turín: Loescher.
- GETTO, G. (1947): *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze: Sansoni.
- GORNI, G. (2008): *Dante: storia di un visionario*, Bari: Laterza.
- HEGEL, G. W. F. (1989): *Lecciones sobre estética*, Madrid: Akal.
- MORGHEN, R. (1983): *Dante profeta*, Milán: Jaca Book.
- MURESU, G. (1999): *Gli adepti di Sodoma*, Roma: Bulzoni.
- MURESU, G. (2009): "Con gli increduli della Città di Dite (Inferno x)", en *La rassegna della letteratura italiana*, vol. 113, pp. 383-415.
- NARDI, B. (1942): *Dante e la cultura medievale*, Bari: Laterza.
- PADOAN, G. (1987): *Il pio Enea, l'empio Ulisse : tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna: Longo.

VALLONE, A. (1981): *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo* in *Storia letteraria d'Italia* (nueva edición al cuidado de A. Balduino), Milán: Vallardi.

VITTI, G. (1977): *Dante e la Divina Commedia*, Florencia: Le Monnier.

ZUMTHOR, A. (1973): *Semiologia e poetica medievale*, Milán: Feltrinelli.

II. e. Bibliografía específica

BARCIA, P. L. (2006): "Borges y la traducción", trabajo presentado en el Cuarto congreso ProZ. sobre traducción, Buenos Aires. (Versión digital consultable en static.proz.com/event-resources/event5-presentation1.doc).

en <http://www.uiowa.edu/borges/bsol/pastorm1.php>.

GARGATAGLI, A. M. – LÓPEZ GUIX, J. G. (1992): "Ficciones y teorías en la traducción: Jorge Luis Borges" en *Livivs* N° 1, pp. 57-67.

GARGATAGLI, A. M. (1993): *Jorge Luis Borges y la traducción*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

GARGATAGLI, A. M. (2009): "Borges, de la traducción a la ironía" en la *Revista de Historia de la Traducción*, n.º 3 (versión digital: <http://www.raco.cat/index.php/1611/article/view/165181/217220>).

HERNÁNDEZ, B. (2009): *El síndrome Pierre Menard o la traducción según Jorge Luis Borges* en <http://www.elhablador.com/dossier16-herandez1.html>.

KRISTAL, E. (1999): "Borges y la traducción", en *Lexis. Revista de Lingüística y Literatura*, vol. XXIII, n° 1, 3-24.

LONGHI DE BRANCAGLIA, L. (1936): *Mitre traductor de Dante*, Buenos Aires: Institución Mitre.

MOLLOY, S. (1998): "Lost in Translation: Borges, the Western Tradition and Fictions of Latin America", en FISHBURN, E. (ed.) *Borges and Europe Revisited*,

WILLSON, P. (2006): "Traducción entre siglos: un proyecto nacional», en *Historia crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas*, Buenos Aires: Emecé.

3. Traducir a Dante	P. 53
3. a. Un italiano en el canon argentino	P. 54
3. b. La lectura ideológica de Dante	P. 55
3. c. Mitre y Dante, en las letras y en la acción	P. 57
3. d. Arte como mimesis, traducción como creación	P. 60
3. e. Una lengua para los italianos, una lengua para los argentinos	P. 62
4. La traducción de Mitre: texto y paratexto	P. 65
4. a. Una teoría de la traducción	P. 67
4. b. El texto de Mitre	P. 74
4 b. I. El léxico	P. 78
4 b. II. La comprensión de los núcleos de significado	P. 85
4. c. La traducción de Mitre como interpretación de la <i>Comedia</i>	P. 97
CAPÍTULO 2. LA TRADUCCIÓN DE JUAN ÁNGEL BATTISTESSA	P. 105
0. Introducción	P. 105
0. a. Una nueva traducción argentina	P. 105
0. b. Battistessa lector de Mitre	P. 107
0. c. Las lecturas de Battistessa	P. 108
0. d. Decisiones preliminares del traductor	P. 115
1. Battistessa traductor de Dante	P. 117
2. La traducción de Battistessa: texto y paratexto	P. 119
2. a. El paratexto	P. 119
2. a. 1. La introducción	P. 119
2.a. 2. Las notas	P. 124
2. a. 2. I “Lo que más importa”: la subjetividad del traductor	P. 133
2. a. 2. I. 1 Virgilio, Brunetto, la docencia	P. 137
2. a. 2. I. 2. La modernidad de Dante	P. 141

1.a.I. El corpus	P. 243
1. a. II. La traducción en el corpus central	P. 245
1. b. Borges y las traducciones: el otro corpus	P. 281
1. b. I. Los riesgos de la generalización	P. 281
1. b. II. Una irreverencia intermitente y fragmentaria	P. 282
1. c. Una propuesta de síntesis	P. 289
1. d. Borges traductor	P. 292
1. d. I. El corpus de traducciones de Borges	P. 292
1. d. II. Cómo traduce Borges	P. 295
2. Borges y la <i>Divina Commedia</i>	P. 298
2. a. El descubrimiento de un idioma	P. 300
2.b. La <i>Divina Comedia</i> como el mayor clásico de la literatura	P. 302
2.c. Dante en la obra de Borges	P. 308
2.c. I. Los ensayos de Borges sobre Dante	P. 308
2. c. II. Referencias a Dante en otras obras	P. 312
2.d. Dante en la voz de Borges: cita, traducción, paráfrasis	P. 314
2. d. I. La cita de versos en textos sobre Dante	P. 315
2. d. I. a. La cita en italiano	P. 315
2. d. I. b. La cita bilingüe	P. 317
2. d. I. c. La paráfrasis	P. 319
2. d. I. d. La traducción en castellano	P. 329
2. d. II. La presencia de Dante en otros textos borgeanos	P. 329
2. d. II. a. La voz de Dante en “El Aleph”	P. 329
2. d. II. b. La voz de Dante en “Poema conjetural”	P. 333
3. Conclusiones	P. 335
5. CONCLUSIONES	P. 337
BIBLIOGRAFÍA	P. 342