



Universidad de
San Andrés

Universidad de San Andrés

Departamento de Humanidades

Licenciatura en Humanidades

**EL TRADUCTOR EN LAS SOMBRAS: LAS GRANDES FIGURAS DEL
INFIERNO DANTESCO RETRATADAS POR BARTOLOMÉ MITRE**

Autor: Antonio Melloni

Legajo: 29229

Mentor: Mariano Pérez Carrasco

Buenos Aires, 30 de junio de 2021

INDICE

PROLOGO.....	2
INTRODUCCION.....	6
I: <i>ERRANTE</i>, POR SELVA OSCURA: ADICIONES Y OMISIONES EN LA COMEDIA DE MITRE.....	20
Virgilio y Beatriz.....	27
II: <i>L' AERE SANZA STELLE</i>: EL <i>INFIERNO</i> DANTESCO RETRATADO POR MITRE.....	33
Caronte y Minos.....	40
III: AMOR, QUE A NADIE AMADO, AMAR PERDONA: LA FIGURA DE FRANCESCA DE RÍMINI.....	44
IV: EN ALAS LOCAS VUELTOS LOS REMOS: ULISES, EL HOMBRE SOLITARIO DEL MALEBOLGE.....	59
V: EL HAMBRE SOFOCÓ LOS SENTIMIENTOS...: EL ARDIENTE BUSTO DE UGOLINO.....	75
CONCLUSIONES..	95
BIBLIOGRAFIA.....	99
Fuentes.....	99
Bibliografía.....	100

PROLOGO

*Ningún problema tan consustancial con las letras
y con su modesto misterio como el que propone una
traducción.*

Jorge Luis Borges (1932)

Al mirar hacia atrás, contemplando aquél largo camino recorrido por la humanidad que algunos llaman Historia, nota uno la presencia de eventos, fechas o nombres que se alzan cual faros, volcando su brillo particular sobre la senda, aclarando así parajes que de otra manera serían oscuros, y cuya imagen jamás llegaría al presente. No es distinto si se piensa en la modesta historia de la literatura.

En las costas del Mediterráneo, aún se oyen los rugidos de una guerra que Homero supo cantar, y el brillo del sol sobre las blancas arenas de Ilión aún refleja su luz sobre nuestro agitado presente. Y así como la llama de los griegos resplandece todavía, de igual manera perduran las épicas sumerias, las sagradas escrituras, los cuentos de oriente medio, los cantares medievales... Pero también, y más cercano a nuestros tiempos, los destellos del renacimiento y del Siglo de Oro, las luces del siglo XVIII, el ardor del siglo XIX, los fragmentos del XX. De cada época y lugar se elevan estos faros, vertiendo su luz sobre un camino que, de no estar la literatura para embellecerlo, sería apenas muerte y olvido.

Sucede entonces que oculto en las sombras del camino literario encuentra uno el arte de traducir. Oculto, pero siempre presente, no es posible concebir la historia de la literatura sin la traducción. El creador es el autor, aquél que las Musas inspiran; de su mano fluyen las palabras que reflejan las más profundas pasiones e inquietudes humanas. Sobre la sien del autor posamos el laurel, sobre su imagen construimos la figura del genio. El trabajo del traductor, por su parte, se mantiene oculto. Rara vez al leer una traducción, creemos estar leyendo al traductor: es al autor a quién buscamos en esos párrafos, en esos versos. Relegada, la figura del traductor se agita en las sombras de esas páginas, de esa historia, pero su presencia es constante.

Es uno de los propósitos de este trabajo echar luz sobre aquellas sombras, descubriendo la figura del traductor que en ellas se oculta. Se propone aquí, siguiendo a varios teóricos, que la poesía es aquella forma más compleja de traducir: es, al menos, la más problemática, y sobre la que más material hay escrito. Yendo más allá, se verá que muchos de los autores citados a lo largo del trabajo cuestionan incluso la posibilidad de la traducción en verso. En estos términos se expresa Jorge Luis Borges, al decir que “la traducción puede ser, en todo caso, un medio y

un estímulo para acercarse al lector al original,” agregando que “los versos, sobre todo los grandes versos de Dante, son mucho más de lo que significan. El verso es, entre tantas otras cosas, una entonación, una acentuación, y muchas veces intraducible”.¹ Y es precisamente una traducción en verso del eterno poema de Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, el material con el que se trabajará en esta tesina.

El argentino Bartolomé Mitre es uno de los personajes más importantes de la historia argentina. Además de su vasta carrera como militar y político, Mitre fue, entre otras cosas, un gran literato, componiendo versos y traduciendo grandes obras. El momento culmine de su función como traductor se da en las últimas décadas del siglo XIX, cuando el argentino, tras largos años de correcciones y estudios, publica su versión final de la *Comedia* en 1897. Excede los límites de esta exploración un análisis total de la traducción de Mitre. Es por ello que se toma como objeto de estudio algunas de las grandes figuras del Infierno en la traducción final de don Bartolomé. A partir del contraste entre el poema original –prototexto– y la traducción, se buscarán tendencias que caractericen la metodología traductológica de Mitre, exponiendo en paralelo las formas de las que se sirve el traductor al retratar algunas de las principales figuras del Infierno dantesco.

Pero lejos de trabajar solamente con los versos, es fundamental al análisis el marco teórico que constituye el *modus traducendi* del argentino. Sucede que Mitre no solo complementa su traducción con una gran cantidad de notas (paratexto), explicativas y justificativas de sus elecciones como traductor, sino que prologa la versión final de su *Comedia* con un ensayo titulado “Teoría del traductor”. En él, Mitre no solamente expone sus ideas en torno al arte de traducir, sino que prescribe un rumbo que todo traductor debe seguir con el fin de “ceñirse al espíritu de la obra original”.² Es así que a lo largo del trabajo se evaluará, a partir del contraste entre el original y la traducción, hasta qué punto el traductor respeta su propio canon, su propia teoría, y cómo se justifica en el paratexto cuando se aleja de ella. Es a partir de este análisis comparativo y crítico que comenzará a delinear la figura de Mitre como traductor, los rasgos que lo caracterizan, las ideas que encarna.

¹ Cfr. J. L. Borges, “Divina Comedia”, *Siete Noches* (1980). También Dante Alighieri, autor de la obra central con la que se trabaja en este escrito, dice en el *Convivio*: *E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra transmutare sanza rompere tutta sua dolcezza ed armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino, come l'altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che i versi del Salterio sono sanza dolcezza di musica e d'armonia: ché essi furono transmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e nella prima transmutazione tutta quella dolcezza venne meno.* (Cfr. Dante Alighieri, *Convivio* I vii 14-15, Florencia: Le lettere, 1995).

² Cfr. Bartolomé Mitre, *La Divina Comedia de Dante Alighieri*, “Prefacio. Teoría del traductor”, Editor: Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1894, p. XI.

En un primer lugar, se lleva a cabo una síntesis de las ideas centrales del pensamiento de Mitre en torno a la poesía y la traducción. Los primeros capítulos están destinados a introducir ciertas tendencias traductológicas de Mitre, evaluando la traducción del argentino de los primeros tres cantos del poema. En estos capítulos, ya aparecerán figuras fundamentales del poema como Virgilio y Beatriz, pero también, una vez penetradas las puertas del Infierno, demonios como Minos y Caronte. Cada uno de los capítulos restantes trata exclusivamente un personaje del Infierno dantesco: Francesca de Rímini, Ulises y el conde Ugolino respectivamente.

La elección de estos últimos tres personajes encuentra su justificación en el hecho de que son, entre otros, los personajes más comentados y analizados de todo el *Infierno*, y los que más impacto han tenido en la cultura occidental en los siete siglos desde que se publicó el poema. Su relevancia, ya sea a nivel internacional como nacional, será expuesta en sus respectivos capítulos.

Más allá de las fuentes primarias —esto es, el poema de Dante, la traducción de Mitre, el prólogo de Mitre y las notas— son esenciales al análisis textos críticos como la tesis de doctorado de Claudia Fernández Speier, el libro de Leopoldo Longhi de Bracaglia, y los comentarios al poema de los italianos Francesco De Sanctis y Anna María Chiavacci Leonardi. Además, cabe mencionar el trabajo de Roberto Mondola y los escritos de Jorge Luis Borges sobre la *Comedia*.

Tratándose de una traducción poética, la cuestión estética es ineludible. Los autores críticos citados a lo largo de la exploración trabajan en mayor o menor medida este aspecto de la traducción, y es a partir de los conceptos que introducen que se buscará establecer las relaciones entre fondo y forma, elemento fundamental en el ámbito artístico. Al respecto, será inevitable marcar desaciertos en la traducción, juzgando insuficiente la labor de Mitre, aunque de igual manera se imponen a lo largo del trabajo pasajes donde el argentino compone sus versos con el ritmo y el sonido que caracteriza al original, equiparando la belleza de los tercetos dantescos. No es de esperar que coincida el lector con el juicio hecho a los tercetos de Mitre, ya sea positivo o negativo; se cree, más bien, en las palabras de Mondola: “la valoración de una traducción poética, al fin y al cabo, pertenece en gran parte al dominio de la subjetividad”.³

Bartolomé Mitre ha escrito y hecho mucho en su función como traductor: las extensas notas a los versos, la “Teoría del traductor” y, claro está, la ambiciosa empresa de traducir, por

³ Cfr. Roberto Mondola, “*Como la vela se ciñe al viento*”: La comedia *Dantesca* de Bartolomé Mitre, p. 270, BRAE (Boletín de la Real Academia Española) tomo XCIX, enero-junio de 2019.

primera vez desde suelo latinoamericano, los versos de Dante Alighieri. Y es a partir de estos escritos que será posible echar luz y proponer aunque sea un esbozo de su figura como traductor.



Universidad de
San Andrés

INTRODUCCION

El 26 de junio de 1821 nace en la Ciudad de Buenos Aires Bartolomé Mitre. Una de las figuras más importantes de la Argentina, el ex-presidente fue militar, político, historiador, escritor, periodista y poeta. Ya en 1837, con apenas dieciséis años, el argentino se da a conocer como poeta y militar, publicando sus primeros versos y distinguiéndose como capitán. Figuras como las de Mitre dejan ver en las páginas de su vida el trabajoso, sangriento, y agitado trayecto decimonónico que, tras 1810, fue recorrido por la joven nación argentina, desde improvisados gobiernos hasta fieras dictaduras, plagado de revoluciones, por los llanos, ríos y montañas, que fueron todos campos de guerra. Precisamente por esto, enumerar las muchas batallas, los muchos logros militares, o los numerosos cargos políticos que ocuparon la vida del general no sería otra cosa que penetrar el tormentoso siglo diecinueve, tan importante para la historia de la Argentina. No siendo este el propósito del trabajo, la historia es apenas una herramienta mediante la cual puede delinearse con mayor precisión el rol literario de Mitre en la Argentina decimonónica. Por ello, no se mencionan los muchos cargos políticos y militares que ocupó el general, aunque sí es pertinente comentar algunos de los proyectos culturales más importantes que emprendió don Bartolomé, proyectos que dejan en evidencia el alto estima que Mitre legaba a la cultura como forma a partir de la cual se moldeaba -y progresaba- la sociedad. Estos son su rol como traductor y como poeta.⁴

Mitre publica sus *Rimas* por primera vez en 1854. En ellas, recopilaba los poemas de su juventud, dados al papel que lo acompañaba en sus campañas militares, mientras vagaba el caprichoso terreno sudamericano. Claro que algunos de estos escritos ya habían visto la luz, pues en los tantos diarios en los que participó –ya sea en Uruguay, Chile, Bolivia, o Argentina– ya se las ingeniaba el joven capitán para publicar sus versos.⁵

⁴ Cfr. Félix Luna, *Bartolomé Mitre*, en *Grandes Protagonistas de la Historia Argentina*, Editorial Planeta, Buenos Aires, 1999.

⁵ Mitre había publicado ya en “El Diario de la Tarde” (Montevideo) y “La Época” (Bolivia). Se hallan algunas composiciones patrióticas y amatorias en “El Iniciador”, “El Nacional”, y “El Talismán”; de igual manera en “El Corsario”, en “El Comercio” de Valparaíso, y en “El Progreso” de Santiago de Chile. (cfr. José Cantarell Dart, “Mitre Poeta” en *Rimas*, p. XIV, tercera edición, La Cultura Argentina, Buenos Aires, 1916).

Si bien sería interesante indagar los principios estéticos, sociales y políticos que se desprenden de los numerosos poemas que Mitre publica en su libro, semejante empresa no es compatible con los límites y propósitos de este trabajo.⁶ Sí es fundamental analizar de forma concisa el prefacio del libro, la famosa “Carta Prefacio”, escrita por el propio Mitre como carta de respuesta a Domingo Faustino Sarmiento, y publicada luego como prefacio a una de las ediciones de *Rimas*. En ella, el general defiende de forma ilustre la poesía frente a las acusaciones de Sarmiento que cree poder definirla como un “monólogo sublime a veces, estéril siempre”.⁷ Es relevante, a partir del prefacio, reproducir cómo concibe Mitre la poesía, ya que influencia ello de manera directa en la tarea de traducir la *Comedia*.

Sobre qué es la poesía se expresa el autor:

Yo considero la poesía como un arte sintético, o lo que es lo mismo, un arte que obra sobre la imaginación y sobre los sentidos a la vez, *por la doble combinación de las formas materiales e inmateriales del espacio y del tiempo*. [...] Esto se comprueba con la profunda observación hecha por todos los críticos de que, los más grande poetas son precisamente aquellos cuyas ideas poéticas son susceptibles de representarse por medio de la pintura, como se vé leyendo con atención las obras del Dante o de Milton...⁸

La dualidad, lo temporal y lo espacial, la alegre combinación entre música y pintura, parece ser aquello que caracteriza a la poesía frente a las otras artes. Pero es también esta dualidad aquello que la eleva más allá de la simple definición etimológica –deriva del griego “crear, componer fabricar, hacer, construir”–,⁹ y es esta dualidad aquello que representa verdaderamente su “potencia creadora”: “a la manera del Creador sobre el barro, sopla sobre una idea invisible, le da forma y vida, y la inmortaliza por los siglos de los siglos”.¹⁰

Así, la poesía para Mitre “es el puente misterioso que une al hombre físico con el hombre moral”, se encuentra por encima de las ciencias y las artes que no tienen “alas para

⁶ Al respecto, ver *Mitre Poeta*, de Héctor Pedro Blomberg, publicado en Buenos Aires, 1941, por la Institución Mitre.

⁷ Cfr. Bartolomé Mitre, “Carta-Prefacio” en *Rimas*, p. VIII, segunda edición, Imprenta y Librerías de Mayo, 1876. Excepto indicación, se cita siempre esta edición.

⁸ Cfr. B. Mitre, *Rimas*, p. XI. Énfasis mío. Acerca de la relación entre poesía y pintura se observará que, en gran parte de sus textos teóricos, Mitre incorpora esta analogía entre las formas de la pintura y aquellas de la poesía. Mediante el uso de este vocabulario artístico, el argentino da luz a varias metáforas, paralelismos entre ambas formas, que exponen, en muchos casos, su teoría traductológica. Es relevante marcar aquí simplemente que el carácter pictórico del poema es esencial en la concepción de Mitre sobre qué es la poesía.

⁹ Cfr. B. Mitre, *Rimas*, p. XXI.

¹⁰ Cfr. B. Mitre, *Rimas*, p. XXI.

volar más allá de las fronteras del mundo material, ni ojos para objetos que se hallen fuera del alcance del telescopio”:

La poesía además de tener alas y de tener ojos para recorrer el universo y contemplar en él cuánto hay de grande y de bello, puede lanzarse a los espacios infinitos de la creación, penetrar en los dominios del mundo inmaterial, poner al hombre en relación con Dios, y establecer entre el cielo y la tierra aquella cadena de oro, que según los antiguos, ligaba a la criatura con su Criador.¹¹

Tan alto lugar ocupa la Musa para Mitre: tanto más hubiese querido bañarse el obligado hombre de acción en las dulces aguas de sus ríos, tanto más hubiese querido contemplar, bajo la sombra del Ombú pampeano, las verdes praderas que lo seducían, cuando joven, con su eterna fragancia. Pero notaba el poeta que las circunstancias lo alejaban de sus tiernos anhelos, y pronto resignaba los laureles de Homero para reemplazarlos con el quepis militar, abandonando la pluma por el fusil, forzado a vagar las áridas llanuras de la batalla y las luchas políticas de aquellas décadas tormentosas que quisieron consolidar la nación. Es ya célebre el cierre de su carta prefacio, en donde el general admite haber querido ser poeta, pero no poder concretar su destino literario por culpa de la tiranía rosista:

Odio a Rosas, no solo porque ha sido el verdugo de los Argentinos, sino porque a causa de él he tenido que vestir las armas, correr los campos, hacerme hombre político y lanzarme a la carrera tempestuosa de las revoluciones sin poder seguir mi vocación literaria.¹²

Habiendo ya esbozado las características principales asociadas a la idea de poesía en Mitre, es pertinente ahora mencionar que para el argentino las artes, más allá de su valor estético y casi divino, tenían una influencia directa sobre lo social. Estas ideas, lejos de no tener relación alguna con la traducción a analizar, son parte fundamental de la figura de Mitre como traductor de un poema que, inevitablemente, se inscribe en un contexto histórico y cultural. Siguiendo a Claudia Fernández Speier, “el valor edificante que el arte y la literatura en general, y la poesía en particular, poseen para Mitre”¹³ resulta fundamental. En este contexto, se reproduce el

¹¹ Cfr. B. Mitre, *Rimas*, p. XVII.

¹² Cfr. B. Mitre, *Rimas*, p. LVI. Anecdótico es el hecho, no comentado en el prefacio, de que Juan Manuel de Rosas salvó la vida del joven Mitre cuando este trabajaba en la estancia de su hermano, Gervasio Rosas. Sobre este episodio, ver Félix Luna, *Bartolomé Mitre*, cit., p. 19.

¹³ Cfr. Claudia Fernández Speier, p. 42 en *Las traducciones argentinas de la Divina Commedia*, tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2019.

extracto de la carta en la que Mitre explora lo que él denomina “república prosaica”: aquella a la que –dice don Bartolomé– aspira Sarmiento, sociedad en donde la poesía se encuentra ausente de la mente de los hombres:

Una república prosaica, tal cual Ud. parece desearla, tendría mucha semejanza con aquella pálida mansión de los héroes de la antigüedad, que el Dante nos describe en su *Infierno*: imagen debilitada de la vida, en que las sombras vagan sin esperanzas de un bien mejor, llorando la pérdida de una felicidad que nunca conocieron. Sería un cuerpo sin alma; sería la bella estatua de Prometeo sin el fuego sagrado que le dió vida y movimiento.¹⁴

A través de esta concepción, la poesía adquiere un carácter místico, de “revelación religiosa”.¹⁵ Precisamente lo que falta en el noble castillo del Limbo, al que refiere Mitre en la analogía, es la presencia de Dios. Así, la poesía se relaciona directamente con la moral. Enfatiza este punto el argentino al comparar la “república prosaica” con las “asociaciones de las abejas, de las hormigas y de los castores”: “repúblicas de matemáticos, de ingenieros, de químicos y de industriales”, esto es, “el hombre menos la idea de progreso, menos la aspiración a lo infinito, menos la condición de la perfectibilidad.”¹⁶

Efectivamente, para don Bartolomé es imposible la aspiración a lo perfecto sin la ayuda de la poesía que, precisamente por su carácter divino, se diferencia de la filosofía y la mera prosa. Para Mitre, en una sociedad la poesía “puede considerarse hoy como un método de enseñanza superior”, y sirviéndose de las palabras de un escritor norteamericano (cuyo nombre no se ha podido encontrar), dirá que

‘Tenemos ya bastante ciencia popular; lo que falta a nuestros hijos son libros capaces de formar sus instintos.’ Este es el rol que desempeñan en la mejora del género humano los libros de poesía, que como se ha dicho, son los que forman la conciencia de un mundo mejor. Si ellos nos faltan, ¿con qué los reemplazaremos?¹⁷

Habiendo expuesto ya el alto estima, la privilegiada posición, las divinas ideas, asociadas al concepto de poesía en Mitre, se buscará ahora precisar lo que el general entendía por traducción. Al respecto, el análisis se llevará a cabo de dos maneras: por un lado, se evaluará

¹⁴ Cfr. B. Mitre, *Rimas*, p. XVIII.

¹⁵ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 42.

¹⁶ Cfr. B. Mitre, *Rimas*, p. XIX.

¹⁷ Cfr. B. Mitre, *Rimas*, p. XLIV.

el aspecto social y cultural de la traducción, esto es, cómo se concebía la empresa de traducir en la élite del siglo XIX, a la cual Mitre pertenecía; por otro lado, un análisis más profundo se llevará a cabo acerca de la teoría traductológica que propone Mitre, ya direccionando el escrito hacia el corpus específico: la traducción de la *Divina Comedia*, con las notas y su prólogo, la “Teoría del traductor”.

Es preciso aclarar que este avance metodológico bifronte es meramente un recurso que facilita el análisis, pues forzosamente ha de poder ignorarse la reciprocidad entre el aspecto cultural de la traducción y la propuesta teórica y estética de Mitre. Si bien este escrito trata con mayor profundidad lo segundo, el carácter social y cultural inevitablemente se dejará ver o sentir, ya sea en las justificaciones estéticas de don Bartolomé, ya sea en las polémicas interpretaciones que da a ciertos pasajes controversiales del poema original.

Acerca del aspecto cultural y social de la traducción, debe mencionarse que la *Comedia* no es sino el eslabón final, la cúspide de la pirámide, de la larga tarea traductológica de Mitre, que comenzó en su juventud. Ya la tercera edición de sus *Rimas* incluía el apartado “Imitaciones y traducciones”, con poemas traducidos de Grey, Longfellow, Byron y Béranger.¹⁸ A estas traducciones de su juventud cabe agregar las *Horacianas* (1900), trabajo ya de la vejez y, por supuesto, la traducción de la *Comedia*, objeto de este trabajo.

Es pertinente aquí citar un pasaje de la “Teoría del traductor” en donde Mitre se sirve de la botánica para ilustrar el valor que tiene, para él, la traducción. Hablando de traducir a Dante, dirá: “pensaba que las obras clásicas de este género, que hacen época y que nutren el intelecto humano, debieran asimilarse a todas las lenguas, como, variando su cultivo, se aclimatan las plantas útiles o bellas en todas las latitudes del globo”.¹⁹ Siguiendo esta idea, se sugiere que la traducción permite que textos diversos, creados en variados contextos históricos y sociales, puedan crecer en suelos del todo distintos y en climas que no les son propios, y así enriquecer aquellos nuevos territorios con los frutos de su belleza.

Llevando más allá esta relación entre botánica y traducción, Roberto Mondola sugiere que

¹⁸ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 48. También la “Advertencia del Editor” (de la segunda edición) en *Rimas*, pp. V-VI: “Por último, en el ‘Libro Quinto’ están coleccionadas todas las ‘Imitaciones’ y ‘Traducciones poéticas’ del autor. Entre ellas sobresalen *El Cementerio de campaña de Grey*, *Salmo de la Vida* de Longfellow y *El Apostol* de Beranger, que así por la celebridad universal de los textos, como por la manera magistral con que están manejados, jueces muy competentes estiman como los trabajos más notables que encierra este libro.”

¹⁹ Cfr. Bartolomé Mitre, *La Divina Comedia de Dante Alighieri*, “Prefacio. Teoría del traductor”, p. XV, Editor: Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1894. Para el “Prefacio” (o “Teoría del traductor”), y también para las notas a la traducción, se cita siempre esta edición de 1894. Para los versos del poema, como se verá, se cita la edición de 1897, pues incluye esta las últimas correcciones que hizo Mitre, ausentes en la edición de 1894.

el símil botánico adquiere aún más fuerza si lo aplicamos a la Argentina de finales del siglo XIX, una realidad que, a diferencia de otros países latinoamericanos como México y el Perú, no podía contar con una milenaria herencia cultural precolombina y que probablemente con mayor urgencia divertía la necesidad de fundamentar y legitimar su incipiente tradición literaria a través de contacto directo con los grandes clásicos europeos.²⁰

Se llega, a partir de esta idea, a los conceptos fundamentales que propone Fernández Speier.²¹ La autora relaciona la búsqueda de las clases políticas por llevar a cabo un proyecto orgánico de constitución de la Nación, y el nacimiento de la traducción de Mitre de la *Comedia*. Fernández Speier cita el siguiente extracto de una carta escrita por el general:

En literatura como en población la América del Sud está dividida en estados de colonización: hay muchos vacíos que llenar en su territorio como en su cabeza. La mayor parte del terreno no sólo no está cultivado, pero ni siquiera ocupado, y las colonias literarias carecen hasta de representantes y personificaciones en su suelo profundo pero erial.²²

A partir de esta cita, Fernández Speier profundiza la analogía que lleva a cabo Mitre en relación al “territorio” y las “cabezas”: ambos aspectos necesitando ser trabajados, cultivados, llenados: “el desierto se configura así como metáfora de un vacío cultural; en el paralelismo que establece Mitre, las ‘cabezas’ podrían ser ‘colonizadas’ por literatura”.²³ En este sentido, cabe la siguiente idea de Domingo Faustino Sarmiento, perteneciente a un prólogo de una de sus traducciones:

Los libros, que son los almacenes del saber, no vienen preparados para nosotros i tales como los necesitamos, es decir, en nuestro idioma, i para la lectura común. Los libros necesitamos hacerlos en casa, i ya que nuestro saber no alcance a crear los conocimientos de que son conductores i propagadores, podemos, vaciando, por decirlo así, en nuestro idioma, los tesones que en este género poseen otras naciones, hacer nuestro el trabajo de todo el mundo.²⁴

²⁰ Cfr. R. Mondola, “*Como la vela se ciñe al viento...*”, cit., p. 246.

²¹ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 42, apartado 2.b. “Traducir en el desierto argentino”.

²² Cita extraída de C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 48. No se ha tenido acceso al texto original, que la autora cita simplemente como MITRE, 1887.

²³ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 48.

²⁴ Cfr. Domingo Faustino Sarmiento, *Figuier*, IV, 1854.

En Sarmiento, la idea de traducción como “vaciamiento”, la idea de apropiarse el trabajo de otras naciones, coincide con el discurso de Mitre citado por Fernández Speier: en América del Sud, “hay muchos vacíos que llenar en su territorio como en su cabeza”.²⁵ Es a partir de estas concepciones, presentes en la figuras más importantes de la vida política argentina del siglo diecinueve, que Fernández Speier habla del sentido social de la traducción de la *Comedia*, de la “función moralizante” de la traducción, que “aparece como operación privilegiada para importar literatura cuya selección responde a criterios tanto estéticos como edificantes”.²⁶

Sobre la relación entre traducción, sociedad y cultura, se expresa también Longhi de Bracaglia, en su libro de 1936 *Mitre traductor de Dante*. En las páginas introductorias del libro, al esbozar los rasgos generales de la *Comedia* de Mitre, el crítico se dice lo siguiente:

Triunfó Mitre de toda incertidumbre, y cumplió su versión *poética y patriótica*. Del mismo modo el anciano Cicerón, tribuno y padre de la patria, ofrece a Roma el fruto proveyecto de su filosofía y también de sus versiones del griego; del mismo modo Livio Andrónico traduce la Odisea, y por la joven Roma resuena educador el añoso hexámetro del divino Homero.²⁷

Así, juntas van poesía y patria; así, la acción y la contemplación, política y poesía, forman el carácter y la moral de la sociedad, como en la época de los gigantes romanos, en donde las traducciones eran también “educadoras” de las más altas virtudes. Para Longhi de Bracaglia, el “siempre fecundo amor por la Patria” del general lo lleva a “ofrecer la obra que conceptúa como la de más belleza y más potencia del mundo neolatino (...) como la más *útil para el naciente espíritu argentino...*”.²⁸

Se observa que tanto Fernández Speier como Longhi de Bracaglia toman como punto central, ya sea de forma explícita o no, el aspecto “edificante” de la traducción. Es evidente, sin embargo, que el enfoque que ambos críticos hacen es del todo distinto: Fernández Speier propone un enfoque más analítico, tomando cierta distancia crítica con las ideas propuestas por Mitre (y la élite intelectual y política del siglo XIX) en torno a la traducción y la cultura. Longhi

²⁵ Resulta interesante trazar el recorrido de esta concepción de la traducción durante el siglo XX en la literatura argentina. Se destaca, por supuesto, el ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición”, cuya tesis central se asemeja en gran medida a la idea de apropiación que instala Sarmiento. Al respecto, ver C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...* A lo largo de su trabajo, la autora profundiza sobre este tema, citando varios textos críticos que tratan específicamente esta idea.

²⁶ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 48. Coincide esto con la idea de poesía en Mitre, pues es precisamente el carácter moral de esta aquello que la asociaba con lo divino, destacándola por encima de otras artes y ciencias.

²⁷ Cfr. Leopoldo Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, p. 19, Institución Mitre, Buenos Aires, 1936. Énfasis mío.

²⁸ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 18. Énfasis mío.

de Bracaglia, por su parte, celebra en un lenguaje casi poético la obra que el “anciano general” obsequia a su tan querida y amada patria, comparándolo con los grandes políticos y pensadores romanos. Coinciden, sin embargo, en el impacto social y cultural que la traducción de Mitre tuvo sobre la Argentina del siglo XIX y, posteriormente, sobre los literatos del XX. Habiendo constatado la relevancia de la obra, se encamina el análisis a las propuestas teóricas del traductor.

Como ya se ha mencionado, la traducción en cuestión se encuentra precedida desde la edición de 1891²⁹ por la célebre “Teoría del traductor”. Escrita en 1889, categorizar este trabajo como simple prólogo sería menospreciar su valor, pues representa uno de los primeros pasos que ha dado la literatura argentina en su inacabable camino traductológico, que ha sido fundamental para la consolidación de su cultura.³⁰ Como señala Roberto Mondola, el prólogo de Mitre es una “aportación teórica de indudable interés” que además revela los “fundamentos básicos en que se fundó la obra de Mitre”.³¹ Y son precisamente esos fundamentos los que se analizarán en las siguientes páginas. Siendo este un estudio crítico, es esencial exponer la teoría, herramienta con la cual se trabajará sobre los versos de la traducción. Claro que aquí se hace referencia meramente a ciertos rasgos generales de los principios que defiende Mitre, para luego profundizarlos a medida que avanza el análisis, y a partir del estudio de las grandes figuras del Infierno.

Ya en los primeros párrafos del prólogo, enuncia Mitre sus ideas principales. Declara el argentino:

Las obras maestras de los grandes escritores -y sobre todo, las poéticas- deben traducirse al pie de la letra para que sean al menos un reflejo (directo) del original, y no una *belle infidel*³² (...) Son textos bíblicos, que han entrado en la circulación universal como la buena moneda, con su cuño y con su ley, y constituyen, por su forma y por su fondo, elementos esenciales incorporados al intelecto y la conciencia humana.³³

²⁹ Edición titulada “*El Infierno del Dante*. Traducción Bartolomé Mitre (Buenos Aires: Félix Lajouane, 1891)”. Para un esbozo completo de todas las ediciones que se publicaron, ya sean traducciones de unos pocos cantos o el poema completo, ver C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., pp. 74 y 75, apartado 4. b. “El texto de Mitre”.

³⁰ Acerca de “considerar la traducción como parte del canon literario argentino” ver C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 18, apartado 3. b. “Estudios sobre la traducción en Argentina”.

³¹ Cfr. R. Mondola, “*Como la vela se ciñe al viento...*”, cit., p. 248.

³² A grandes rasgos, se entiende por “bella infiel” aquellas traducciones con gran valor en términos estéticos, pero cuya correspondencia con el original no es fiel.

³³ Cfr. B. Mitre, *La Divina Comedia...*, “Prefacio. Teoría del traductor”, cit., p. IX.

Es interesante señalar la comparación entre poesía y “textos bíblicos”, en concordancia con lo tratado más arriba acerca del alto estima que tiene en Mitre la poesía, y el carácter moralizante de la misma.³⁴ Y es precisamente en base a esta comparación que el autor sostiene la idea de una traducción “al pie de la letra”. En su escrito, Mondola se sirve de la antigua dicotomía entre traducción *ad verbum* (énfasis en las palabras) y traducción *ad sensum* (énfasis en el sentido) para clarificar las ideas de Mitre.³⁵ Siendo el primero (*ad verbum*) una traducción purísima, literal hasta en la más insignificante coma, y representando el segundo (*ad sensum*) la subordinación de las palabras al sentido (bella infiel), se posiciona Mitre en el extremo literal (*ad verbum*). Ahora bien, es evidente que ambos extremos no son más que ideales, y que cualquier traducción se encuentra ubicada en el amplio espectro del que estos extremos son límite, pero este contraste entre ambos polos facilita su comprensión. Estas formas se repetirán a lo largo del análisis, profundizando en qué instancias Mitre respeta o se aleja de su premisa inicial, esto es, traducir “al pie de la letra” (*ad verbum*).

Otro rasgo fundamental al que constantemente alude Mitre en su prólogo (y, también, en el paratexto de su traducción) es la idea de “penetrar el espíritu” del original. Idea del todo romántica, para el argentino es “condición de toda traducción en verso” que el traductor penetre el espíritu de la obra “como el artista que al modelar en arcilla una estatua, procura darle no sólo su forma externa, sino también la expresión reveladora de la vida interna”.³⁶ Siguiendo este razonamiento, parece aludir el argentino a la insociabilidad entre forma y contenido (“forma externa” y “vida interna”) en las obras poéticas. Concepción consecuente con la “divinización” de la poesía, el alto canto de las Musas no parece permitir que vulneren su unidad, y de esto que tantos teóricos consideren la traducción poética como impracticable.³⁷ Tratándose de la *Comedia*, como se verá, las dificultades se multiplican. El propio Mitre admite

³⁴ Sobre la relación entre traducción y religión, ver Hilaire Belloc, “On Translation”, *The Taylorian Lecture of 1931 published by Oxford at the Clarendon Press*.

