

Los *Cantos* de Leopardi,
en la traducción de Antonio Gómez Restrepo (1929)*

Assumpta Camps

La traducción de los *Canti* de Giacomo Leopardi (Recanati, 1798-Nápoles, 1837) que presentamos en esta edición corresponde a la realizada al español por el colombiano Antonio Gómez Restrepo en 1929 (Roma). Nos hallamos, por tanto, ante una traducción de la obra más emblemática de un autor italiano reconocido como un clásico universal. Dicha traslación es de triple orden: en el plano lingüístico (del italiano al español, y veremos más adelante a qué variante de esta lengua); en el ámbito temporal, pues se sitúa a casi un siglo de distancia de la aparición de los *Canti* en Italia (y veremos también qué supone esta distancia en el plano estético); y, no en menor medida, también una traslación en el plano geográfico-cultural, en el paso de Europa a Hispanoamérica (y, más concretamente, de Italia a Colombia). Es decir, consiste en la transposición de un autor canónico para la literatura occidental a un ámbito poscolonial (en un «viaje» que nos conduce del centro cultural a una de sus periferias, de tal modo que se hace necesario tomar en consideración la relación con la metrópolis y su cultura). Es preciso tener en mente esta triple traslación, pues resulta de todo punto imprescindible para ubicar en su justa medida la traducción que aquí nos ocupa en el momento de enfrentarnos a la misma, ya sea para acometer su análisis o su lectura.

Los *Canti* son, sin duda, la obra más conocida del escritor de Recanati y la más traducida a diferentes idiomas, entre ellos el español. Sin embargo, por la misma naturaleza de su poesía, y por la dilatada elaboración de este poemario a lo largo del tiempo, conviene tener presentes las relaciones intertextuales que se establecen entre los *Canti* y otras obras de Leopardi, en particular el *Zibaldone di pensieri* (1817-1832), los *Pensieri* (1831-1835) y las *Operette morali* (1824-1832) sobre todo, aunque también los discursos y ensayos, como el *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani* (1824), los *Paralipomeni della Batracomiomachia* (1831) y, naturalmente, el

* Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de investigación «La traducción en contextos plurilingües» (FFI2009-10896), dirigido por Assumpta Camps, que cuenta con financiación ministerial.

Epistolario (1814-1837). Todos ellos contribuyen a perfilar el significado de muchos de sus poemas y muestran la cohesión de una obra literaria donde poesía y pensamiento se entrelazan estrechamente; una obra, en fin, que se desarrolla a lo largo de los años y en diferentes géneros, con singular personalidad en su época.

Los *Canti* es el poemario que compuso Leopardi entre 1816 y el momento de su muerte, acaecida en Nápoles en 1837. De él existen varias ediciones, pero se recordarán fundamentalmente la florentina (Piatti) de 1831, la primera que adopta la denominación de *Canti*, la napolitana (Starita) de 1835 y la póstuma y también florentina (editada por su amigo A. Ranieri para Le Monnier), la cual se dio a conocer en 1845. La obra presenta notables variantes, y no respeta el orden cronológico de composición de los poemas, siendo la ordenación de los mismos importante para su comprensión, hasta el punto que la crítica habla de un poemario verdaderamente orgánico.

Aunque existían algunos poemas suyos anteriores (las primerísimas poesías son de 1809), Leopardi quiso abrir su poemario con una composición como «All'Italia» (septiembre de 1818) sobre la decadencia de la patria: una exhortación, en realidad, para levantarla de su postración, lo cual ponía el énfasis desde un principio del poemario en ese patriotismo leopardiano juvenil que tanto caracteriza el tono heroico y elocuente de los dos primeros cantos: el ya mencionado y «Sopra il monumento di Dante», muy próximos en el tiempo (éste último, de septiembre-octubre 1818). Así pues, la temática de la infelicidad del hombre moderno se apunta desde un principio, perfilándose a lo largo de los *Canti* ulteriormente.

