Purgatorios

Jacqueline Risset
Eduardo Arens / **Nicola Bottiglieri**
Giuliana Contini / Cesare Del Mastro
Ricardo Espejo / **Carlos Gatti**
Harold Hernández / Efraín Kristal
Luis Landa / **Ángel Pérez**
Giovanna Pollarolo / Donatella Stocchi-Perucchio
Elio Vélez / **Martina Vinatea** / Jorge Wiesse

Jorge Wiesse editor

UNIVERSIDAD DEL PACÍFICO

Italia & America Latina 2015

Istituto Italiano di Cultura Lima

Purgatorios

Jacqueline Risset
Eduardo Arens / Nicola Bottiglieri
Giuliana Contini / Cesare Del Mastro
Ricardo Espejo / Carlos Gatti
Harold Hernández / Efraín Kristal
Luis Landa / Ángel Pérez
Giovanna Pollarolo / Donatella Stocchi-Perucchio
Elio Vélez / Martina Vinatea / Jorge Wiesse

Jorge Wiesse editor

UNIVERSIDAD DEL PACÍFICO

Italia & America Latina
2015

Istituto Italiano di Cultura Lima

Microscopia de la traducción: algunas versiones españolas de *Purg*. I, 13; *Purg*. I, 117; y *Purg*. V, 134

Jorge Wiesse Rebagliati
Universidad del Pacífico

Sin pretender precisar de manera exhaustiva la naturaleza de la traducción en general o exponer la especificidad de la traducción literaria o hacer notar los problemas que las grandes obras como *Hamlet* o la *Divina Comedia* proponen a la teoría de la traducción[1], sí podría resultar interesante recordar algunas cuestiones muy generales sobre esta práctica para luego especificar el propósito que nos anima a examinar con cierto detalle algunas versiones españolas de tres versos del *Purgatorio* de la *Divina Comedia*: *Purg.* I, 13; *Purg.* I, 117; y *Purg*. V, 134.

En primer lugar, convendría aclarar que se traducen textos, no lenguas. Puesto que, como observa el lingüista rumano Eugenio Coseriu, muchos contenidos de dos lenguas diferentes son simplemente «inconmensurables»[2], resulta un empeño inútil tratar de encontrar equivalencias puntuales entre los significados de dos lenguas. Lo que se traduce, en términos coserianos, no son los significados, sino las designaciones (es decir, las referencias a las «cosas» extralingüísticas, a los «hechos» o «estados de cosas» extralingüísticos[3]) y también el sentido (fenómeno que se percibe cuando descubrimos que un mismo enunciado puede tener varios sentidos: «Sócrates es mortal», por ejemplo, puede ser el ejemplo de un silogismo –sustituible por otro enunciado parecido– o una

advertencia a Jantipa[4]). Y, aun así, en determinadas circunstancias, podrían incluso sustituirse las designaciones (Coseriu cita el caso de una versión inglesa clásica del *De interpretatione* de Aristóteles que traduce *traguélafos*¸ 'centauro', por «*mermaid*» y que dentro de cierto contexto, en tanto ejemplo, no resulta una traducción inadecuada[5]). No existen, entonces, traducciones perfectas (o no puede pedírsele a la traducción una perfección que esté fuera de su naturaleza). Sostiene Coseriu:

> El traducir es análogo ante todo al hablar; por ello, para el traducir, como para el hablar, solo tienen vigencia normas determinadas y motivadas en sentido finalista. Por la misma razón, la mejor traducción absoluta de un texto cualquiera simplemente no existe: solo puede existir la mejor traducción de tal texto para tales y cuales destinatarios, para tales y cuales fines y en tal o cual situación histórica. (Coseriu 1977: 239)

Como diría Umberto Eco, ello vuelve a todo texto de llegada fruto de una «negociación»[6]. Y afirma:

> […] la traducción se basa en procesos de negociación, siendo la negociación, precisamente, un proceso según el cual para obtener una cosa se renuncia a otra, y al final, las partes en juego deberían salir con la sensación de recíproca satisfacción a la luz del principio áureo por el que no es posible tenerlo todo. (Eco 2008: 25)

Y, sin embargo, siempre en situaciones puntuales y atendiendo a lo que Eco denomina la «*intentio operis*», determinado núcleo del original parecería no negociable. Eco se refiere a la distinción entre fábula y trama y afirma que una traducción poética debe respetar no solo la fábula, sino también la trama[7]. Resultaría una pérdida, en efecto, por ejemplo, que Dante personaje, en el canto III del *Infierno* (*Inf.* III, 1-9) diga que va a leer a continuación la leyenda de la puerta del Infierno: el efecto del exabrupto ocurre porque primero aparecen las palabras en lo alto de la puerta y luego Dante autor nos

dice que eso fue lo que leyó Dante personaje. En otros casos, parece indispensable mantener una secuencia rítmica[8] o una repetición, o un determinado nivel de estilo, del original.

Lo anterior podría discutirse. En varios de sus trabajos, Jorge Luis Borges, como lo hace notar Efraín Kristal, sostiene que la traducción es un prolongado juego experimental de omisiones y de énfasis[9], que llega a anular la distinción entre original y versión (2002). Y en esto –como apunta también Kristal– Borges parecería coincidir con la afirmación de George Steiner en *Después de Babel,* quien sostiene que una traducción puede actualizar potencialidades no realizadas en el original[10]. Yves Bonnefoy, nuevamente en la visión de Kristal, ha convertido a Shakespeare en un poeta francés y en parte de su propia *ouvre*[11].