³⁵ Cfr. R. Mondola, “*Como la vela se ciñe al viento...*”, cit., p. 245.

³⁶ Cfr. Bartolomé Mitre, *La Divina Comedia...*, “Prefacio. Teoría del traductor”, cit., p. XI. El concepto del “espíritu” de la obra se repetirá con frecuencia a lo largo del análisis. El paralelismo entre traducción y otras artes (aquí la escultura) es fundamental, y será tratado más abajo.

³⁷ Sobre este punto, ver al menos los trabajos referidos por R. Mondola, “*Como la vela se ciñe al viento...*”, cit., p. 248, n. 3, en donde señala a teóricos como “Northrop Frye, «El orden de las palabras», *Revista de Occidente*, lxxxii, 1988, pp. 74-88; Esteban Torre, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 2001, pp. 159-207; José Francisco Ruíz Casanova, *Dos cuestiones de literatura comparada*, cit., pp. 75-92”; y además, “Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 11. Sobre la traducción del verso, véanse también Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, en particular pp. 61-307.; Franco Buffoni (ed.), *La traduzione del testo poetico*, Bergamo, Guerini, 1989, en particular Giuseppe Sansone, *Traduzione ritmica e traduzione metrica*, pp. 13-28, y Emilio Mattioli, *La traduzione di poesia come problema teorico*, pp. 29-39; Jean-Charles Vegliante, *D’écrire la traduction*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 1996, pp. 63-79”.

en más de una ocasión del prólogo considerar a Dante “intraducible en toda su intuición”³⁸ a pesar de que, como agrega el traductor, sea un libro que lo haya acompañado por más de cuarenta años, creyendo haberse “impregnado de su espíritu”.³⁹ Longhi de Bracaglia profundiza estas ideas, explicitando la estrecha relación que hay, para él, entre forma y contenido en Dante:

Dante proyecta la fisionomía espectral de su escultórico Infierno, mediante imágenes y ritmos en que la palabra, además de expresión abstracta, es línea, bronce, color, rasgo viviente. No se tratará para el traductor de trasladar sólo el pensamiento concepto, sino el pensamiento efigie, el gesto, la figura del pensar. Habrá que traducir sin destruir la imagen, conservando a su efigie su propio aspecto.⁴⁰

Así, se observa como el Longhi de Bracaglia indica a un posible traductor el camino a tomar, en el que no solamente ha de trasladarse el concepto (como puede ser una traducción en prosa), sino la totalidad, la unidad del poema, con sus gestos e imágenes, pues estos son parte de un todo indisociable que esparce su eco por los siglos de la historia.

En términos formales, resulta imposible concebir la traducción de Mitre sin tener en cuenta el respeto del argentino por la estructura del original; aquel esquema puro, simbólico, cristiano, aquel principio ordenador a partir del cual Dante erige su obra, ha de ser respetado si se pretende no traicionar la esencia, (el *sensum*) del original. Al respecto, Mitre propone el siguiente “proceder mecánico”:

tomar por base de la estructura, el corte de la estrofa en que la obra está tallada; ceñirse á la misma cantidad de versos (...) adoptar un metro idéntico ó análogo por el número y acentuación, como cuando el instrumento acompaña la voz humana en su medida.⁴¹

En este sentido ha de pensarse la ambiciosa obra del general Mitre, que no sólo reprodujo en su versión la estructura del poema, forjada por el número tres, sino que también tradujo sus versos respetando la métrica y la rima; y así su endecasílabo corre a la par que el del florentino, siendo 33 la cantidad de sílabas de cada terceto, y así también el castellano se somete a los

³⁸ Cfr. B. Mitre, *La Divina Comedia...*, “Prefacio. Teoría del traductor”, cit., p. XV.

³⁹ Cfr. B. Mitre, *La Divina Comedia...*, “Prefacio. Teoría del traductor”, cit., p. XV.

⁴⁰ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 46. Acerca de la poesía como substancia, cita Haroldo de Campos a Jean Paul Sartre sugiriendo que la poesía no es significación, sino substancia, información estética en la que el fondo y la forma son indisociables (Cfr. Haroldo de Campos, “De la traducción como creación y como crítica”, traducción de Héctor Olea, en *Metalingaugem*, S. Paulo, Cultrix, 1976, tercera edición).

⁴¹ Cfr. B. Mitre, *La Divina Comedia...*, “Prefacio. Teoría del traductor”, cit., p. XI.

caprichos de la *terza rima* que encadena los versos (ABA, BCB, CDC, DED...) para luego soltarlos al final de cada canto con aquel “verso libre”. Como afirma Mondola:

Según la concepción del porteño, traducir la *Comedia* en verso blanco o en prosa equivaldría a renunciar no sólo al poderoso instrumento estrófico que Dante eligió para dominar una materia poética y filosófica de excepcional complejidad, sino también al cristalino testimonio de la relevancia que el razonamiento silogístico y escolástico tuvo en la creación del poema.⁴²

A partir de estos juicios teóricos, es posible esbozar ya una idea de la figura de Mitre como traductor. Al respecto, es pertinente exponer la retórica que orchestra todo el prólogo y a partir de la cual Mitre da forma a su figura traductológica: los frecuentes paralelismos entre el arte poética, el arte de traducir, y las otras artes (en especial pintura, pero también música y escultura). Discursos de alto vuelo, en ellos Mitre deja ver sus dotes como escritor y pensador, y se nutre de estas analogías para ilustrar su pensamiento. Así, el párrafo introductorio de la “Teoría del traductor”:

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.⁴³

Aquí, Mitre parecería sostener que la traducción es una obra artística por sí misma, y que la creación poética no lo es menos por su evidente dependencia del original. Así como el artista, ya sea pintor, escultor, músico o poeta, no puede trabajar más que con el contacto entre su espíritu y el mundo que lo rodea (la “naturaleza animada”) y, en este sentido, la “copia”, de igual manera el traductor “re-crea” a partir de la obra, copiando pero también interpretando, y en esa “re-creación” siente uno los gestos de su mano y su pulso, que concede un nuevo espíritu a la traducción. De este modo ha de entenderse el clásico apotegma *Oportet poetam poetae mentem interpretari* (“Es menester un poeta para interpretar a otro poeta”) que introduce Longhi de Bracaglia, para luego agregar:

El traductor de obras poética puede ser mejor poeta que el autor; pero no puede no ser poeta. Se le exige en suma ser más que un versificador, pues para volver a versificar dignamente, eso

⁴² Cfr. R. Mondola, “*Como la vela se ciñe al viento...*”, cit., p. 252.

⁴³ Cfr. B. Mitre, *La Divina Comedia...*, “Prefacio. Teoría del traductor”, cit., p. IX.

es poéticamente, la materia del original, deberá poder volver a pensar y sentir, a comprender y penetrar esa materia.⁴⁴

Más adelante, extendiendo la metáfora, agrega Mitre:

El problema a resolver [...] es una traducción fiel y una interpretación racional, matemática a la vez que poética, que sin alterar el carácter típico, la acerque en lo posible del original al vestirla con un ropaje análogo, si no idéntico, y que refleje, aunque sea pálidamente, sus luces, y sus sombras, discretamente ponderadas *dentro de otro cuadro* de tonos igualmente armónicos, representados por la selección de las palabras, que son las tintas en la paleta de los idiomas que, según se mezclen, dan distintos colores.⁴⁵

Las palabras generadoras de colores, “tintas en la paleta de los idiomas”, las luces y sombras que se buscan reflejar, el cuadro con sus variados tonos, así labra el argentino su imagen de una traducción. Al respecto, se sugiere nuevamente el hecho de que el “cuadro”, la obra traducida, es “otra”, independiente del original.⁴⁶

Comparando el arte de traducir con la música, esta idea de obra traducida como autónoma por sí misma se consolida:

Cuando se trata de transportar a otra lengua uno de estos textos que el mundo sabe de memoria, es necesario hacerlo con pulso, moviendo la pluma al compás de la música que lo inspiró. El traductor no es sino el ejecutante, que interpreta en su instrumento limitado las creaciones armónicas de los grandes maestros. Puede poner algo de lo suyo en la pauta que dirige su mano y el pensamiento que gobierna su inteligencia.⁴⁷

La imagen que presenta aquí el argentino parece ser aquella del director de orquesta, el “ejecutante”, aquél que “interpreta en su instrumento” las grandes creaciones armónicas, dándoles vida en otras épocas y otros lugares del que las vieron nacer, ya muertos sus creadores.

⁴⁴ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 29. Al respecto, también R. Mondola, “*Como la vela se ciñe al viento...*”, cit., p. 250: “En la óptica de Mitre la traducción es, al igual que la creación original, un acto poético, un acto que se funda en el conjunto de emociones y sensaciones que la lectura del prototexto genera en el alma del traductor; la obvia dependencia del original no desprestigia en absoluto la traducción, cuyo objetivo no es medirse y compararse con el texto a traducir, sino recrearlo en otra lengua, bajo el signo de los mismos instrumentos poéticos”.

⁴⁵ Cfr. B. Mitre, *La Divina Comedia...*, “Prefacio. Teoría del traductor”, cit., p. XII. Énfasis mío.

⁴⁶ Mondola, al analizar esta idea del argentino -a saber, la independencia de la obra traducida con respecto al original (prototexto)- dirá que “demuestra la modernidad del pensamiento de Mitre, convencido de que el traductor produce una obra de arte tan digna como la del poeta” (Cfr. R. Mondola, “*Como la vela se ciñe al viento...*”, cit., p. 251).

⁴⁷ Cfr. B. Mitre, *La Divina Comedia...*, “Prefacio. Teoría del traductor”, cit., p. X.

Y así como en el teatro o la ópera, frente a una pieza de Beethoven o Mozart o Schubert, los músicos *re-crean* aquellas perpetuas partituras; así como el director da vida a aquella obra inerte volcando en ella su *pulso*, los movimientos de su vara, de igual manera, parece decir Mitre, ha de hacer el traductor, moviendo su pluma “al compás de la música” que inspiró el original. Si se profundizan estos conceptos más allá de la simple retórica, es seguro decir también que, así como cada ejecución musical de esta índole es siempre nueva, a pesar de estar el original fijado en partituras que el compositor concibió, así también cada traducción sería siempre novedosa, las particularidades de esta -y también, claro está, de la pieza musical- dependiendo de qué tanto el traductor (o intérprete) quiera dejar su huella, y cómo concibe el arte de reproducir estas obras. Pues no es extraño pensar en cambios de *tempo* entre un intérprete y otro, en giros ausentes en la partitura original que dejan ver la inquieta mano del músico, o en resoluciones frente a pasajes del todo ambiguos, que encuentran, como se verá, sus equivalencias en el arte de traducir y en la *Comedia* de Mitre.

Para finalizar la reconstrucción teórica de lo que es la traducción para Mitre resta explicitar dos conceptos que, aunque presentes hasta aquí, no han sido profundizados, y resultan fundamentales puesto que el traductor se sirve de ellos para ejecutar su obra. Esto es, la reproducción y la interpretación.⁴⁸ Al respecto, es claro el argentino en el siguiente pasaje. Tras enumerar las “condiciones esenciales de toda traducción en verso”, citadas más arriba, agrega lo siguiente:

Sólo por este método riguroso de *reproducción y de interpretación*, —mecánico á la vez que estético y psicológico, —puede acercarse en lo humanamente posible una traducción á la fuente primitiva de que brotara la inspiración madre del autor en sus diversas y variadas fases.⁴⁹

Así presenta don Bartolomé dos cualidades indisociables del traductor. Es, claro está, intérprete, puesto que en él resuenan los versos del original, y así ha de adquirir los rasgos estéticos más característicos para poder verterlos, una vez incorporados, en su versión, sumergiéndose en aquél lejano mundo de donde brotó el original para dar nueva vida a su creación. Pero, como señala Mitre, el traductor también es reproductor, mecánico, y es su oficio el de desglosar el prototexto analizando sus componentes más valiosos, copiando aquellos

⁴⁸ Si bien se puede decir que el contraste entre estos dos polos se asemeja a la dicotomía entre una traducción *ad verbum* y *ad sensum*, es menester señalar que este último vocabulario, siendo más abstracto, más teórico, es mucho más abarcativo y, además, no es utilizado por Mitre, que sí se sirve de la idea de “reproducción” e “interpretación”, herramientas por medio de las cuales forja su *Comedia*.

⁴⁹ Cfr. B. Mitre, *La Divina Comedia...*, “Prefacio. Teoría del traductor”, cit., p. XI. Énfasis mío.

rasgos precisos, sin los cuáles la figura del original se desdibujaría hasta que la relación entre este y la traducción sea apenas un par de nombres propios. Es así que, matemático y poeta, se sumerge Mitre en su tarea. Como sugiere Mondola,

Mitre concibe pues la figura del traductor como la de un perfecto mediador entre la obra extranjera y el lector a quien dirige su traducción, pero también como el protagonista de un proceso de interiorización y despersonalización, esto es, una mimesis no solo espiritual, sino también estilística y lingüística.⁵⁰

Claro que, hasta aquí, no se ha tratado más que con ideas puras, con figuras ideales, que exceden el imperfecto mundo material. Es evidente que el propio Mitre se sabe incapaz de la perfección a la que aspira, y prueba de ello son las constantes correcciones del poema que llevó a cabo lo largo de los años.⁵¹ En el prólogo, constantemente alude a las limitaciones de su trabajo, como cuando compara su obra con la traducción de Pezuela: “La mía [su traducción] puede ser tan mala o peor que la de Pezuela”.⁵² Incluso categoriza su trabajo como mero “ensayo” del que se podrán servir futuros (y mejores, se entiende) traductores, y finaliza el largo prólogo admitiendo que su objetivo “es más fácil de señalar que de alcanzar”.⁵³

Al respecto, es necesario un breve comentario acerca del paratexto, las extensas notas que acompañan la traducción de los versos, y en las que el traductor justifica y explicita su accionar. En su prólogo, admite Mitre que su empresa no estaría completa sin las notas complementarias, “motivadas por la traducción misma, dentro de su plan”. El traductor clasifica sus notas en tres:

I. Notas justificativas de la traducción, en puntos literarios que pudieran ser materia de duda o de controversia. II. Notas filológicas y gramaticales con relación a la traducción misma. III. Notas ilustrativas respecto de la interpretación del texto adoptado en la traducción.⁵⁴

A lo largo del trabajo, se evaluará hasta qué punto las explicaciones, justificaciones e ideas que expone don Bartolomé en las notas es consecuente con la figura del traductor que sugiere el prólogo. De igual manera, se explora si Mitre, como traductor, ha respetado su teoría, y si

⁵⁰ Cfr. R. Mondola, “*Como la vela se ciñe al viento...*”, cit., p. 251.

⁵¹ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 74, apartado 4. b. “El texto de Mitre”.

⁵² Cfr. B. Mitre, *La Divina Comedia...*, “Prefacio. Teoría del traductor”, cit., p. XVI.

⁵³ Cfr. B. Mitre, *La Divina Comedia...*, “Prefacio. Teoría del traductor”, cit., p. XIX.

⁵⁴ Cfr. B. Mitre, *La Divina Comedia...*, “Prefacio. Teoría del traductor”, cit., p. XVII.

coincide esta figura de traductor que esboza en su prólogo y aquella que efectivamente es, es decir, aquella que se puede construir a partir de la traducción en sí.



Universidad de
San Andrés

CAPITULO 1

ERRANTE, POR SELVA OSCURA: ADICIONES Y OMISIONES EN LA *COMEDIA* DE MITRE

El primer canto de la *Divina Comedia* es el prólogo general a todo el poema: compuesto por 100 cantos, obviando el prólogo los 99 restantes se encuentran divididos equitativamente entre *Infierno*, *Purgatorio*, y *Paraíso*.⁵⁵ Así el número 3, fundamento de aquella divina armonía que buscó imprimir el poeta en su creación (número también presente, como se ha visto, en la rima y la composición) se funde en la unidad, en el número 100.

No es del todo imprudente sugerir que ya en el Canto I, proemio general de la obra, se encuentra toda la estructura del poema: en él se vislumbra ya el camino que deberá recorrer el peregrino, en él están presentes los males futuros, pero también la esperanza divina, cubierto todo tras los claro-oscuros, las luces, las sombras; en él también le es ofrecido el guía (*me si fu offerto*),⁵⁶ aquél noble mantuano al que seguirá hasta las puertas del *Paraíso*. Cargado de símbolos, de abstracciones, aquél mundo que pinta el Dante parece de ensueños, y la selva, la colina, la playa o las bestias que allí habitan, así como la luz del sol, las estrellas, y hasta el propio Virgilio, han de ser interpretados como alegóricos. Pero es un hombre real aquél que camina estos parajes del intelecto, y también la fecha es concreta.⁵⁷ Así es que no ha de perderse el lector en abstracciones, sino que fácilmente acompañará al peregrino, pues como dice De Sanctis “la realidad desborda, excede la alegoría, se torna en sí misma; lo simbolizado desaparece entre tanta plenitud de vida, entre tanto particulares”.⁵⁸ Y son estos particulares, volcados al castellano de Mitre, aquello que se propone analizar este estudio.

⁵⁵ Es evidente que Mitre respeta la división de los cantos, y también la estructura externa del poema. En su traducción, el argentino subtitula el primer canto como “Proemio General”.

⁵⁶ Cfr. v. 62 del Inf. I. Excepto indicación, se utiliza el texto de la *Divina Commedia* fijado por Giorgio Petrocchi al citar versos del texto en italiano.

⁵⁷ *È la notte tra giovedì 7 aprile (o 24 marzo) e venerdì 8 aprile (o 25 marzo) del 1300.*

⁵⁸ Cfr. Francesco De Sanctis, *Historia de la literatura italiana*, Tomo I: “Desde los orígenes hasta el siglo XVI”, p. 169, Editorial Losada S. A., Buenos Aires, 1952.

“En el medio del camino de la vida”, esto es, como se sabe, los 35 años,⁵⁹ se encuentra el poeta en selva oscura, habiendo perdido la “recta vía”. Tras pasar la noche en estas regiones, el sol de madrugada infla el pecho del peregrino, aunque su esperanza de escapar aquella selva se ve frustrada por la aparición de tres bestias: la pantera, el león y la loba.⁶⁰ Es entonces cuando se le aparece la sombra de Virgilio, que lo conforta, y ofrece otro camino que ha de salvarlo. Así comienza el viaje de Dante, que seguirá el paso de su guía todo a través del *Infierno* y del *Purgatorio*, para luego consagrarse, ya con Beatriz, en el *Paraíso*.

Los primeros versos del poema dantesco son, acaso, los versos más conocidos de la literatura occidental. Aquí se citan, acompañados de la traducción de Mitre⁶¹ (v. 1-3 del Inf. I):

<i>Nel mezzo del cammin di nostra vita</i>	En medio del camino de la vida,
<i>mi ritrovai per una selva oscura,</i>	Errante me encontré por selva oscura,
<i>ché la diritta via era smarrita.</i>	En que la recta vía era perdida.

Y ya en los primeros versos ha de observarse la huella de Mitre como traductor: el argentino agrega la palabra “errante”, elección estilística que no deja de ser relevante puesto que carga al verso con un significado ausente –al menos explícitamente– en el original. En efecto, ha de observarse a lo largo de este trabajo que el agregado de palabras, especialmente adjetivos, será una característica del *modus traducendi* de don Bartolomé. Solo en el canto primero, además de esta aquí señalada, se identificaron cuatro instancias más en donde el traductor agrega un adjetivo: en el verso 14 (*la dove terminava quella valle / donde aquél valle lóbrego termina*); en el verso 26 (*si volse a retro a rimirar lo passo / volvió a mirar el temeroso paso*); en el verso 31 (*Ed ecco, quasi al cominciar de l’erta / Y aquí, al comienzo de subida incierta*); y en el verso 126 (*non vuol che ‘n sua città per me si vegna / Me veda acceso a su ciudad divina*).⁶²

⁵⁹ Cfr. Anna Maria Chiavacci Leonardi *ad Inf. I*, “Proemio”: *Dante indica infatti qui una data precisa, cioè i suoi trentacinque anni, considerati allora, «ne li perfettamente naturati», il punto medio della durata della vita (Conv. IV, xxiii 6-10).*

⁶⁰ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf. I*, 32: *La fiera [la lonza], insieme al leone e alla lupa che appariranno tra poco, impedisce a Dante il cammino verso la salvezza. Il significato delle tre fiere è evidentemente allegorico: esse rappresentano le inclinazioni peccaminose che ostacolano l'uomo sulla via del bene; per noi, come per i più, lussuria (la lonza), superbia (il leone) e avarizia (la lupa).*

⁶¹ Como se ha señalado, los versos de la traducción de Mitre son siempre citados de: *La Divina Comedia*, “Traducción en verso de Bartolomé Mitre”, Colección Universal Editorial Araujo, Buenos Aires, 1944. A menos que se indique, todo verso en castellano pertenece a esta traducción. El texto de esta edición (1944) es la versión final de Mitre (originalmente publicada en 1897), y tiene así todas las correcciones que hizo el argentino. Para las notas a la traducción (paratexto) y para el “Prefacio” (o Teoría del traductor), se usa la edición de 1894, citada más arriba.

⁶² Si bien para ninguno de estos versos hay notas que justifiquen las adiciones –hecho que, lejos de ser una excepción, será una constante– se ha encontrado en las notas al Canto III, analizado más adelante, una alusión al adjetivo “divina”, para el verso 126. Se cita a continuación: “En ese verso [128 del Canto I], hemos reproducido

La adición de “errante” en este primer terceto, lejos de ser inocente, tiñe el verso entero, enfatizando la desorientación del peregrino y anticipando la idea que se desarrolla en el verso tercero: “en que la recta vía era perdida”. Ahora bien, siempre que se dé un caso de adición como el aquí provisto será posible argumentar que el argentino, atado como estaba a sus propias reglas, no hace otra cosa más que intervenir en el prototexto con el fin de respetar el endecasílabo y mantener intacta la estructura del poema.⁶³ Hay, sin embargo, más de una opción para lograr el endecasílabo. “Yo me encontraba en una selva oscura”, verso de la traducción de Ángel Crespo,⁶⁴ no solo deja de lado cualquier adición, sino que también parece ser más propia a la teoría traductológica de Mitre que el propio verso de Mitre, siendo que el de Crespo se ajusta mejor al original “palabra por palabra”.⁶⁵

Ya se percibe aquí la problemática central de la *Comedia* de Mitre, esto es la contradicción entre las notables libertades que se toma el argentino al traducir, y los principios de su teoría. En efecto, es posible suponer que el sentimiento de “andar errante” era algo presente en la mente del traductor, y que de esa manera interpretó la imagen de Dante peregrino en aquella selva. Como ya se ha dicho, es menester observar que las palabras agregadas (“errante”, “lóbrego”, “temeroso”, “incierto”, “divina”) son adjetivos que, por su naturaleza, precisan y dan forma a los pasajes narrados. Así, pareciera ser que por medio de estas adiciones Mitre deja sentir la subjetividad del traductor, volcando sobre sus versos aquello que él interpretó, alejándose así de la reproductividad matemática a la que alude en su prólogo.

Ahora bien, como contrapunto de lo hasta aquí expuesto, se propone citar un pasaje de la traducción que sí se corresponda con la teoría de Mitre. Y no es necesario una búsqueda exhaustiva, puesto que ya el segundo terceto es evidencia de la fidelidad entre el traductor y su teoría (v. 4-6 del Inf. I):

<i>Ahi quanto a dir qual era è cosa dura</i>	¡Ay! Que decir lo que era, es cosa dura,
<i>esta selva selvaggia e aspra e forte</i>	esta selva salvaje, áspera y fuerte,
<i>che nel pensier rinova la paura!</i>	que en la mente renueva la pavora!

el mismo vocablo, caracterizándole con el adjetivo divina, que estaba en la mente del autor” (cfr. B. Mitre, nota 1 al Inf. III).

⁶³ Esta idea es desarrollada por Mondola, sugiriendo que la traducción de Mitre se funda sobre tres mecanismos: omisiones, ampliaciones (esto es, agregado de palabras), y explicitaciones. Los tres mecanismos junto con otros conceptos del autor serán estudiados en este trabajo. Cfr. R. Mondola, “*Como la vela se ciñe al viento...*”, cit., p. 263.

⁶⁴ Ángel Crespo Pérez de Madrid (1926-1995). Poeta, ensayista, traductor, y crítico español. Del italiano, se destaca por sus traducciones del *Cancionero*, de Petrarca, y la aquí referida traducción, en tercetos encadenados, de la *Divina Comedia*. Cfr. Ángel Crespo, Dante Alighieri, *Comedia, Infierno*, Editorial Seix Barral; primera edición, Barcelona, septiembre 1973.

⁶⁵ Cfr. B. Mitre, nota 4-6 al Inf. I.

Pertenece este terceto a una de las tantas correcciones que llevó a cabo don Bartolomé para la última edición del poema, y es así que en las notas comenta este pasaje. El énfasis es puesto en la literalidad del verso 5, “tal como se pone en la corrección: *Esta selva salvaje, áspera y fuerte*”.⁶⁶ “Es este –agrega– uno de los casos en que me había apartado de mi propia teoría como traductor, teniendo que volver a ella al tiempo de revisar mi trabajo”.⁶⁷ Resulta interesante la evaluación que hace el traductor de su traducción ya que revela aquellos aspectos que, para él, son relevantes a la hora de traducir. Con cierto orgullo, expresa don Bartolomé que su verso es

Una verdadera fotografía interpretativa, por decirlo así, en que se reproduce la estrofa original verso por verso, palabra por palabra equivalente, con su giro propio, en su forma poética, con sus acentos rítmicas y hasta con su graciosa paranomasia de *selva salvaje (selva selvaggia)*.⁶⁸

Para Mitre, este pasaje “demuestra que el Dante es traducible en castellano”, y sugiere que es “una muestra del paralelismo entre los dos idiomas”, que recíprocamente se prestan a reproducir los mismos sonidos, mismos giros gramaticales, así como similares formas externas de número y rima.

Ya los primeros tercetos aquí analizados dan muestra de ambas herramientas empuñadas por Mitre a la hora de traducir. El segundo terceto, recién analizado, es ilustrativo del carácter reproductivo, matemático, el “palabra por palabra”, en el que la pluma se ciñe al original así como la vela al viento, y busca surcar las mismas rutas, los mismos mares, en los que se ha aventurado el poeta italiano.

En el primer terceto, por su parte, siente uno la presencia del traductor. Más interpretativo, es uno de los recursos de Mitre el agregado de palabras. Y si bien se escogen para este tramo del análisis principalmente casos en donde los giros de la traducción se alejan del original, ha de entenderse que estos casos son los menos. El citar pasajes esporádicos en donde más se aleja Mitre de su teoría no es sino evidencia de que, en la mayoría de los casos, la respeta. Ejemplo de ello, como se vio, es el segundo terceto.

⁶⁶ La versión anterior, que luego Mitre corrigió, es esta (Cfr. B. Mitre, nota 4-6 al Inf. I).

Decir lo agreste que era, es cosa dura
Esta selva tan áspera y tan fuerte
Que en la mente renueva la pavora.

⁶⁷ Cfr. B. Mitre, nota 4-6 al Inf. I.

⁶⁸ Cfr. B. Mitre, nota 4-6 al Inf. I.

Habiendo aclarado este punto es posible exponer nuevas instancias de adiciones, inversión de órdenes y fusión de versos en el Canto II. Una vez exploradas las particularidades de estos pasajes, se detendrá el análisis en episodios relevantes al estudio traductológico precisamente por ser episodios centrales del poema: en estos primeros cantos, la introducción del personaje de Virgilio y las primeras imágenes de Beatriz.

Como se ha mencionado, en la “Teoría del traductor” Mitre propone “no omitir la inclusión de todas las palabras esenciales que imprimen su sello al texto”:

En cuanto a la ordenación literaria [continúa] debe darse a los vuelos iniciales de la imaginación toda su amplitud o limitarlos correctamente con la concisión originaria... y cuando se complemente con algún adjetivo o explicación la frase, hacerlo dentro de los límites de la idea matriz.⁶⁹

Es este último aspecto aquí citado aquél que interesa. También en el Canto II se identifican diversas instancias en donde el traductor añade adjetivos que no se encuentran presentes en el original.⁷⁰ Es de estimar que para Mitre, estos adjetivos son “complementarios” y se encuentran “dentro de los límites de la idea matriz”. Sin embargo, como se ha sugerido, puede argumentarse que las reiteradas adiciones apuntan hacia una interpretación específica del texto, haciendo de estos adjetivos migajas que deja caer el traductor para que pueda el lector encontrar un eventual camino que lo lleve a leer de determinada manera la obra traducida. En esta línea, se tratarán pasajes tanto del segundo como del tercer canto en donde predomine, en palabras de Fernández Speier, la llamada “libertad interpretativa” de Mitre.⁷¹

El Canto II del poema se caracteriza por apenas una circunstancia: una vez emprendido el viaje, se apodera de Dante un sentimiento tan propiamente humano como espontáneo, sentimiento de inseguridad, de desconfianza en su persona, que lo lleva a dudar de su resistencia igual que aquél que “anhelando la aventura, por contrarios deseos trabajado, abandona su intento en la premura”:⁷² pues él no es Eneas, ni tampoco Pablo, y no cree merecer la gracia de semejante salvación siendo apenas un hombre. Es así que Virgilio refiere un hecho fundamental: es Beatriz aquella que, desde el reino de los cielos –tras haber sido advertida por la piadosa Virgen y Lucía de los martirios del poeta– ha viajado hasta el Limbo, movida por

⁶⁹ Cfr. B. Mitre, *La Divina Comedia...*, “Prefacio. Teoría del traductor”, cit., p. XI.

⁷⁰ En el Canto II se identifican las siguientes adiciones, siempre descriptivas: *noble acción* (verso 70), *enternecida* (verso 97), *elocuente hablar* (verso 113), deseo *afectuoso* (verso 118).

⁷¹ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 8.

⁷² Cfr. B. Mitre, *La Divina Comedia...*, Inf. II, v. 37-39.

amor, enviando como guía a Virgilio para que rescate al florentino. Luego de oír a su guía, Dante se llena de bríos, y cual florecillas que brillan erguidas sobre su tallo tras las nevadas nocturnas, una vez salido el sol,⁷³ así se reanima y emprende nuevamente su viaje.

La propia Fernández Speier se detiene en ciertos pasajes del Canto II para marcar la libertad interpretativa del argentino. Es una marca del estilo dantesco la comparación. A lo largo de la *Comedia* han de observarse numerosos tercetos cuya forma, traducida al castellano, podría ser encuadrada de esta manera “Como/Así como..., de igual manera/tal/así/también...”. Algunas de estas comparaciones se extienden durante más de un terceto, dificultando así el trabajo del traductor, no solamente porque estos pasajes, estando sus límites bien delineados, demandan mayor precisión en términos formales, sino también porque Dante suele encerrar en estas comparaciones numerosos giros poéticos, imágenes o referencias; a saber, el florentino dice mucho en poco espacio, y desafía así la capacidad de un eventual traductor.

Caracteriza a este segundo canto el hecho de que se halla contenido entre dos de estas comparaciones: la primera, que simboliza la duda del poeta, se encuentra al principio;⁷⁴ la segunda, bellísima imagen que es también metáfora de la esperanza renovada de Dante, hacia el final. Se cita esta última (v. 127-132 Inf. II):

<i>Quali fioretti dal notturno gelo</i>	Cual florecilla, que nocturna helada
<i>chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca,</i>	dobla y marchita, y luego brilla erguida
<i>si drizzan tutti aperti in loro stelo,</i>	sobre su tallo, por el sol bañada,
<i>tal mi fec' io di mia virtude stanca,</i>	así se reanimo mi alma abatida:
<i>e tanto buono ardire al cor mi corse,</i>	súbito ardor el corazón recorre,
<i>ch'i' cominciai come persona franca:</i>	y prorumpo con voz estremecida:

Como se ha mencionado, señala Fernández Speier⁷⁵ que estos tercetos son un ejemplo de la libertad con la que Mitre lleva a cabo su tarea de traductor. Sucede que el argentino cambia en su traducción el plural en (*Quali fioretti*) por el singular “Cual florecilla”. Interesante es reproducir cómo se justifica Mitre en el paratexto:

⁷³ Cfr. B. Mitre, *La Divina Comedia...*, Inf. II, paráfrasis de los versos 127-132, analizados más abajo.

⁷⁴ Se cita, a continuación, la comparación en la traducción de Mitre (v. 37-42, Inf. II): “Y como el que anhelando una ventura, / por contrarios deseos trabajado, / abandona su intento en la premura, // así al tocar el límite buscado, / reflexionando bien, retrocedía / ante la empresa que empecé animado.”

⁷⁵ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 62

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 con relación a una sola cosa y no a varias como se expresa en el verso siguiente: *Tal mi fec'io di mia virtute stanca*.⁷⁶

Más allá de que el cambio de plural por singular no es fundamental a la hora de aprehender el sentido del pasaje, lo relevante aquí es que el caso ilustra muy claramente el atrevimiento del argentino que, considerando su interpretación superior, “más propia”, no duda en alterar el original. Esto, que aquí apenas importa pues no altera el *sensum* del poema, es una actitud que Mitre tomará frente a otros pasajes de mayor relevancia: pasajes ambiguos, oscuros, que el traductor, olvidando sus pretensiones de literalidad, clarificará en la propia traducción; pasajes que serán analizados en los próximos capítulos de este trabajo. La raíz de este carácter, propio de la figura de Mitre como traductor, se encuentra ya, aunque aminorado, en esta comparación y su justificación en las notas.

