

La *Divina Comedia* de Dante Alighieri, en la traducción
de Bartolomé Mitre (1897)

Gabriela Paula Bekenstein

Lo que llevó a Bartolomé Mitre a traducir la *Divina Comedia* de Dante –una obra que ya desde joven le había fascinado– fue su percepción de que no había traducciones al español de una calidad adecuada. Para traducirla decidió mantener las características del italiano bajomedieval. Mitre anunció en el prólogo que iba a emplear el español del siglo XV, por considerarlo el más cercano al italiano del Dante. Después, en las sucesivas reediciones –cuatro en cuatro años, con correcciones en aproximadamente 1400 versos–, fue dejando de lado esa decisión.

En 1889 la imprenta de *La Nación* publicó una edición de cien ejemplares de la versión castellana de los cantos I, II, V, XXXII y XXXIII del *Infierno*. Sucesivas ediciones hasta 1897 demuestran que no dejó de realizar múltiples correcciones parciales a su traducción inicial. La versión definitiva es de 1897, y en ella el traductor incluyó un prefacio con su «Teoría del traductor», una «Bibliografía de la traducción en las ediciones anteriores» y un epílogo que consignaba la doble corrección de versos correspondientes a veintiocho cantos, en una versión manuscrita autógrafa. De esta edición, el traductor informaba en el prólogo que era «una tirada de corto número de ejemplares» y que estaba «principalmente destinada a bibliotecas y los literatos de Europa y América».

Mitre se introdujo en la traducción en verso a partir de su propia práctica como poeta. La traducción en verso es azarosa; conseguir el verso y la rima, en tercetos y endecasílabos, es una hazaña, que intentó realizar con resultados desiguales. La *Divina Comedia* lo fascinaba desde joven. Su traducción, como sucede con la de muchos textos clásicos, tiene arcaísmos, latinismos y neo-arcaísmos. Muchos lo criticaron por alejarse de la expresión española. Como traductor, creía firmemente en la traducción literal, concentrada en el fondo y la forma del original, para al menos asemejarlo al texto de origen, tal como se evidencia en su mencionada «Teoría del traductor». Pensaba que la mejor traducción era la que reflejaba fielmente el espíritu del original, sin introducir cambios que denotaran la presencia del traductor e hicieran perder la fidelidad a la obra. Consideraba que ésta era prácticamente sagrada e intocable, por eso la equiparaba con un texto bíblico; de lo contrario, la traducción sería lo que se conoce

con el nombre de «bella infiel». Pretender mejorarla alejándose del texto era, según él, «falsificar o imitar el original».

El autor decía al respecto:

A fin de acercar en cierto modo la copia interpretativa del modelo, le he dado parcialmente un ligero tinte arcaico, de manera que, sin retrotraer su lengua (la del Dante) a los tiempos anti-clásicos del castellano, no resulte de una afectación pedantesca y bastarda [...] la introducción de algunos términos y modismos anticuados, que se armonizan con el tono de la composición original, tiene simplemente por objeto darle cierto aspecto nativo, producir al menos la ilusión en perspectiva, como en un retrato se busca la semejanza de las líneas generatrices acentuadas por sus accidentes. (Mitre 1960: 8)