Los primeros cantos son nueve canciones, desde un punto de vista métrico, aunque «extravagantes», como las definió Leopardi, pues no eran amorosas, y menos aún petrarquescas, sino que ocultan su verdadero tema, el de la decadencia moderna de la patria. A las dos ya mencionadas, les sigue «Ad Angelo Mai quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica» (enero 1820), donde se pone de manifiesto el entusiasmo por una antigüedad que se considera heroica, en contraposición a la «moderna viltà» de una época que Leopardi contemplaba como «il secolo morto»; un pensamiento que alcanzará su cima, por ejemplo, en el sarcasmo de las *Operette morali*, como se recordará. A continuación hallamos «Nelle nozze della sorella Paolina», «A un vincitore nel pallone» y «Bruto minore», canciones de tono filosófico, que desarrollan esa oposición entre antiguos y modernos orientada a celebrar una antigüedad clásica que se presenta como la época de verdadera plenitud humana. En la primera de ellas, el tema, al contrario de lo que podría parecer por su título, es el lamento por la decadencia moral del presente y el elogio de la virtud antigua. Por su parte, la segunda, constituye un himno a la Grecia clásica a través de la celebración de sus héroes, que comprende, asimismo, un elogio de lo helénico y lo pagano. En la tercera, sin embargo, aunque dentro de la misma tónica, aflora por primera vez la visión del mundo leopardiana: ese yo-heroico romántico, ese titanismo que se articula aquí en relación con el tema del

suicidio (véase el monólogo de Bruto, por ejemplo) y, no en menor medida, en la polémica contra el cristianismo que siempre caracterizó al autor.

Los dos cantos que siguen («Alla Primavera, o delle favole antiche» e «Inni ai Patriarchi, o de' principii del genere umano») constituyen un díptico compuesto entre enero y julio de 1822 donde se elabora el tema del mito de lo primitivo, entendiendo la Antigüedad como la infancia de la humanidad. Este será un tema fundamental en Leopardi, tratado en oposición a la ciencia y al progreso, aspectos ambos que han comportado, a su modo de ver, la desaparición del mundo antiguo y sus valores, y son asimismo el origen de la infelicidad del hombre moderno.

Este primer ciclo de canciones se cierra con «Ultimo canto di Saffo» (mayo 1922), que marca, de hecho, el fin de una etapa poética y el inicio del «yo-lírico» leopardiano, como se verá a continuación. En él aflora el lamento por la exclusión de la protagonista, un tema romántico por excelencia.

Y, en efecto, siguen a partir de este momento los idilios, que nos retrotraen a una época bastante anterior, en concreto a finales de 1817, y desarrollan una poética distinta, de carácter autobiográfico y tono elegíaco, centrada en la memoria y en la narración lírica que surge de la reflexión sobre lo vivido, cuando los deseos de gloria del primer Leopardi se han apagado ya. En este nuevo ciclo hallamos en primer lugar «Il primo amore» (1817), donde se presenta la voz doliente y el paisaje interior del poeta, su lamento por los sueños no realizados. Le sigue «Il pasero solitario», que es posterior en el tiempo, pero que se antepone a los siguientes idilios desde la edición Starita. A continuación, uno de los idilios leopardianos más famosos y más traducidos en toda la historia: «L'Infinito» (compuesto entre la primavera y el otoño de 1819), centrado en la reflexión en torno al placer de lo infinito e indefinido (como sensación visual y auditiva a la vez). Le sigue otro de los idilios más famosos: «La sera del dì di festa» (primavera de 1820), donde aflora el contraste doloroso de la desesperación del poeta en pleno estallido de la primavera, y, consecuentemente, el gran tema leopardiano de la «ilusión» (en sentido italiano, como «engaño») y la vanidad del mundo. Con «Alla luna» (poema que se dio a conocer inicialmente como «La ricordanza»), en cambio, regresamos a la etapa de 1819, y nos sumimos de lleno en la poética de la memoria. Por su parte, el siguiente idilio, «Il sogno», nos presenta el coloquio con una muchacha joven ya fallecida (probablemente Teresa Fattorini, hija del cochero de los Recanati), en lo que constituye una elegía de carácter fuertemente petrarquesco. Con «La vita solitaria» (verano-otoño 1821), Leopardi nos ofrece el primer balance de su poética del idilio, en su opción por la reclusión en la vida solitaria que parece hacer aflorar una posible vía para felicidad humana, la cual se revelará asimismo ilusoria más adelante.