Y así como se señala la libertad interpretativa del traductor en pasajes como el recién citado, pasajes en los que se aleja de su teoría, también cabe destacar sus méritos. En efecto, no es difícil percibir, en los mismos dos tercetos ya citados, cierto paralelismo entre la sonoridad del original y la sonoridad de la traducción. Es este otro elemento que caracteriza la traducción de Mitre y sobre el cuál se profundizará más adelante en el trabajo, en pasajes de mayor relevancia. Basta mencionar aquí que es gran virtud de Mitre llevar al castellano aquellos sonidos a partir de los cuáles Dante construye sus tercetos italianos. En este caso, obsérvese especialmente el segundo terceto citado, en donde corre el original al ritmo del sonido “r” (*virtude, ardire al cor mi corse, persona franca*), y de esta manera lo sigue de cerca la traducción: “reanimo”, “ardor el corazón recorre”, “prorrumpo”, “estremecida”.

Se trata ahora otro episodio del Canto II en donde se pone en evidencia con mayor ímpetu las libertades que se toma el argentino. Es de notar que a veces Mitre escribe en la traducción versos que parecen exclusivamente de su autoría, que solo se relacionan con el original si se tiene en cuenta una vaga idea del pasaje. Tal es el caso del siguiente terceto, en donde Virgilio, frente a las inseguridades del florentino, y tras haberle explicado que se encuentra protegido por los cielos y por “tres mujeres santas” (la Virgen, Lucía y Beatriz), le demanda (v. 121-123, Inf. II):

<i>Dunque: che è? perché, perché restai,</i>	¿Por qué, pues, te detienes en tu senda?
<i>perché tanta viltà nel core allette,</i>	¿Por qué tu fortaleza así quebrantas?

⁷⁶ Cfr. B. Mitre, nota 127 al Inf. II.

perché ardire e franchezza non hai,

¿Por qué no sueltas al valor la rienda,

Ya en el primer verso se observa que el traductor agrega la imagen de la “senda”, ausente en el original. Pero se destaca el último verso en donde se aprecia una traducción esencialmente libre de toda regla, exceptuando la interpretación de la idea matriz, el *sensum* del pasaje. En términos formales, más allá del obligado respeto por el endecasílabo y la rima, no hay ninguna coincidencia entre el prototexto y la traducción. Las “palabras esenciales”⁷⁷ del verso (*ardire, franchezza*) no se hallan literalmente traducidas. Lo que es más, el argentino agrega una metáfora en su totalidad ausente en el original: la idea de dar rienda suelta al valor que hacía dudar a Dante. Así, el lenguaje del que se sirve el traductor, más que basarse en el prototexto, parece tener su origen en la lengua argentina del siglo XIX, dándole a la estrofa un color propiamente criollo, más cercano a la poesía gauchesca que al poema dantesco.⁷⁸ Es relevante marcar, por último, que ninguna de las notas del paratexto alude a este verso.

Virgilio y Beatriz

De estos dos primeros cantos resta analizar las apariciones tanto de Virgilio como de Beatriz. El primero, eterno poeta latino, guía del peregrino, se le aparece en el Canto I. Al principio Dante no lo reconoce, más intuye que es sombra (espíritu) y no humano. Esto, se verá, es relevante a la hora de tratar la traducción de Mitre. Se citan los versos en donde dibuja Dante (y traduce Mitre) la presencia del mantuano (v. 61-63 de Inf. I):

*Mentre ch'i' rovinava in basso loco,
dinanzi a li occhi mi si fu offerto
chi per lungo silenzio parea fioco.*

Mientras que al hondo valle descendía,
me encontré con un ser tan silencioso,
que mudo en su silencio parecía.

⁷⁷ Cfr. B. Mitre, *La Divina Comedia...*, “Prefacio. Teoría del traductor”, cit., p. XI: “Son condiciones esenciales de toda traducción fiel en verso,—por lo que respecta al proceder mecánico,—tomar por base de la estructura, el corte de la estrofa en que la obra está tallada; ceñirse á la misma cantidad de versos, y encerrar dentro de sus líneas precisas las imágenes con todo su relieve, con claridad las ideas, y con toda su gracia pristina los conceptos; adoptar un metro idéntico ó análogo por el número y acentuación, como cuando el instrumento acompaña la voz humana en su medida, y *no omitir la inclusión de todas las palabras esenciales* que imprimen su sello al texto, y que son en los idiomas, lo que los equivalentes en química y geometría.” Énfasis mío.

⁷⁸ En su tesis, C. Fernández Speier expone cómo Mitre busca instaurar en su traducción una lengua propia del país, que se aleje del lenguaje académico personificado por la Real Academia Española (RAE). La autora relaciona esto con el proyecto de nación y el lugar de la poesía para Mitre. También sugiere que, así como Dante con su *Commedia* asentó las bases para el idioma italiano, de igual manera Mitre propone, a partir de su traducción, diferenciarse de España y consolidar el idioma de la República Argentina. Si bien estos temas exceden el análisis de este trabajo, con frecuencia aparecerán ideas similares, no siendo del todo profundizadas.

Este “ser silencioso”, se entiende, es la sombra de Virgilio, y Mitre dedicará no poco espacio a estos versos en sus notas. En una primera instancia, el argentino se expresa de forma minuciosa al respecto de la palabra *rovinava*, del primer verso. La disputa que lleva a cabo don Bartolomé contra otros críticos de la *Comedia* en torno al significado de esta palabra demuestra, como sugiere Fernández Speier, la “notable independencia crítica”⁷⁹ del argentino con respecto a comentaristas italianos.⁸⁰ Enfatizando esta idea, y más pertinente al análisis que se busca desarrollar en este trabajo, cabe mencionar el hecho de que, como dice el propio Mitre en la nota 63 al Inf. I, al traducir el verso 63 su interpretación se aparta de casi todos los comentaristas italianos. Agrega Fernández Speier que Mitre “se sirve de la autoridad de los estudiosos italianos en la medida en que sus ideas justifiquen su elección traductiva”.⁸¹

En efecto, en la nota al verso 63, Mitre defenderá su interpretación del pasaje, interpretación tan distinta a todas las propuestas por comentaristas italianos, interpretación que “ha sido criticada diciendo: ‘que todos los que no hablan parecen mudos’, y que por lo tanto” el verso del argentino “mudo en su silencio parecía” “constituye una notoria vulgaridad”⁸² por la reiteración del concepto de mudez. En contra de críticos como Blanc, Fraticelli, Alizeri, Paolo Costa y Brunone Bianchi, Mitre justifica su traducción (la palabra *fioco* no ya como “débil, deslucido o tenue”, sino como “mudo”; el *lungo silenzio* simplemente como silencio) presentado cinco argumentos, todos de orden racional: que Dante al encontrarse con Virgilio no podía saber cuánto tiempo este había estado en silencio; que desconocía quién era esta figura que le *fu offerto*; que “de la construcción gramatical de la oración puede deducirse lógicamente que todo lo refiere al momento de la aparición y no al pasado”; porque Dante dudaba acerca de la naturaleza de la aparición (al referirse a Virgilio, Dante le preguntará si es hombre o sombra); y que “no tiene sentido racional la interpretación de que parecía Virgilio mudo o lánguido a consecuencia de largo silencio, pues no hay signo visible que pueda hacer conocer la languidez o la mudez por efectos del largo callar”.⁸³

Es así que Mitre traduce “que mudo en su silencio parecía”, justificando su interpretación tras haber deslegitimado estas otras interpretaciones, en la idea de que siendo sombra, el silencio de Virgilio sería doble puesto que “no solo no hablaba, sino que ni siquiera respiraba, lo que trae naturalmente la idea de afonía”.⁸⁴ Esta cualidad del argentino, esta

⁷⁹ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 68.

⁸⁰ Cfr. B. Mitre, nota 61 al Inf. I.

⁸¹ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 68.

⁸² Cfr. B. Mitre, nota 63 al Inf. I.

⁸³ Cfr. B. Mitre, nota 63 al Inf. I.

⁸⁴ Cfr. B. Mitre, nota 63 al Inf. I.

independencia con respecto de los críticos, coincide con la idea de un traductor que se apropia del texto para llevarlo a su tierra natal, buscando que sus versos resuenen en aquellos parajes que él llama patria. La libertad para interpretar y hacer propias las grandes obras del canon universal, caracteriza la forma en que la cultura argentina se ha relacionado con la tradición literaria. Dice Fernández Speier que esta noción de la traducción marcará un hito en la cultura argentina, en donde la apropiación de las grandes obras literarias ha sido una tendencia del siglo XX, encarnada principalmente en la figura de Jorge Luis Borges.⁸⁵

La disputa interpretativa con los críticos italianos no es lo único digno de destacar en este terceto del poema, puesto que es preciso señalar el valor estético que imprime Mitre a su traducción. Se copia a continuación nuevamente el terceto de Mitre (derecha), acompañado de la traducción de Ángel Crespo (izquierda), con el fin de comparar ambas, y destacar el valor estético del terceto del argentino (v. 61-63 de Inf. I):

Mientras me deslizaba en la pendiente,	Mientras que al hondo valle descendía,
ya mi mirada había descubierto	Me encontré con un ser tan silencioso,
a quien por mudo di, por lo silente.	Que mudo en su silencio parecía.

La traducción de Mitre se constituye a partir de la redundancia “mudo en su silencio”, que reviste al verso con una cualidad que en el original no se encuentra presente. Más allá de la justificación “racional” para este doble silencio y de los argumentos que expone Mitre en sus notas, puede decirse que, en términos poéticos, el verso cumple su función estética, y resuena en los oídos del lector un silencio que todo lo cubre.

El concepto de la traducción de Crespo –que, como se observa, también respeta el endecasílabo– es del todo similar a la de Mitre: ambos traductores se inclinan por interpretar el silencio de Virgilio como doble. Es un acierto del español la palabra “silente”, cuya sonoridad supera con creces la obvia alternativa “silencioso”. Sin embargo, es posible sugerir que, en términos estéticos, el verso del argentino es superior. Resuena en el terceto de Mitre el sonido “s” (“descendía”, “ser”, “silencioso”, “su silencio parecía”) del todo acorde al espíritu del pasaje ya que el silencio no es solo imagen, sino que también se intuye en la musicalidad de estos versos. El carácter aliterativo corresponde con el original, en donde los sonidos “f” y “s” marcan el ritmo del terceto: *basso, dinanzi, si fu offerto, silenzio, fioco*.

En Crespo no hay aliteración y, además, la coma que quiebra el verso 63 (“a quién mudo di, por lo silente”) no deja al verso correr con libertad, deslizarse bajo los ojos del lector, como

⁸⁵ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit.

sí ocurre en Mitre. Y es precisamente esta diferencia de estilo aquella que reviste la figura de Virgilio, en la traducción de Mitre, con un color particular, con un silencio mudo, con una imagen que parece desvanecerse al correr el terceto. Ya en este primer canto, don Bartolomé da prueba de una “admirable percepción de las correspondencias fono-semánticas”,⁸⁶ en palabras de Mondola. El vínculo sutil entre el sonido y el significado, del todo acorde con la concepción que tiene Mitre de la poesía,⁸⁷ es replicado por el argentino.

Es preciso señalar, sin embargo, que tanto Mitre como Crespo no aciertan a reproducir el concepto, presente en el original, de que Virgilio le es “ofrecido” a Dante (*mi si fu offerto*, en el verso 62). En relación con el carácter divino del poema, con la idea de la Providencia que ubica a Virgilio en el camino del poeta con el fin de salvarlo, es evidente que tanto en Mitre (“me encontré”) como en Crespo (“había descubierto”) este color se pierde. En el canto segundo, es el propio Mantuano quién narra que ha sido enviado para rescatar al poeta, confirmando esta interpretación: que en efecto él (Virgilio) ha sido ofrecido por la divinidad como guía, salvador, de Dante.

Como ya se dijo, las primeras imágenes de Beatriz en la *Comedia* pertenecen al segundo canto. Allí, en boca del mantuano, se describe a la dama florentina, y cómo ella, movida por amor, desciende al Infierno para salvar a Dante. Beatriz es, esencialmente, aquella figura que habilita el relato.⁸⁸ Su protagonismo es fundante, aunque en las primeras dos cántigas es, más bien, discreto; será recién en el *Paraíso* donde Beatriz vertirá toda su luz y belleza sobre los tercetos del poema. Es por ello que, centrándose este escrito en los cantos del *Infierno*, la imagen de Beatriz no aparece más que en este breve pasaje del Canto II. Sin embargo, por su relevancia en la totalidad del poema, es preciso detenerse y analizar esta primera representación y, por supuesto, la traducción de Mitre. Se citan entonces los versos, en palabras de Virgilio, que dan los primeros colores a la imagen de Beatriz (v. 52-57, Inf. II):

⁸⁶ Si bien Mondola se basa en otros pasajes de la traducción de Mitre cuando llega a esta conclusión, su idea es también aplicable al terceto aquí analizado. Estos conceptos de Mondola serán profundizados a medida que avance el trabajo (Cfr. R. Mondola, “*Como la vela se ciñe al viento...*”, cit., p. 269).

⁸⁷ En su “Carta-Prefacio”, el autor deja esta cita de Sismondi: “la poesía es una feliz combinación de dos de las más bellas artes: música por los sonidos y pintura por las imágenes” (Cfr. B. Mitre, *Rimas*, p.XV).

⁸⁸ Cfr. Bárbara Magallanes y Williams Linares, *Beatriz. Personaje real, histórico y literario*, Enciclopedia Medieval, <https://enciclopediamedieval.wordpress.com/2018/12/29/beatriz-personaje-real-historico-y-literario/>, (consultado 06/2021): “Beatrice es la figura que se encuentra como puente entre lo terrenal y lo divino, lo que concuerda con la concepción de *donna angelicata*. Es la causa y el efecto para Dante, por lo que inicia su aventura, y donde culminará. Beatriz, es el punto en el que convergen todos los imaginarios que el autor maneja para configurar el mundo que está construyendo; es decir, es la única figura (además del personaje de Dante en sí mismo), que es capaz de converger entre el mundo clásico y el mundo bíblico que constituye el “infierno”, el “purgatorio”, y el “paraíso”. Mucho se podría plantear de dicha figura, ya que abarca demasiados elementos dentro y fuera del texto, como figura real, histórica y literaria”.

*Io era tra color che son sospesi,
e donna mi chiamò beata e bella,
tal che di comandare io la richiesi.*

“Me encontraba en el limbo detenido,
y una mujer angélica y hermosa
a sí llamóme y me sentí rendido.

*Lucevan li occhi suoi più che la stella;
e cominciommi a dir soave e piana,*

“Cada ojo era una estrella fulgorosa;
y así me habló con celestial acento,

con angelica voce, in sua favella:

dulce y suave en su habla melodiosa:

Es digno mencionar, para comenzar, el hecho de que sean la voz de Virgilio y no de Dante aquellos que retraten a Beatriz. Se puede especular que Dante, el poeta, autor del libro, no se atrevió a representar a su Beatriz, ocupando esta un lugar divino, y es así que deja a su maestro, aquél del que aprendió el más dulce estilo, llevar a cabo semejante tarea. Al respecto, se expresa Anna María Chiavacci Leonardi, comentadora italiana del poema dantesco:

appare per la prima volta Beatrice, colei che sempre porta con sé il segno ed il richiamo del divino nella vita di Dante. La luce che inonda questi versi, che irraggia lo splendore di un altro mondo in quella oscura costa, è la risposta, sul piano figurativo.⁸⁹

Y es precisamente este estilo “inundado de luz”, estos versos que “irradian el esplendor de otro mundo en aquella oscura costa” en la que se encuentran Dante y Virgilio, aquél que deberá replicar Mitre. Porque Chiavacci Leonardi sugiere que, con la aparición de Beatriz, aparece también *il ricordo e l'aura stessa della Vita Nuova*: esto es, el *Dolce Stil Nuovo*.⁹⁰ La *coppia di aggettivi affini o dittologia* es, dice Chiavacci Leonardi, del típico gusto *stilnovistico*; a esto corresponden los pares de adjetivos *beata e bella*, del verso 53, y también el *soave e piana*, al describir la voz de Beatriz, en el verso 56. Pero a este estilo también corresponden los ojos, *elemento primario di tutto lo Stil Nuovo*; ojos que aquí *lucevan suoi più que la stelle*; ojos que volverán *nella Commedia, fino agli ultimi canti, con valore diverso ed eminente, i quanto in essi splende la luce di Dio*.⁹¹

⁸⁹ Cfr. Anna Maria Chiavacci Leonardi *ad Inf. II, 52*.

⁹⁰ Cfr. Mario Marti, *Stil Nuovo*, Treccani, Enciclopedia Dantesca, https://www.treccani.it/enciclopedia/stil-nuovo_%28Enciclopedia-Dantesca%29/, (consultado 07/2021): *tendenza poetica (anche dolce stil novo) diffusa in Toscana tra la seconda metà del 13° e l'inizio del 14° sec., così chiamata dalla critica moderna sulla base di versi di Dante (Purg. XXIV, 49-62). Sua materia poetica è l'amore, sia in quanto confessione sentimentale, sia e soprattutto in quanto meditazione sulla sua essenza filosofica e sui suoi effetti psicofisiologici e soprattutto morali.*

⁹¹ Cfr. Anna Maria Chiavacci Leonardi *ad Inf. II, 55*. Alude la comentarista al hecho de que, así como una de las primeras cosas que se dicen sobre Beatriz es que sus ojos brillaban como estrellas, de igual manera, hacia el fin del poema, los ojos de Beatriz serán la “luz de Dios”. La armonía que caracteriza al poema se aprecia en estas referencias, en donde quedan en evidencia los hilos entre el comienzo y el final de la obra.

Pues bien, una vez notado esto, y tras evaluar la versión de Mitre, es seguro decir que, a grandes rasgos, el sentido del pasaje de la traducción es acorde al original. Si bien las palabras que utiliza Mitre no hallan su correspondencia literal en el prototexto, la idea de ambos pasajes es idéntica, siendo la interpretación del traductor algo apenas notable, que no afecta la “reproducción” del poema. Lo que es más, el argentino logra replicar ciertas características propias, según Chiavacci Leonardi, del *Dolce Stil Nuovo: beata e bella* por “angélica y hermosa”, *soave e piana* por “dulce y suave”. Si bien en el primer caso sorprende que el traductor no haya optado por una traducción literal (“beata y bella”), mientras que en el segundo caso se observa que el par de adjetivos no se encuentra en el verso 56, como en el original, sino que en el 57, se puede asumir que, lejos de alterar en algún modo el “espíritu” del pasaje (en palabra de Mitre), simplemente son herramientas de las que se vale el traductor para reflejar el poema de la mejor manera posible acorde a la lengua en la que se vierte. Sí es poco fortuita la traducción del verso 55 (*Lucevan li occhi suoi piú que la stella; /* “Cada ojo era una estrella fulgorosa”), estando la sonoridad y fluidez del original para nada presentes en la mecánica traducción, caracterizada por el adjetivo “fulgorosa”, del todo ausente, tanto en términos del *sensum* como también en términos de la musicalidad del verso, en el original.

De esta manera retrata Mitre en su traducción los personajes de Beatriz y Virgilio. Gran parte de las ideas presentadas en este capítulo serán profundizadas al analizar las grandes figuras del Infierno, en los capítulos siguientes. Se verá que nociones como la adición, modificación o inversión de versos caracterizan, en gran medida, la traducción de Mitre. A su vez, la correspondencia entre fonética y semántica, siendo uno de los aspectos centrales del poema dantesco, está presente en varias instancias más de la traducción. De igual manera, la libertad interpretativa de Mitre será fundamental a la hora de concebir la figura del conde Ugolino, en el capítulo 6. En el capítulo siguiente se entrará de lleno en el Infierno de Dante, para, una vez asentadas sus bases y delineadas las sombras que lo forman, analizar las figuras que de allí se levantan y hablan con el poeta.

CAPITULO 2

L' AERE SANZA STELLE: EL INFIERNO DANTESCO RETRATADO POR MITRE

Leopoldo Longhi de Bracaglia sostiene que la evidente dificultad de traducir a los grandes poetas radica en el hecho de que estos “crean imágenes”: “la creación de imágenes – dice– es privilegio del genio (...) Sentir, describir por imágenes es poseer la facultad potente de dar alma y cuerpo, vida plena, a una criatura del espíritu”.⁹² Sin embargo, refiriéndose a la traducción del Infierno, el crítico agrega otras dificultades. Dirá, en primer lugar, que siendo las imágenes del Infierno “espectrales”, siendo estas imágenes “análogas a las visiones de un sueño”, entre todos los rasgos que las constituyen, “algunos se destacan con mayor lucidez”, resumiendo la escena en su figura. El crítico argentino parece referirse al hecho de que Dante, en unas pocas pinceladas, en formidables bosquejos, ya presenta la totalidad del cuadro, estando las figuras de su Infierno en un primer plano, pero también la idea moral, también los sentimientos, también lo humano. Todo esto ocupa cada episodio del Infierno dantesco; cada detalle, cada gesto, cada verso, desata la imaginación del lector que, guiada por el terceto del florentino, encuentra con facilidad los caminos a recorrer y contempla así los terribles paisajes del mundo infernal, en donde se castiga la materia por sobre el espíritu, pero también donde ha de encontrarse por primera vez, en palabras de De Sanctis, la vida del mundo moderno.⁹³ Así, para Longhi de Bracaglia, hay dos dificultades en la traducción de las imágenes infernales, dificultades propias de esta cántiga dantesca por la sutileza de su armado, por la armonía de sus componentes: “no omitir ninguno de sus elementos constitutivos, y conservar a cada elemento en su categoría”.⁹⁴

Es preciso ahora acompañar a Mitre y a su traducción por este mundo, por esta ciudad del dolor, en donde ha de presenciarse el eterno tormento de los condenados. Y no hay lugar más próspero para comenzar que las puertas del Infierno, puertas en donde se leen aquellas palabras de *colore oscuro*.⁹⁵ Una vez que, tras la explicación de Virgilio en el segundo canto,

⁹² Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 47.

⁹³ Cfr. F. De Sanctis, *Historia...*, cit., p. 208.

⁹⁴ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 48.

⁹⁵ Cfr. v. 10 del Inf. III.

Dante recupera sus bríos y emprenden nuevamente el viaje, llegan los poetas, en el comienzo del Canto III, a las puertas del Infierno cuya inscripción es la siguiente (v. 1-9, Inf. III):

<p><i>“Per me si va ne la città dolente, per me si va ne l'eterno dolore, per me si va tra la perduta gente..</i></p>	<p>Por mí se va a la ciudad doliente; por mí se va al eternal tormento; por mí se va tras la maldita gente.</p>
<p><i>Giustizia mosse il mio alto fattore; fecemi la divina podestate, la somma sapienza e 'l primo amore.</i></p>	<p>Movió a mí Autor el justiciero aliento: hízome la divina gobernanza, el primo amor, el alto pensamiento.</p>
<p><i>Dinanzi a me non fuor cose create se non eterne, e io eterno duro. Lasciate ogne speranza, voi ch'entrate.”</i></p>	<p>Antes de mí, no hubo jamás crianza, sino lo eterno; yo por siempre duro: ¡Oh, los que entráis, dejad toda esperanza!</p>

Para De Sanctis, “todo el mundo trágico está penetrado por el mismo concepto”, esto es, “la eternidad, la desesperación, las tinieblas”. Sugiere el crítico que ya en la inscripción de la puerta del Infierno “está lo eterno inmóvil que se repite a sí mismo: dolor, dolor y dolor; aquél lugar, aquél lugar y aquél lugar; por mí, por mí y por mí...”.⁹⁶ En este sentido, la repetición de Mitre en la traducción respeta las capas de significado del original. Coincide esto con el juicio que hace, décadas después, Longhi de Bracaglia al respecto de la traducción de Mitre: “la inscripción de la puerta infernal no pierde en la traducción sus rasgos lapidarios”.⁹⁷ Y aunque verdadero en el primer terceto, en donde solo se observan ciertos cambios circunstanciales que lleva a cabo el traductor (*dolore* por “tormento” o *perduta* por “maldita”, por ejemplo), salta a la vista del lector, en el verso 4, la palabra “aliento”, concepto del todo ausente en el original.

Giustizia mosse il mio alto fattore, verso original, alude al hecho de que la justicia (*giustizia*) movió (*mosse*) a Dios (*alto fattore*)⁹⁸ a crear el Infierno. Esta interpretación es la aceptada, como señala Mitre en la nota a este verso, por los comentaristas italianos (comentaristas que Mitre no nombra, y entonces permanecen anónimos). Es así que la idea de “justiciero aliento”, introducida en la traducción, no parece corresponder con ningún componente del prototexto. Al respecto, agrega Mitre en las notas:

⁹⁶ Cfr. F. De Sanctis, *Historia...*, cit., p. 189.

⁹⁷ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 48.

⁹⁸ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf. III, 4: la giustizia mosse Dio a crearmi (fattore è usato più volte da Dante per indicare Dio creatore; cfr. XXXIV 35; Purg. XVI 89; Par. VII 31; ecc.)*

La traducción, conservando las tres palabras esenciales que constituyen la estrofa y el espíritu del verso, suple la palabra *mosse* por ‘aliento’ que imprime el movimiento, conforme al texto bíblico en que se inspira el texto poético, toda vez que se refiere al Creador del Universo.⁹⁹

Hay aquí un razonamiento de don Bartolomé que merece la atención del lector. El verbo *mosse* es traducido literalmente en la traducción (“movió”), y es entonces que “aliento” no “suple la palabra *mosse*”, como pretende justificar en la nota, sino que es una adición. Y justifica el argentino su adición sugiriendo que Dante se “inspiró” en el texto bíblico para escribir este pasaje, y que “aliento” imprime el movimiento propio del texto bíblico en que se “inspiró” Dante.

Así, se está frente a lo que parece ser una doble suposición por parte del argentino. Más allá de la esencial correspondencia entre el texto bíblico y la *Comedia*, Mitre supone aquí, por un lado, que en este caso específico la mente de Dante se encontraba atada a los textos sagrados cuando escribió la inscripción de la puerta del Infierno. Claro que Mitre no solo no justifica esta osada interpretación con bibliografía, sino que imprime en la traducción su interpretación, suponiéndola acorde al “espíritu del pasaje”. Ya se observa aquí que la mano del traductor cae con más peso sobre lo traducido y, como se verá al retratar las grandes figuras del Infierno, este rasgo será aún más pronunciado en pasajes ambiguos del poema.¹⁰⁰

Habiendo traspasado entonces la puerta infernal, y como sugiere Longhi de Bracaglia, “todo el Infierno se hace visible de un solo golpe a la imaginación del poeta”. El crítico argentino alude aquí a los primeros tercetos en donde se describe el Infierno (v. 22-30, Inf. III):

<i>Quivi sospiri, pianti e alti guai risonavan per l'aere senza stelle, per ch'io al cominciar ne lagrimai.</i>	Llantos, suspiros, aúllo plañidero, llenaban aquél aire sin estrellas, que me bañó de llanto lastimero.
<i>Diverse lingue, orribili favelle, parole di dolore, accenti d'ira, voci alte e fioche, e suon di man con elle</i>	Lenguas diversas, hórridas querellas, voces altas y bajas, en son de ira, con golpes de manos a par de ellas,
<i>facevano un tumulto, il qual s'aggira sempre in quell' aura senza tempo tinta,</i>	como un tumulto en aire tinto gira siempre, por aire eterno, cual la arena

⁹⁹ Cfr. B. Mitre, nota 4 al Inf. III.

¹⁰⁰ Si bien en varios capítulos de este análisis se trata esta cuestión, se alude aquí a dos casos específicos de interpretación por parte del traductor. Estos son el v. 75 del Inf. XXVI, en el capítulo sobre Ulises, y el v. 75 del Inf. XXXIII, en el capítulo sobre Ugolino.

come la rena quando turbo spira.

que en el turbión remolinar se mira.

Sobre este pasaje dirá De Sanctis que, si bien “la eternidad, las tinieblas y la desesperación son caracteres comunes a todo el infierno”, solo aquí, “cuando el infierno se presenta por primera vez a la imaginación con el vigor y frescura de las primeras impresiones” son poesía.¹⁰¹ En este pasaje, ya sin tiempo y sin estrellas, oye Dante el grito de los negligentes, aquellas “miseras almas que vivieron, sin infamia ni aplauso, vida ociosa”.¹⁰²

Estos tercetos son tratados por Mitre en las notas. Comienza el argentino diciendo que el concepto que da forma al último terceto (*aura senza tempo tinta*), es “uno de las más oscuros del Dante”. Pasa a citar entonces el trabajo de un antiguo comentador italiano del poema, Landino, trabajo de 1481. Reconstruyendo las ideas de Landino a partir de la cita que de él hace Mitre, se entiende que el comentador del siglo XV propone dos características centrales a esta imagen (*aura senza tempo tinta*): la primera, la idea de que el *aura* sea *tinta* (esto es, negra, oscura), y luego el hecho de que moralmente el Infierno es un lugar suspendido en el tiempo, eterno, consecuente con la inscripción en sus puertas.¹⁰³ Cierra Landino su comentario relacionando este pasaje del infierno dantesco con aquél célebre verso de Virgilio en la *Eneida* Canto VI (verso que sin dudas Dante tenía presente al escribir estas líneas): *Ibant obscuri sola sub noctem per umbram*.¹⁰⁴

Así, Mitre justifica su interpretación, y hace explícita la corrección que lleva a cabo de una de sus anteriores versiones del poema (a la derecha, la versión anterior; a la izquierda, la final, ya corregida, y citada también arriba), (v. 27-30 del Inf. III):

Suenan, en aire negro; que se aspira

Sin la cuenta del tiempo, cual la arena

Que en el turbión arrebatada gira.

como un tumulto en aire tinto gira

siempre, por aire eterno, cual la arena

que en el turbión remolinar se mira.

¹⁰¹ Cfr. F. De Sanctis, *Historia...*, cit., p. 189.

¹⁰² Cfr. v. 35 y 36 del Inf. III.

¹⁰³ Se cita un extracto del comentario de Landino, extraído de Mitre, nota 30 al Inf. III: “Tinta senza tempo, *perque essendo sotto terra, era così tinta, et oscura di sua natura non potendovi penetrar i raggi del Sole, e non era tinta per tempo, como alcuna volta e a noi, quando e oppressa da nube, e da nebbia, ondea lloira diciamo far mal tempo, el l’aria esser tinta, et moralmente, era tinta senza tempo, perque l’Inferno e sempre tenebroso, non lucendovi mal alcun raggio della divina, et iluminante gratia*”.

¹⁰⁴ En varias instancias de su vasto trabajo, Borges alude a este sublime verso de Virgilio. Ver, por ejemplo, “La Poesía”, una de las conferencias de *Las siete noches* (1980).

Interesa este hecho por dos razones. Primero porque, como se cita a continuación, resulta relevante exponer el razonamiento de Mitre a la hora de trabajar su traducción, dejando en evidencia el mecanismo que acompaña su teoría:

Ciñéndonos más al sentido del original, hemos procurado reproducir el mayor número de palabras esenciales, conservando el adverbio *siempre*: traduciendo *tinta* por *tinto*, o sea oscuro tirando a negro; y *senza tempo*, por *tiempo eterno*, que acentúa enfáticamente, como en el original, la idea de siempre.¹⁰⁵

En segundo lugar, es relevante el pasaje ya que es una de las pocas veces, en las notas, en las que el argentino compara su traducción con la del general Pezuela, conde de Cheste.¹⁰⁶ Ya en la “Teoría del traductor” hablaba don Bartolomé de esta versión. Allí, la encasillaba en estos términos: “inarmónica como obra métrica, enrevesada por su fraseo, y bastarda por su lenguaje [...] una versión contrahecha, cuando no remendona, cuya lectura es ingrata, y ofende con frecuencia el buen gusto”.¹⁰⁷ El hecho de que no existía más que esta versión en español justificaba, para Mitre, “la tentativa de una nueva traducción en verso”, pues consideraba el general que la *Comedia* “es uno de esos libros que no pueden faltar en ninguna lengua del mundo cristiano”.¹⁰⁸ Pero lo relevante es que si bien don Bartolomé admite que su traducción “puede ser tan mala o peor que la de Pezuela”, asegura que “es otra cosa, según otro plan y con otro objetivo”.¹⁰⁹

Pues bien, cómo esa discrepancia metodológica entre las formas de Mitre y Pezuela han afectado la traducción queda en evidencia en las notas. Se lee a continuación, junto con la versión final de Mitre (a la derecha), el terceto del conde de Cheste (a la izquierda), que Mitre cita en sus notas (v. 27-30 del Inf. III):

Alzan rumor, en discordancia tanta	como un tumulto en aire tinto gira
que el gran ámbito llenan por repentes,	siempre, por aire eterno, cual la arena
como la arena que el turbión levanta.	que en el turbión remolinear se mira.

Al respecto, agrega el argentino:

¹⁰⁵ Cfr. B. Mitre, nota 30 al Inf. III.

¹⁰⁶ Guerrero y político español, nacido en 1761 y muerto en 1830. Noble, militar, llegó a ser nombrado Virrey del Perú entre 1816 y 1821. Tradujo *Jerusalén Libertada*, *Orlando Furioso*, *Los Luisiadas*, y, claro está, el poema de Dante.

¹⁰⁷ Cfr. B. Mitre, *La Divina Comedia...*, “Prefacio. Teoría del traductor”, cit., p. XVI.

¹⁰⁸ Cfr. B. Mitre, *La Divina Comedia...*, “Prefacio. Teoría del traductor”, cit., p. XVI.

¹⁰⁹ Cfr. B. Mitre, *La Divina Comedia...*, “Prefacio. Teoría del traductor”, cit., p. XVI.