Para hacer una buena traducción en verso creía que se debía tomar como base de la estructura el corte de la estrofa en la que la obra estaba inserta y ceñirse a la misma cantidad de versos, estrofa por estrofa, además de adoptar una métrica idéntica o análoga por el número y acentuación, sin omitir las palabras esenciales que imprimían su sello al texto. En su traducción trató de reproducir dicha métrica de forma idéntica, verso a verso, en tercetos con rima consonante, en una labor milimétrica y minuciosa. Trasladó el verso en italiano a su paralelo más cercano en español, con el desafío añadido de mantener la rima consonante y la consiguiente musicalidad del original. Creía que el español, por su fonética y su prosodia, tenía bastante analogía con el italiano antiguo y moderno, y podía reproducir en su compás la rima dantesca. La carga metafórica del original es alta, lo que complica notoriamente la comprensión del texto. Mitre arriesgó poco; ante la duda que planteaba la polisemia se atuvo a la literalidad, lo que pudo haber restado riqueza metafórica a su trabajo. Con respecto al traductor, lo creía un mero ejecutante, que interpretaba con limitaciones las creaciones armónicas de los grandes maestros. No debía existir agregado alguno por parte del traductor que pudiera empañar el espíritu del original, luchando así contra el famoso adagio «traduttore/tradittore». Su método pretendía ser riguroso en reproducción e interpretación –acorde a los parámetros de traducción poética del siglo XIX–, mecánico a la vez que estético y a la vez con cierta profundidad psicológica. Implementó un método de interpretación retrospectiva que dijo tomar de Littré, traductor francés de la *Divina Comedia*, para recuperar el sabor arcaico del «tosco» florentino dantesco, eligiendo un registro ligeramente arcaico del español, más cercano al habla de los poetas españoles del siglo XV. Sin embargo, el arcaísmo elegido por Mitre es la principal causa del progresivo olvido en que cayó ese titánico esfuerzo de traducción, rechazado por muchos lectores de Dante en Argentina. Precursor de los traductores nativos de la *Divina Comedia* (como Ángel Battistessa, Antonio Milano o Jorge Aulicino), el contacto de Mitre con la tradición italiana fue muy amplio.

En 1848, desterrado en Bolivia, escribió un trabajo poético-arqueológico sobre las ruinas de Tiahuanaco, que le valió ser elegido académico del Saggio Collegio di Arcadia de Roma. Para retribuir ese honor, decidió comenzar la traducción del poema dantesco,

consciente de la escasez de traducciones al español, sobre todo en verso. Por aquellos tiempos no había ninguna realizada en Argentina. Había comprobado las deficiencias de la más prestigiosa, la realizada por Juan de la Pezuela, conde de Cheste, hijo del último virrey español en Perú. Además, en el marco del utilitarismo económico y progresista de la Generación del 80, Mitre consideró necesario volver a las verdades antiguas de vigencia prolongada en el tiempo, es decir, retornar a los clásicos. Claro que no olvidaba la dificultad de transferir a otro idioma una expresión tan alta del genio como la *Divina Comedia*.

Su conocimiento de Dante había comenzado a los diecisiete años en Montevideo, cuando trabajó en un periódico bajo las órdenes de Florencio Varela y Miguel Cané (padre), únicos intelectuales que conocían por ese entonces a los poetas italianos y a Mazzini, y que estaban imbuidos políticamente de los ideales mazzinianos a través del encuentro con los proscritos italianos exiliados en este país. Por ese entonces Mitre vivió un encuentro fundamental con Garibaldi, quien años después envió desde Caprera en 1864 al ya presidente de los argentinos una carta manuscrita en español instándolo a la importante misión de erigir a la Argentina en defensora de la libertad de Europa contra la tiranía.

En 1902, como cita Adolfo Mitre, Bartolomé Mitre escribió que «La Italia ha sido la madre fecunda de la civilización moderna. Ella ha dado al lenguaje humano su nota más armónica; a la literatura el más original de los poetas del Renacimiento; a la ciencia el revelador de las leyes del Universo; a la Geografía, el descubridor del Nuevo Mundo, a las Bellas Artes, las creaciones que han dado forma, color y cuerpo al ideal» (Mitre 1960: 9). Es evidente el gran amor intelectual por Italia que sentía el prócer.

Como parte de una generación romántica que había luchado contra la tiranía de Rosas y había estructurado una democracia, era normal su devoción por la tierra del Dante, a la que asociaba con las gestas de Mazzini, Manzoni y Garibaldi. Mientras en Italia se aspiraba al fin de la dominación extranjera, en la Argentina se buscaba terminar con los caudillismos. Los efectos democratizadores de la política educativa propugnada por la Generación del 80 se empezaron a sentir a mediados del siglo XX; entre 1938 y 1946 la *Divina Comedia* traducida por Mitre contó con lectores suficientes como para ser editada cuatro veces por la Editorial Sopena de Buenos Aires.