La edición definitiva presenta a continuación «Consalvo», que, sin embargo, es muy posterior en el tiempo (1832), y «Alla sua Donna», que, en realidad, era la última de la canciones (la número X), y que acabó colocada en décimooctavo lugar. La crítica afirma que estos dos poemas anticipan la canción libre que Leopardi desarrolla en los cantos pisanos-recanatenses posteriores (etapa 1828-1830), y constituyen un díptico

sobre el amor. «Alla sua Donna» es una especie de himno a la belleza arquetípica, de resonancias fuertemente platónicas y petrarquescas, y está dedicada a una mujer ideal, inexistente e imaginada por el poeta.

Esta etapa poética leopardiana se cierra con «Al Conde Carlo Pepoli», inicialmente una epístola compuesta según los sermones horacianos. En este canto Leopardi confirma, con tono argumentativo, su visión tétrica del mundo, la cual preanuncia su silencio poético de cinco años y anticipa otros momentos posteriores de los *Canti*.

Se llega así a la gran etapa de los cantos pisanos-recanatenses, que constituyen el centro del poemario y expresan la fe en la poesía como consolación ante la infelicidad de la existencia. Después de un largo silencio debido a una etapa de aridez poética, Leopardi reencuentra en Pisa la veta lírica hacia 1828. Precisamente el primero de estos cantos, «Risorgimento» (aquí traducido como «Resurrección», por cierto), canta el resurgir de ese estado de ánimo propicio a la creación poética que mostraba el Leopardi juvenil, a la vez que el desconcierto y el estupor por el mismo en la edad madura. Le sigue uno de los cantos más famosos del recanatense, «A Silvia», donde asistimos a uno de los temas claves leopardianos: la transfiguración que opera la memoria sobre lo vivido en el momento de narrarlo, clave de su poética de la memoria. Silvia, por otra parte, se erige como símbolo de la existencia humana preservada por la muerte acaecida en su juventud (como lo será también la Nerina, de resonancias tassianas, que se encuentra en el canto siguiente). Un año más tarde (agosto-septiembre 1829), Leopardi compone una especie de autobiografía poética titulada «Le Ricordanze», que es un verdadero canto desesperado a la condición infeliz del hombre, la cual halla su resarcimiento en la transfiguración poética de lo vivido gracias a la memoria. Asoma aquí el tema de la Naturaleza cruel, y el retorno al pensamiento negativo que prevalecerá en el último Leopardi.

Le siguen, cronológicamente, «La quiete dopo la tempesta» e «Il sabato del villaggio», ambos de septiembre de 1829, los cuales constituyen otro díptico en este poemario. Los dos idilios, de notable extensión, se centran en el tema del lamento desolado por la infelicidad de la condición humana y lo ilusorio de cualquier momento de felicidad en nuestra existencia. Ambos son muy célebres por las escenas de vida recanatense, tan cargadas de connotaciones personales para el poeta, las cuales se hallan al inicio de ambos cantos, pero cuyas expectativas se acaban desmintiendo con el desarrollo de los mismos. En ambos asoma ese titanismo que caracteriza a la visión del mundo leopardiana, y que es propia de esa convicción sobre la crueldad de la Naturaleza que se va abriendo camino en su obra hacia 1825-1827. Desde este punto de vista, se relacionan con el «Canto notturno di un pastore errante dell'Asia» (octubre de 1829-abril de 1830), poema que los precede en la versión definitiva, como también con «La ginestra», que Leopardi colocó en el 34º lugar.

El «Canto notturno» es un claro ejemplo de poesía-pensamiento que constituye, de hecho, una inmersión en el tema de la infelicidad de la condición humana y la

desolación por la existencia, la cual se convierte en condición general, afectando a la especie humana y al resto de las criaturas. Resulta importante también porque en él aflora, en su quinta estrofa, el tema clave del aburrimiento («la noia»). Leopardi presta su voz en esta ocasión a un pastor mítico de Asia que personifica el lamento por la humanidad, ya sea antigua o moderna.