En estos tres versos [los del conde, se entiende], rellenos con tres ripios, que alteran el concepto fundamental que forma el meollo de la estrofa, (pues *por repentés*, es lo contrario de *siempre*) se echan de menos hasta las palabras características, que como otras tantas pinceladas del cuadro, le imprimen movimiento, le dan su colorido o sugieren la idea de la medida del tiempo con relación a lo eterno: *tumulto, aggira, gira, spira, aria, tinta, sempre, senza tempo*. Es como una esencia, que al ser trasvasada, ha perdido su apariencia, su color y su perfume.¹¹⁰

Se observa cómo, acorde a su teoría, denuncia Mitre la falta de “palabras características” en la traducción de Pezuela. Son estas, agrega, sirviéndose una vez más del paralelismo entre cuadro y poema, “pinceladas” ausentes que privan al pasaje de movimiento, de color, de armonía. Remata su comentario con aún otro paralelo: a sus sentidos, la traducción del general Pezuela es como un perfume que, al ser pasado de un recipiente a otro, ha perdido los rasgos particulares que lo definían.¹¹¹

Se ha mencionado ya el hecho de que una tendencia que marca la traducción de Mitre son las adiciones, omisiones o cambios en los versos. Si bien ya en los tercetos aquí citados del Canto III pueden observarse algunas de estas tendencias,¹¹² no se ha profundizado sobre ellas por no considerarlas fundamentales al marco teórico utilizado por Mitre. Es, sin embargo, favorable para penetrar aún más en la mente del traductor detenerse brevemente en el siguiente pasaje y la nota que lo acompaña (v. 34-36 del Canto III):

*Ed elli a me: "Questo misero modo
tegnon l'anime triste di coloro
che visser sanza 'nfamia e sanza lodo.*

El maestro: “Es la suerte ignominiosa
de las miserables almas que vivieron,
sin infamia ni aplauso, vida ociosa.

Como se ha señalado, en varias instancias de adiciones, omisiones o cambios en el orden de las palabras (*ordo verborum*), Mitre no se justifica en sus notas. Este pasaje resulta relevante puesto que Mitre justifica en el paratexto los cambios que lleva a cabo. Comienza el argentino de la siguiente manera: “como se puede ver, el sentido de la estrofa es el mismo en el original y la

¹¹⁰ Cfr. B. Mitre, nota al Inf. III.

¹¹¹ Ya se ha citado el pasaje de Longhi de Bracaglia en donde el crítico sugiere que las dificultades características de la traducción del Infierno son dos: no omitir elementos constitutivos, y que cada uno de estos elementos conserve en la traducción la misma jerarquía que en el original. (Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 48). Pues bien, parece ser precisamente la falta de elementos constitutivos, el desdén por replicar la armonía del original, aquello que Mitre reclama a Pezuela.

¹¹² Observar, por ejemplo, que Mitre invierte los versos 27 y 28 en su traducción, citada más arriba.

traducción con todas sus palabras esenciales, *aunque no idénticas en todas sus partes*".¹¹³ Que la traducción no es "idéntica" resulta evidente a simple vista. Interesa la adición del adjetivo "ignominiosa", por ejemplo. Al respecto, Mitre agrega: "a la baja de la vida, de estos condenados, envidiosos del estado de los demás condenados [...] viene bien la calificación de 'ignominiosa' de la traducción, conforme en un todo *con el espíritu del discurso de Virgilio*".¹¹⁴ Por último, dice el argentino que "la palabra esencial *misero* del primer verso original, ha sido transportada al segundo de la traducción, *quedando así íntegros los dos versos en su fondo y en su forma*", y que "el tercer verso es casi literal, con sólo la adición de 'vida ociosa', *que amplifica el texto conforme al concepto que encierra la estrofa, acentuándolo en el mismo sentido...*".¹¹⁵

Conformidad entre las adiciones y el "concepto que encierra la estrofa", semejanza entre los adjetivos que agrega y el "espíritu del discurso de Virgilio", adecuación de los versos en su fondo y forma; todo el lenguaje teórico que introduce el argentino en su "Teoría del traductor" pareciera estar presente en esta nota. De esta manera defiende su interpretación, sus elecciones. Y es de suponer que las justificaciones citadas más arriba, las ideas y argumentos que se desprenden de ellas, son las mismas que el Mitre usaría en tantas otras instancias de adiciones, omisiones o cambios de palabras en las que el traductor se oculta tras los versos de su traducción, dejando que el silencio impere sobre las notas. Pues no hubiera sido prudente demandar al traductor justificar cada coma, cada pausa sobre el papel; pero tampoco puede su figura ocultarse tras las sombras del libro y, dictador del sentido, no dejar que el lector juzgue su labor a la luz del original. Las muchísimas correcciones, las incontables notas del paratexto, sugieren que Mitre ha dicho lo suficiente –o incluso más– al justificar su traducción.

En el capítulo anterior, se ha mencionado que los adjetivos agregados por Mitre (como es el caso de "ignominiosa" en el verso 34, citado más arriba) pueden pensarse como pinceladas agregadas a la traducción, ausentes en el original; pinceladas cuyo origen no es otro que la interpretación que hace el traductor del prototexto, y que luego vuelca en los versos traducidos. Matizando esta idea, dice Mondola que "la defensa teórica de una traducción que no inserte fragmentos ausentes en el prototexto y que no renuncie 'a todas las palabras esenciales' [...] es un propósito ilusorio".¹¹⁶ Coincidiendo con ideas que ya habían sido mencionadas en este trabajo, agrega el autor que "el severo constreñimiento debido a la necesidad de ajustarse a la

¹¹³ Cfr. B. Mitre, nota 34-36 a Inf. III. Énfasis mío.

¹¹⁴ Cfr. B. Mitre, nota 34-36 a Inf. III. Énfasis mío.

¹¹⁵ Cfr. B. Mitre, nota 34-36 a Inf. III. Siempre que no sea de palabras en italiano, el énfasis es mío.

¹¹⁶ Cfr. R. Mondola, "*Como la vela se ciñe al viento...*", cit., p. 261.

terza rima obliga a frecuentes reajustes necesarios para conservar la prosodia”.¹¹⁷ A esto, resta mencionar –y Mondola lo hace en otro pasaje no citado aquí– que no es únicamente la atadura a la *terza rima*, sino también la cantidad de sílabas en el verso, aquello a lo que debió ajustarse Mitre y que, sin duda, es una de las principales razones por las cuales se encuentra uno ante tantas adiciones, omisiones o cambios estructurales.

Siguiendo este razonamiento, pareciera ser que las intenciones de Mitre de no insertar fragmentos ausentes en el prototexto, y no renunciar a “todas las palabras esenciales”, ciñéndose en simultáneo a la *terza rima* y al endecasílabo eran, *a priori*, ilusorias, imposibles de llevar a cabo. Es esta una manera de pensar las modificaciones de Mitre, sus desaciertos inevitables, sus afortunados aciertos. Así, la “libertad interpretativa” que critica Fernández Speier en la traducción de Mitre no está, en estos términos,¹¹⁸ en desacuerdo con una traducción “literal”: para el traductor, era inevitable encontrarse con pasajes en donde la necesidad de respetar las formas externas del poema lo llevarían a modificar el original en su traducción.

Caronte y Minos

Ya habiendo explorado los primeros pasos de los poetas en el Infierno, es preciso detenerse ahora en dos figuras míticas del inframundo que cruzan el camino del peregrino: Caronte y Minos. Ambos, originarios de la mitología griega, son apropiados por Dante y replicados en su Infierno cristiano. Caronte,¹¹⁹ barquero del Hades y encargado de guiar las almas de los difuntos a través del río Aqueronte, aparece en el Canto III; Minos, mítico rey de Creta, *famoso per la sua giustizia e per aver dato leggi al suo popolo*,¹²⁰ es ubicado por Dante en la entrada al segundo círculo del Infierno (Canto V) y, como se verá, es su función decir a los condenados en qué círculo quiso la divina justicia que pasen la eternidad sufriendo las penas por sus pecados.

Sobre estas figuras, dice Longhi de Bracaglia que “dibuja Dante en su Infierno a los arquetipos monstruosos de esta lejana tragedia”.¹²¹ Agrega luego que “estos monstruos que Dante suele grabar en bloques de una sola pieza, guardan en la versión de Mitre su fisionomía

¹¹⁷ Cfr. R. Mondola, “*Como la vela se ciñe al viento...*”, cit., p. 261.

¹¹⁸ Se hace referencia aquí únicamente a casos de “libertad interpretativa” en donde se observa en la traducción el agregado de palabras (en especial adjetivos), omisiones o cambios en el *ordo verbum*. No se alude a pasajes ambiguos en donde la interpretación de Mitre, como se verá, es del todo polémica.

¹¹⁹ Cfr. Francesco Vagni, *Caronte*, Treccani, en Enciclopedia Dantesca (1970), https://www.treccani.it/enciclopedia/caronte_%28Enciclopedia-Dantesca%29/.

¹²⁰ Cfr. Giorgio Padoan, *Minosse*, Treccani, Enciclopedia Dantesca (1970), https://www.treccani.it/enciclopedia/minosse_%28Enciclopedia-Dantesca%29/.

¹²¹ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 53.

de adversas cariátides, de gigantescas raíces humanas”.¹²² En cuanto a lo formal, sugiere Longhi de Bracaglia que Mitre “los concreta, como Dante, en un solo, pétreo verso”.¹²³ Así, *Caron dimonio, con occhi di bragia*, es traducido por “Caronte de ojos de ascua enrojecida”;¹²⁴ así Minos, *orribilmente, e ringhia*¹²⁵ y también *quel conoscitor de la peccata*,¹²⁶ es en Mitre “horrible, gruñe airado” y es también “aquél conocedor de la culpada”.

Se justifica el estudio de estos dos demonios en paralelo por un hecho fundamental que repercute en las formas que escoge Mitre para traducir, y deja ver ciertos aspectos de su teoría. Pues es verdad que entre Caronte (Canto III) y Minos (Canto V) hay todo un canto (Canto IV) que no será tratado en este trabajo. En ese bellísimo canto, Dante y Virgilio, tras cruzar el Aqueronte en la barca de Caronte, visitan el *nobile castello del limbo*,¹²⁷ en donde se encuentran aquellos que vivieron una vida virtuosa pero no conocieron, por ser posterior a su época, la fe, que les hubiera abierto las puertas del Paraíso. Entre ellos, Dante ubica a grandes pensadores y poetas griegos (Platón y Homero, por ejemplo), y también es este el lugar de su guía, Virgilio. Es el Limbo el primer círculo del Infierno.

A pesar de estar separados por todo un canto, la analogía entre el episodio de Caronte y de Minos radica en el hecho de que, por única vez en el poema, hay dos versos que se repiten idénticos: v. 95 y 96 del Canto III y v. 23 y 24 del Canto V. Como se verá, no es solamente la repetición específica de estos dos versos, sino también las circunstancias entre ambos episodios aquello que permite distinguir un marcado paralelismo. En el Canto III, frente a la “orilla oscura del Aqueronte triste”,¹²⁸ Dante observa en una barca “un viejo, blanco con antiguo pelo”:¹²⁹ Caronte. Al ver este que el florentino es “ánima viva”, le dirá que abandone su camino pues no debe, estando vivo, mezclarse con los muertos. Frente a estas palabras, responde Virgilio (v. 94-96 del Inf. III):

<i>E 'l duca lui: "Caron, non ti crucciare:</i>	Y el guía a él: “Caronte, no así en vano,
<i>vuolsi così colà dove si puote</i>	te encolerices, ni preguntes nada:
<i>ciò che si vuole, e più non dimandare.”</i>	lo quiere allá quien manda soberano.”

¹²² Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 54.

¹²³ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 54.

¹²⁴ Cfr. v.109 del Inf. III.

¹²⁵ Cfr. v. 4 del Inf. V.

¹²⁶ Cfr. v. 9 del Inf. V.

¹²⁷ Cfr. Fausto Montanari, *Limbo*, Treccani, en Enciclopedia Dantesca (1970), https://www.treccani.it/enciclopedia/limbo_%28Enciclopedia-Dantesca%29/.

¹²⁸ Cfr. v. 76-77 del Inf. III

¹²⁹ Cfr. v. 83 del Inf. III.

Tras oír al poeta latino, “la lanosa faz quedo aquietada”,¹³⁰ y así el demonio en su impotencia debe dejar pasar a los poetas.

Es del todo similar el episodio de Minos en el Canto V. Tras recorrer el primer círculo, el *limbo*, descienden los poetas al segundo. Se encuentran allí los lujuriosos y, entre ellos, uno de los personajes más importantes de la *Comedia*, personaje que es objeto de análisis del siguiente capítulo, Francesca de Rímini. Pero antes de penetrar las tinieblas de este segundo círculo, deben superar los poetas al demonio Minos. Como se mencionó, es su función examinar las culpas de las almas, sentenciándolas luego al “grado a que abajo la endereza”.¹³¹ Como Caronte, también Minos interrumpe el camino de Dante: “¡Guay de quien fías, y no seas cuito!/
¡No te engañe la anchura de la entrada!”¹³² advierte el demonio. Nuevamente responde Virgilio (22-24 del Inf. V):

<i>Non impedir lo suo fatale andare:</i>	“No le interrumpas su fatal jornada:
<i>vuolsi così colà dove si puote</i>	lo quiere así quien quiere y ha podido
<i>ciò che si vuole, e più non dimandare.</i>	lo que se quiere. ¡No preguntes nada!”

Queda en evidencia entonces que, en el original, los versos 23 y 24 del Canto V son idénticos a los versos 95 y 96 del Canto III. Las mismas palabras que Virgilio refiere aquí a Minos ya han sido referidas a Caronte. A pesar de esto, Mitre no traduce de igual manera este par de versos. Se cita nuevamente, a la izquierda, los versos del Canto III; a la derecha, los versos del Canto V, ambos en la traducción de Mitre:

te encolerices, ni preguntes nada:	lo quiere así quien quiere y ha podido
lo quiere allá quien manda soberano.”	lo que se quiere. ¡No preguntes nada!”

Es, en efecto, singular que Mitre haya traducido los versos de manera tan distinta, siendo estos idénticos en el original. Partiendo de la base de que el argentino, habiendo estudiado de forma tan escrupulosa el poema,¹³³ no ignoraba el hecho de que los versos eran idénticos, y

¹³⁰ Cfr. v. 97 del Inf. III.

¹³¹ Cfr. v. 12 del Inf. V.

¹³² Cfr. v. 19-20 del Inf. V.

¹³³ Que la *Comedia* fue uno de sus “libros de cabecera” lo admite el propio Mitre: “El Dante ha sido por más de cuarenta años uno de mis libros de cabecera...” (Bartolomé Mitre, “Teoría del traductor”). Pero aún sin la palabra del general, basta recordar las muchas ediciones y correcciones del poema (en especial del Infierno).

Es, además, grato replicar aquí una leyenda literaria contada por Martín Paz sobre el general Mitre que, en campaña, durante la guerra del Paraguay, se entregaba en las horas vacías a la tarea de su traducción: “En una de aquellas bochornosas tardes en el monte, un oficial entró en la tienda de campaña del militar y al verlo sumergido entre diccionarios y hojas desparramadas, con curiosidad, inició el siguiente diálogo:
-¿Qué anda haciendo, mi general?”

teniendo en cuenta que no hay comentario del traductor que justifique la diferencia entre los versos del canto III y aquellos del canto V, se puede especular que dicha diferencia se debe únicamente a cuestiones formales (probablemente al hecho de que el movimiento previo del poema en cada caso era distinto, y así distintos versos eran necesarios ya sea para respetar la rima, la métrica, o el ritmo). Sin embargo, cabe preguntarse si el hecho de que versos idénticos en el original, articulados en ambos pasajes por Virgilio en situaciones casi idénticas también (desautorizar la palabra tanto de Minos y de Caronte), sean traducidos de forma tan distinta, es acorde a la teoría traductológica de Mitre. A falta de información y notas en estos pasajes, no es posible más que proponer especulaciones al respecto.



-Aquí me ve, traduciendo al Dante.

-Hace bien, a esos gringos hay que darles con todo.”

(cfr. Martín Paz, *El noveno círculo*, Página 12, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-615-2003-06-15.html>, consultado 06/2021).

Si bien no más que una leyenda, existen ciertos testimonios de que Mitre traducía, en las horas vacías de campaña, la *Comedia*. En la leyenda citada, “gringos” refiere a cualquier nacionalidad europea, no-argentina. Es así que la anécdota alude al hecho de que Mitre, al ser mal traductor, estaba “destruyendo” el poema dantesco.

CAPITULO 3

AMOR, QUE A NADIE AMADO, AMAR PERDONA: LA FIGURA DE FRANCESCA DE RIMINI

Resulta evidente que en un poema tan extenso (y tan influyente en la cultura occidental) ciertos pasajes hayan sido más comentados que otros. Durante siete largos siglos la mirada de los críticos ha ido volcándose con mayor atención hacia ciertos aspectos de la *Comedia*, actualizando el poema, permitiendo que sus versos suenen con viva voz a los oídos de nuevas generaciones, y dando entonces, como es de esperar, mayor información acerca del pensamiento de los comentaristas que del poema en sí. Pues el poema no cambia, es siempre el mismo, pero no así la manera en la que es leído. Y es a partir de donde se posen los ojos de una determinada época, allí donde más vivos se agiten ciertos episodios, allí donde se hallen más comentarios, que uno puede conocer la manera que tenían esos comentadores de leer a Dante, y uno puede esbozar las tendencias intelectuales y espirituales que caracterizaron su pensamiento.

Claro que algunos pasajes de las más grandes obras literarias tienden a ser siempre centrales, pero no por ello los críticos de distintas épocas los lean de igual manera. Tal es el caso del Canto V, el episodio en donde el poeta, tras cruzar a Minos y adentrarse en el segundo círculo del Infierno (aquel de los lujuriosos), escucha las penas de Francesca de Rímini. Ampliamente comentada, trágicamente retratada, aunada a su eterno Paolo, la figura de Francesca ha sido central en el desarrollo de la crítica a la *Comedia*, y su persona ha ido transformándose a lo largo del tiempo.¹³⁴

Que distintas épocas hayan prestado ojos de compasión o desdén a estos amantes, que juntos son movidos por la eterna condena, excede el propósito de este escrito. Sin embargo, resulta relevante al análisis aquí propuesto explorar cómo ha retratado Mitre en su traducción este episodio que, en palabras de Fernández Speier, ha sido “el más productivo de la *Commedia*

¹³⁴ Excede el propósito de este trabajo señalar la vastísima cantidad de comentarios, escritos y críticas que se han hecho acerca del episodio de Francesca de Rímini. Para este capítulo, se han consultado las páginas críticas de Francesco De Sanctis en *Las grandes figuras poéticas de la Divina Comedia*, “Grandes figuras del Infierno”, Francesca de Rímini, pp. 109-137, Emecé Editoriales, Buenos Aires, 1945; y *Historia de la literatura italiana*, Tomo I: “Desde los orígenes hasta el siglo XVI”.

para la literatura argentina del siglo XX”.¹³⁵ En efecto, basta con tomar tres de las personalidades más representativas de la historia literaria argentina para demostrar la relevancia que el Canto V ha tenido en el país: Leopoldo Lugones (que reformula la historia referida en este canto en “Francesca”, publicado en *Lunario Sentimental*, 1909), Victoria Ocampo (*De Francesca a Beatrice*, 1921), y Jorge Luis Borges (con su ensayo “El verdugo piadoso”, publicado en *Sur* 1948, y el poema “Infierno V, 129”, en *La Cifra*, 1981).¹³⁶

No busca probarse aquí que la traducción de Mitre del Canto V haya tenido influencia directa en la manera que la literatura argentina ha concebido a Francesca. Simplemente se recuperará el análisis que lleva a cabo Fernández Speier, a partir del cual sugiere que la traducción enfatiza la visión romántica del episodio. Se evaluará, sin embargo, si dicho análisis de la autora se sostiene al comparar su interpretación con las justificaciones que da Mitre en torno a su traducción.¹³⁷

Otro de los críticos estudiados en este trabajo, Leopoldo Longhi de Bracaglia, también se detiene sobre este episodio, juzgando la labor del general. Y si Fernández Speier pone el foco en aquellos pasajes en donde mejor se observa la falta de armonía y literalidad entre el original y la traducción, orientando sus observaciones en torno al *sensum* de la traducción y relegando a un segundo lugar cuestiones de estilo o forma, la investigación de Longhi de Bracaglia es del todo distinta: como se verá, el crítico orienta sus comentarios hacia la capacidad de Mitre de reproducir el “estilo dantesco”, desdeñando el sentido que se desprende de su traducción. Dirá el crítico que el pasaje de Francesca es “dificilísimo por su emoción, por la aparición plástica de las formas, por ser universalmente admirado y amado en el idioma de su germinación”.¹³⁸ Pero a pesar de ello, sigue, considera que “Mitre siente esos versos como suyos”; sugiere que el traductor ha “penetrado su esencia”, siguiendo su canto en “la afinación, en el compás, en la intención, en los suspiros de los dos amantes, en la mirada, en el beso de Francesca”.¹³⁹ Hasta qué punto las palabras del crítico coinciden con la traducción es lo que busca evaluarse aquí.

La metodología de Longhi de Bracaglia se asemeja a aquella utilizada por Fernández Speier. Ambos críticos dividen el episodio con el fin de analizar sus distintas partes, y si

¹³⁵ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 100.

¹³⁶ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 100 para mayor información acerca de traducciones (independientes de las del Infierno), otros estudios críticos, poemas y recreaciones literarias en la cultura argentina, en torno a la figura de Francesca.

¹³⁷ El análisis de Fernández Speier del Canto V, si bien dotado de gran profundidad, no incluye una sola referencia a las notas que acompañan la traducción en donde, se verá aquí, Mitre defiende algunas de sus elecciones que Fernández caracteriza como “románticas”.

¹³⁸ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 62.

¹³⁹ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 62.

Fernández Speier, como se verá, opta por una división en base a tropos (campos semánticos), Longhi de Bracaglia divide el episodio en base a la cronología de los eventos. Así, en una primera instancia, el crítico trata los sucesos del canto previos a la aparición de los amantes. Dante y Virgilio, tras haber superado a Minos (analizado en el capítulo precedente) llegan a un lugar “mudo de luz” en el que se oían los sollozos y lamentos de aquellos condenados “pecadores, de la carne presa, que a instintos abajaron pensamientos”.¹⁴⁰ En este círculo, girando en remolino por encontrados vientos, ubica Dante a Cleopatra, Helena, Aquiles, París, Tristán y Dido; aquellos que en vida fueron presa de sus pasiones, en el Infierno son presa de caprichosos vendavales.

En dos instancias previas a la aparición de Francesca, destaca la adición de palabras por parte de Mitre, tendencia que ya ha sido analizada en otros pasajes del poema, y que es relevante reiterar aquí. Así, en el verso 8, Mitre agrega el adjetivo “desnudas”, y en el verso 30 la palabra “espanto”. La palabra “desnudas” se encuentra justificada en el paratexto. Dice Mitre:

“L’anima mal nata *tutta* si confessa’ está traducido por ‘El alma malhadada *desnuda* se confiesa’, dando más desarrollo al concepto, de que para el juez del Infierno ‘quel conoscitor delle peccata’, no hay conciencia oculta o disfrazada”.¹⁴¹

Sucede así -y en concordancia con los pasajes ya analizados en donde se añaden palabras al poema- que el traductor interpreta (en este caso, que para Minos “no hay conciencia oculta o disfrazada”) y, prendido a esa interpretación, la vuelca en su traducción, dando pinceladas ausentes en el original y mayor cuerpo a aquellos colores que él supo percibir en el poema. Esto se verá con mayor claridad una vez que se analice la figura de Francesca.

En cuanto a la adición de la palabra “espanto”, si bien no hay comentario en sus notas, puede especularse que Mitre siguió el mismo método explicitado en la nota 8 al Inf. V, recientemente analizada. Se propone esto a partir de los siguientes versos (v. 28-30 del Inf. V):

<i>Io venni in loco d’ogni luce muto,</i>	Era un lugar mudo de luz, en tanto
<i>Che mugghia come fa mar per tempesta,</i>	que mugía, cual mar embravecida
<i>Se da contrari venti è combattuto.</i>	por encontrados vientos, con espanto.

¹⁴⁰ Cfr. v. 38 y 39 del Inf. V.

¹⁴¹ Cfr. B. Mitre, nota 8 a Inf. V.

La relevancia de este terceto yace en el hecho de que describe el lugar en donde se encuentran Paolo y Francesca, siendo, además, su traducción particular: en un primer lugar, el hecho de que la traducción mantenga casi literalmente la metáfora presente en el original (*luce muto* por “mudo de luz”),¹⁴² respeta el “espíritu”, acorde a la “Teoría del traductor”. En esta línea, el uso del verbo “mugir” aplicado al Infierno y al mar, es también respetado por Mitre, que se ciñe nuevamente a su teoría. La palabra “espanto”, sin embargo, ausente en el original, no halla otro origen más que la interpretación del traductor que, además de enfatizar este aspecto del Infierno, escoge cerrar el terceto con esta adición, lo que provee mayor fuerza al concepto (más si se tiene en cuenta la rima). Como se ha mencionado, no hay nota por parte del traductor justificando esta palabra (como en muchas otras instancias de adición de palabras), pero se puede sugerir que, de precisar justificarla, Mitre daría argumentos similares a aquellos del verso 8.

Se ha mencionado ya el hecho de que a lo largo del poema Dante se sirve de numerosas comparaciones, características de su estilo. Pues bien, con el fin de describir el movimiento de los condenados en la “borrasca infernal”, Dante escribe los siguientes versos (v. 40-45 del Inf. V):

<i>E come li stonei ne poran l'ali</i>	Cual estorninos, que en bandada espesa,
<i>Nel freddo tempo, a schiera larga e piena,</i>	en tiempo frío, el ala inerte estiran,
<i>così quel fiato li spiriti mali</i>	así van ellos en bandada opresa.
<i>di qua, di là, di giù, di sù li mena;</i>	De aquí, de allá, de arriba, abajo, giran,
<i>nulla speranza li conforta mai,</i>	sin esperanza de ningún consuelo:
<i>non che di posa, ma di minor pena.</i>	ni a menos pena, ni al descanso aspiran.

Para Longhi de Bracaglia, este pasaje es traducido por Mitre “en toda su onomatopeya”, onomatopeya que se aprecia principalmente en el verso 43 (“De aquí, de allá, de arriba, abajo, giran”), traducido casi literalmente por el argentino con todas sus particularidades. Sin embargo, agrega Longhi de Bracaglia, la onomatopeya no consiste solo en este verso, “sino en

¹⁴² En concordancia a este tipo de imágenes, dice Mitre en una de sus notas al Canto I, refiriéndose a la imagen del verso 60 de ese canto *là dove 'l sol tace* (“donde el sol se calla”): “Todos los traductores españoles han retrocedido ante la imágenes del Dante, que tienen por base la trasposición de los sentidos, principalmente el de la vista con relación a 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 correctos, despojando al poeta de su originalidad en los modos de decir, ya sea para pintar los objetos, ya sea para expresar la impresión que producen en el ánimo”. (Cfr. B. Mitre, nota 60 al Inf. I).

el ritmo total, que es justamente la esencia de la poesía,¹⁴³ como que es la que brota de la interna reviviscencia espectral del cuadro”.¹⁴⁴ El mérito de Mitre, agrega, “estriba en efecto en esta potencia de reconstrucción anímica”.¹⁴⁵

Ocupándose ahora del análisis que hace Fernández Speier sobre las figuras de Paolo y Francesca en la traducción de Mitre, es relevante mencionar que la autora estructura su estudio en distintos tópicos que, como se verá, llevan a la conclusión de que Mitre romantiza el episodio. Para Fernández Speier, las tendencias traductológicas del argentino (ya sea la adición de palabras o ciertas libertades de contenido, siempre justificadas en base a la interpretación que hace el traductor del original) enfatizan elementos románticos que, si bien en su gran mayoría presentes en el original, en la traducción son más evidentes, explícitos; incluso es posible decir que Mitre agrega ciertas construcciones románticas del todo ausentes en el prototexto.

Comienza el episodio con Dante, el poeta, manifestando su deseo de hablar con los amantes (v. 73-75 del Inf. V):

<i>I' cominciai: "Poeta, volontieri parlerei a que' due che 'nsieme vanno, e paion sì al vento esser leggieri."</i>	“Hablar quisiera con lenguaje tierno”, dije, “a esas sombras que ayuntadas vuelan, tan leves como el aire en este infierno”.
---	--

Desde un primer momento se observa el sello del traductor, que a estos versos agrega -como en tantas otras instancias- un adjetivo: “lenguaje tierno”. Para Fernández, la palabra “tierno”, totalmente ausente en el original,

esboza ya, en el primer vínculo con ellos [Paolo y Francesca], 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.¹⁴⁶

Es menester notar, además, que Mitre no dedica nota alguna a justificar la traducción de estos versos. En efecto, se verá mientras avanza el análisis, las pocas notas que dedica Mitre al

¹⁴³ El ritmo como “esencia de la poesía” no es exclusivo de este pasaje. En otra instancia, Longhi de Bracaglia se extiende con mayor profundidad sobre esta idea en estos términos: “Amor, inspiración, ritmo, son sinónimos en el arte. Sin ritmo no hay estética. El ritmo es uno de los sentidos del organismo estético. Es el oído espiritual del arte. En la obra poética se transfunden en un solo ritmo el goce de pensar y de sentir”. (Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 75).

¹⁴⁴ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 63.

¹⁴⁵ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 63.

¹⁴⁶ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 101

episodio, teniendo en cuenta la cantidad de cambios que lleva a cabo, y la importancia que sin duda tiene todo el canto.

También Longhi de Bracaglia analiza el pedido de Dante en la traducción de Mitre. Expresa el crítico que el original (el prototexto) “es todo una definición del estilo dantesco”; afirma que “la palabra es inconsútil, no pesa, es expresión de pensamiento sin el cuerpo de la sílaba”.¹⁴⁷ El crítico sugiere que el italiano de Dante en este pasaje se constituye a partir de “aféresis, apócopies y apóstrofos”, es decir, “contracciones y fusiones” por medio de las cuales las palabras de los tercetos dantescos “se apiñan”, siendo “poco a poco apretadas hasta no vérselas más”; compara esta idea con la imagen de una persona entre la multitud que poco a poco comienza a perder su figura, haciéndose esta cada vez más pequeña hasta que eventualmente desaparece. Para Longhi de Bracaglia, en este sentido ha de entenderse la “ligereza y fluidez del florentino, el habla mágica de seda y terciopelo”.¹⁴⁸ Pues bien, agrega el crítico que en la traducción también los versos “caminan descalzos, no tocan tierra, se han elevado por el aire con las almas naufragas”.¹⁴⁹ Es así que el castellano (un castellano que, por su propia naturaleza, no se encuentra dotado de estas “contracciones y fusiones” que constituyen la liviandad del italiano) “nunca ha conseguido más diafanidad y plasticidad, que en este terceto de la versión de Mitre”.¹⁵⁰ Al leer el terceto del argentino, uno intuye aquello de lo que habla el crítico; hay, en efecto, cierta liviandad en los versos de Mitre que coinciden del todo con el espíritu del original, e incluso más si se tiene en cuenta las contracciones fonéticas del verso italiano que, según Longhi de Bracaglia, Mitre reproduce de la mejor manera posible, estando limitado por un castellano cuya naturaleza es ajena a estas particularidades.

Ya se observa la notable diferencia entre el análisis de Fernández Speier y aquél de Longhi de Bracaglia, aun cuando ambos se refieren al mismo terceto del poema. Esto, como ha sido señalado al comienzo de este capítulo, se observará también en otras instancias de este Canto V.

Continúa Fernández Speier marcando la existencia de varios campos semánticos ausentes en el original, pero presentes en la traducción. Uno de estos es el del “dolor físico” (palabras de Fernández), el cual identifica con la noción romántica del amor. Atribuye a este campo los términos: “desoladas” al referirse a las almas de Paolo y Francesca en el verso 80,

¹⁴⁷ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 65.

¹⁴⁸ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 66.

¹⁴⁹ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 66.

¹⁵⁰ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 66.

que Mitre reemplaza por *affannate* (que literalmente significa sin aliento, jadeando);¹⁵¹ “desventura” en el verso 132, refiriéndose al punto de la lectura de Lanceloto en el que los personajes se entregaron al deseo (*Ma solo un punto fu quel che ci vinse*, traducido por “y una página fue la desventura”);¹⁵² “dolido” en el verso 139 aludiendo al espíritu de Francesca, que no halla equivalencia en el original (*Mentre che l’uno spirito questo disse*, se traduce en “así habló el un espíritu *dolido*”).¹⁵³ Ninguno de estos términos se encuentra justificado en las notas del traductor.

Hay, sin embargo, otros términos que expone Fernández pertenecientes a este campo semántico que sí hallan, hasta cierto punto, su justificación en el original. Tal sucede con los adjetivos “dolorida” y “atribulado” en los versos 111 y 112 respectivamente, ambos referidos al poeta (el primero a su voz, el segundo a su pecho), una vez que este ha escuchado las primeras palabras de los condenados.¹⁵⁴ Si bien ambas palabras son adiciones, Fernández sugiere que no poseen “ningún término ni sintagma correspondiente en el texto italiano”;¹⁵⁵ y, a pesar de que Mitre no justifica estos versos, se puede decir que las adiciones encuentran su fundamento en una expresión del prototexto: *Oh, lasso!* Al comenzar a hablar, exclama Dante: *Oh lasso!*, cuya definición se lee “*Infelice, misero; per lo più in espressioni esclamative (talvolta accompagnato e rinforzato dalle interiezioni oh!, ah!, ahimè!)*”.¹⁵⁶ Puede argumentarse que esta exclamación, ausente en la traducción, es reemplazada por las imágenes que introduce Mitre -a saber, voz dolorida y pecho atribulado- las cuales, en efecto, coinciden con la idea sugerida en esta expresión del original. Así, en lugar de traducir la exclamación inicial al castellano – exclamación asociada a la infelicidad y al miserable estado de las almas –, Mitre agrega estos adjetivos con el fin de trasladar el sentimiento de dolor que, en el original, encarna *Oh lasso!*. Si bien estas dos últimas adiciones podrían ser justificadas de esta manera, frente al silencio del

¹⁵¹ Cfr. v. 80 del Inf. V; y en *Affannato*, <https://www.treccani.it/vocabolario/affannato/> (consultado 06/2021): *affannato* agg. [part. pass. di affannare]. – Ansimante, oppresso dall’affanno, ansante, trafelato: avere il respiro a.; eravamo tutti a. per il caldo e la salita; Calandrino tutto sudato, rosso e a. si fece alla finestra (Boccaccio); anche d’animale: Ed era il suo caval molto a. (Berni). Fig., travagliato, tormentato: o anime affannate, Venite a noi parlar, s’altri nol niega! (Dante).