Mitre siempre se preocupó por revisar, enmendar y comentar los cambios que introducía para acercar la versión traducida a un español lo más fiel posible al original. Atendió y respondió a las sugerencias de sus lectores, aceptó algunas modificaciones y rechazó otras. El prócer, que concluyó esta traducción a finales de su vida, logró transmitir con ella la idea de que aún lo inflamaban la pasión política por el orden, la fe en la inteligencia y el amor por la poesía que lo acompañaron a lo largo de su trayectoria vital. El resultado de su trabajo es colosal, aunque a la vez ha sido discutido por varios traductores que abordaron la misma tarea, entre otros críticos. Las críticas han sido disímiles, tanto positivas como negativas.

Mitre tenía experiencia como traductor, que fue bastante reconocida en su época, si bien no unánimemente. Del inglés había traducido *Elegy on a Churchyard* de Thomas Gray, que le fuera presentado por Varela, a quien entregaba víveres en su

confinamiento en la Isla de las Ratas, rebautizada por Garibaldi como Isla de la Libertad. Del francés había compuesto una versión castellana del *Ruy Blas* de Victor Hugo, a poco tiempo de su estreno en París. Tenía la capacidad de hacer una versificación fluida. Podía traducir un soneto de Petrarca prácticamente a la vista, como hizo ante Miguel Cané. Éste, por su parte, elogiaba a Mitre pero con cierto sarcasmo, ya que pensaba que con su obra no legaba un libro fundamental para la historia nacional.

Mitre supo traducir los tres cantos de la *Divina Comedia* adaptándose a su estilo. En el *Infierno* el estilo es hosco por lo implacable del clima, con terribles castigos, sangre, hielo y fuego, y el traductor logró adaptarse a esa modalidad abrupta. Sugirió lo tétrico, lo negro, y aunque la traducción de esa parte del poema fue la más censurada, es quizás la que mejor refleja su esencia.

Las notas aclaratorias eran de una erudición extrema. Fue muy puntilloso en el respeto al texto original. Longhi de Bracaglia (1936: 33), uno de los mayores admiradores de la obra de Mitre, indicó que muchos versos dantescos eran ásperos, en un florentino desigual. En las partes que lo requerían, la métrica de Mitre tomaba esa irregularidad y cierta rispidez acorde al texto italiano, en opinión de Adolfo Mitre (Longhi de Bracaglia 1936: 29). Nuestro traductor creía que no había que compendiar demasiado el texto para evitar reducirlo a su esqueleto, y a la vez mantener su ritmo. Mitre no quiso aventurarse tanto como Émile Littré, que tradujo el texto al francés tardomedieval. Si bien se inspiró en algunos elementos de su trabajo, no quiso hacer lo propio con el español para evitar un estilo afectado.

Luego publicó dos fascículos, titulados *Correcciones a la traducción del «Infierno» del Dante hechas por el traductor*. En 1894 dio el texto íntegro de la *Divina Comedia*. En general recibió buenas críticas, aunque también algunas negativas. En España lo elogió Gaspar Núñez de Arce, entre otros. Paul Foucher escribió en Francia que allí los círculos académicos reconocían lo acertado de su tarea. Recibió la aprobación entusiasta del Colegio de la Arcadia a través de su custodio general, monseñor Agostino Bertolini. Por su parte, Gabriele D'Annunzio consideraba su traducción «meravigliosa», lo mismo que algunos de sus coterráneos. La reina Margarita de Saboya también la admiraba, así como el secretario de Estado del Vaticano, cardenal Rampolla. El papa León XIII lo bendijo en 1894, a pesar de la tradición liberal de Mitre que podría haberse confundido con cierto anticlericalismo. En Argentina Carlos Guido Spano reconoció su obra, al igual que Estanislao Zeballos, que lo elogió en *La Prensa*, destacando la simultaneidad de lo clásico y lo romántico de su traducción. Gabriel Cantilo lo alabó en *La Nación*, Alberto del Solar en diarios de Chile y el uruguayo Alejandro Magariños Cervantes desde Madrid. Incluso lo felicitaron opositores ideológicos, como Eduardo de la Barra y José Ortega y Munilla, que destacó su intuición poética y su erudición. Livacich (1909: 5) consideraba que su traducción del Dante pudo haber sido un trabajo ímprobo, difícil o acaso imposible de realizar, pero que el trabajo que Mitre hizo durante cuatro años explorando la mente del autor era digno de consideración.