A continuación, los *Canti* presentan una serie de varios poemas que se conocen como el ciclo de Aspasia, en alusión a la etaria que fue amante de Pericles. Dichos poemas hallan su inspiración en el amor no correspondido por Fanny Targioni-Tozzetti, a quien Leopardi conoció y frecuentó a partir de 1830. Estos cantos florentino-apolitanos se relacionan en parte con «Alla sua Donna» y «Consalvo», pero constituyen una nueva etapa lírica, marcada por una obsesión amorosa. «Il pensiero dominante», poema que abre el ciclo, en realidad solo toma a Fanny como pretexto, siendo el amor, como experiencia ennoblecedora al margen del verdadero objeto del mismo, lo que prevalece. Desde este punto de vista, el poema anticipa a «Amore e Morte» (1832), que le sigue, un canto donde Leopardi perfila el tema en una poesía-pensamiento al señalar que tan solo el amor y la muerte son capaces de conferir al ser humano consciencia de sí mismo.

Los dos cantos siguientes, «A se stesso» y «Aspasia», corresponden ya a la etapa del desengaño amoroso. El primero consiste en una suerte de epitafio de temática fúnebre y desolada, donde se retoma, potenciándolo, el tema de «la noia». Pero sobre todo, en ellos nos hallamos ante la negación de la poética de los cantos pisano-recanatenses, cerrándose cualquier posibilidad a un futuro resurgir poético. Por su parte, «Aspasia» elabora el tema del desengaño referido no solo a la pasión amorosa, sino a la misma idea del amor.

A pesar de cuanto pudiera parecer, este canto XXIX no guarda relación con las Sepulcrales que le siguen: «Sopra un basso rilievo antico sepolcrale» y «Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel momento sepolcrale della medesima». Esta última aborda el tema de la pérdida de la belleza con la muerte, e insiste en condenar los sentimientos que suscita materia tan «innoble» como la belleza femenina. Por su parte, la primera de las sepulcrales no se relaciona, en realidad, con Aspasia, sino con Clelia Severini, muerta a los diecinueve años. Constituye una representación del tema de la «fanciulla morta», que encierra el lamento no solo por la infelicidad de la existencia humana, sino porque nuestra condición ni siquiera nos ahorra el dolor cuando nos libera con la muerte.

Los últimos cantos, compuestos entre finales de 1834 y el otoño de 1836, tienen un carácter unitario y constituyen una suerte de testamento espiritual del autor. Nos remiten a Nápoles, ciudad especialmente odiada por Leopardi. La «Palinodia al marchese Gino Capponi» (1835) es un canto agónico, muy vinculado a «Aspasia» y a «La Ginestra» posterior, dedicado a tratar el tema del desengaño ideológico respecto del optimismo progresista y el espiritualismo que Leopardi observó en su etapa napolitana. Corresponde sin duda al apogeo del materialismo leopardiano, y, en su

pensamiento demoledor, se propone el desenmascaramiento irónico de todas las ilusiones e ingenuidades ideológicas aún presentes en su época.

Con «Il tramonto della luna» y «La Ginestra o il fiore del deserto», ambos de 1836, Leopardi regresa a la canción libre para abordar, en el primero, la imagen del nocturno como correlativo de la triste condición humana, ante la indiferencia de la Naturaleza. En el segundo, uno de los más claros ejemplos del «pensamiento poetante» leopardiano, aflora de nuevo la crítica de la Ilustración y el predominio de la razón que han comportado la pérdida de la antigua visión del mundo, así como la conmiseración no solo por la infelicidad de la condición humana, sino también por su estupidez histórica.