¹⁵² Cfr. v. 132 del Inf. V.

¹⁵³ Cfr. v. 139 del Inf. V.

¹⁵⁴ Se citan los tercetos a los que se hará referencia (v. 109-114, Inf. V):

Quand’ io intesi quell’ anime offense, Al escuchar aquella ánima herida,
china’ il viso, e tanto il tenni basso, bajé la frente, y el poeta amado,
fin che ’l poeta mi disse: “Che pense?” “¿Qué piensas?”, preguntóme, y dolorida

Quando rispuosi, cominciai: “Oh lasso, salió mi voz del pecho atribulado:
quanti dolci pensier, quanto disio “¿Qué deseos, qué dulce pensamiento
menò costoro al doloroso passo!” les trajeron un fin tan malhadado!”.

¹⁵⁵ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 101.

¹⁵⁶ Cfr. *Dizionario di italiano*, <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/L/lasso.html>, consultado 06/2021.

traductor en el paratexto, son estos argumentos meras especulaciones. Por otro lado, es seguro decir que las adiciones mencionadas más arriba (“desoladas”, “desventura” y “dolido”), pertenecientes también al campo semántico del dolor físico, no solo no encuentran justificación en las notas, sino que tampoco es posible darse una idea de las intenciones que tenía el traductor al utilizarlas. Es entonces que, al menos en estas últimas tres adiciones, y como dice Fernández Speier, el argentino acentúa el campo semántico del dolor físico con adiciones ausentes en el prototexto.

Propone Fernández Speier un segundo campo semántico: aquel del “amor romántico”. Ciertos términos pertenecientes a este campo se observan en el siguiente terceto (v. 118-120 del Inf. V):

<i>Ma dimmi: al tempo de' dolci sospiri,</i>	“Mas, del dulce suspiro en el delirio,
<i>a che e come concedette Amore</i>	¿cómo te dió el Amor tímido acuerdo,
<i>che conosceste i dubbiosi desiri?</i>	que abrió al deseo de tu seno el lirio?”

Es evidente la presencia del amor romántico en esta pregunta que enuncia Dante a Francesca. Parece ser, sin embargo, que la traducción exagera el campo semántico introduciendo palabras como “delirio” (propia de un amor pasional), y la imagen “abrió al deseo de tu seno el lirio”. Esta última, más allá del valor estético que pueda llegar a poseer, es una imagen ausente en el original, y parece llevar a sensaciones más “romantizadas” que el original, acorde a la tesis de Fernández Speier. La adición de una metáfora del todo ausente en el original no es propia de estos versos: ya se ha visto en el primer capítulo de este trabajo una maniobra idéntica. Aquí, como en aquellos versos del Canto II, la función del traductor cede ante la inspiración poética, y Mitre se ve obligado a traicionar su noble empresa y sus pretensiones de fidelidad por aquellos tiernos sentimientos que despertaron en él los martirios de Francesca.

El amor romántico es un amor pasional, que apresa a los amantes (*Amor, che al cor gentil ratto se'apprende,/ Prese costui della bella persona*) y los somete a su voluntad (*Amor condusse noi ad una morte*).¹⁵⁷ En efecto, parece ser que el amor es el sujeto en el relato de Francesca, y que los amantes son meros instrumentos de su voluntad.¹⁵⁸ Suma a esta idea el hecho de que *Amore* aparezca, tanto en el original como en la traducción, en mayúscula.¹⁵⁹ Pareciera ser que Mitre así lo entiende, diciendo en la nota a estos versos que

¹⁵⁷ Los célebres tercetos, *Amor, che al cor gentil ratto se'apprende...*, serán analizados más abajo.

¹⁵⁸ Esta idea es mencionada por C. Fernández Speier y será desarrollada más abajo.

¹⁵⁹ Se han encontrado versiones del poema en su idioma original en donde, al menos en estos versos (118-120), la palabra *amore* se escribe con minúscula. No es el caso de la versión de Petrocchi. A su vez, si bien en Mitre “amor”

“*Al tempo de dolci sospiri,*” está traducido aquí “*en el dulce suspiro del delirio,*” que procedió a la triste caída de los dos amantes, por la intervención del Amor (Cupido) personificado en la acepción que emplea el Dante esta palabra, al marcarla con la inicial mayúscula y referirse a él en tercera persona.¹⁶⁰

Así, el amor como sujeto, la relación entre la pasión y la muerte, el pecado del cuerpo que comienza en la boca (*La bocca mi bacio tutto tremante*), todo lleva a “la triste caída de los dos amantes”. Es esta una lectura posible de la historia de Francesca, aunque, como quedó demostrado, y siguiendo a Fernández Speier, el traductor exagera aquí el campo semántico del “amor romántico”.

A pesar de ello, es posible decir que la interpretación que lleva a cabo Mitre del pasaje no es ajena a la forma en la que se ha leído el canto durante el largo tiempo que el poema ha sido estudiado. No es desacertado decir que el Amor, aquél que mueve el sol y las estrellas, aquél que movió a Beatriz a ayudar a Dante, es el tema central de la *Divina Comedia*, e incluso en “el reino del odio y de la muerte” (en palabras de Longhi de Bracaglia)¹⁶¹ encuentra uno los más vehementes arrebatos de amor. Pero el Amor en la filosofía de Dante no es un bien en sí mismo, sino que depende del objeto al que se dirige. Como señala Francesco de Sanctis parafraseando el *Convite*, el amor es

germen del bien y de mal según el objeto a que se dirige. El falso amor es *apetito no cabalgado por la razón* (*Convite*, IV, 26). El verdadero amor es afición por la filosofía: *unión espiritual con la cosa amada* (*Convite*, IV, 1). En las naturalezas inferiores el amor es *sensible delectación*. Sólo el hombre, como naturaleza racional, tiene amor a la verdad y a la virtud (a la filosofía) (*Convite*, III, 3).¹⁶²

Y es entonces que estos amantes fueron en vida puro “apetito”, amor pasional y carnal, desligado de toda razón. Y es este pecado el que señala Dante, y su dolor ante las palabras de Francesca es tanto más fuerte pues, como sucederá cuando escuche a Ulises, también él teme haber cometido esas mismas fallas.

aparece en estos versos con mayúscula, en otras traducciones al español se encuentra en minúscula (ver, al menos, traducción de Ángel Crespo).

¹⁶⁰ Cfr. B. Mitre, nota 118 al Inf. V.

¹⁶¹ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 74.

¹⁶² Cfr. F. De Sanctis, *Historia...*, cit., p. 159.

Teniendo en cuenta esto, es preciso ahora replicar la breve historia de amor de estos condenados. Los célebres tercetos de Dante se leen de la siguiente manera (v. 100-108 del Inf. V):

<i>Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende, prese costui de la bella persona che mi fu tolta; e'l modo ancor m'offende.</i>	“Amor, que alma gentil súbito prende, a éste prendó de la gentil persona que me quitó la herida que aún me ofende.
---	--

<i>Amor, ch'a nullo amato amar perdona, mi prese del costui piacer sì forte, che, come vedi, ancor non m'abbandona.</i>	“Amor, que a nadie amado, amar perdona, me ató a sus brazos, con placer tan fuerte que, como ves, ni aun muerta me abandona.
---	--

<i>Amor condusse noi ad una morte. Caina attende chi a vita ci spense.” Queste parole da lor ci fuor porte.</i>	“Amor llevónos a la misma muerte, Caina, espera al matador en vida.” Las dos sombras me hablaron de esta suerte.
---	--

Para Longhi de Bracaglia, “el motivo fundamental está grabado en la repetición de la palabra ‘Amor’, con los que empiezan sucesivamente los tres tercetos del relato de Francesca”.¹⁶³ Dice el crítico que “esta elevación psíquica y patética, que integran en su conjunto, además de cada uno de sus primeros versos, también los sucesivos de estos tres tercetos, esta traducida *de acuerdo con la pureza esquemática del original*”.¹⁶⁴ A tan importantes tercetos Mitre dedica, en el paratexto, apenas dos notas. La primera, al verso 101 y 102, el argentino expone su interpretación del pasaje: “debe tenerse presente que es la sombra de Francesca la que habla al referirse a la *bella persona*, o sea al cuerpo que perdió o le fue arrebatado al morir”; así, las palabras *ancor m'offende* “significan que aun siendo sombra, todavía le lastima el modo como perdió la vida, o como le fue quitada”.¹⁶⁵ Acerca de su traducción, aclara don Bartolomé que “la palabra *offende* está empleada en el sentido de *duele*, a que se presta en una de sus acepciones”.¹⁶⁶

La segunda nota dedicada a estos tercetos se centra en el verso 103, en donde Mitre admite, hablando del prototexto, que “es este uno de aquellos versos que salen fundidos con sus delicadas aristas de su molde típico, y que no es posible traducirlos sin refundirlos y alterar sus puros contornos”.¹⁶⁷ Agrega luego que a pesar de esto, “la analogía de las dos lenguas”

¹⁶³ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 66.

¹⁶⁴ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 67. Énfasis mío.

¹⁶⁵ Cfr. B. Mitre, nota 101 al Inf. V.

¹⁶⁶ Cfr. B. Mitre, nota 101 al Inf. V.

¹⁶⁷ Cfr. B. Mitre, nota 103 al Inf. V.

permite reproducirlo con gran exactitud, “pero el verso típico queda siempre como un producto inimitable de la intuición, de la armonía y de la combinación feliz de las palabras con el sentimiento, tal como brotó de la cabeza que sirvió de molde”. Así, si bien conforme con su traducción, don Bartolomé admite las limitaciones aquí de la traducción en verso, que puede aspirar a la perfección, pero que jamás tendrá el mismo efecto que el original, siendo indisociable la “feliz combinación de palabras” con “los sentimientos” del poeta que le dio forma al original.¹⁶⁸

Sobre estos tercetos dice Longhi de Bracaglia que Mitre “acertadamente” liga los versos entre sí teniendo en cuenta su concepto, siguiendo “una interpretación análoga” a lo largo del pasaje. Luego el crítico cita las ideas de ciertos comentaristas italianos, concluyendo que

el tercer verso cierra bruscamente la tragedia, con una puñalada. Dice Benvenuto: fue igual la culpa, igual fue también la muerte. Magalotti agrega: Francesca en esta tercera réplica [*Amor condusse noi ad una morte*] disminuye con emoción su pecado, *haciendo recaer sobre el amor toda la culpa*.¹⁶⁹

Esta última idea, aquella interpretación que hace “recaer sobre el amor toda la culpa” también ha de encontrarse en el análisis de Fernández Speier. En efecto, de estos pasajes se desprende la idea de que los personajes movidos por la bufera infernal son víctimas de la influencia que en ellos produjo el amor. Así, uno fácilmente puede sentir empatía por estos que sufren la condena de su amor y, como Dante, desfallecer ante su historia. Y es de suponer que Mitre, interpretando así el texto, deja el rastro de su lectura sobre su traducción. Señala también Fernández Speier que el argentino lleva más allá la victimización de los personajes; que, si bien la idea está presente en el original, en la traducción se hace explícita. En esos términos lee la crítica las siguientes palabras de Francesca (v. 88-90 del Inf. V):

<i>«O animal grazioso e benigno</i>	Y exclamaron: “¡Oh, ser tan bondadoso,
<i>che visitando vai per l'aere perso</i>	que buscas al través del aire impío
<i>noi che tignemmo il mondo di sanguigno,</i>	las víctimas de un mundo sanguinoso!

La diferencia entre ambas versiones es evidente: en el original, son los condenados aquellos que “tiñen el mundo de sangre” (*noi che tignemmo il mondo di sanguigno*); en la traducción, ellos son meras “víctimas de un mundo sanguinoso”. Para Fernández Speier,

¹⁶⁸ Cfr. B. Mitre, nota 103 al Inf. V.

¹⁶⁹ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 68. Énfasis mío.

Esta relación de un pecador con Dios, ausente de todo el Infierno dantesco, se manifiesta también en otros lugares de la 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.¹⁷⁰

Se suma a estos dos casos un tercero. Los versos 91 y 92 se leen de la siguiente manera:

<i>se fosse amico il re de l'universo,</i>	“Si Dios escucha nuestro ruego pío,
<i>noi pregheremmo lui de la tua pace,</i>	por tu paz rogaremos en buen hora,

Es menester marcar en estos versos ciertas cuestiones. Para empezar, los verbos. En el original, tanto *fosse* como *pregheremmo* son condicionales. Esto quiere decir que Francesca plantea un caso hipotético (“si fuese amigo... pediríamos/rogaríamos...”). En la traducción, por su parte, se conjuga el verbo “escuchar” en presente (escucha) y el verbo “rogar” en futuro simple del indicativo (rogaremos), sugiriendo así que existe aún posibilidad de que su condena sea perdonada (de que, en efecto, escuche Dios su ruego). Es relevante también el hecho de que el nombre de Dios sea mencionado por un condenado, reemplazando Mitre el nombre directo por la perífrasis *re de l'universo*.¹⁷¹ Suma a esto la adición del adjetivo “pío” al describir el ruego de la condenada, ausente en el original. Para Fernández, estos versos dan a la traducción “un fuerte matiz de posible beatitud”,¹⁷² sugiriendo ideas muy distintas al original. Agrega la autora:

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*.¹⁷³

En ninguno de estos casos aquí planteados, en donde tiende a victimizarse a los condenados, Mitre justifica su traducción en las notas.

¹⁷⁰ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 102.

¹⁷¹ Al respecto, dice J.L. Borges en una de sus conferencias de *Siete noches*: “*Se fosse amico il re de l'universo / noi pregheremmo lui de la tua pace*’, si fuese amigo el Rey del universo (*dice Rey del universo porque no puede decir Dios, ese nombre está vedado en el Infierno y en el Purgatorio*), le rogamos por tu paz, ya que tú te apiadas de nuestros males”. (Cfr. Jorge Luis Borges, *Siete noches*, “La Divina Comedia”, 1980). Énfasis mío, siempre que no sean versos en el idioma italiano.

¹⁷² Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 102.

¹⁷³ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 102.

Por último, sugiere Fernández que en la traducción de la historia contada por Francesca, aquella en donde los amantes ceden frente al amor mientras leían de Lanceloto la ventura, se percibe nuevamente la exaltación, en comparación con el original, de lo romántico (v. 130-132, Inf. V):

<i>Per più fiata li occhi ci sospinse</i>	Nuestros ojos, durante la lectura,
<i>quella lettura, e scolorocci il viso;</i>	se encontraron: ¡perdimos los colores
<i>ma solo un punto fu quel che ci vinse.</i>	y una página fué la desventura.

Se observa, en efecto, una gran diferencia entre ambas versiones en términos narrativos. Dirá Fernández que Mitre “convierte los ojos sorprendidos por un evento narrativo en una mirada entre los amantes y atribuye la palidez al nacimiento del amor y no a la lectura de otros episodios, anteriores al beso de Lancelot”.¹⁷⁴ En efecto, el momento en el que los amantes ceden a la pasión (*un punto fu quel che ci vinse*) es, en el original, distinto al de la tentación de los ojos encontrados y de los rostros que pierden su color. En la traducción, por su parte, corresponden al mismo momento. Esto, afirma Fernández Speier, se da a partir del cambio en Mitre de “un adversativo (*ma*) que Mitre convierte en copulativo (y) y por la expresión adverbial *per più fiata* que Mitre suprime”.¹⁷⁵

Longhi de Bracaglia, por su parte, clasifica estos tercetos como el tercer y último momento de la historia, “el momento más íntimo”, en donde “a la complejidad del marco de los huracanados amadores, a la explicación de las causas de la fatal pasión, sucede el recuerdo del instante de la rendición”.¹⁷⁶ Continúa el episodio (v. 133-138 del Inf. V):

<i>Quando leggemmo il disiato riso</i>	“Al leer que el amante, con amores,
<i>esser baciato da cotanto amante,</i>	la anhelada sonrisa besó amante,
<i>questi, che mai da me non fia diviso,</i>	este, por siempre unido a mis dolores,
<i>la bocca mi baciò tutto tremante.</i>	“la boca me besó, todo tremante...
<i>Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:</i>	¡El libro y el autor...Galeoto han sido...!
<i>quel giorno più non vi leggemmo avante.”</i>	¡Ese día no leímos adelante!”

El crítico se enfoca principalmente en dos versos: el 134 y 136. Dirá que

¹⁷⁴ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 102.

¹⁷⁵ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 102.

¹⁷⁶ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 68.

la escena de la lectura, de la soledad de los dos amantes, el súbito palidecer de sus rostros, la trémula sonrisa que abre sus labios, imán del beso, dese, que es siempre el espíritu de su amor, se compendia sobre sobre todo en dos versos superiormente logrados por el traductor.¹⁷⁷

Acerca del 136 agrega luego que “la forma ‘todo tremante’ de Mitre es sin tergiversaciones, hasta hoy, la mejor reencarnación castellana del verso eterno”.¹⁷⁸ Coincide esto con la nota que don Bartolomé dedica al verso: “*Tremante o tremante* de *tremar* (temblar) anticuado. Podía ponerse *anhelante* en vez de *tremante*; se ha preferido la palabra original, de igual valor y más expresiva en ambos idiomas”.¹⁷⁹ Sin dudas, pertenecen estos versos a los aciertos del traductor, y en ellos se oye toda la potencia del poema dantesco.

Para finalizar el análisis de este canto, resta observar cómo traduce Mitre el último verso (v. 139-142 del Inf. V):

*Mentre che l'uno spirito questo disse,
L'altro piangëa; sì che di pietade
Io venni men così com' io morisse.*

Así habló el un espíritu dolido,
mientras lloraba el otro; y cuasi yerto,
de piedad, me sentí desfallecido,

E caddi come corpo morto cade.

y caí, como cae un cuerpo muerto.

En *Siete noches*, dice Borges sobre este verso: “recordaré también el famoso verso final del canto quinto del Infierno: *e caddi come corpo morto cade*. ¿Por qué retumba la caída? La caída retumba por la repetición de la palabra ‘cae’”.¹⁸⁰ Y es así que, si hace unos párrafos se marcaron los aciertos del traductor, es preciso aquí marcar sus fallas. La traducción de Mitre en este último verso, aunque acorde en su totalidad al *sensum* del original, carece de ese sonido que, para Borges, hace retumbar la caída: si bien la repetición de *caddi* y *cade* es respetada en Mitre (“caí” y “cae”), no así el orden semántico de las palabras. Era necesario para generar este efecto poético del que habla Borges que la palabra “cae” en la traducción se encuentre al final del verso: “y caí, como cuerpo muerto cae”. De esta forma, no solo se respeta con absoluta literalidad la reproducción del verso y su sentido, sino que el sonido del verso es más certero, siendo más fuerte la repetición del sonido cuando cierra el episodio con la palabra “cae” en vez de cerrar con la palabra “muerto”.

¹⁷⁷ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 69.

¹⁷⁸ Cfr. L. Longhi de Bracaglia, *Mitre traductor de Dante*, cit., p. 69.

¹⁷⁹ Cfr. Bartolomé Mitre, nota 136 al Inf. V.

¹⁸⁰ Cfr. J.L. Borges, *Siete noches*, “La Divina Comedia”.

Claro que una de las razones por las que no pudo el argentino traducir con plena literalidad el verso es el hecho de que debía respetar la rima del verso 140 (“yerto”). Sobre el último verso se extiende Mitre en las notas:

El último verso del terceto es idéntico aunque no tan armonioso; pero hemos sacrificado esta condición a fin de reproducirlo en toda su integridad literal, por ser tan conocido. En la primera versión que de este canto publicamos, tradujimos:

Caí cual se derrumba cuerpo muerto.

Ahora queda reproducido textualmente el original con todas sus palabras.¹⁸¹

Precisamente esa falta de armonía que admite Mitre en su verso final al compararlo con el original tiene que ver con lo analizado más arriba. Es así que el verso, a diferencia de lo que dice Mitre, no es “idéntico”, sino que carece de esa sonoridad tan poética que, para Borges, permite que “retumbe la caída”.

A partir del análisis crítico de Fernández Speier se llega a que, en efecto, en la traducción de Mitre hay cierta “romantización” del episodio y, por ende, de la figura de Francesca. Para la autora, esto ha influido en la manera en que la cultura argentina del siglo XX ha interpretado el canto. Esta lectura de Mitre, que se da a partir de adiciones o cambios en el sentido con respecto al original, casi no encuentra su justificación en las notas. Es de creer que una traducción “literal” como la que pretendía el argentino, en base a su teoría, no tendría tantos componentes semánticos que exacerban el carácter romántico del pasaje (carácter que, si bien presente, en el original es menos explícito). Por otro lado, siguiendo los comentarios de Longhi de Bracaglia se llega a que, en términos formales, el castellano de los versos de Mitre se encuentra dotado del mismo espíritu que el italiano de Dante. Así, enfatizando el componente estético de la traducción, parecería ser que Mitre se sirve de todas las herramientas posibles para reproducir el italiano antiguo con toda su potencia y todas sus particularidades, haciendo que resuene en las tierras de su patria la voz del poeta florentino.

¹⁸¹ Cfr. Bartolomé Mitre, nota 141-142 al Inf. V.

CAPITULO 4
EN ALAS LOCAS VUELTOS LOS REMOS: ULISES, EL HOMBRE
SOLITARIO DEL MALEBOLGE

El canto XXVI de la *Comedia* tiene como fondo el octavo círculo del infierno, en donde se encuentran aquellos que han cometido el pecado del fraude en vida.¹⁸² Llega Dante junto con su guía a la octava *bolgia* (foso) de este octavo círculo, para encontrar allí tantas llamas como luciérnagas que el valle ilumina en las noches de estío.¹⁸³ Y comprende el poeta rápidamente que a cada llama pertenece un pecador: un espíritu yace en cada hoguera y allí sufre su eterno tormento. Observa el florentino un *foco diviso* (o llama bipartida) y, tras aprender que allí residen los legendarios griegos Ulises y Diomedes, no logra controlar el deseo de hablar con ellos. Tras ser invocado por Virgilio, el cuerno más alto de aquella llama doble (Ulises) refiere a los poetas su muerte en alta mar, tras su último viaje en busca del *mundo senza gente*.¹⁸⁴

No en vano se han escogido en para este trabajo las principales figuras del Infierno de Dante: si bien todos los pasajes de la *Comedia* se han visto acompañados, a lo largo de la historia, por gran cantidad de comentarios, a los cantos analizados en este trabajo la historia y sus comentaristas les han dedicado tanta más atención, complementando sus versos con variados comentarios, que apenas alcanza una enciclopedia para cubrir todas las perspectivas. Pertenece el episodio de Ulises a este último grupo, y el trabajo se limita meramente a unos

¹⁸² Sobre la razón por la cual se encuentra Ulises en la fosa de los fraudulentos se ha escrito mucho. Como se verá, el mismo poema da una posible solución, explicando que tanto Ulises como Diomedes han sido condenados por sus engaños en vida: el caballo de madera, el fraude “que Deidamia aún deplora de Aquiles, el haber ultrajado el Paladión” (v. 59-63 del Inf. XXVI). Pero existen otras interpretaciones basadas en el hecho de que el “viaje” que refiere Ulises nada tiene que ver con los episodios de fraude referidos en esos versos.

Al respecto, ver Mario Fubini, *Ulisse*, Enciclopedia Dantesca (1970), consultado 06/2021 (https://www.treccani.it/enciclopedia/ulisse_%28Enciclopedia-Dantesca%29/): *Di fatto, oggetto del canto non sono le frodi per cui U. è punito insieme con Diomede, bensì il grande racconto della sua ultima ardimentosa infelice impresa, e la sua narrazione è preparata da un preambolo così ampio e vario e solenne come nessun altro episodio del poema.*

¹⁸³ Cfr. v. 25-33 del Inf. XXVI. Es esta una de las tantas comparaciones características del estilo dantesco, y también uno de los tantos aciertos traductológicos de don Bartolomé. Y es precisamente por ello que no se analiza en las páginas siguientes: pertenece a aquél amplio grupo de versos en los que el traductor cumple su función pero, no habiendo notas que hagan explícita su tarea o particularidades en su traducción, resulta poco propicio al análisis su inclusión.

¹⁸⁴ Cfr. v. 117 del Inf. XXVI.

pocos comentaristas: en la cultura argentina, cabe destacar el ensayo de Jorge Luis Borges titulado “El último viaje de Ulises”, analizado por la autora Fernández Speier en su libro, ya referido a lo largo de este trabajo.¹⁸⁵ El ensayo de Borges se recuperará más adelante con el fin de analizar ciertos aspectos de la traducción de Mitre. Además, se tomarán como referencia los comentarios de Anna María Chiavacci Leonardi y de Francesco De Sanctis.

Al respecto de la traducción de este canto es preciso hacer una aclaración preliminar. A diferencia de la mayoría de los pasajes tratados hasta aquí, en este canto Mitre apenas incluye comentarios refiriéndose a su traducción. En su lugar, el argentino escribe una extensa nota acerca de la narración de Ulises, en la que expone, entre otras cosas, los conocimientos astronómicos que se ven plasmados en el relato, y remarca reiteradas veces el conocimiento de Dante con respecto a sus contemporáneos o, incluso, aquellos que vivieron después de su tiempo. Sucede que Ulises, no pudiendo conformarse con las virtudes que provee el gobierno, la familia y la patria, decide embarcarse con sus fieles compañeros hacia el oeste, rumbo a mares desconocidos. Así, cruzando el Mediterráneo y yendo más allá de las columnas de Hércules, penetra el mar abierto y, detrás, frente a la proa del “leño” solitario, el poniente. Cinco meses transcurren en aquellos mares vacíos, hasta que un día vislumbran una alta montaña a la distancia: la montaña del Purgatorio. La felicidad deviene tristeza mientras estos marineros, trabajados durante meses por mares eternos, ven que un torbellino nace de aquellas costas desconocidas y, tras tres vueltas, cierra el mar sobre la inútil embarcación. Muere entonces Ulises habiendo hecho lo que ningún hombre hasta entonces –hasta Dante– hizo. En el infierno, lloran sus ojos llamas de furia por aquel paraíso perdido.

El poeta florentino concibe este viaje en las primeras décadas del siglo XIV; casi dos siglos separan el nacimiento de estos versos y el legendario viaje que haría Colón. Dice Mitre:

Relacionando esta parte del poema con las teorías pintorescamente expuestas en este canto, y acreditadas a principios del siglo XIV, véase, que en lo general, ellas son más correctas que las del mismo Colón, a fines del siglo XV, aún después de recibir las lecciones del sabio cosmógrafo Toscanelli.¹⁸⁶

En efecto, en esta nota, el traductor propone una analogía entre el viaje de Ulises y aquel de Colón.¹⁸⁷ Obviamente, la idea no es más que un divertimento, pero no quita que Mitre encuentre

¹⁸⁵ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 323.

¹⁸⁶ Cfr. B. Mitre, nota 61-142 al Inf. XXVI.

¹⁸⁷ Como se verá, también De Sanctis y Chiavacci Leonardi aluden al viaje de Colón en sus comentarios en torno a la figura de Ulises.

ciertos paralelismos. Se observa más adelante cómo esta correspondencia entre uno y otro personaje pone en evidencia la interpretación que el argentino hace del pasaje.

Sobre las teorías cosmológicas de Dante Mitre cita a Humboldt y a P. Antonelli. Así, como tantos otros comentaristas del poema (entre ellos, Chiavacci Leonardi), también Mitre en esta parte de su comentario relaciona el viaje de Ulises con el Canto I del Purgatorio. Se analizará esta relación con mayor profundidad más adelante en este capítulo. Por ahora, resta citar, en relación al conocimiento cosmológico de Dante, el siguiente pasaje de la nota del argentino:¹⁸⁸

En los versos 22-27 del Canto I del Purgatorio, al referirse a las cuatro estrellas que vio desde lo alto de la montaña del Purgatorio, dice, contemplando los astros del polo opuesto –el antártico– que ellas fueron vistas por la primera gente que lo habitó:

*Io mi volsi a man destra, e possi mente
All' altro polo, e vidi quatro stelle
Non viste mai fuor ch' alla prima gente.¹⁸⁹*

Habiendo citado este pasaje, continúa Mitre diciendo que

los que han ilustrado la parte astronómica de la *Divina Commedia* no han esparcido suficiente luz sobre esta visión, que señalaba la aparición de la Cruz del Sur en los cielos. El P. Antonelli, que es el que más especialmente se ha contraído a este punto, dando a la visión celeste el significado moral que a no dudarlo tiene, pretende probar científicamente, que el poeta adivinó la existencia de esta constelación tal cual la contemplamos hoy. Esta interpretación sobrenatural, no tiene consistencia racional.¹⁹⁰

Es entonces como don Bartolomé desmiente la interpretación de P. Antonelli y la califica de irracional. Sugiere así que las *quatro stelle* que observa el poeta en el Canto I del Purgatorio tienen un “significado moral”. Alude luego a la interpretación de Humboldt, que

¹⁸⁸ Como es sabido, la montaña del Purgatorio a la que llega Dante una vez que sale del Infierno, se encuentra en el polo opuesto de aquél en donde comenzó su viaje: esto es, el hemisferio sur. Así, las estrellas que allí observa son del todo distintas de aquellas que brillan en los cielos del hemisferio norte. También Ulises, al describir su viaje, refiere este hecho. Cfr. v. 127-128 del Inf. XXVI (*Tutte le stelle già de l'altro polo / vedea la notte*).

¹⁸⁹ Cfr. B. Mitre, nota 61-142 al Inf. XXVI.

¹⁹⁰ Cfr. B. Mitre, nota 61-142 al Inf. XXVI.

con más ciencia y menos imaginación supersticiosa [que P. Antonelli, se entiende], ha demostrados históricamente: 1. Que los antiguos tenían otras cruces estelares en su cielo. 2. que, en época anterior al Dante, una parte de la Cruz del Sud era visible en Europa, y el todo o parte de ella en la extremidad austral de la India y al sud de Alejandría. 3. que en el Almagesto de Tolomeo, las cuatro estrellas principales de que se compone la Cruz, fueron confundidas más tarde con los pies del Centauro.¹⁹¹

Así, para Mitre, ya sea que Dante tuviera alguna noticia de estas observaciones a las que refiere Humboldt, ya sea que “por intuición de su ingenio poético tuviese la inspiración de las leyes naturales, al simbolizar en ellas las cuatro virtudes cardinales”, es un hecho, dice Mitre, que “si no vio, adivinó” la Cruz del Sud con sorprendente exactitud, y así presintió la existencia de un Nuevo Mundo (luego descubierto por Colón) “precediendo a su descubridor, con una comprensión clara del universo”.¹⁹² Queda en evidencia el alto estima que Mitre tenía por la figura de Dante, no solo como poeta, sino también como intelectual.

La extensa nota al Canto XXVI es valioso también porque Mitre, a pesar de no referirse explícitamente a la traducción, forma su comentario a partir de la paráfrasis del episodio. Y es esta paráfrasis la que más adelante permitirá deducir aquellas interpretaciones del traductor.

Antes de analizar la traducción es preciso marcar la relevancia del personaje de Ulises, cuya presencia ha sido interpretada de diversas maneras a lo largo de la historia.¹⁹³ Teniendo en cuenta algunos comentaristas importantes, y las formas en las que estos interpretan el canto, se evaluará la traducción de Mitre. Los primeros tercetos del Canto XXVI no tienen como objeto la figura de Ulises; en ellos reflexiona Dante acerca de su amada patria y acerca de los ladrones que acababa de ver en el Canto XXV. Es entonces que el análisis ha de comenzar en estos versos, versos en los que Dante explicita las emociones que se apoderan de él cuando piensa en la octava *bolgia*, y en aquello que allí vio (v. 19-24 del Inf. XXVI):

*Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,*

Cuando pienso en aquel mundo inhumano
y en lo que vi, me siento más doliente;

¹⁹¹ Cfr. B. Mitre, nota 61-142 al Inf. XXVI.

¹⁹² Cfr. B. Mitre, nota 61-142 al Inf. XXVI.

¹⁹³ Cfr. Piero Boitani, *La sombra de Ulises: imágenes de un mito en la literatura occidental* (2001). Específicamente sobre el Ulises dantesco, es pertinente mencionar la asociación que hace J.L. Borges en la conferencia “La Divina Comedia”, en *Siete Noches* (1980). Allí, como evidencia del peso histórico que ha tenido el Ulises dantesco, Borges señala que el *Moby Dick* de Herman Melville “concuerdar exactamente” con el fin del Canto XXVI (v. 142) *infin che 'l mar fu sovra noi richiuso*. Este verso será analizado al final de este capítulo.

<i>e più lo 'ngegno affreno ch' i' non soglio,</i>	mi espíritu refreno, y más me afano
<i>perché non corra che virtù nol guidi;</i>	en ir tras la virtud derechamente,
<i>sì che, se stella bona o miglior cosa</i>	que me dio buena estrella, o mejor cosa,
<i>m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invìdi.</i>	y no debo envidiarme el bien presente.