Longhi de Bracaglia decía que, a pesar de sus arcaísmos y giros clásicos, la traducción de Mitre era más fácil de seguir que el original, porque el italiano que se usa

en poesía se diferencia del de la prosa más de lo que ocurre con el castellano. Esto, lógicamente, aumentaba las dificultades de comprensión en la traducción de cuestiones filosóficas, teológicas y científicas. Además, Longhi consideraba que, en su traducción en tercetos de los cien cantos de la *Divina Comedia*, Mitre demostraba su dominio clásico del idioma nacional, del italiano y del latín, y su comprensión de la tragedia de Dante ocasionada por su destierro. Creía que Mitre consideraba a esta obra como muy útil para una nación en formación como la argentina, ya que allí se podían rastrear los orígenes de la cultura latina.

Para explicar la motivación de Mitre, Longhi citó en su libro la siguiente frase del prócer:

Dante es el poeta de los poetas, el inspirador de los sabios y de los pensadores modernos, a la vez que el pasto moral de la conciencia humana en sus ideales –su espíritu flota en el aire vital y lo respiran hasta los que no lo han leído–. El Dante ha sido por más de cuarenta años uno de mis libros de cabecera, con la idea desde muy temprano de traducirlo; pero sin poner mano a la obra, por considerarlo intraducible en toda su intuición, bien que creyese haberme impregnado de su espíritu. (1936: 20)

Longhi consideraba que las dificultades de interpretación del original condicionaban la tarea del traductor, «que se ve precisado a repetir con sus palabras el pensamiento obscuro» (1936: 23). Creía que Mitre había traducido el poema tratando de conservar la sencillez y la métrica del Dante, y buscando respetar la naturaleza del castellano rioplatense. Sin embargo, no rechazó modismos anticuados para no perder el tono del original, lo que dio un ligero corte arcaico a su traducción. Longhi opinaba que Mitre, a pesar de esto, había logrado conservar la nobleza de origen latino de nuestro idioma. Además mantenía la traducción en verso, que así conservaba la métrica en tercetos endecasílabos y la musicalidad de original. Longhi creía que traducir poesía en prosa ni siquiera permitía conservar la literalidad; además, consideraba que era necesario un poeta para traducir a otro, y Mitre lo era.

Longhi pensaba que los arcaísmos que usaba Mitre buscaban evitar que se empobreciera la lengua. Retrotraían el idioma a la época del Dante, en la que esas palabras en desuso pertenecían al castellano en formación, al igual que los términos análogos usados por dicho autor, que hoy son anticuados también en italiano. Gracias a algunos de estos arcaísmos, Mitre pudo conservar en su versión la misma rima del original, con lo que aumentó su literalidad. Longhi consideraba que ciertos «italianismos» de Mitre eran formas latinas caídas en desuso. Mitre se refirió a ellos en las notas y en la «Teoría del traductor». El autor pensaba que si Mitre hubiera omitido los arcaísmos ello habría afectado a la conservación del espíritu poético.

Borges, por su parte, opinaba en *Siete noches* que la *Comedia* podía ser leída de modo literal y alegórico a la vez; según esta última interpretación, Dante sería el símbolo del hombre, Beatriz el de la fe y Virgilio el de la razón. La idea de un texto susceptible de múltiples lecturas era característica de la Edad Media. Borges, al analizar una traducción de la *Comedia* hecha en inglés y en prosa, creía que la traducción nunca

podía ser un sucedáneo del texto original, sino un medio y un estímulo para acercar el lector al texto original. En esto coincidía elípticamente con Mitre, si bien no de manera explícita.