Los *Canti* se cierran casi en tono menor con una «Imitazione» (probablemente de 1828) del poema «La hoja» de Antoine-Vincent Arnault, y con «Scherzo» (1828), que encierra una encendida declaración poética en su defensa de la «labor limae» ya defendida por Horacio. Les siguen, a modo de apéndice, unos fragmentos poéticos, que en realidad son partes de textos juveniles (de 1816-1819) publicados con anterioridad, y dos traducciones del griego: «Dal greco di Simonide» (que corresponde a Simónides de Salmos, poeta griego del siglo VII a.C.) y «Dallo stesso», las cuales nos remiten a la época del descubrimiento del pensamiento antiguo por parte de Leopardi, un tema sin duda relevante en la composición de los *Canti*.

* * *

Como es sabido, el Romanticismo llega a América a mediados del siglo XIX de la mano principalmente de las literaturas francesa e inglesa, aunque muy pronto la literatura española se convertirá en la principal vía de influencia, siendo ésta la inspiración más importante para el Romanticismo hispanoamericano en la segunda mitad del siglo. Por lo tanto, nos hallamos ante un Romanticismo fundamentalmente tardío, que triunfa en el ámbito hispanoamericano entre 1840 y 1890, y se relaciona estrechamente con las revueltas políticas contra las diferentes tiranías afianzadas en dichos países, y con el inicio de las agitaciones en Cuba y Puerto Rico contra el dominio español. Consecuentemente, el Romanticismo cumplirá una importante función en toda el área hispanoamericana en relación con la construcción de una nueva América.

Así, por ejemplo, en Argentina, el hostigamiento de la tiranía se hallará detrás de buena parte de la difusión del Romanticismo (que fue particularmente importante en el Río de la Plata), y en especial de los llamados «proscritos», es decir, los opositores a Rosas, entre los que se halla Sarmiento, entre otros. En otros países, sin embargo, el Romanticismo se manifestó más relacionado con el retorno a los clásicos. El interés y la difusión de los escritores contemporáneos, entre los cuales cabe considerar a Leopardi (junto a Foscolo, Manzoni, como también a Alfieri, Pellico y De Amicis), fue bastante temprana, aunque a decir verdad se limitó a círculos muy reducidos y elitistas en un primer momento. En su conjunto, el recanatense fue uno de los escritores románticos

más leído y traducido, no solo en Colombia, sino en el conjunto del ámbito hispanoamericano. En la medida que el Romanticismo en dicha región se muestra subsidiario de la situación en la Península, cabe recordar aquí sumariamente las fases de difusión de la obra de Leopardi en España. La crítica establece a este respecto tres grandes fases:

- 1) hasta 1855 (etapa que comprende los periodos de censura y exilio de los intelectuales liberales románticos, es decir, 1810-1820 y 1823-1828): en esos años; Leopardi se lee esporádicamente, aunque no se traduce, ni se escriben ensayos sobre él;
- 2) 1855-1898: Leopardi se ve tratado con más rigor, pero aún es un autor poco conocido; y
- 3) a partir de 1898: Leopardi goza de amplia difusión, y se percibe una mejor comprensión de su obra en su conjunto.

En este contexto, se recordará que el primero en divulgarlo en España fue Juan Valera, en 1855. Se sabe que Valera leyó a Leopardi hacia 1849, pero no publicó su ensayo sobre el reccanatense hasta unos años más tarde. Antes que él, cabe mencionar también a dos españoles que viajaron a Italia entre 1820 y 1850: Ángel de Saavedra (el duque de Rivas), y Martínez de la Rosa. Como también, más tarde, a José Alcalá-Galiano, Carmen de Burgos, Miguel de Unamuno, Menéndez Pelayo, J. L. Estelrich, Enrique Díez-Canedo, entre muchos otros.