La comentadora Chiavacci Leonardi atribuye a estos tercetos gran importancia. He aquí su interpretación:

Con la quinta terzina, come sempre con decisione, ci si distacca dalla scena dei ladri (Noi ci partimmo...) e ci si avvia alla nuova bolgia. Ma prima di introdurre la scena, Dante pone, quasi al limitare, una riflessione personale, caso nuovo e unico nell'Inferno: Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio / quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi.... Ciò che vide nella bolgia ottava ancora lo addolora, e lo induce a tenere a freno il proprio ingegno, perché non corra che virtù nol guidi. Questa dichiarazione anticipata è, nella sua singolarità, di grande importanza: essa rivela infatti al lettore il senso profondo di tutta la storia che ora si narrerà..¹⁹⁴

Como dice la autora, esta reflexión personal para introducir la escena, es un caso *nuovo e unico nell'Inferno*, lo que sugiere que el canto es, de cierta manera, especial. Chiavacci Leonardi compara el episodio de Ulises con aquel del Canto V, ya analizado, en donde el poeta escucha la historia de Francesca de Rímìni. Sugiere que ambos condenados, tanto Ulises como Francesca, personifican aquellos pecados que Dante sintió más cercanos en vida:

Nella voce di Ulisse risuona – tutti lo hanno osservato – la voce stessa di Dante. Quell'uomo che parte, pieno di ardore, verso il mare ignoto della conoscenza, conscio della dignità suprema che distingue l'uomo dai bruti, non solo somiglia a Dante, ma è Dante stesso.¹⁹⁵

En esta línea también se expresa Carlo Steiner, citado por Jorge Luis Borges en su ensayo “El último viaje de Ulises”:

Carlo Steiner escribe; "¿No habrá pensado Dante en Ulises, que naufragó a la vista de esa playa?¹⁹⁶ Claro que sí. Pero Ulises quiso alcanzarla, fiado en sus propias fuerzas, desafiando los

¹⁹⁴ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf. XXVI, Proemio*.

¹⁹⁵ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf. XXVI, Proemio*.

¹⁹⁶ “La playa” no es otra que la playa del Purgatorio, aquella tierra que Ulises vislumbra pero que jamás llega a pisar, mientras que Dante sí lo hace.

límites decretados a lo que puede el hombre, Dante, nuevo Ulises, la pisará como un vencedor, ceñido de humildad, y no lo guiará la soberbia sino la razón, iluminada por la gracia”.¹⁹⁷

En efecto, el episodio ha sido interpretado de esta manera por varios comentaristas y críticos. Y, si bien no es posible precisar con exactitud cómo interpretó Mitre este pasaje puesto que los comentarios a su traducción no se refieren a ello, se puede vislumbrar, en base a la traducción, la visión del argentino.

En estos primeros tercetos introductorios sorprende la falta, en la traducción, de una palabra clave: esto es “ingenio” (*e più lo 'ngegno affreno ch' i' non soglio*, “mi espíritu refreno, y más me afano”). Siguiendo a Steiner: *Di che abusaronno i fraudolenti se non del loro ingeno?*.¹⁹⁸ Y es esto aún más claro teniendo en cuenta que el personaje de Ulises, aquél que da vida al canto, es, como figura mitológica e histórica, reconocido por ser ingenioso, audaz, inteligente.¹⁹⁹ El hecho de que Dante busque “frenar” su ingenio para que no corra ciego, sin la luz de la virtud, es fundamental para comprender el significado del canto. Que en la traducción la palabra haya sido reemplazada por “espíritu” no parece acompañar a esta idea. Así, es una palabra relevante, de gran peso, y la traducción no parece ceñirse a la “Teoría del traductor”.

Otro aspecto que acompaña lo referido hasta aquí es el pedido de Dante al enterarse que en aquella llama bifronte se encuentran Ulises y Diomedes (v. 64-69 del Inf. XXVI):

*“S'ei posson dentro da quelle faville
parlar,” diss' io, “maestro, assai ten priego
e ripriego, che 'l priego vaglia mille,*

“Si dentro de la llama que los viste
hablar pueden”, le dije, “yo te ruego
y te vuelvo a pedir por cuanto existe

*che non mi facci de l'attender niego
fin che la fiamma cornuta qua vegna;
vedi che del disio ver' lei mi piego!”*

“no me niegues hablarles desde luego,
pues la llama de cuernos coronada
me llama con deseos sin sosiego.”

Como bien expresa Chiavacci Leonardi, exponiendo nuevamente el paralelo con el Canto V,

E la domanda di Dante a Virgilio, di poter parlare con loro, ricorda quell'altra domanda [aquella del Canto V]. Ma l'ansia che traspare dalle sue parole, mai manifestata prima con tanto ardore (maestro, assai ten priego / e ripriego, che 'l priego vaglia mille, / che non mi facci

¹⁹⁷ Cfr. J. L. Borges, *Nueve ensayos dantescos*, “El último viaje de Ulises”, 1982.

¹⁹⁸ Cfr. Carlo Steiner, *ad Inf. XXVI*, 21.

¹⁹⁹ En griego, la palabra utilizada para definir a Ulises es *polytropos*.

de l'attender niego...), *ci avverte che qui è in gioco qualcosa che tocca la sua vita nel profondo, più di ogni altra volta.*²⁰⁰

Y este deseo, presente en el original, es retratado en la traducción de manera análoga si ha de tenerse en cuenta el espíritu del pasaje, para utilizar palabras de Mitre. Si bien el movimiento del original es poéticamente superior (*maestro, assai ten priego/ e ripriego, che 'l priego vaglia mille*) la idea que surge tanto del original como de la traducción es similar: la potencia, la magnitud del deseo del peregrino por hablar con estos personajes es casi idéntica. Ya en el segundo terceto arriba citado, reemplaza Mitre, cerrando el diálogo de Dante, a la viva imagen del florentino doblegándose del deseo, por el verso “me llama con deseos sin sosiego”. Nuevamente, se respeta la idea, pero se pierde cierto valor poético en lo traducido.

Algo similar sucede con el verso 43, anterior al aquí tratado. En este verso, que expresa el interés de Dante por las miles de llamas que ocupan la fosa, agrega Mitre el adjetivo “absorto”: “Miraba *absorto*, al borde del gran puente...”. Esta palabra, ausente en el original, coincide no solo con la idea del original en aquellos versos, sino que también respeta la relación entre aquel momento primero (en el que Dante demuestra interés por aquellas llamas) y este aquí tratado, en donde se consolida el deseo del poeta por hablar con uno de estos pecadores.

Es relevante detenerse sobre otro pasaje del canto antes de analizar la narración de Ulises. Tras el ruego de Dante, Virgilio le contesta que hablar con los griegos es posible, pero que *fa' che la tua lingua si sostegna* (“más debe ser tu lengua moderada”, en la traducción de Mitre).²⁰¹ En efecto, será Virgilio quien se dirija a Ulises y Diomedes, y la razón de que esto así sea ha sido motivo de discusión entre los críticos. He aquí la explicación que da Virgilio (v. 73-75 del Ing. XXVI):

<i>Lascia parlare a me, ch'i' ho concetto</i>	“déjame hablar, pues bien he comprendido,
<i>ciò che tu vuoi; ch'ei sarebbero schivi,</i>	lo que deseas, porque fueron griegos,
<i>perch' e' fuor greci, forse del tuo detto.”</i>	y tu idioma les es desconocido.”

El problema radica, precisamente, en el hecho de que es Virgilio y no Dante quién se dirige a la llama. Como comenta Steiner, *il perché di questo disdegno non risulta chiaro.*²⁰² Para Chiavacci Leonardi

²⁰⁰ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf. XXVI, Proemio.*

²⁰¹ Cfr. v. 72 del Inf. XXVI.

²⁰² Cfr. Carlo Steiner, *ad Inf. XXVI, 74.*

*perché di indole altera e superba, come tutto il loro popolo, e «di grande stato nel mondo» (Lana), sdegnerebbero un uomo non famoso in alcun modo, come Dante. Potranno rispondere a Virgilio, perché grande anch'egli, e perché scrisse di loro in un poema illustre. Questa appare la spiegazione più probabile della discussa frase, sostenuta dai primi quattro versi coi quali Virgilio apostrofa i due (79-82), e già avanzata dall'antico Lana (così il Venturi, lo Scartazzini e altri).*²⁰³

Steiner sugiere otras posibilidades: alude al hecho de que, siendo Dante y Virgilio descendientes de la estirpe romana (en términos literarios, de Eneas el troyano),²⁰⁴ no hablarán los griegos con ellos por ser sus enemigos, y es así que Virgilio debe hablar en griego, insinuando ser Homero (*Quando nel mondo gli alti versi scrissi*), engañando así a los condenados: *E ingannatore con gl' ingannatori*.²⁰⁵

También Borges se refiere a este pasaje, en una de sus célebres conferencias de *Las siete noches*:

Virgilio aprueba su deseo pero le pide que lo deje hablar a él, ya que se trata de dos griegos soberbios. Es mejor que Dante no hable. Esto ha sido explicado de diversos modos. Torcuato Tasso creía que Virgilio quiso hacerse pasar por Homero. La sospecha es del todo absurda e indigna de Virgilio porque Virgilio cantó a Ulises y a Diomedes y si Dante los conoció fue porque Virgilio se los hizo conocer. Podemos olvidar las hipótesis de que Dante hubiera sido despreciado por ser descendiente de Eneas o por ser un bárbaro, despreciable para los griegos. Virgilio, como Diomedes y Ulises, son un sueño de Dante. Dante está soñándolos, pero los sueña con tal intensidad, de un modo tan vívido, que puede pensar que esos sueños (que no tienen otra voz que la que les da, que no tienen otra forma que la que él les presta) pueden despreciarlo, a él que no es nadie, que no ha escrito aún su Comedia.²⁰⁶

Es evidente, siguiendo estas y tantas otras declaraciones de grandes comentadores, que el pasaje es complejo y se presta a varias interpretaciones. Mitre, sin embargo, elimina la ambigüedad presente en el original al traducir “porque fueron griegos, / y tu idioma les es desconocido”. Para Fernández Speier,

²⁰³ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf.* XXVI, 75.

²⁰⁴ Refiere este comentario a la historia cantada por Virgilio en la *Eneida* en la que Eneas el troyano, tras la caída de Ilión, funda la ciudad de Roma. Es así que, perteneciendo Virgilio al Imperio Romano, y siendo Dante, originario de Florencia, descendiente histórico y cultural de este Imperio, el griego Ulises, enemigo de Troya, no hablaría con ellos.

²⁰⁵ Cfr. Carlo Steiner, *ad Inf.* XXVI, 74.

²⁰⁶ Cfr. J.L. Borges, *Siete noches*, “La Divina Comedia”, (1980).

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.²⁰⁷

Esta actitud del traductor pone en evidencia, una vez más, su rol como guía e intérprete del poema. La traducción resuelve estas cuestiones del todo complejas, y marca el camino al lector para que, sin sobresaltos, se abra paso sobre sus versos. Esta actitud de Mitre se analizará principalmente en el próximo capítulo, al tratar el verso final de la narración de Ugolino.

Evaluando ya el extenso relato hecho por el griego, se pueden destacar ciertos aspectos de la traducción que sugieren interpretaciones del texto, como hasta aquí se ha dicho. Para Mitre, se sintetiza el canto en las palabras “nuevas tierras”:

En estas dos palabras, está encerrada la síntesis de este canto, que no puede dejar de ser comentado, aunque sea brevemente en los límites de una nota, por un traductor americano del divino poema, en que “pusieron mano cielo y tierra”.²⁰⁸

Como ya se ha mencionado, tras esta introducción a la nota, el argentino casi no hace referencia a la tarea de traducir, sino que se extiende sobre otros temas. Resulta digno de marcar, sin embargo, que en la extensa nota a la narración de Ulises, Mitre parafrasea la historia del griego. Es así que los versos no son solo traducidos, sino que también parafraseados, y esta paráfrasis es la que deja ver la interpretación que de la historia se hace.²⁰⁹

Pareciera ser, como se verá, que el enfoque de Mitre se encuentra puesto en el viaje de Ulises como explorador de nuevas tierras: viaje ficticio, pero en el que Mitre vislumbra las exploraciones que comenzarían años después y dejan sentir ya, para él, los vientos de un nuevo continente. No es casual que el argentino refiera en más de una ocasión el viaje de Colón,

²⁰⁷ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 99.

²⁰⁸ Cfr. B. Mitre, nota 61 al Inf. XXVI.

²⁰⁹ En su libro, en el capítulo dedicado a Borges, Fernández Speier analiza las interpretaciones que hace Borges del poema a partir de las tantas paráfrasis que lleva desarrolla el escritor argentino, ya sea en los *Nueve ensayos dantescos* (1982), en las *Siete noches* (1980) o en otros pasajes de su vasta bibliografía.

aunque admite que no pretende “establecer un parangón riguroso entre el viaje imaginario del Ulises dantesco y el viaje real de Colón, que cambió los destinos del mundo”.²¹⁰

Esta idea de Ulises como explorador se observa con precisión en el siguiente pasaje de la nota, en donde Mitre atribuye cierta rigurosidad geográfica, ausente en el original, al viaje “ficticio” hecho por Ulises. Dice el argentino:

El itinerario de Ulises al salir de las columnas de Hércules y entrar al gran océano, es en general casi el mismo de Colón. Sigue el camino del sol (*dietro al sol*), aunque no precisamente de oriente a poniente, buscando la *terra nova senza gente*, lo que manifiesta la creencia de su existencia y la posibilidad de llegar a ella al través del mar, cruzando la línea equinoccial. Costea el África, llega al Ecuador, pierde de vista el horizonte de la Europa que deja a popa, y ve los astros del opuesto polo.²¹¹

Acerca del *mondo senza gente*, Mitre dirá

De aquí parecería deducirse, que el Dante creyera que el hemisferio desconocido estaba inhabitado. Respetando la letra del texto, así lo hemos traducido. Empero, el sentido verdadero parece ser, según algunos comentadores, que con estas palabras quiso simplemente significar: “un mundo que se cree sin gente”.²¹²

No habiendo otros comentarios referidos a la traducción, ya sea del verso castellano o de las paráfrasis en las notas, queda analizar, finalizando este canto, ciertos tercetos que parecen relevantes ya sea por motivos estéticos o por cuestiones de interpretación (v. 94-99 del Inf. XXVI):

*né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né 'l debito amore*

"Ni el cariño por mi hijo me contuvo,
ni de mi viejo padre la ternura,

²¹⁰ Cfr. B. Mitre, nota 61 al Inf. XXVI. Sobre esta interpretación, algo similar señala Borges en “El último viaje de Ulises”: “resulta inepto equiparar la peregrinación de Dante, que lleva a la visión beatífica y al mejor libro que han escrito los hombres con la sacrílega aventura de Ulises, que desemboca en el Infierno. Esta acción parece el reverso de aquélla”.

De igual manera, M. Fubini, *Ulisse*, Enciclopedia Dantesca (1970), cit.: *Entro questo mondo s'inserisce la grande avventura di U., il suo ardimento e il suo dramma; non, come si dice, " un episodio ", strettamente congiunto com'è alla concezione stessa del poema e al viaggio di D., il quale assistito dalla Grazia e dalle guide che gli sono state inviate, perverrà là dove a U. pagano e fidente soltanto nelle sue forze non era stato dato giungere, riuscendo soltanto a intravedere il monte del Paradiso terrestre, quasi punto estremo a cui può spingersi per la sua intrinseca natura l'umanità. Moltissimo aveva veduto per un vivente, per l'ardimento umano, poco in sé stesso, si potrebbe dire nulla, in confronto a quel mondo eterno a cui non gli è stato concesso approdare*

²¹¹ Cfr. B. Mitre, nota 61 al Inf. XXVI.

²¹² Cfr. B. Mitre, nota 61 al Inf. XXVI.

lo qual dovea Penelopè far lieta,

ni el amor de Penélope me abstuvo,

vincer potero dentro a me l'ardore
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto
e de li vizi umani e del valore;

"de correr por doquier á la ventura,
por conocer el mundo como experto,
y al hombre con sus vicios y cultura.

Estos dos tercetos son fundamentales en el relato de Ulises puesto que allí se encuentra ya la esencia del personaje. Como gran parte de la crítica sugiere, al recorrer los círculos infernales, los personajes que se le presentan a Dante narran los episodios que han marcado su destino.²¹³ En breves tercetos revelan aquellas decisiones por las que han sido condenados; en Dante, toda una vida se vislumbra en unos pocos versos. En estos términos lee el pasaje aquí citado Chiavacci Leonardi que, al respecto de la mención del hijo (Telémaco), el padre (Laertes), y la esposa (Penélope) dice lo siguiente:

*sono qui ricordati i tre più forti affetti dell'uomo, nello stesso ordine, [...] Dante dà ad ognuno una connotazione (dolcezza, pietà, amore) che rileva la forza di quei vincoli sull'animo umano, e insieme il loro valore etico (espresso dalla parola pietà – la pietas virgiliana – e dall'aggettivo debito: dovuto). Ma essi non valsero a trattenere Ulisse. Il figlio è Telemaco, da lui lasciato bambino; il padre è il vecchio Laerte; Penelopè è la sposa, esempio classico e a tutti noto di fedeltà coniugale; tanto più egli dovea renderla finalmente lieta.*²¹⁴

Se observa, en la traducción de Mitre, acerca de *i tre più forti affetti dell'uomo*, ciertas discrepancias con respecto al original. El concepto que acompaña *la pietà del vecchio padre* no es el mismo que aquél de la traducción (“de mi viejo padre la ternura”). Como sugiere Chiavacci Leonardi -y también acompaña *Enciclopedia Dantesca* (1970)-²¹⁵ *la pietà* refiere aquí a la idea de “devoción filial” (*pietas virgiliana*). Siguiendo esta línea, resulta evidente que la palabra “ternura” es errada tanto en el concepto particular como en la idea del terceto en general.

²¹³ Ha sido referido por grandes críticos, entre ellos De Sanctis y Borges, que Dante en unas pocas líneas ya recrea toda la historia y el carácter de los personajes de su Infierno. En la voz de los condenados, el lector suele encontrar las razones por las cuáles han sido relegados a su eterno tormento. Como se ha mencionado en este capítulo, no parece ser este el caso de Ulises.

²¹⁴ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf.* XXVI, 94.

²¹⁵ Cfr. Antonio Lanci, *Pieta*, *Enciclopedia Dantesca* (1970), consultado 05/2021, https://www.treccani.it/enciclopedia/pieta_%28Enciclopedia-Dantesca%29/#:~:text=come%20%22%20nobile%20disposizione%20d'animo,amore%20verso%20l'umanit%C3%A0%20%22 : *La forma nominativa 'pieta' è usata per lo più in rima (4 delle 5 occorrenze), modellata sul latino ma di più diretta derivazione dal francese (v. Parodi, *Lingua* 247), e sembra avere significato distinto da 'pietà' in quanto vale più spesso "tormento", "angoscia", "affanno": *If* 121 con tanta pietà ("con tanta angoscia"; ma il Buti intende "con tanto lamento"); *Il* 106, *VII* 97 e *XVIII* 22; la distinzione, già intesa dal Blanc (*Vocabolario dantesco*, Firenze 1859, 315), è stata ulteriormente ribadita dal Pagliaro (*Ulisse* 130 nota). In *If* XXVI 94 la pietà / del vecchio padre ha il significato di "devozione filiale".*

Acompaña a esto el tercer *affetti dell'uomo*: la mujer. Para C. Leonardi, *esempio classico e a tutti noto di fedeltà coniugale*, la figura de Penélope no debe ser pasada por alto en este pasaje. En Mitre, es el amor de Penélope aquel que falló en retener al héroe griego de sus aventuras: “ni el amor de Penélope me abstuvo”. En el original, sin embargo, el concepto es del todo distinto: *né 'l debito amore / lo qual dovea Penelopè far lieta*; es aquí un sentimiento que Ulises debería profesar hacia su mujer, y no el amor de ella hacia él; es un amor debido por parte del griego que debería haberla hecha feliz (*dovea Penelopè far lieta*).

Ambos casos sugieren la construcción de una figura distinta a aquella del original. Mitre realza aquellas características que llevan al prototipo del explorador romántico, aquel cuyo afán de conocer es mayor que la simple vida familiar, que el amor de su esposa o el cariño del padre y del hijo. Y teniendo en cuenta lo analizado, resulta evidente que detrás de *la pieta* del viejo padre y detrás del *debito amore* a Penélope, hay un carácter del todo negativo al respecto de la actitud de Ulises. La “devoción filial” asociada a la idea de *pieta*, el amor descuidado que “debía” a su mujer, el hecho de que ni siquiera la *dolcezza* del hijo lo haya retenido... Dante ubica a su Ulises en el octavo círculo del Infierno. Y es del todo aceptable interpretar que las razones por las que allí se encuentra tienen que ver con las tantas acciones fraudulentas que ha cometido en vida. Pero también estos tercetos dejan ver, en el original, a un Ulises que abandona su patria y su familia. Y este sentido negativo se encuentra del todo ausente en la traducción de Mitre, lo cual coincide con lo analizado anteriormente en sus comentarios, en donde la idea de Ulises como explorador y viajero romántico es central.

En cuanto al carácter estético del pasaje, se impone en el original el verso *vincer potero dentro me l'ardore*. Para Chiavacci Leonardi:

il verso è decisivo e potente, e segna per sempre la figura di Ulisse. Tutto ciò che più fortemente lega l'uomo non poté vincere quell'ardore che lo consumava. La parola ardore – si noti il suo rilievo in fine verso – non si ritroverà in Ovidio, né in Orazio, né in alcun altro. È soltanto dantesca. Perché quell'ardore è in realtà lo stesso che teneva l'animo dell'autore della Commedia, ma che troverà altra via al suo compimento (si cfr. Par. XXXIII 48).²¹⁶

Más allá de un nuevo paralelismo entre la empresa dantesca y aquella del griego, destaca en el comentario de Chiavacci Leonardi la “potencia” de la palabra *ardore*. Admite la comentarista que el verso marca para siempre la figura de Ulises: es el punto de quiebre, allí donde sella su destino abandonando la patria y la familia en pos de nuevos mares. En la traducción de Mitre,

²¹⁶ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf.* XXVI, 97.

se lee el verso de la siguiente manera: “de correr por doquier a la ventura”. Se observa con claridad que, teniendo en cuenta lo determinante de este verso, en la traducción carece de aquella palabra que le da potencia en el original: la idea del ardor dentro del griego. Si bien falto de esa palabra fundamental, el terceto, citado más arriba, se caracteriza en su traducción por la sonoridad y el ritmo que logra establecer Mitre: “...por conocer el mundo como experto, / y al hombre con sus vicios y cultura”. Es esta, sin dudas, una muestra de los recursos del argentino, que suplanta el concepto de la palabra *valore* en el verso 99 por “cultura”, cerrando entonces el terceto con sonidos y palabras nobles, del todo acorde al “espíritu” de las palabras que profiere Ulises.

Pues si bien se ha puesto en duda aquí la figura de Ulises, y si bien se han marcado aquellos tintes negativos asociados al griego, no se debe descuidar el hecho de que el episodio de Ulises se destaca por su serenidad y su belleza. Todo el canto, desde las repeticiones de Dante (*assai ten priego / e ripriego, che 'l priego vaglia mille*)²¹⁷ hasta el verso final, se caracteriza por una sonoridad, un ritmo, una nobleza, que contrasta fuertemente con el lenguaje que venía siendo utilizado para describir el *Malebolge*:

*Ma ben distinto invece esso è dal mondo di Malebolge, anzi in certo senso dall'Inferno stesso, e a segnare questo distacco ha provveduto il poeta isolando una zona di alta tragedia così diversa dalla commedia infernale. Ce ne fa avvertiti il colore linguistico e stilistico di tutto il canto nel quale la parola greve di Malebolge si dissolve per dar luogo a parole più elette, a modi più aulici*²¹⁸

Es entonces que, para traducir este pasaje, Mitre no solo debía ennoblecer el lenguaje del canto, sino también dejar en evidencia el contraste entre este episodio y todo el *Malebolge*. Sobre el estilo del que se sirve don Bartolomé para retratar el *Malebolge* únicamente se dirá aquí, siguiendo a Roberto Mondola,²¹⁹ que la relación fono-semántica de la traducción coincide en gran medida con la del original, pues cumple Mitre “con una de las misiones esenciales del

²¹⁷ Cfr. v. 65-66 del Inf. XXVI.

²¹⁸ Cfr. M. Fubini, *Ulisse*, Enciclopedia Dantesca (1970).

²¹⁹ Sobre la traducción de Mitre del *Malebolge*, ver el análisis de Roberto Mondola en el apartado V (pp. 264-269) de su trabajo ya citado. Allí, el crítico parte su análisis diciendo que en el Infierno XVIII, canto que inaugura *Malebolge*, “los componentes léxicos y fono-semánticos contribuyen de manera decisiva a la creación de una magistral combinación de tonos antitéticos: un audaz hibridismo lingüístico, una brusca transición de estilos – característica de la palabra poética dantesca a lo largo del octavo círculo-, cuya recreación tuvo que representar uno de los mayores retos para el traductor argentino” (Cfr. R. Mondola, “*Como la vela se ciñe al viento...*”, cit., p. 264).

Una vez analizados ciertos pasajes, concluye el autor que “Mitre da prueba de una admirable percepción de las correspondencias fono-semánticas, es decir, del estrecho vínculo entre el sonido y el significado que tan grande importancia adquiere en Infierno XVIII” (Cfr. R. Mondola, “*Como la vela se ciñe al viento...*”, cit., p. 269).

traductor literario: percibir y reproducir la función estilística y simbólica que el recurso fónico de la rima tiene en el texto que se traduce”.²²⁰ Profundizar sobre el análisis de Mondola excede los propósitos de este trabajo. Es así que el enfoque será puesto en el estilo del episodio de Ulises.

Y, además de los ya analizados, es preciso detenerse en el movimiento de los últimos tercetos que desembocan en el naufragio de Ulises (v. 136-142 del Inf. XXVI):

<p><i>Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto; ché de la nova terra un turbo nacque e percosse del legno il primo canto.</i></p>	<p>"¡Oh, alegría, que en llanto fué trocada! Que de la nueva tierra un torbellino bate a proa la nave tormentada.</p>
<p><i>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."</i></p>	<p>"Tres vueltas la hace dar en remolino; sube la popa al enfrentar la tierra, baja la proa, y el querer divino "al fin el mar sobre nosotros cierra."</p>

En especial la última estrofa, con el célebre verso final, es traducida de gran manera por el argentino. El movimiento del barco, las imágenes y las pausas con las que Mitre las reviste, da al pasaje cierto ritmo acorde a lo descrito, y se cierra el episodio de gran manera con la traducción del verso final. Nuevamente queda en evidencia a partir de este pasaje “el paralelismo de los dos idiomas, que recíprocamente se prestan con flexibilidad, a reproducir con los mismos sonidos y los mismos giros gramaticales”.²²¹ Las palabras “popa” y “proa”, esenciales para la imagen, que suenan casi igual en ambos idiomas, y en especial la repetición del sonido “r” en el verso final: *mar fu sovra noi richiuso*, “mar sobre nosotros cierra”. Esto es, sin lugar a dudas, la teoría traductológica de Mitre en acción, respetando sus más altos principios. También aquí logra Mitre aquello que, según Mondola, había logrado al retratar el *Malebolge*; esto es, “una de las misiones esenciales del traductor literario...”.²²² De esta manera, a partir del contraste estilístico entre el *Malebolge* y el Canto XXVI, y tanto en el prototexto como en la traducción, puede decirse con De Sanctis que “Ulises es el grande hombre solitario del *Malebolge*. Es una pirámide levantada en medio del fango”,²²³ y complementa Parodi: “*Ulisse non è affatto contaminato da Malebolge*”.²²⁴

²²⁰ Cfr. R. Mondola, “*Como la vela se ciñe al viento...*”, cit., p. 269.

²²¹ Cfr. B. Mitre, nota 4-6 del Inf. I.

²²² Cfr. R. Mondola, “*Como la vela se ciñe al viento...*”, cit., p. 269.

²²³ Cfr. F. De Sanctis, *Historia...*, cit., p. 200.

²²⁴ Cfr. M. Fubini, *Ulisse*, Enciclopedia Dantesca (1970).

Habiendo tratado ya estas cuestiones de estilo, para finalizar con el canto de Ulises resta explorar el concepto de la locura, concepto que caracteriza el viaje de Ulises y que, como señala Borges,

Ulises, al referir su empresa, la califica de insensata (*folie*); en el canto XXVII del Paraíso hay una referencia al *barco folle d'Ulisse*, a la insensata o temeraria travesía de Ulises. El adjetivo es el aplicado por Dante, en la selva oscura, a la tremenda invitación de Virgilio (*temo che la venita²²⁵ non sia folle*) su repetición es deliberada.²²⁶

Nuevamente aparece aquí el paralelismo entre la empresa de Ulises de arribar al mundo sin gente y aquella de Dante de atravesar Infierno, Purgatorio y Paraíso. Es así que los versos en donde se introduce este concepto no son menores, puesto que ellos no se limitan únicamente al viaje de Ulises, sino que son parte de un diálogo mayor que alude a la empresa de Dante. Es esta una idea que se repetirá a lo largo del poema, y que aparece en este canto en los siguientes versos (v. 124-126 del Inf. XXVI):

<i>e volta nostra poppa nel mattino,</i>	“La popa vuelta adonde nace el día,
<i>de' remi facemmo ali al folle volo,</i>	en alas locas vueltos nuestros remos,
<i>sempre acquistando dal lato mancino.</i>	vamos a izquierda siempre, en nuestra vía.

Mitre respeta la palabra (*folle* por “locas”), aunque el concepto en el original posee mayor peso y protagonismo. Esto se debe, en parte, a que la palabra *folle* hace referencia al “vuelo” (*folle volo*), mientras que en la traducción alude a las “alas” (“alas locas”). Además, siente el lector con mayor ímpetu el concepto en el original al estar este hacia el final del verso y reforzado por la repetición del sonido de la “l” (*folle volo*). El “alas locas” del argentino queda relegado por los remos, estando invertido el orden, y pareciera ser una metáfora circunstancial más que un concepto profundo, que encuentra sus ecos en varias instancias del poema divino.

Como se verá en el capítulo siguiente, la idea de que el poema es una gran armonía en donde todas sus partes se complementan entre sí, una gran sinfonía en la que el todo vale más que las partes, alude precisamente a estas sutilizas de composición. De igual manera, como se ha mencionado en el segundo capítulo de este trabajo, son protagonistas

²²⁵ Cfr. v. 35 del Inf. II. En su texto, Borges escribe *venita* cuando en realidad es *venuta*: *temo che la venuta non sia folle*.

²²⁶ Cfr. J. L. Borges, *Nueve ensayos dantescos*, “El último viaje de Ulises”.

del relato los ojos de Beatriz, ojos presentes al principio (Canto II del Infierno) y al final (Canto XXXIII del Paraíso); de igual manera cada cántiga (Infierno, Purgatorio, Paraíso) cierra con la palabra “estrellas” (*stelle*). Pero la armonía de la obra se aprecia también en su estructura externa, en la precisión matemática de sus divisiones, en las proporciones divinas de sus cantos.

En efecto, es fundamental en la *Divina Comedia* la constancia de términos que se repiten en distintas instancias del poema, cual hilos que conectan y complementan sus distintas partes.²²⁷ Reconoce aquí Borges tres instancias en donde el concepto de *folle* se manifiesta.²²⁸ Es, al traductor, un desafío poder respetar estos hilos que se ocultan tras los tercetos dantescos, y particularmente en este caso, no logra llevar a su traducción conexiones tan sutiles entre episodio que se encuentran profundamente ligados. Si bien en el Canto II, verso 35, se traduce *Temo che la ventura non sia folle* por “presiento que es demencia mi aventura;”, en el Canto XXVII del Paraíso, versos 82-83, la mención del *varco/ Folle d’Ulisse* se encuentra en la traducción como “que esforzado, / franqueó Ulises”, en donde la idea de *folle* se encuentra totalmente ausente. Así, la misma palabra (*folle*) en tres momentos distintos, que sugiere un vínculo entre los distintos pasajes, en la traducción aparece ausente una vez, sin la potencia suficiente otra, y reemplazada por un sinónimo en otra instancia.

Universidad de
San Andrés

²²⁷ Esta idea también se desarrolla en el siguiente capítulo pues uno de estos hilos ha querido conectar la figura de Francesca, ya analizada, y aquella de Ugolino, objeto del siguiente capítulo.

²²⁸ También Steiner, a quién Borges leyó y citó en ciertos pasajes de su ensayo, hace notar esta relación: *La nave sospinta sfiora appena le onde; e i remi sembrano ali tanto la portano veloce; ma, ahime, i volo tanto bello e folle: perche contro il volere di Dio. Anche in Par. XXVII, 82 sg., e ribadita la condanna: il varco - Folle d’Ulisse* (Cfr. Carlo Steiner, *ad Inf. XXVI*, 126).

CAPITULO 5

EL HAMBRE SOFOCÓ LOS SENTIMIENTOS...: EL ARDIENTE BUSTO DE UGOLINO

El conde Ugolino es una de las figuras más memorables de la *Divina Comedia*; así lo encuadra Francesco De Sanctis, yendo incluso más allá, sugiriendo que es “el personaje más rico, moderno, más popular de Dante, donde el análisis es más profundo y está más desarrollado, tan humano y verdadero en sus proporciones colosales”.²²⁹ Y acaso baste la sentencia de un colosal crítico del poema, como lo es sin dudas De Sanctis, para ilustrar la importancia de este personaje. Pero antes de penetrar los oscuros recintos de “la torre del hambre” ubicada en Pisa –lugar de la trágica muerte del conde, lugar donde ocurre la narración que es objeto de este capítulo– es preciso delinear los parajes en donde Dante ubica a su Ugolino, pues sin contexto su figura carece de la fuerza y vitalidad que lo distinguen.

El noveno y último círculo del Infierno dantesco se halla reservado a aquellos que han cometido el peor de los pecados: los traidores. Los poetas, habiendo dado la espalda al octavo círculo y tras haber superado a los gigantes, se encuentran frente a un lago congelado (“más que de agua, de vidrio parecía”): el Cocito.²³⁰ Siendo lo más hondo del universo, lugar de tinieblas, pozo denso y oscuro, el poeta admite las limitaciones de su lengua para poder describir aquello que vio.²³¹ Es un lugar estático en el que domina la pura materia, carente de toda voluntad. No en vano las primeras figuras que aparecen son los gigantes, y la última (en

²²⁹ Cfr. F. De Sanctis, *Historia...*, cit., p. 207.