De Gandía (1939) creía que la traducción de Mitre había levantado una ola de admiración en Argentina, América e Italia. El emperador de Brasil pidió especialmente un ejemplar de la versión. El poeta español Gaspar Núñez de Arce, después de leer los primeros cantos traducidos por Mitre, lo consideró un trabajo que enaltecía a la literatura en español. Los testimonios de admiración siguieron cuando Mitre editó la traducción completa. Paul Rivet, director del Museo del Hombre de París y americanista, consideró la traducción del Dante como la mayor aportación de Mitre, incluso por encima de su gestión institucional. En lo intelectual, su obra se destacó por sus trabajos históricos y sus relatos épicos de la lucha de la libertad contra la opresión.

Con todo, varios críticos consideraron que Mitre había tomado una decisión equivocada con su traducción de Dante. Opinaban que era más conveniente traducir al castellano de su época y, en el caso del Río de la Plata, cuidarse mucho de no hacerlo en español peninsular. Creían que la elección de contemporaneidad que hizo el autor, el tratar de reproducir el momento histórico de la lengua, siempre era algo artificial, y que se podía lograr una mejor traducción en la lengua del momento.

Los textos de sus críticos daban cuenta de la opinión –entre elogiosa y despectiva– que despertaba la traducción en un sector de la elite porteña, que no necesitaba de ella porque conocía las lenguas extranjeras y podía realizar por eso una lectura crítica de las «infidelidades» cometidas por el traductor.

A Mitre lo criticó Osvaldo Magnasco –traductor de Horacio, Virgilio, Catulo y Juvenal–, que consideraba imposible traducir las grandes obras poéticas: si bien no negó valor a su trabajo, que tenía por superior al del conde de Cheste, le criticó el respeto literal de la métrica consonante, que era artificiosa para él. Mitre le contestó que todo era traducible.

Una nueva versión, la de Ángel Battistessa, obtuvo un reconocimiento generalizado y se opuso frontalmente a la versión de Mitre. Esta traducción también surgió de un encuentro itálico, el de los dantistas del mundo reunidos en Florencia en 1962, donde se decidió celebrar los setecientos años del nacimiento del poeta con nuevas versiones traducidas de su obra. Para 1965 el nuevo traductor argentino había puesto manos a la obra, la que culminó como primer esbozo en 1972.

Además de la traducción, Battistessa aportó extensas notas para explicar el rigor destinado a su tarea, al igual que había hecho Mitre en su momento. Sostuvo que el ideal de una traducción decorosa era conservar en lo posible los contenidos del original; recordar, aunque desde la distancia, el estilo del autor, y evitar la molesta impresión de que se trataba de una obra traducida. Si, como dice Crolla (2004: 39), Mitre había optado por la primera de las opciones planteadas por Friedrich Schleiermacher, «llevar el lector hacia el escritor», Battistessa, más moderno, se decidió por actualizarlo sin «traicionarlo» –una velada alusión a la obra de Mitre–, haciendo que «el escritor vaya al encuentro del lector», en palabras del propio traductor. El gran desafío del traductor, dijo, era despertar en el lector la nostalgia del original. A ese público más vasto intentó

dirigirse; al lector que no podía leer en la lengua fuente pero que podía llegar a entender el original guiado por el estímulo de la traducción.

Con respecto al italiano del Dante, tan similar al español de llegada, Battistessa hizo lo contrario de Mitre y buscó transponer no sólo el idioma sino, y en especial, su estilo verbal. Por ello eligió respetar el verso endecasílabo pero liberándose de la fuerte sujeción a la rima para reproducir lo más posible el estilo dantesco: el vulgar concebido por el florentino. Buscó claramente diferenciarse de Mitre mediante el uso de la prosa, y así lo criticó elípticamente.