Leopardi fue un autor en conjunto ampliamente leído, bastante traducido e incluso imitado un poco en todas partes en Hispanoamérica: Ecuador, Chile, Cuba, Venezuela, Perú, Uruguay, Argentina, Colombia (como el caso que aquí nos ocupa), etc. En Ecuador, por ejemplo, recordaremos a Numa Pompilio Llona, poeta romántico en cuya obra se aprecia la influencia leopardiana. Como también en la del chileno Guillermo Matta. En cuanto a Cuba, cabe mencionar aquí a Juan Clemente Zenea, quien tradujo a Leopardi. Como también a otro traductor, Juan Vicente González, en Venezuela, por su labor como difusor de otros grandes nombres de la literatura italiana, como Dante, desde las páginas de la *Revista Literaria* que él fundó. En cuanto al Perú, la influencia de Leopardi fue muy notable y dilatada en el tiempo (alcanzando incluso el siglo XX), y son muchos los autores que se podrían mencionar en este apartado, desde Clemente Althaus (quien no solo muestra su influencia, sino que llegó a traducirle), Manuel González Prada, Carlos Germán Amézaga, Luis Ulloa, Carlos Augusto Salaverry, Augusto Catanzaro, Felipe G. Caseneuve y, sobre todo, José Arnoldo Márquez y Ricardo Palma, así como Pedro Paz Soldán (llamado «Juan de Arona»), quien también le tradujo. Por su parte, en Uruguay destaca la influencia leopardiana en la obra del ensayista José Enrique Rodó, quien, por cierto, viajó por Italia y murió en Palermo en 1917.

En cuanto a la Argentina, la influencia leopardiana es puntual en la generación de 1837, que es la que más interés mostró por la literatura italiana, empezando por Miguel Cané padre, sin duda muy próximo al Leopardi preocupado por la decadencia de la

patria, aunque más influenciado por Manzoni. Sin embargo, entre la generación de 1880 (que corresponde a la etapa de organización nacional), predomina la influencia francesa, por lo que Leopardi es un autor respetado, pero poco leído en profundidad. Su influencia empieza a ser muy importante en la generación argentina del cambio de siglo, y se sitúa mayoritariamente ya en el siglo XX, en una recepción que dará como fruto algunas muy notables traducciones, como la que realizó Calixto Oyuela (1857-1935), las cuales se dieron a conocer desde 1891, y en volumen conjunto con sus propios poemas en 1905. Algunos autores que cabe mencionar en este apartado son: Rafael Alberto Arrieta (1923), influido sobre todo por el Leopardi de las escenas recanatenses; los traductores ocasionales de los cantos de Leopardi: Francisco Soto y Calvo, José Nicolás Matienzo, Eleuterio Tiscornia, Carlos Obligado, Ricardo del Campo, Jorge Max Rhode, entre muchos otros; o también los traductores de su prosa, como Pedro Henríquez Ureña (quien tradujo parcialmente el *Zibaldone*); e incluso los imitadores, como Ezequiel Martínez Estrada (con variaciones sobre un tema de Leopardi, publicadas en 1929); así como los autores de ensayos sobre Leopardi, como Leandro Pita Romero (1937). Destacan la traducción de los cantos leopardianos a cargo de Roberto Giusti, que sin embargo apareció en Costa Rica en 1917; y, en primerísimo lugar, la selección y traducción de textos de Leopardi que Pedro Juan Vignale publicó en Buenos Aires en 1937, titulada *Obras*, precedida de un notable prólogo, que amplía el conocimiento de la obra leopardiana en ese país.

Como vemos, Leopardi no solo se halla presente en la generación romántica, sino que se difundió ampliamente entre los iniciadores del Modernismo, que se percibe como una corriente singularmente propicia a la recepción de Leopardi en Hispanoamérica, por ejemplo en autores como el peruano González Prada, el cubano Julián del Casal, el colombiano José Asunción Silva o el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera. Sin embargo, cabe señalar que su influencia se centró más bien en el plano temático, y principalmente en lo concerniente al pesimismo leopardiano, más que en aportaciones estilísticas, métricas o de otro tipo. De su obra, los *Canti* fueron sin duda la obra preferida en Hispanoamérica, y entre ellos, la poesía «L'Infinito» destaca en primerísimo lugar, pues fue ampliamente traducida e imitada en muchos países.