²³⁰ Cfr. v. 24 del Inf. XXXII.

²³¹ Cfr. v. 1-9 del Inf. XXXII. Se citan a continuación estos tercetos, pues son relevantes al análisis que se desarrollará a lo largo de este capítulo:

*S'io avessi le rime aspre e chioce,
como si converrebbe al tristo buco
sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,*

*io premerei di mio concetto il suco
più pienamente; ma perch' io non l'abbo,
non sanza tema a dice mi conduco;*

*ché non è impresa da pigliare a gabbo
discriver fondo a tutto l'universo,
né da lingua che chiami mamma o babbo.*

el centro, el lugar más bajo del universo) Lucifer. Para De Sanctis, este es el reino de la “materia estúpida”: “los gigantes son encadenados; Lucifer es inmensa y estúpida carnuza, el más bajo peldaño en la escala de los demonios”.²³²

Privados de toda rebelión, entre los gigantes y Lucifer se hallan los traidores.²³³ Inclinan los penantes sus rostros hacia el hielo, y el único testimonio que dan de su terrible estado es un mirar transido y un lívido semblante, pues estos condenados eluden al poeta y a duras penas dan su nombre (“¿Por qué en nosotros tu mirada espejas”, preguntará uno).²³⁴ Esta pena, si bien la misma, se encuentra en cuatro dividida, siendo peor el delito cuanto más abajo se llega. Primero está la Caina, en donde se encuentran los traidores a los parientes; los traidores contra la patria yacen en la Antenora; aquellos que a sus amigos han traicionado sufren eternamente en la Tolomea; y por último se encuentran los traidores contra los benefactores en la Giudecca.

Para concebir de forma más precisa el cuadro que presenta Dante en este noveno círculo es interesante marcar el movimiento de las aguas del Infierno, pues a partir de ellas se intuyen las pretensiones del poeta para este noveno círculo.²³⁵ Las aguas que se agitaban más cerca de la superficie, en aquellos primeros círculos en los que vibraba el amor de Francesca, se descomponen a medida que acompañan el descenso del poeta florentino. Son ya pantanosas en el quinto círculo -en aquel río iracundo, el Estigia-, y al llegar al octavo “se estancan y pudren”.²³⁶ Todo movimiento finalmente se congela en el noveno: “la vida se va petrificando hasta que desaparece totalmente la lágrima, la palabra y el movimiento”.²³⁷

He aquí el noveno círculo, aquel que merece, como Dante expresa al comienzo del Canto XXXII, el empleo de *rime aspre e chioce*.²³⁸ Pero resulta que en medio de este mundo estático, muerto, revestido por el hielo que emana de las alas de Lucifer, el poeta se encuentra con Ugolino y su historia. Y la historia del conde se caracteriza por un sentimiento y vigor que impresionan al lector, no solo por la crudeza de los eventos, sino también por la sutileza de sus versos. Al respecto se expresa Chiavacci Leonardi al comentar el Canto XXXIII:

²³² Cfr. F. De Sanctis, *Historia...*, cit., p. 206.

²³³ Cfr. v. 34-39, Inf. XXXII.

²³⁴ Cfr. v. 54, Inf. XXXII.

²³⁵ Además de De Sanctis, ver Domenico Consoli, *Acqua*, Enciclopedia Dantesca (1970), https://www.treccani.it/enciclopedia/acqua_%28Enciclopedia-Dantesca%29/. El tema de los ríos del *Infierno* ha sido muy estudiado por críticos y comentaristas.

²³⁶ Cfr. F. De Sanctis, *Historia...*, cit., p. 197.

²³⁷ Cfr. F. De Sanctis, *Historia...*, cit., p. 197.

²³⁸ Cfr. v. 1 del Inf. XXXII.

Dante presenta questo racconto in una cornice di disumanità, come si è visto. Sia la cornice remota – lo spettacolo della ghiaccia con le sue rime aspre e chiocce, e i due peccatori che s'incontrano subito prima e subito dopo Ugolino, cioè Bocca degli Abati e frate Alberigo, con i quali Dante usa la massima spietatezza – sia la cornice prossima, vale a dire la figura di Ugolino che rode il suo nemico. Questi sono gli aspetti propri del più basso inferno. Ma in mezzo si leva una voce diversa, una storia di profondi affetti umani lacerati e offesi: l'attacco stesso, che ripete un famoso attacco virgiliano (quello del tragico racconto di Enea a Didone), intona la storia su un altro livello stilistico. Ora tacciono le rime aspre, escono le parole alte e pietose del dolore umano: Tu vuo' ch'io rinovelli / disperato dolor che 'l cor mi preme...²³⁹

Y de forma similar, Francesco De Sanctis: “Ugolino es una de las más extraordinarias e interesantes fantasías. Por él entra la vida y la poesía en este mar muerto, donde la naturaleza, el demonio y el hombre es materia estúpida y sin interés”.²⁴⁰

Además de este quiebre estilístico, otro aspecto formal a tener en cuenta al momento de analizar la traducción de Mitre es el paralelismo que se da entre el episodio de Ugolino -último del Infierno- y aquel de Francesca, primera condenada que oye el poeta. Entre estos dos pecadores la semejanza es evidente, pero como dice Chiavacci Leonardi, Dante utiliza la misma paleta a la hora de retratar todas las grandes figuras de su Infierno:

Che da tale massimo di disumanità si levi, nel canto seguente, la più umanamente tragica e dolente delle storie infernali, quella di Ugolino, è una contraddizione non nuova nell'Inferno dantesco. Ricordiamo Francesca, Brunetto, Ulisse. Come abbiamo detto più volte, il senso profondo di tale amaro contrasto è sempre lo stesso: esso rivela la dolorosa frattura tra l'alto valore proprio dell'uomo e il fine divino da lui rifiutato, quella frattura che secondo Dante si chiama inferno.²⁴¹

Así, sugiere la autora ciertos rasgos comunes entre la aparición de personajes como Francesca, Brunetto,²⁴² Ulises, Ugolino. En el análisis de la traducción de Mitre se explorará este paralelismo, aunque tratando únicamente la relación entre Ugolino y Francesca. Esto se debe al hecho de que comparar todos los episodios tanto en el original como en la traducción

²³⁹ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf. XXXIII, Proemio*.

²⁴⁰ Cfr. F. De Sanctis, *Historia...*, cit., p. 207.

²⁴¹ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf. XXXII, Proemio*.

²⁴² Si bien no fue tratado en este trabajo, Brunetto Latini pertenece al grupo de las figuras más importantes del Infierno. Ver Francesco Mazzoni, *Brunetto Latini*, Enciclopedia Dantesca(1970), https://www.treccani.it/enciclopedia/brunetto-latini_%28Enciclopedia-Dantesca%29/; Latini, Brunetto. - *Letterato e uomo politico fiorentino, protagonista di uno dei più interessanti episodi dell'Inferno (terzo girone del VII cerchio, ove sono puniti i violenti contro Dio, la natura e l'arte, If XV 22-124)*.

extendería el análisis por sobre lo necesario. Además, Chiavacci Leonardi también se enfoca casi exclusivamente en estos dos personajes al tratar el paralelo.

Es preciso mencionar que, a diferencia de los condenados hasta aquí tratados, el episodio de Ugolino se encuentra dividido en dos cantos: aparece el conde en los versos finales del Canto XXXII, para luego narrar su tragedia que ocupa gran parte del Canto XXXIII. En un primer lugar, se analizarán aquellos tercetos pertenecientes al Canto XXXII. Luego se llevará a cabo un análisis más extenso de la historia de Ugolino. Es preciso notar, y quedará manifestado en reiteradas oportunidades, el cambio de estilo entre estos primeros tercetos (del Canto XXXII) y la narración del conde en el Canto XXXIII.

Son cinco los tercetos que introducen, en el Canto XXXII, la figura de Ugolino. Y claro que, de igual manera que las figuras más importantes del Infierno,²⁴³ el conde no se encuentra solo (v. 124-126, Inf. XXXII):

*Noi eravam partiti già da ello,
ch'io vidi due ghiacciati in una buca,
sì che l'un capo a l'altro era cappello;*

Más lejos vimos, en glacial ahujero,
de dos sombras heladas la cabeza,
que la una de la otra era sombrero.

Ya en estos primeros versos se observa como el traductor respeta la imagen y comparación que propone el poeta (aquella del sombrero). Y esto, claro está, no es algo circunstancial, menos aun cuando se tiene en cuenta que en versiones anteriores del Infierno Mitre tradujo de otra forma este pasaje. Se justifica el argentino en la siguiente nota al verso 126 del Inf. XXXII:

La traducción primitiva que se corrige es la siguiente: “La del uno sobre otra amontonada”. En la correspondiente nota explicativa de la edición de París [una de las primeras versiones de su traducción], fundaba esta interpretación, en que parecía más propio tomar la imagen de bulto, y representarla pintorescamente, siguiendo las líneas generales del original. Pensaba entonces, que solo en el original son apropiadas todas las palabras de que se sirve el autor para expresar con verdad y energía todas las imágenes y pensamientos. Hacía valer también la circunstancia de que los comentaristas italianos son de opinión, que la palabra *capello* no debe tomarse al pie de la letra, y sí solo como equivalente de *coperchio*, interpretación que parece conforme con lo que dice el mismo Dante, cuando llama cabello: *capello, corpechio peloso del capo*. [...] Después de bien pensado y pesado el pro y el contra, *vuelvo a la observancia de mi teoría de traductor de ceñirme estrictamente al texto y reproducir literalmente sus palabras esenciales y*

²⁴³ Sobre este punto se expresa Chiavacci Leonardi en sus comentarios (cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf. XXXII*). Basta señalar que las grandes figuras tratadas en este trabajo no están solas en el Infierno: Francesca, eternamente atada a Paolo; los griegos Ulises y Diomedes, en su llama bifronte; y ahora, como se verá, Ugolino y el obispo Ruggieri.

*características, respetando en un todo el estilo dantesco. Es lo que hemos hecho en la corrección.*²⁴⁴

Como en otras instancias, la nota citada ilumina la forma de pensar del argentino a la hora de traducir. Se destaca, en primer lugar, el delicado estudio que parece dedicar a estos versos que, si bien dan vida a la primera imagen de una de las figuras más importantes del Infierno, su relevancia difícilmente se compare con otros pasajes aparentemente más importantes a los que el traductor ni siquiera dedica una nota.²⁴⁵ Además, se observa cómo el traductor constantemente corrige su obra,²⁴⁶ sopesando los “pros y contras” de determinadas palabras o frases, para, finalmente, “ceñirse estrictamente al texto y reproducir literalmente sus palabras esenciales y características, respetando en un todo el estilo dantesco”.

En términos semánticos, predomina en la presentación de Ugolino cierto tipo de palabras. Para Chiavacci Leonardi, “*La scena è descritta con distacco quasi scientifico, come si parlasse di cose e non di uomini, suprema «convenienza» del dire al fatto, invocata da Dante in apertura: sì che dal fatto il dir non sia diverso*”.²⁴⁷ En efecto, acorde a lo que hasta aquí se ha dicho en cuanto al estilo que predomina en el noveno círculo, Dante describe estas figuras de manera “casi científica”. Sucede que aquí la poesía no se encuentra aún en boca de Ugolino y, entonces, la forma sigue siendo aquella de la *rime aspre e chioce*: fría, calculadora, carente de vida en este mar muerto. La intención del poeta se materializa en esta descripción: ambas sombras se encuentran mudas, heladas, ancladas a las aguas de la Tolomea. Los versos son crudos, indiferentes (v. 127-129 del Inf. XXXII):

*e come 'l pan per fame si manduca,
così 'l sovràn li denti a l'altro pose
là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca:*

Como el hambriento muerde el pan á priesa,
así hundía su diente un condenado
en la nuca del otro que era presa.

Se le puede objetar al argentino que la imagen del tercer verso aquí citado es más precisa en el original, omitiendo Mitre la palabra *cervel*, que sin duda hace más rigurosa la descripción. Se observa también que el traductor agrega el concepto de que la nuca de uno “era presa” del diente del otro condenado. Sin embargo, Mitre corrige sus faltas en uno de los versos que siguen

²⁴⁴ Cfr. B. Mitre, nota 126 del Inf. XXXII. Énfasis mío.

²⁴⁵ A lo largo de este trabajo, en reiteradas ocasiones se ha señalado el silencio de Mitre en pasajes en donde su traducción es oscura.

²⁴⁶ Acerca de la traducción como corrección, Susan Bernofsky, “Translation and the Art of Revision”, en *In Translation: Translators on Their Work and What It Means*, pp. 223-233, Columbia University Press, 2013.

²⁴⁷ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf. XXXII, Proemio*.

al terceto citado (v. 132 del Inf. XXXII): “Así roía el cráneo descarnado”. Se observa que aparece el objeto (cráneo) ausente en el terceto de arriba, enfatizando la distancia de Dante para con los pecadores: *come si parlasse di cose e non di uomini*.²⁴⁸ El verbo (roer) junto con el adjetivo “descarnado”, dan al verso una sonoridad que vivifica la imagen y la dejan allí, suspendida, estática, de igual manera que estos condenados.

El verbo “roer” da pie a analizar otro campo semántico predominante en el episodio: aquel de lo bestial. Este se encuentra presente en estos tercetos no únicamente de manera tácita, en lo brutal y feroz de las imágenes, sino también en las palabras que refiere Dante a los condenados (v. 133-135 del Inf. XXXII):

<p><i>“O tu che mostri per sì bestial segno odio sovra colui che tu ti mangi, dimmi 'l perché,” diss' io, “per tal convegno,</i></p>	<p>”¡Oh tú! le dije, que con fiero diente muerdes una cabeza ya reseca, ¿cuál es el odio que tu pecho siente?</p>
--	---

Es clara la referencia en el original (*bestial segno*). Mitre, por su parte, elige traducir aquí “fiero diente”, también directamente emparentado con lo bestial, fiero siendo “de las fieras o que tiene relación con ellas; [de los animales] crueldad, agresividad, furia”.²⁴⁹ El argentino, sin embargo, refuerza en su traducción el concepto, agregando la palabra bestial en uno de los versos que siguen a este terceto (v. 136 del Inf. XXXII): “Si no es bestialidad lo que te obceca, / Di quien eres...”.

La idea de lo bestial no desaparece tras estos primeros tercetos. Es un concepto que acompaña, aunque de manera tácita, todo el relato de Ugolino que, como ya se comentó, comienza en el Canto XXXIII. Lo bestial se encuentra presente en los primeros versos del canto (v. 1-3 del Inf. XXXIII):

<p><i>La bocca sollevò dal fiero pasto quel peccator, forbendola a' capelli del capo ch'elli avea di retro guasto.</i></p>	<p>La boca levantó del fiero pasto, el pecador, limpiándola en el pelo del cráneo, por detrás ya casi guasto.</p>
--	---

Y vuelve a aparecer explícitamente cuando Ugolino deja de hablar, hacia el final del episodio (v. 76-78 del Inf. XXXIII):

²⁴⁸ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf. XXXII, Proemio*. Agrega la comentarista que *la terzina describe con precisione scientifica, senza commento, ciò che sarebbe quasi indicibile e intollerabile all'umano sentire* (cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf. XXXII, 129*).

²⁴⁹ Cfr. Diccionario de la Real Academia Española (<https://dle.rae.es/fiero>).

*Quand' ebbe detto ciò, con li occhi torti
riprese 'l teschio misero co' denti,
che furo a l'osso, come d'un can, forti.*

Con ojo torvo, así que hubo callado.
Volvió á roer el cráneo con su diente,
como hace el can en hueso destrozado.

Nuevamente el verbo roer, nuevamente el diente y el cráneo, nuevamente la bestia, cargada de odio, se apodera del hombre; y así Ugolino, tras contar la historia de su trágica muerte, regresa a su estado de condenado, que se asemeja más a un animal que a un humano. Acorde al estilo dantesco, el comienzo y el final de la narración del conde dialogan entre sí, se complementan, y la armonía se impone una vez más sobre los versos del poeta florentino. Para Chavacci Leonardi:

Si veda come Ugolino è violentemente ridotto a condizione ferina (occhi torti; can), proprio come è apparso all'inizio (bestial segno, fiero pasto). C'è qualcosa di disumano in lui, come in nessun altro dei dannati; ciò che l'ha ridotto tale non può che ritrovarsi in una disumanità già presente nella sua vita.²⁵⁰

Se observa que la versión de Mitre respeta estos sentidos, traduciendo, por lo general, las palabras más importantes y más cargadas de significado. Es notable, de hecho, la literalidad del argentino en los primeros versos de este canto (v. 1-3 del Inf. XXXIII, citados más arriba), manteniendo las palabras “fiero pasto” y “guasto”. Si bien estas pueden pasar por italianismos son, sin embargo, acordes al idioma castellano y a la teoría traductológica de Mitre. He aquí el comentario del traductor:

Este es uno de los cuadros más enérgicos del Dante, que para que produzca todos sus efectos en la traducción, sería necesario *pintar con los mismos colores naturalistas*, como se dice hoy. El condenado, limpiándose la boca en el cabello del cráneo medio consumido que devora, es el rasgo dominante. Los elementos que componen el cuadro, así como sus sombras, se han distribuido convenientemente en el mismo tono general, dentro de sus contornos precisos, en el orden en que se combinan en el original, con algunos ligeros toques que lo acentúan. El verso "*Del capo ch' egli avea di retro guasto*", que es la acción dominante, está literalmente traducido, reproduciendo hasta la palabra anticuada *guasto* (gastado ó roído), que en castellano significa igualmente consumido.²⁵¹

²⁵⁰ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad* Inf. XXXIII, 78.

²⁵¹ Cfr. B. Mitre, nota 3 del Inf. XXXIII. Énfasis mío.

Destaca, nuevamente, el símil que lleva a cabo el argentino entre pintura y poesía; la alusión al cuadro, el “pintar con los mismos colores naturalistas”, se suma a aquél grupo de imágenes ya tratadas a lo largo de este escrito, paralelismos entre pintura y poesía que se repiten en el paratexto y encuentran su origen en la “Teoría del traductor”. Esta nota, a su vez, ejemplifica el accionar del traductor frente al original: reconocer, primero, los rasgos dominantes, para luego identificar los elementos y distribuirlos en el “mismo tono general, dentro de sus contornos precisos...”. Luego, el respeto, siempre que se pueda, por las palabras importantes.

Ya se ha mencionado que existe cierto paralelismo entre el episodio de Francesca y el de Ugolino. Son estos, acaso, los dos condenados más importantes del Infierno dantesco. En otras instancias de este trabajo se ha aludido al hecho de que la *Comedia* se encuentra diseñada de manera que, a lo largo del poema, surgen diversas palabras, estructuras o símbolos que llevan a relacionar sus distintas partes.²⁵² George Santayana refiere estas cuestiones en su libro titulado “Tres poetas filósofos”: “No es una poesía [La Comedia] en la que las partes son mejores que el todo. Aquí, como en una gran sinfonía, todo se integra y se apoya...”.²⁵³ Es así que aquí, como sucede con el concepto de “locura” (*folle*) en la historia de Ulises, los hilos invisibles del poeta han querido juntar a Francesca y Ugolino. De qué manera esto sucede se observará en los siguientes párrafos.

Ugolino, al ser cuestionado por Dante, y tras levantar la cabeza del *fiero pasto*, admite el dolor que le genera el mero recuerdo de su muerte; así, hablar de ello sería infinitamente más doloroso para el conde: *disperato dolor che 'l cor mi preme / già pur pensando, pria ch'io ne favelli*.²⁵⁴ La idea del dolor en el recuerdo, que se intensifica en la palabra, evoca a aquella expresión que Francesca le dirige al poeta (v. 121-123, Inf. V): *Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria...* Esto, si bien hasta aquí apenas una insinuación, ya en las siguientes palabras de Ugolino se hace más evidente (v. 7-9 del Inf. XXXIII):

*Ma se le mie parole esser dien seme
che frutti infamia al traditor ch'i' rodo,
parlare e lagrimar vedrai insieme.*

"Mas, si al traidor que muerdo, cría afrenta
mi palabra, cual germen encarnado,
hablaré como el que habla y se lamenta.

Efectivamente, el último verso de este terceto (*parlare e lagrimar vedrai insieme*) alude directamente a aquel de Francesca (v. 126, Inf. V): *dirò come colui che piange e dice*. Para

²⁵² Un ejemplo claro de esto es la palabra *folle*, que sintetiza el episodio de Ulises y relaciona la empresa del griego con aquella de Dante. Esto ha sido analizado en el quinto capítulo de este trabajo.

²⁵³ Cfr. George Santayana, *Tres poetas filósofos*. Lucrecio, Dante, Goethe, “Dante”, p. 104 en segunda edición (1952) de Editorial Losada S. A., Buenos Aires, 1943.

²⁵⁴ Cfr. v. 4-6 del Inf. XXXIII.

Chiavacci Leonardi, el concepto detrás de estos versos es el mismo, aunque en boca de Ugolino, las palabras tienen *maggior potenza e immediatezza*. Agrega la comentarista: *Dante ha stabilito un parallelismo tra la prima e l'ultima storia del suo Inferno, simili nell'attacco e nella chiusa. Ma Francesca si induce a parlare per amore, Ugolino per odio.*²⁵⁵ El paralelismo, ya presente en estos versos, se intensifica en otras instancias del relato, como se verá. Y claro que el traductor debe respetar estas relaciones cuya sutileza caracteriza al poema, siendo parte fundamental de la gran sinfonía, en donde “todo se integra y se apoya”.²⁵⁶ Son estas pinceladas las que hacen de la *Comedia* una de las obras más influyentes de la literatura occidental.

En la traducción de Mitre, dice Francesca: “Te contaré como quien habla y llora” (por *dirò come colui che piange e dice*) (v.126, Inf. V). Por su parte, citado más arriba, se halla el verso de Ugolino: “Hablaré como el que habla y se lamenta” por (*parlare e lagrimar vedrai insieme*) (v. 9, Inf. XXXIII). Pareciera ser que en Mitre los versos son aún más similares que en el original. En ambos casos, el traductor respeta las formas. Las palabras de Ugolino carecen, sin embargo, de la *potenza e immediatezza* que sí posee el original. Esto se debe, en parte, a la repetición del verbo “hablar” (“Hablaré como el que habla...”) que ralentiza el verso. Además, carece la traducción del sonido que hace vibrar el verso original, la repetición de la letra “r”: *parlare, lagrimar, vedrai*.

La palabra *offeso*, en el siguiente terceto de la narración de Ugolino (v. 19-21, Inf. XXXIII), es también una referencia directa a las penas de Francesca:

<p><i>però quel che non puoi avere inteso, cioè come la morte mia fu cruda, udirai, e saprai s'e' m'ha offeso.</i></p>	<p>"Mas no sabes el modo despiadado que hizo la muerte para mí más cruda: oye, y sabrás como yo fui agraviado.</p>
--	--

Este verbo es fundamental en el Canto V del poema,²⁵⁷ y no es casual que vuelva a aparecer en estos versos. Para Chiavacci Leonardi, *non a caso anche questo verbo ritorna dal canto di Francesca.*²⁵⁸ La traducción de Mitre aquí no logra insinuar el vínculo entre ambos episodios, como bien había hecho en el pasaje anterior. Si bien, en Mitre, la idea detrás de la palabra es la

²⁵⁵ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf. XXXIII*, 9.

²⁵⁶ Cfr. G. Santayana, *Tres poetas filósofos...*, cit., p. 104.

²⁵⁷ En el Canto V, el verbo se utiliza dos veces: en los conocidos tercetos donde Francesca narra su historia:

*Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.*

y se repite en el verso 109:

Quand'io intesi quell'anime offense.

²⁵⁸ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf. XXXIII*, 21.

misma tanto en un canto como en otro, en el pasaje de Francesca el argentino traduce, de forma más literal, *m'offende* por “me ofende” (v. 109, Inf. V), y en este de Ugolino, como se observa, traduce *offeso* por “agraviado”. Sucede que, para sugerir el vínculo entre ambos pasajes, era necesario, más que el concepto, la palabra explícita,²⁵⁹ y es aquí donde el traductor falla.

Si se tiene en cuenta los versos finales de cada episodio, el paralelo entre ambos pecadores se hace todavía más evidente. Las últimas palabras de Ugolino suenan con el mismo espíritu que aquellas de Francesca. Se cita a continuación el último verso del discurso de Francesca (v. 138, Inf V), acompañado de la traducción de Mitre:

quel giorno più non vi leggemmo avante.” — ¡Ese día no leímos adelante!”

y las palabras finales que profiere Ugolino (v. 75, Inf. XXXIII):

Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno.” ¡El hambre sofocó los sentimientos!”

En efecto, se percibe fácilmente la similitud formal entre ambos versos, sumado al hecho de que, como ya se ha mencionado, son las últimas palabras que profieren Francesca y Ugolino antes de hundirse nuevamente en el eterno silencio de sus tormentos. Sobre el verso de Ugolino, dice Chiavacci Leonardi: *come l'ultimo verso di Francesca, anche questo copre d'un velo l'ultimo gesto della storia, sul quale non è quindi lecito insistere.*²⁶⁰ El efecto que propone la comentadora, la idea de un velo que se cierra sobre la historia y que no permite ver más allá, cubriendo aquello que sucede después, se encuentra presente en las traducciones de Mitre.

La insinuación, sin embargo, parece menos sutil en los versos del argentino. Se debe esto al hecho de que en ambos casos el traductor agrega signos de exclamación, haciendo que las palabras de los condenados suenen con mayor potencia, pero, a la vez, acortando los versos: lo que en el original era un largo trazo que se desvanece en la eterna agonía de los condenados, dejando tras de sí un suspiro que irrumpe con la lectura, y hace visible el velo que cubre sus destinos, es en la traducción temible grito, profundo y apasionado. Esto es claro en el verso de Ugolino, donde las pausas del original (marcadas por la “;”) no encuentran equivalencia en la traducción. Así, en los versos de Mitre, no halla uno el cierre de una larga armonía, cuya nota

²⁵⁹ En este sentido, la necesidad de la presencia del término literal (“ofende”) hace que el pasaje deba ser tratado de igual manera que aquel de Ulises, donde la palabra *folle* era la que unía distintos pasajes del poema.

²⁶⁰ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf. XXXIII*, 75.

final se sostiene y resuena en lo profundo del Infierno. El trazo de Mitre es aquí breve e intenso, y como tal no coincide con el espíritu del original.

Es menester mencionar también que ambos cierres, tan célebres como sus episodios, han sido muy comentados. En el caso de Ugolino, sin embargo, el verso final es muy controversial y ha sido interpretado de diversas maneras. El *velo* del que habla Chiavacci Leonardi es más espeso en esta última historia: la ambigüedad es temible. Expresa De Sanctis:

Verso literalmente clarísimo y que suena así: más de lo que pudo hacer el dolor, hizo el hambre. El dolor no pudo matarlo, lo mató el hambre. Pero es un verso cargado de tinieblas y lleno de sobreentendidos, a causa de la multitud de sentimientos y de imágenes que él suscita, a causa de los muchos “tal vez” de que está poblado, y que son tan poéticos.²⁶¹

Pasajes de esta índole son fundamentales al analizar una traducción puesto que, más allá del carácter formal, corre riesgo el traductor de inclinarse por cierta interpretación de contenido, quitando el velo que cubría el episodio y haciendo explícito lo que era simple insinuación. Se cita nuevamente el verso en cuestión (v.75 del Inf. XXXIII):

Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno.” ¡El hambre sofocó los sentimientos!”

Se han escrito innumerables páginas y es evidente que cada comentarista o traductor del poema concibe este como un pasaje controversial. Al respecto, Chiavacci Leonardi: *Il tragico verso resta come Dante lo ha voluto, ambiguo e velato. Ma che l'ipotesi più terribile possa esser fatta (e tutti i più grandi critici non l'hanno esclusa) basta a convincere che Dante ha voluto che si facesse.*²⁶² La idea de la comentarista coincide en gran medida con aquella que Borges expone en su ensayo “El falso problema de Ugolino”:

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.²⁶³

La traducción de estos tipos de pasajes presenta sus complicaciones. Debe preguntarse el traductor qué tan fiel será al texto, y qué tanto de su interpretación volcará en la traducción.

²⁶¹ Cfr. Francesco De Sanctis, *Las grandes figuras poéticas de la Divina Comedia*, “Grandes figuras del Infierno”, p. 251, Emecé Editoriales, Buenos Aires, 1945.

²⁶² Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf. XXXIII*, 75.

²⁶³ J.L. Borges, *Nueve Ensayos Dantescos*, “El falso problema de Ugolino”, Buenos Aires, 1982.

Mitre no es ingenuo al respecto. Prueba de ello es el extenso comentario que dedica a este verso (Nota 75 a Inf. XXXIII). En él, además de analizar las distintas interpretaciones, Mitre expone las razones por las que considera que la hipótesis de que Ugolino devoró a sus hijos es la correcta, y justifica su traducción.

Algunos comentadores italianos, en contradicción con otros, han procurado interpretar este verso de manera de atenuar el horror del cuadro. Boccaccio, Robiola, Bianchi y Camerini, opinan que debe entenderse así: -"que más que el dolor, pudo el hambre que lo mató" (a Ugolino).²⁶⁴

Para Mitre, la construcción del episodio (los sueños, las exclamaciones de sus hijos, los presentimientos del padre, el trágico final) llevan a creer la fatal conclusión. El traductor sostiene que para decir simplemente que tras ocho días de ayuno Ugolino murió de hambre,

no habría empleado el poeta los más enérgicos colores del claro oscuro de su paleta, que pone de relieve las figuras en la sombra, ni apelar al elemento dramático del fatalismo antiguo, que en los sueños y en los presentimientos, envuelven un desenlace obligado de conformidad con las palabras sugestivas que lo acompaña.²⁶⁵

De igual manera que Chiavacci Leonardi y Borges, Mitre admite que "la versión universalmente adoptada, de acuerdo con la tradición" es aquella en la que se acepta que Dante "quiso hacer nacer artificiosamente en la mente del lector la sospecha de que el conde en su desesperación se comió a sus hijos muertos". Alega Mitre haber seguido en su traducción esta versión. De ser así, el argentino habría volcado a su versión toda la ambigüedad del verso original, ciñéndose a su teoría de una traducción literal.

Para Claudia Fernández Speier, sin embargo, no hay en este pasaje imparcialidad por parte de Mitre:

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.²⁶⁶

²⁶⁴ Cfr. B. Mitre, nota 75 del Inf. XXXIII.

²⁶⁵ Cfr. B. Mitre, nota 75 del Inf. XXXIII.

²⁶⁶ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 99.

Sugiere la autora que el verso “y el hambre sofocó mis sentimientos”²⁶⁷ “establece una relación directa, inexistente en el original, entre el hambre y los sentimientos” que impide atribuirle al verso otro sentido que el de la antropofagia. Agrega que este es un ejemplo del rol interpretativo del traductor, característica que se ha observado a lo largo del análisis en ciertos pasajes de la traducción de Mitre.

Del todo acorde al juicio de Fernández Speier es la lectura que hace Roberto Mondola, para quién este verso es “sin duda el más grave desacierto del traductor”.²⁶⁸ Agrega Mondola que la autonomía interpretativa de Mitre determina una manipulación del texto original. Así, “más que el riguroso respeto por la letra, predomina en la traducción de la frase de Ugolino una *responsabilidad exegética hacia sus lectores*”;²⁶⁹ y esta “responsabilidad exegética”, esta interpretación que luego plasma el traductor sobre su traducción, es idéntica a la idea de Fernández Speier del traductor como guía: “el traductor es un intérprete cuya responsabilidad reside en impedir que el público lea ‘incorrectamente’ el texto”.²⁷⁰

A estas observaciones, el propio Mitre se defiende en la nota ya citada. Ni Fernández Speier ni Mondola aluden a la nota que dedica a este verso el argentino. Se ha mencionado que Mitre pretendía, en su traducción, adaptarse a la versión universalmente aceptada. Agrega, además, que busca “hacer más conceptuosa la reticencia, de modo de comprender su doble intención”.²⁷¹ Es evidente, en base al paratexto de la traducción, que la intención del traductor no era “adherirse explícitamente a la antropofagia, desestimando cualquier otra posibilidad interpretativa”²⁷² como señalan Fernández Speier y Mondola. Esto, claro, si creemos en la palabra escrita del argentino en sus notas. Que no haya correspondencia entre sus intenciones y su traducción es otra cuestión.

Habiendo analizado ya el paralelismo entre Francesca y Ugolino, y habiendo también tratado la polémica traducción de Mitre del final del episodio de Ugolino, resta explorar cuestiones estilísticas que caracterizan la narración del conde, y qué tanta correspondencia hay entre el original y la traducción.

²⁶⁷ Es preciso notar que el verso que atribuye Fernández Speier a la traducción de Mitre “y el hambre sofocó mis sentimientos” difiere con el citado en este trabajo, unas páginas más arriba “¡El hambre sofocó los sentimientos!”. La versión de la traducción de Mitre utilizada a lo largo de este trabajo es, como se ha dicho, la edición final. Es de creer entonces que Fernández Speier cita una edición anterior.

²⁶⁸ Cfr. R. Mondola, “*Como la vela se ciñe al viento...*”, cit., p. 270.

²⁶⁹ Cfr. R. Mondola, “*Como la vela se ciñe al viento...*”, cit., p. 270. Énfasis mío.

²⁷⁰ Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 99.

²⁷¹ Cfr. B. Mitre, nota 75 del Inf. XXXIII.

²⁷² Cfr. C. Fernández Speier, *Las traducciones argentinas...*, cit., p. 99.