Comparando una y otra versión, la de Mitre, tan ajustada en lo formal y fiel al arcaico florentino, provoca quizás un efecto de lejanía y superioridad que no provoca en el lector hispano el efecto más llano que se propuso Dante con su escritura. El latinismo «pavura» (más arcaico que el dantesco *paura*), el cultismo «piélagó» o el barbarismo «collado» que sólo un público muy erudito o de fuerte impronta hispana podría hoy interpretar, sirven de ejemplo. Battistessa, más moderno, eligió la forma española «pavor» en lugar de «pavura», «colina» por «collado», «flojo» por «laso» y el pretérito perfecto simple (decididamente rioplatense) «intenté retornar», en vez del artificial pretérito anterior «hube de tornar», elegido por Mitre.

Pero Battistessa intentó diferenciarse de Mitre, sobre todo, manteniendo la limpidez sintáctica, el equilibrio entre forma y contenido del estilo dantesco. Esto se ve claramente en el pasaje que relata el encuentro con Bonagiunta da Lucca en el canto XXIV del *Purgatorio*. Allí donde para algunos críticos Mitre complicó en exceso la rima en complicados hipérbatos y soluciones constructivas, al decir de otros Battistessa «facilitó» la comprensión del público gracias a la forma en que logró trasladar las estructuras. Quizás en este ejemplo se pueda percibir el porqué de la preferencia por la obra de Battistessa en ciertos círculos, por su mayor simplicidad estilística:

MITRE	BATTISTESSA
Cual dos palomas por amor llevadas	Cual palomas que el deseo llama
Con ala abierta vuelan hacia el nido	alzada el ala y firme, al dulce nido
Por una misma voluntad aunadas	van por el aire del querer llevadas.

Por su parte, Mitre, ante las dudas de interpretación, siempre optó por mantener la forma y el estilo del original, aun a riesgo de aumentar la pérdida inherente en toda traducción literaria. Su obra, si bien discutida por distintos críticos, e incluso considerada anticuada y superada por la obra de Battistessa, es un hito de su generación que permite analizar la particular visión de la literatura de quien fuera el gestor de la organización nacional en el siglo XIX. Aunque sus esfuerzos por conservar la rima consonante pueden haber afectado a la espontaneidad de la traducción, su obra debe analizarse en el contexto histórico en el que fue producida, en el marco de una enorme admiración por lo clásico y por Italia, una nación que buscaba unificarse en un Estado, tal como ocurría en Argentina. La traducción de Mitre es un homenaje, así, a la tradición latina fundadora de nuestra cultura, y muestra el espíritu de un verdadero hombre «renacentista», aunque nacido en el siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA

- CROLLA, Adriana. 2004. «Traducir es trans-decir una tradición cultural. La traducción literaria en la Argentina» en *2º Congreso Internacional de literatura argentina/latinoamericana/española*.
<http://www.freewebs.com/celehis/actas2004/ind_autor.htm> [fecha de consulta 05.12.2011].
- GANDÍA, Enrique de. 1939. *Mitre bibliófilo*, Buenos Aires, Coni.
- LIVACICH, Serafín. 1909. «Mitre lector» en *Recordando el pasado*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 113-121.
- LOJO, María Rosa. 2005. «Bartolomé Mitre, narrador y poeta», *La Nación*, 31 de diciembre.
- LONGHI DE BRACAGLIA, Leopoldo. 1936. *Mitre, traductor de Dante*, Buenos Aires, Coni.
- MITRE, Adolfo. 1960. *Italia en el sentir y pensar de Mitre*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri.
- PAZ, Martín. 2003. «El infierno de los traductores: El noveno círculo», *Página 12* (Suplemento *Radar Libros*), 15 de junio.
- TRIAY, Virginia. 2005. «Bartolomé Mitre: el traductor», *Abanico. Revista de Letras de la Biblioteca Nacional* 12, 12-14.