En cuanto a la recepción leopardiana en Colombia, que constituye los antecedentes de la traducción de Antonio Gómez Restrepo que aquí presentamos, cabe señalar que la influencia romántica se puede apreciar en algunos poetas colombianos de renombre, entre los que destacan Julio Arboleda, José Eusebio Caro, Gregorio Gutiérrez González y, sobre todo, Rafael Pombo (gran difusor de la literatura francesa e italiana, el cual contó también con imitadores en su país, como Joaquín González Camargo). Tanto en Caro, como en Gutiérrez González o en Pombo se aprecia una notable influencia de Leopardi, pero ésta asoma muy especialmente en los poetas José Joaquín Ortiz (1814-1892), también conocido como «José Negreros», y en el modernista José Asunción Silva (1865-1896), un autor que explora la temática de la

idealización de los tiempos pasados a través de la memoria, y que tuvo a Leopardi entre sus autores predilectos.

De los muchos traductores de Leopardi que se pueden contabilizar en Hispanoamérica, Antonio Gómez Restrepo es de los más famosos y reconocidos por la calidad de su traducción de los *Canti*, junto con Calixto Oyuela, Roberto F. Giusti y Pedro Juan Vignale. Para muchos críticos, su traducción es la mejor. Entre los que se manifestaron en este sentido al conocerla, cabe mencionar, por ejemplo, a Arturo Farinelli, L. Bacci, Lucio Ambrozzi, Manfredi Porena, Aurelio Boza Masvidal, y Juan M. Dihigob, entre muchos otros.¹

* * *

Como decíamos al inicio, la traducción de Gómez Restrepo supone una triple traslación: lingüística, temporal y geográfico-cultural. Lo primero que salta a la vista es que se trata de una traducción al español peninsular, sin marcas lingüísticas que la ubiquen en ámbito hispanoamericano, o más concretamente colombiano. Por otra parte, a pesar de que se sitúa a casi un siglo de distancia del original, en un contexto literario y estético muy distinto, Gómez Restrepo no emprende ninguna actualización contemporánea de los cantos leopardianos, ninguna traslación de los mismos a una poética distinta y más actual. Por el contrario, nos propone una versión poética de los *Canti* que respeta el metro leopardiano, y, en muchos momentos, también la rima (como en «El primer amor», «A mi amada» o «Resurrección»), así como el ritmo del original, adaptándose al gusto decimonónico español. De modo tal que podemos hablar de una operación traductora lingüísticamente normativa –como cabría esperar de un correspondiente de la Real Academia de la Lengua allende los mares– y que aspira, con éxito, a inscribir esta traducción en el marco de la poesía romántica española. No nos hallamos, por tanto, ante una traslación de un autor canónico de la literatura occidental llevada a cabo desde la periferia y con presupuestos válidos para ese contexto a finales de los años 20 del siglo pasado. Muy al contrario, Gómez Restrepo propone una traducción «normativa» que pretende situarse en el centro cultural hispano, ganarse un lugar en el ámbito literario de la metrópolis midiéndose con otras operaciones traductoras de Leopardi al español y hasta superándolas con creces. En este sentido, y a pesar del origen colombiano de Gómez Restrepo, este no se puede considerar en modo alguno un Leopardi surgido en los trópicos, sino traducido desde una óptica enteramente peninsular, en lo que constituye una operación traductora completamente distinta de lo que en algún momento del siglo pasado se pudo observar en el ámbito americano en relación con la traducción de autores canónicos dentro de la literatura occidental.

¹ Cf. s. a. (1929), Bacci (1929), Dihigo (1929), Ambrozzi (1930), Boza Masvidal (1930), Farinelli (1930), Porena (1930). Para una aproximación general, véase Del Greco (1952).

Se trata, sin duda, de una buena traducción poética de Leopardi, mucho mejor, por cierto, que alguna más reciente, con más pretensiones filológicas, pero muy inferior en calidad poética. La que aquí nos ocupa presenta, como decíamos, una versión en verso de los cantos leopardianos. Uno de sus mayores logros estriba, precisamente, en la calidad poética del resultado (y no en menor medida en su ritmo), sin sacrificar por ello la fidelidad al original. Si bien es cierto que Gómez Restrepo opera algunos cambios: supresiones, inversiones de orden, cambios menores en la puntuación y en los tiempos verbales, o incluso algunas banalizaciones, supresiones de encabalgamientos, o, sobre todo, algunas interpretaciones libres –por cierto, a menudo bastante logradas y que raramente chirrían–, también lo es que rehúye la literalidad, alcanzando una equivalencia funcional muy notable que justifica plenamente los elogios recibidos por la crítica desde ámbitos muy distintos, tanto italianos como españoles.