La figura de Ugolino se agita en lo profundo del infierno y, como comenta Francesco De Sanctis, “por él entra la vida y la poesía en este mar muerto”.²⁷³ Su historia es descrita “con amplios y rápidos toques, dejando grandes sombras iluminadas por algún vivo resplandor”.²⁷⁴ Semejante a las analogías que lleva a cabo Mitre entre pintura y traducción, agrega, acerca de este pasaje, De Sanctis: “no es un cuadro, sino un bosquejo, pero hecho en modo tal que el lector puede formarse inmediatamente el cuadro”.²⁷⁵ En efecto, para el comentarista el episodio es de un valor poético difícilmente igualable. En este aspecto, coincide con Mitre en la nota ya citada: “no habría empleado el poeta los más enérgicos colores del claro oscuro de su paleta...”.²⁷⁶ Resulta entonces fundamental analizar ciertos aspectos de esta poética, forma mediante la cual esculpe Dante el ardiente busto de Ugolino, y observar la traducción de Mitre evaluando si el argentino logró llevar al castellano la poesía dantesca “que pone de relieve las figuras en las sombras”.²⁷⁷

Al respecto, cabe mencionar que en ciertos pasajes Mitre admite la deficiencia de su traducción. Tal sucede, por ejemplo, en estos versos del episodio, donde Ugolino describe a Dante el sueño que tuvo (v. 34-36 del Canto XXXIII):

<i>In picciol corso mi parieno stanchi lo padre e ' figli, e con l'agute scane mi parea lor veder fender li fianchi.</i>	"En corto trecho, con cansado tranco, sueño, que á hijos y padre los devora, agudo diente que les hiende el flanco.
--	---

En el comentario a este terceto, se excusa el traductor de la siguiente manera:

La traducción de esta estrofa es muy deficiente por la dificultad de encerrar con rasgos pronunciados dentro de la estrofa las acciones que se suceden con rapidez, y que apenas pueden perfilarse ligeramente en la traducción. La fatiga del lobo y los lobeznos, que está representada por la versión ‘cansado tranco’, corresponde débilmente a *stanchi lo padre e i figli*, que hace alusión a la situación de Ugolino que habla y a la de sus hijos, alusión que se diseña implícitamente en las palabras “lobo y lobeznos”.²⁷⁸

²⁷³ Cfr. F. De Sanctis, *Historia...*, cit., p. 207.

²⁷⁴ Cfr. F. De Sanctis, *Las grandes figuras...*, cit., p. 239.

²⁷⁵ Cfr. F. De Sanctis, *Las grandes figuras...*, cit., p. 239.

²⁷⁶ Cfr. B. Mitre, nota 75 al Inf. XXXIII.

²⁷⁷ Cfr. B. Mitre, nota 75 al Inf. XXXIII. Llama la atención la similitud con el comentario de De Sanctis en “Grandes figuras”: “Tal es el secreto de estos formidables bosquejos dantescos, tan escasos en desarrollos, tan llenos de sombras y de lagunas y que, por la sobriedad de contorno y de claroscuros, agigantan las proporciones y los sentimientos” (Cfr. F. De Sanctis, *Las grandes figuras...*, cit., p. 254). El vocabulario y las analogías de De Sanctis y Mitre son, en varias oportunidades, similares. Sin embargo, lo más probable es que sea una feliz coincidencia, pues es de creer que ni De Sanctis leyó a Mitre, ni Mitre tuvo acceso a los escritos de De Sanctis.

²⁷⁸ Cfr. B. Mitre, nota 36 del Inf. XXXIII.

Es el propio Mitre quien, en la ya citada nota 75 al Inf. XXXIII menciona la relevancia de los sueños en este episodio.²⁷⁹ Es un recurso que no solo devela el trágico destino de Ugolino (*quand' io feci 'l mal sonno / che del futuro mi squarciò 'l velame*),²⁸⁰ sino que el sueño también se encuentra cargado de simbolismos (Ugolino y sus hijos como lobos y lobeznos), de insinuaciones (la idea de la carne siendo “devorada”) que dialogan con el controversial final, dejando ver las sombras de un terrible desenlace.²⁸¹

Es así que el traductor debe percibir estas sutilezas para lograr volcar a su idioma algo de la esencia del original. Nuevamente, no se trata aquí de traducir con precisión las distintas partes del episodio. Así como el poema puede ser concebido como una gran sinfonía en la que cada parte vibra con su propio sonido, pero siempre complementando y aludiendo a otras partes, de igual manera los distintos fragmentos del episodio de Ugolino deben ser concebidos como una unidad en la que todos sus componentes dialogan entre sí, repercutiendo los unos con los otros, construyendo su música que culmina en aquél fatal verso final. Mitre, consciente de ello, se entristece al no poder ofrecerle al lector este particular sonido²⁸² que es el sueño de Ugolino y admite su falta en las notas.

Otro aspecto a tratar es el tono y el ritmo del episodio, carácter fundamental ya que no por otros medios deja sentir el poeta las gradaciones de sus tercetos. De Sanctis concibe que la ofensa hacia Ugolino (*...e saprai s'e' m'ha offeso*)²⁸³ no está en su muerte, “sino en la de sus hijos”.²⁸⁴ Justifica esta idea en base al “tono tan tierno y muelle que adquiere su acento [el de Ugolino], cuando, por primera vez, pone en escena a sus hijos”.²⁸⁵ Se citan aquí esos versos (v. 37-39, Canto XXXIII):

²⁷⁹ Cfr. B. Mitre, nota 75 al Inf. XXXIII: “...ni apelar al elemento dramático del fatalismo antiguo, que en los sueños y en los presentimientos, envuelven un desenlace obligado de conformidad con las palabras sugestivas que lo acompaña”.

²⁸⁰ Cfr. v. 26-27 del Inf. XXXIII. En palabras de De Sanctis, “lo real se revela bajo lo fantástico (...) el ojo percibe los animales [lobo y lobeznos], pero el alma siente confusamente que se trata de él mismo y de sus hijos; y aquél lobo y aquellos lobeznos se transforman, con un vocablo humano, en ‘padres e hijos’” (Cfr. F. De Sanctis, *Las grandes figuras...*, cit., p. 237).

²⁸¹ Al respecto, Borges, “¿Debemos incluir en esa textura la noción de canibalismo? Repito que debemos sospecharla con incertidumbre y temor. Negar o afirmar el monstruoso delito de Ugolino es menos tremendo que vislumbrarlo” (J.L. Borges, *Nueve Ensayos Dantescos*, “El falso problema de Ugolino”).

²⁸² La idea de “sonido”, si bien una metáfora cuyo propósito no es otro que ilustrar cómo se complementan las distintas partes del episodio, puede encontrarse literalmente en el original, en la aliteración del verso 36: *mi pareo lor veder fender li fianchi*. Al respecto, Chavacci Leonardi: *Si noti in questo verso l'allitterazione delle r finali (lor veder fender), quasi a render lo strappo dei denti nelle carni*. (Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf. XXX*).

²⁸³ Cfr. v. 21 del Inf. XXXIII.

²⁸⁴ Cfr. F. De Sanctis, *Las grandes figuras...*, cit., p. 239.

²⁸⁵ Cfr. F. De Sanctis, *Las grandes figuras...*, cit., p. 239.

*Quando fui desto innanzi la dimane,
pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli
ch'eran con meco, e dimandar del pane.*

"Al despertar, cuando asomó la aurora,
sentí á mis hijos, que entre sueños crueles,
pedían pan con voz desgarradora.

Se observa cierta divergencia entre la traducción y el original. Mitre elimina la imagen de los hijos llorando, imagen que, sin dudas, pertenece al “tono tierno y muelle” del que habla De Sanctis. En efecto, carece la traducción del ritmo y la ternura del original. Las pausas, marcadas por el uso de comas, dan cierta aspereza a la lectura. De igual manera, los adjetivos que agrega Mitre para describir primero los sueños (“sueños crueles”) y luego la voz (“voz desgarradora”) no son acordes al espíritu del original, además de encontrarse ausente las palabras correspondientes en el prototexto y, al menos en el caso de los sueños, el concepto.

Para De Sanctis, hay aquí “un nuevo Ugolino, que no puede ser concebido aisladamente, que necesita, para ser entendido en su infinito dolor, ser estudiado en los hijos”.²⁸⁶ Este “nuevo Ugolino” se halla definido en la mirada: aquella mirada que el padre posa sobre sus hijos una vez que oye la puerta de la torre siendo clavada: “el amor paternal embellece su figura y hasta suaviza su acento”. Efectivamente, es fundamental en el pasaje citado más abajo no solamente el tono, sino también el ritmo mediante el cual bosqueja Dante lo narrado. Aquí los versos (v. 46-54 del Inf. XXXIII):

*e io senti' chiavar l'uscio di sotto
a l'orribile torre; ond' io guardai
nel viso a' mie' figliuoi senza far motto.*

"Sentí clavar la puerta: sepultado
quedé en la horrible torre, y vi maltrecho
el rostro de mis hijos; y callado,

*Io non piangëa, sì dentro impetrai:
piangevan elli; e Anselmuccio mio
disse: 'Tu guardi sì, padre! che hai?'*

"¡Yo no lloraba, empedernido el pecho!
Ellos lloraban, y Anselmuccio dijo:
"¡Cómo me miras, padre! ¿Qué te han hecho?"

*Perciò non lagrimai né rispuos' io
tutto quel giorno né la notte appresso,
infin che l'altro sol nel mondo uscìo.*

"Ni lloré entonces, ni repuse á mi hijo;
todo aquel día y en la noche opreso.
Hasta que al mundo un nuevo Sol bendijo.

Las faltas del traductor que se mencionaron más arriba se repiten en este pasaje. La mirada del padre en el primer terceto, fundamental puesto que es el momento que sella el destino de los personajes, en el original se halla retratada mediante un encabalgamiento de dos versos (v. 47 y 48: *ond' io guardai / nel viso a' mie' figliuoi senza far motto*). Para Chiavacci Leonardi, este recurso revela un “*sguardo muto e lungo – si osservi l'enjambement che crea*

²⁸⁶ Cfr. F. De Sanctis, *Las grandes figuras...*, cit., p. 239.

appunto l'effetto di lunghezza” que “*racchiude tutta l'interna tragedia del padre*”.²⁸⁷ La traducción, por su parte, si bien procura respetar el encabalgamiento (“y vi maltrecho / el rostro de mis hijos”) no logra el mismo efecto del original: la mirada del padre pierde protagonismo, y es el rostro de los hijos aquello que predomina. El adjetivo “maltrecho” que Mitre agrega al describir los rostros, da mayor importancia a estos, haciendo que la mirada del padre no sea ya un *sguardo muto e lungo*. Además, el último verso del terceto no corre con la misma fluidez que el original: la pausa que corta el verso 48 (“...hijo; y callado”) es ajena al ritmo, tono y sonoridad que revisten el original, como también la coma final (que en el original es un punto) no permite que el terceto cierre con el mismo concepto, ni dota de los mismos tiempos la mirada del padre.

En el segundo terceto, la traducción de Mitre omite el posesivo que acompaña el nombre del hijo en el original (v. 50: *e Anselmuccio mio*). Así, no se halla presente en la versión del argentino esa pincelada que dota al verso de tanta ternura, y tanto más aleja la noción de Ugolino como un mero condenado: el carácter humano es aquí total; el conde deja por un momento su lugar en lo más bajo del mundo y se eleva acompañado del amor y la ternura paterna.

Por otro lado, la palabra “empedernido” (v. 49) es un gran acierto del traductor. Refleja correctamente una idea que predomina a lo largo del relato: el contraste entre el padre y los hijos. Comenta Chiavacci Leonardi: *S' instaura da qui il rapporto che regge tutta la scena nella torre, tra il padre consapevole e muto e i giovani solo confusamente avvertiti, che parlano e piangono*.²⁸⁸ Al respecto, complementa De Sanctis: “Nace así una diferencia, un contraste de actitudes y sentimientos, la dualidad de la que surge el drama”.²⁸⁹ En este sentido debe leerse la demanda de Anselmuccio (v. 51), cuya inocencia es fundamental. Para Chiavacci Leonardi, *l'ingenuità della domanda – che pur dice amore risuona in quella stanza e nel cuore paterno*.²⁹⁰ De manera similar, comenta De Sanctis: “Toda la angustia está en la conciencia de aquella mirada y en la inocencia de ese ‘¿qué tienes?’, acompañado de lágrimas”. Para el italiano, “aquí estamos precisamente en el momento decisivo de la narración”.²⁹¹

La traducción de Mitre, en este “momento decisivo”, no logra captar con totalidad las sutilezas que dan a los versos un profundo dramatismo. Ya en el último terceto arriba citado, se observa cierta interpretación del traductor que no parece coincidir con el espíritu del relato.

²⁸⁷ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf.* XXXIII, 47.

²⁸⁸ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf.* XXXIII, 38.

²⁸⁹ Cfr. F. De Sanctis, *Las grandes figuras...*, cit., p. 242

²⁹⁰ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf.* XXXIII, 51.

²⁹¹ Cfr. F. De Sanctis, *Las grandes figuras...*, cit., p. 243.

Nuevamente las pausas en el primer verso de este terceto (“Ni lloré entonces, ni repuse a mi hijo;”) no están presentes en el original, cuestión para nada irrelevante, ya que como expresa Chiavacci Leonardi al respecto de este terceto *il ritmo lungo della terzina: Perciò non lagrimai né rispuos' io..., che conta quelle ventiquattr'ore d'immobilità e silenzio.*²⁹² Más aún, es singular el uso del verbo “benedicir” en el último verso arriba citado (“Hasta que el mundo un nuevo sol bendijo”). En sus notas, explica el traductor:

El bellissimo verso final del terceto está completo en la versión, con la sola diferencia de poner *bendijo* por *uscìo* (salió), de conformidad con el espíritu del discurso y la palabra mundo, que envuelve un contraste entre la alegría que esparce la luz del sol sobre la tierra, y la tristeza de la sombría torre y del alma del que habla.²⁹³

Más allá de la belleza poética del verso original, es polémica la interpretación que hace el argentino. Aquel “contraste” del que habla en sus notas se halla fundado casi exclusivamente en su interpretación del verso. En todo caso, incluso queriendo insinuar el contraste, el verbo “benedicir” pesa sobre el verso y, al estar, además, al final del mismo, su protagonismo es mayor. La carga de significados que acompañan al verbo enaltecen en gran medida un contraste que es meramente intuido por el traductor, un contraste que, aun existiendo, es de una sutileza que no coincide con la traducción.

En esta línea, el amor paternal siendo central en el relato, ha de tenerse en cuenta que, en el original, cada vez que hablan los niños (v. 51, 61, 69), exclaman la palabra “padre”. Para Chiavacci Leonardi la repetición de esta palabra *segna il centro su cui converge la tragedia. Che egli [Ugolino] sia tale, che essi lo tengano per tale, che egli come tale non possa aiutarli.*²⁹⁴ Así, las palabras de los hijos son tanto más terribles al proferir, siempre que hablan, aquel “Padre” en el que dejan sentir toda su inocencia y desesperación. Esta interpretación no aparenta ser la de Mitre puesto que, si bien la primera vez que hablan los hijos (v. 51 arriba citado) el “Padre” se encuentra presente, no así en los otros tres momentos. Aquí el segundo (v. 61-63 del Inf. XXXIII):

*e disser: 'Padre, assai ci fia men doglia
se tu mangi di noi: tu ne vestisti
queste misere carni, e tu le spoglia.'*

";Será para nosotros menos triste
que comas nuestra carne miserable!
Tú puedes despojarla; tú la diste."

²⁹² Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad* Inf. XXXIII, 52.

²⁹³ Cfr. B. Mitre, nota 52-54 del Inf. XXXIII.

²⁹⁴ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad* Inf. XXXIII, 61.

Más allá de la ausencia de esta palabra clave (“Padre”), las terribles palabras de los niños vibran con igual fuerza en la traducción que en el original, haciendo temblar la negra Torre del Hambre de igual manera que tiemblan las manos del lector que sostienen el libro. Si bien se constituye el original a partir de una metáfora (aquella del cuerpo como vestimenta) ausente en la traducción, Mitre respeta la idea de “carne miserable”. Además, si bien la forma de los versos no es precisamente la misma (obsérvese, especialmente, el paso del segundo al tercer verso), el verso final de la traducción hace que el pasaje sea, quizás, incluso más terrible que el original. Se debe a esto el ritmo del terceto, la crudeza del verso final y precisamente, la carencia de la metáfora que caracteriza al original, carencia que hace todavía más terrible y explícita el ofrecimiento de los hijos.

Distinto es el caso de la siguiente estrofa (v. 67-69 del Canto XXXIII):

*Poscia che fummo al quarto di venuti,
Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,
dicendo: 'Padre mio, che non m'aiuti?'*

"Así llegamos hasta el cuarto día:
Gualdo me dijo: "Ven ¡ay! en mi ayuda!"
Y se tendió á mis pies en agonía.

Como se ha mencionado, se observa que la palabra “Padre” se encuentra ausente en el desesperado grito de *Gaddo*. Sin dudas, como expresa Chiavacci Leonardi,

è la terza e la più terribile delle frasi che risuonano in quel carcere e che Ugolino deve ascoltare. In essa si riassume, con un'acutezza che non ha forse l'uguale nel poema, tutto il valore tragico di questa scena. Non per niente in queste parole risuona un'eco – che più di un critico ha colto – di quelle pronunciate da Cristo sulla croce: «Dio mio... perché mi hai abbandonato?» (Matth. 27, 46).²⁹⁵

Es evidente que la traducción carece de la fuerza del original. Se debe esto a tres falencias centrales en la versión de Mitre. Para empezar, se ha de marcar primero que en creaciones poéticas, el diseño de los versos o estrofas es, muchas veces, fundamental al percibir el espíritu (en palabras de Mitre) de la obra. Ya en otras instancias de este trabajo se ha mencionado la importancia de los cierres -esto es, palabras finales- ya sea en un verso o en una estrofa. Es así que la alteración que lleva a cabo Mitre en su traducción (invirtiendo el segundo verso del original por el tercero), no permite al terceto cerrar con las terribles palabras de *Gaddo* que son, como dice De Sanctis, “una última puñalada, de manos de

²⁹⁵ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi *ad Inf.* XXXIII, 69.

aquellos niños, ignorar, en su inocencia, de las heridas que causan”.²⁹⁶ Hallándose en el último terceto, la pregunta del hijo posee mayor protagonismo, ya que resuenan durante más tiempo en los oscuros recintos de la torre y en los oídos del lector.

De igual manera, cabe destacar que en la traducción *Gaddo* no esboza, con sus últimas fuerzas, una pregunta (como sí en el original), sino que exclama y demanda al padre: “Ven ¡ay! en mi ayuda!” se traduce aquí por '*Padre mio, che non m'aiuti?*'. No es solamente la ausencia de la palabra “Padre” (acompañado del posesivo *mio*) aquello que suaviza el verso, sino también el hecho de que en la traducción se halle ausente la pregunta, puesto que esta hace tanto más profunda la “puñalada final”: “como si el padre pudiera y no quisiera ayudarlos”, dirá De Sanctis.



Universidad de
San Andrés

²⁹⁶ Cfr. F. de Sanctis, *Las grandes figuras...*, cit., p. 249.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, se ha intentado delinear la figura de Bartolomé Mitre como traductor de la *Comedia*, marcando las correspondencias y discrepancias entre el marco teórico que fundó y con el que pretendió trabajar el argentino, el paratexto en el que justifica ciertos aspectos de su traducción, y cómo ha retratado algunas de las grandes figuras del Infierno dantesco en los propios versos de su traducción.

En un primer lugar, cabe remarcar el alto estima que Mitre tenía por el arte en general, y la poesía en particular. Para el argentino, la poesía se encontraba íntimamente relacionada con la potencia moral y ética del ser humano, siendo la más alta expresión de creatividad, estableciendo una relación directa entre el hombre y lo divino. En este sentido, la pureza que caracteriza las más altas creaciones humanas difícilmente pueda ser transportada de una lengua a otra sin que en el transcurso de ese viaje se pierda algo del original, o sin que el traductor, aquél modesto servidor de la literatura, modifique en algo el prototexto, dejando una huella invisible y oculta tras esos versos. Mitre, estudioso de estas cuestiones, no quiso que su *Comedia* soporte en soledad el inexorable paso del tiempo, y así optó por acompañarla de un gran *corpus* teórico que no solamente justifica su traducción, sino que también pretendió ser fomento y apoyo para futuros traductores. Así, es fundamental la relación entre arte y sociedad, y es en este contexto en el que ha de evaluarse la labor de Mitre como traductor.

Este trabajo, sin embargo, se ha centrado en la traducción en sí; y es a partir de la comparación de los versos del *Infierno* -en el prototexto y en la traducción- que se ha buscado echar luz sobre la figura de Mitre como traductor. Así, se han marcado ciertas tendencias del argentino como las constantes adiciones, omisiones o cambios en el orden sintáctico de los versos. Se ha visto que muchas de estas modificaciones, a pesar de no estar justificadas en las notas a la traducción, encuentran su explicación en el hecho de que Mitre, no conforme con replicar la armonía del endecasílabo dantesco, busco también reproducir la rima encadenada que caracteriza los tercetos del florentino. Se ha propuesto que, atado como estaba a estas sutilezas formales, era inevitable que el argentino altere su traducción con respecto al original, añadiendo y descartando palabras, o modificando el orden de los versos. Sin embargo, siendo

muchas de estas adiciones adjetivos, se ha analizado como, en varios pasajes, estas palabras agregadas tiñen el sentido del original con la interpretación que de él ha hecho el traductor.

En esta línea, Claudia Fernández Speier sugiere que la figura de Mitre como traductor se caracteriza por cierta libertad interpretativa, que se intuye en la adición de adjetivos que moldean los pasajes de la traducción, pero que se hace evidente en la construcción de algunos episodios fundamentales, como lo es el Canto V. En el tercer capítulo de este trabajo, se observa como Mitre “romantiza” el episodio de Francesca de Rímini, enfatizando ciertos caracteres que, si bien presentes en el original, son más evidentes en la traducción. Es a partir de adiciones o de cambios en el sentido de algunos versos que la traducción de Mitre acentúa ciertos campos semánticos relacionados con lo romántico. Por otro lado, también se ha visto que estos mismos versos, versos que dan vida a la figura de Francesca, son, si se tiene en cuenta el análisis formal, estético y rítmico de Longhi de Bracaglia, un gran acierto del argentino: para el crítico, Mitre logra verter por primera vez al castellano toda la potencia del italiano antiguo de Dante. El hecho de que dos grandes críticos como Fernández Speier y Longhi de Bracaglia juzguen de forma tan distinta el mismo episodio, coincide con una idea central, ya mencionada en el Prólogo de este trabajo: el valor de una traducción en verso “pertenece en gran parte al dominio de la subjetividad”.²⁹⁷

Otro aspecto fundamental de la figura de Mitre como traductor se desprende de los controversiales versos de pasajes ambiguos y muy comentados en la traducción del argentino. Se han señalado ciertos episodios en donde el sentido del original no es claro, y así existen tantas interpretaciones como comentadores del poema. Estos versos, cargados de sombras, cubiertos por un velo que invita la confusión, son, muchas veces, polémicos en la traducción del argentino. Sucede que Mitre no solamente manifiesta en sus notas la interpretación que él considera correcta para el pasaje, sino que también plasma sobre su versión esa interpretación. Así, en su traducción, los versos pierden la ambigüedad que los caracterizaba, y quedan definidos según la apreciación del traductor. En este sentido, para Fernández Speier, el traductor toma un rol de guía e interprete, que indica al lector como debe entender aquellos episodios. Tanto para Fernández Speier como para Mondola, el ejemplo más claro de este accionar de Mitre se encuentra en el Canto XXXIII, verso 75, analizado en el capítulo 5 de este trabajo. Aquí, sin embargo, se ha puesto en duda que el traductor, a pesar de haber hecho explícita su interpretación en las notas, haya querido liberar este verso de la ambigüedad que

²⁹⁷ Cfr. R. Mondola, “*Como la vela se ciñe al viento...*”, cit., p. 270.

lo caracteriza, pues también en las notas admite querer traducir el pasaje respetando la doble intención del original.

A partir de la figura de Ulises y del paralelismo entre los episodios de Francesca y Ugolino, se ha evaluado la capacidad del traductor de percibir la sutil armonía que, sin dudas, caracteriza la *Comedia* de Dante. En general, como se ha visto, los hilos invisibles que conectan distintos pasajes de la obra difícilmente han sido trasladados a la traducción de Mitre. Si bien muchas veces casi imperceptibles (como es la repetición de la palabra *folle* en tres instancias distintas del poema, determinando la figura de Ulises y asociando su viaje con el de Dante), y en otras instancias fácilmente reconocibles (como la repetición literal de versos en el original, al hablar Virgilio primero con Caronte y luego con Minos), son estas sutilezas aquellas que conceden al poema sus tintes particulares, y que hacen que el todo valga más que las partes, vibrando la *Comedia* como una unidad indisociable.

Se ha destacado a lo largo del análisis la capacidad de Mitre para reproducir las particularidades estéticas de los versos del florentino, respetando en varias oportunidades las propiedades fono-semánticas del prototexto. Así, en más de una ocasión se han marcado aliteraciones presentes en el original que reproduce Mitre en sus versos castellanos. Como se ha visto, para el argentino la imagen y el sonido son sustanciales, indisociables, si se quiere penetrar el espíritu de un poema. El ritmo, las pausas, los giros y sonidos del original, muchas veces encuentran su equivalencia en la traducción de Mitre. De igual manera: el estilo que caracteriza a la bella y santa Beatriz en el Canto II, los ligeros versos que envuelven a Francesca en el Canto V, la nobleza del discurso de Ulises en el Canto XXVI, la aspereza del pecador Ugolino que, tras levantar la cara del cráneo de Ruggeri, narra su terrible historia aún con la ternura de un padre... Todas estas particularidades estilísticas son reproducidas, con mayor o menor éxito, por Mitre.

Y es así que uno de los rasgos más importantes de la figura de Mitre como traductor es el hecho de que, sobre todo, el argentino también es poeta. En este sentido han de pensarse las varias analogías que dan forma a sus escritos teóricos aquí analizados; en este sentido han de entenderse las metáforas e imágenes que Mitre agrega a su traducción; y es por ser poeta que Mitre ha sabido reproducir con mayor precisión el ritmo, los sonidos, los silencios del original, viéndose obligado, por su atadura a la *terza rima* y el endecasílabo, a traicionar muchas veces la estructura sintáctica del prototexto y sus pretensiones de literalidad. También por ser poeta ha cedido frente a los martirios de Francesca, y desfalleciendo frente a ella como Dante, no ha podido más que romantizar su historia en los versos de su traducción.

Claro que esta exploración se ha limitado a apenas unos pocos episodios de la traducción de Mitre. En base al estudio de grandes personajes del Infierno, se han reconocido ciertas tendencias que caracterizan la figura de Mitre como traductor de la *Comedia*. No quiere decir esto que estas tendencias sean las únicas, o que sean constantes a lo largo de toda la traducción. Resta un análisis total de la traducción con el que se pueda delinear con mayor precisión la figura de Mitre como traductor. A su vez, es interesante explorar el impacto social y cultural que tuvo el trabajo del argentino. En este escrito, apenas se mencionan algunas pretensiones formales de esta traducción, que también se propuso asentar la lengua castellana como lengua nacional, a diferencia del español de la academia (RAE), y que también representa uno de los primeros pasos en pos de una concepción de la traducción como apropiación, que marcará la relación entre la literatura argentina del siglo XX y el canon universal.

BIBLIOGRAFÍA

I. Fuentes

a. Obras de Dante

Las referencias a las obras de Dante Alighieri pertenecen a las siguiente ediciones:

Divina Commedia: La Commedia secondo l'antica vulgata, edición crítica de G. Petrocchi, Milán: Mondadori, 1966-67.

Divina Commedia: La Divina Commedia a cura di Carlo Steiner, Torino: G. B. Paravia & C., 1954.

Convivio, al cuidado de F. Brambilla Ageno, Florencia: Le lettere, 1995.

b. Traducciones de la *Comedia* de Bartolomé Mitre

Para el “Prólogo” (o “Teoría del traductor”) y las notas,

ALIGHIERI, D. *Divina Comedia de Dante Alighieri*, traducción de Bartolomé Mitre. Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1894.

Para los versos de la traducción,

ALIGHIERI, D. *Divina Comedia*, traducción en verso de Bartolomé Mitre, Colección Universal Editorial Araujo, Buenos Aires, 1944.

c. Otras traducciones

ALIGHIERI, D. *Divina Comedia*, traducción en verso de Ángel Crespo, Editorial Seix Barral; primera edición, Barcelona, septiembre 1973.

d. Otras fuentes

MITRE, B. (1854): Carta a Domingo Faustino Sarmiento sobre la poesía, luego como “Carta-Prefacio” en MITRE, B., *Rimas*, segunda edición, Imprenta y Librerías de Mayo, Buenos Aires, 1876.

SARMIENTO, D. F. (1854): “Prólogo” a su traducción de Figuiet, L., *Exposición é Historia de los Descubrimientos Modernos*, Santiago de Chile: Imprenta de Julio Belin.

II. Bibliografía

a. Bibliografía crítica

BORGES, J. L. (1980): *Siete noches*, Buenos Aires-México D. F.: Fondo de Cultura Económica (en OCII).

BORGES, J. L. (1982): *Nueve ensayos dantescos*, Buenos Aires: Espasa Calpe (en OCII).

BORGES, J. L. (1989): “Las versiones homéricas” (luego agregadas a *Discusión*, 1932), en OCI.

CHIAVACCI LEONARDI, A. M. (1991-1997): *Commedia, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*. Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano, 1997. Citado de *Dante Lab Reader*, 2021 Trustees of Dartmouth College (<http://dantelab.dartmouth.edu/>). Editors: Stephen Campbell, Robert Hollander, and Massimiliano Chiamenti.

DE SANCTIS, F. (1866): *Saggi Critici*, Editore Cav. Antonio Morano, Napoli, 1888. Citado de *Las grandes figuras poéticas de la Divina Comedia*; selección, prólogo y notas a cargo de MARONE, G.; en la traducción de Itala Questa de Marelli, Emecé Editoriales, Buenos Aires, 1945.

DE SANCTIS, F. (1870): *Historia de la literatura italiana*, Tomo I: “Desde los orígenes hasta el siglo XVI”, en la traducción de Renata Donghi de

Halperin y Gregorio Halperin, Editorial Losada S. A., Buenos Aires, 1952.

FERNÁNDEZ SPEIER, C. (2019): *Las traducciones argentinas de la Divina Commedia*, tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2019.

LONGHI DE BRACAGLIA, L. (1936): *Mitre traductor de Dante*, Institución Mitre, Buenos Aires, 1936.

MONDOLA, R. (2019): “*Como la vela se ciñe al viento*”: *La comedia Dantesca de Bartolomé Mitre*, BRAE (Boletín de la Real Academia Española) tomo XCIX, enero-junio de 2019.

SANTAYANA, G. (1910): *Tres poetas filósofos: Lucrecio, Dante, Goethe*, en la traducción de José Ferrater Mora, segunda edición (1952): Editorial Losada S. A., Buenos Aires, 1943.

b. Bibliografía teórica sobre traducción

BELLOC, H. (1931): “On Translation”, *The Taylorian Lecture of 1931 published by Oxford at the Clarendon Press*.

BERMAN, A. (2000): “Translation and the trials of the foreign”, traducido por Lawrence Venuti, en *The translation studies reader* (Lawrence Venuti dir.), Londres: Routledge.

BERNOFSKY, S. (2013): “Translation and the Art of Revision”, en BERNOWSKY S. & ALLEN E. (Eds.): *In Translation: Translators on Their Work and What It Means* (pp. 223-233). New York: Columbia University Press, 2013.

DE CAMPOS, H. (1962): “De la traducción como creación y como crítica”, traducción de Héctor Olea, en *Metalingaugem*, S. Paulo, Cultrix, 1976, tercera edición.

c. Bibliografía específica

CONSOLI, D. (1970): *Acqua*, Treccani, Enciclopedia Dantesca,
(https://www.treccani.it/enciclopedia/acqua_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

FUBINI, M. (1970): *Ulisse*, Teccani, Enciclopedia Dantesca,
(https://www.treccani.it/enciclopedia/ulisse_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

MAGALLANES, B.; LINARES, W. (2018): *Beatriz. Personaje real, histórico y literario*, Enciclopedia Medieval,
(<https://enciclopediamedieval.wordpress.com/2018/12/29/beatriz-personaje-real-historico-y-literario/>).

MARTI, M. (1970): *Stil Nuovo*, Treccani, Enciclopedia Dantesca,
(https://www.treccani.it/enciclopedia/stil-nuovo_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

MAZZONI, F. (1970): *Brunetto Latini*, Treccani, Enciclopedia Dantesca,
(https://www.treccani.it/enciclopedia/brunetto-latini_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

MONTANARI, F. (1970): *Limbo*, Treccani, Enciclopedia Dantesca,
(https://www.treccani.it/enciclopedia/limbo_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

LANCI, A. (1970): *Pieta*, Treccani, Enciclopedia Dantesca,
(https://www.treccani.it/enciclopedia/pieta_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

PADOAN, G. (1970): *Minosse*, Treccani, Enciclopedia Dantesca,
(https://www.treccani.it/enciclopedia/minosse_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

PAZ, M. (2003): *El noveno círculo*, Página 12,
(<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-615-2003-06-15.html>).

VAGNI, F. (1970): *Caronte*, Treccani, Enciclopedia Dantesca, (https://www.treccani.it/enciclopedia/caronte_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).

d. **Bibliografía complementaria**

CANTARELL DART, J. (1916): *Mitre Poeta*, en prólogo a *Rimas*, tercera edición, La Cultura Argentina, Buenos Aires, 1916.

BLOMBER, H. P. (1941): *Mitre Poeta*, publicado en Buenos Aires por la Institución Mitre.

LUNA, F. Bartolomé Mitre, en “Grandes Protagonistas de la Historia Argentina”, Editorial Planeta, Buenos Aires, 1999.