La edición que hemos utilizado para este estudio es la realizada en 2002 por la Pontificia Universidad Católica del Perú, en su colección «El Manantial Oculto», n.º 28, dirigida por Ricardo Silva-Santisteban. Dicha edición comprende un prólogo de la crítica y poeta peruana Ana M^a Gazzolo (Lima 1951), dedicado exclusivamente a contextualizar los cantos de Leopardi a través de un repaso biobibliográfico sobre la composición de los mismos, basado en la bibliografía italiana, sin mención alguna a la recepción leopardiana en Hispanoamérica, como tampoco a Gómez Restrepo ni a su traducción. Incluye un fragmento del manuscrito de «A Silvia» en facsímil.

Esta edición presenta la traducción de los cantos leopardianos en su orden según la edición definitiva de los mismos, excepto por los cantos XXXV («Imitazione») y XXXVI («Scherzo», aquí traducido como «Juguete»), cuyo orden se invierte. En cuanto a las traducciones del griego, nos presenta la segunda con el mismo título de la primera «Del griego de Simónedes», obviando el título original, «Dallo stesso», que sería más propio traducir como «Del mismo». Gómez Restrepo dejó sin traducir los últimos cantos leopardianos: «Imitazione», los tres fragmentos, y las dos traducciones, por entender que eran textos menores, sin demasiado valor. La edición peruana de su traducción de los *Canti*, sin embargo, incluye estos textos finales en la traducción al español de Miguel Romero Martínez, poeta andaluz nacido en Sevilla en 1887, promotor del Ultraísmo, y excelente traductor, a su vez, de Leopardi, que fue también contemporáneo de Gómez Restrepo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMBRUZZI, Lucio. 1930. «Antonio Gómez Restrepo traduttore del Leopardi», *Convivium* II, 54-56.

ARRIETA, Rafael Alberto. 1959. *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Peuser, tomos II-IV.

BACCI, L. 1929. «Cantos de Giacomo Leopardi» [reseña], *Colombo* IV, 257-260.

- BELLINI, Giuseppe. 1977. *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Milán, Cisalpino-Goliardica.
- BELLINI, Giuseppe. 1997. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia (3ª ed.).
- BOZA MASVIDAL, Aurelio. 1930. «Cantos de Giacomo Leopardi, traducidos en verso castellano por Antonio Gómez Restrepo», *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias* 40, 412-415.
- CARILLA, Emilio. 1967. *El Romanticismo en la América Hispánica*, Madrid, Gredos, 2 vols.
- DEL GRECO, Arnold Armand. 1952. *Giacomo Leopardi in Hispanic Literature*, Nueva York, S. F. Vanni.
- DIHIGO, Juan M. 1929. «Cantos de Giacomo Leopardi traducidos en verso castellano por Antonio Gómez Restrepo», *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias* 39, 108-109
- FARINELLI, Arturo. 1930. «Trittico: un traduttore colombiano del Leopardi», *Nuova antologia* LXV, 298-306
- FLORIT, Eugenio & José Olivio JIMÉNEZ. 1968. *La poesía hispanoamericana desde el Modernismo*, Nueva York, Appleton-Century-Crafts.
- GARCÍA PRADA, Carlos. 1956. *Poetas modernistas hispanoamericanos*, Madrid, Cultura Hispánica.
- PORENA, Manfredi. 1930. «Cantos de Giacomo Leopardi traducidos en verso castellano por Antonio Gómez Restrepo» en *Atti dell'Accademia degli Arcadi*, Roma, Scuola Tipografica Salesiana, 1-8.
- S. A. 1929. «Leopardi traducido por Gómez Restrepo», *Raza Española* 127-128, 39-51.
- TORRES RIOSECO, Arturo. 1963. *Precursores del Modernismo*, Nueva York, Las Américas.