Sea cual fuere el caso, el juego entre original y traducción es un ejercicio que podría iluminar nuestra comprensión de la obra literaria, puesto que es un ejercicio hermenéutico, un ejercicio en el que se pueden encontrar y contrastar interpretaciones, pues –como lo afirma Eco– toda traducción supone una interpretación (aunque no toda interpretación suponga una traducción[12]). La interpretación precede –implícita o explícitamente– a la traducción.

Coseriu asegura que el procedimiento para describir el sentido en el nivel de los textos es el mismo que el de los otros niveles (fónico, gramatical, etc.) de una lengua: la conmutación (2007: 250-253). Así, por ejemplo, no es lo mismo que luego de un sueño intranquilo, Gregor Samsa despertara convertido en un horrible insecto, o un horrible bicho, o que luego de un plácido sueño –inducido quizás por el opio– el rey de Siam despertara convertido en Pegaso. Dentro de la misma línea, sería posible contrastar diferentes versiones de un mismo verso con el objeto de producir sentido mediante la conmutación y comprender mejor el original y sus posibilidades. Sin haber hecho exactamente lo mismo, es lo que Lorenzo Hervás y Wilhelm von Humboldt intentaron como procedimiento de análisis lingüístico cuando interpretaron analíticamente las construcciones y significados gramaticales y

léxicos de una lengua por medio de otra lengua[13]. O lo que hace cualquier traductor cuando juzga su texto a la luz de otros en el plano de la reflexividad.

A continuación, examinaré tres versos del *Purgatorio* de Dante considerando lo que acabo de exponer.

***Purg.* I, 13**

Dolce color d'orïental zaffiro (Dante)
Dulce color de un oriental zafiro (Martínez de Merlo)
Un color dulce de oriental zafiro (Echeverría)
De zafiro oriental dulce tintura (Crespo)
Dulce color de orïental zafiro (Sanguinetti)
Dulce vislumbre de oriental zafiro (Babuglia)
Dulce color del oriental zafiro (Mitre)
Plácida tinta de oriental zafiro (Pezuela)

Mantienen la acentuación original del endecasílabo (en sílabas 1-4-8-10) Sanguinetti, Babuglia, Mitre y Pezuela. Resulta especialmente interesante notar que la mayoría de los traductores ha captado la importancia de colocar el primer acento en «dulce», como el original dantesco. Se trata, en efecto, de la primera palabra del primer verso de la narración purgatorial, una palabra que se opone a la aspereza del Infierno, también en términos poéticos: las dulces rimas a las rimas petrosas. Es, también, un término que evoca el nuevo estado de dulzura y de novedad que remite a la juvenil *Vida nueva* y al reencuentro con Beatriz que se realizará al fin del camino purgatorial y que se prevé desde el primer momento del reiniciado viaje. El acento en tercera sílaba con que empieza el verso de Crespo quita fuerza al conjunto (al desplazar el inicio de los acentos del verso); al contrario, la sustitución de «dulce» por «zafiro», al colocar el término de la comparación (zafiro oriental) antes que el elemento comparado (dulce tintura) puede crear un efecto de rotundidad e inmediatez que, finalmente, hace desaparecer el matiz de un color

que va insinuándose y que solo al final se manifiesta, como en efecto ocurre al alba.

Martínez de Merlo, Echeverría, Sanguinetti y Mitre mantienen el término «color», que en su condición genérica expresa, precisamente, aquello que es, pero no con determinaciones específicas. Echeverría agrega el indeterminado «un» (quizás para mantener el metro; pero bien pudo hacerlo con la diéresis en «oriental»). Crespo traduce el «color» dantesco por «tintura» y Pezuela por «tinta», vocablos más específicos. Sin embargo, sus connotaciones pictóricas (y hasta tipográficas) no se corresponden bien con el efecto de piedra preciosa que Dante le otorga a la atmósfera y que a Jorge Luis Borges seducía tanto[14]. En efecto, Borges dice lo siguiente: «Dante describe el cielo oriental, describe la aurora y compara el color de la aurora con el del zafiro. Y lo compara con un zafiro que se llama "zafiro oriental", zafiro del Oriente. En *dolce color d'orïental zaffiro* hay un juego de espejos ya que el Oriente se explica por el color del zafiro y ese zafiro es un "zafiro oriental". Es decir, un zafiro que está cargado de la riqueza de la palabra "oriental"» (Borges 1986: 15-16). Además de la ilación que Borges hace con *Las mil y una noches*, habría que agregar que «oriente» es el brillo especial de las perlas, por el oriente sale el sol, figura[15] de Cristo, quien nació en el Oriente. Como lo muestra Dante en el canto V, al referirse a la presencia gentil de Pía de Tolomei, la piedra preciosa, la *gemma*, es símbolo de la vida amable y cortés, pacífica y sin cuidados que llevó la pobre dueña en su Siena natal[16]. Las piedras preciosas están codificadas en los lapidarios medievales[17]. «Zaffiro» es, por tanto, un término que hay que cuidar. Dante lo coloca al final del verso, en posición simétrica y contraria al «dolce» inicial, como para subrayar con la rotundidad del objeto pétreo el sutil proceso de matices que empezó con «dolce».

Babuglia vuelve subjetivo al «color» dantesco, que es un fenómeno atmosférico, exterior (si bien evoca todo un cambio espiritual, al salir del Infierno): «vislumbre» es término que pertenece al ámbito perceptivo del observador, no al objeto.

En el verso dantesco, los acentos espaciados: 1-4-8-10 resultan clave, pues evocan la expansión del sujeto en una atmósfera sin opresiones, el Purgatorio como lugar de liberación por oposición a la sujeción infernal. En su traducción, Crespo crea un verso que incluye acentuación antirrítmica: «orienTAL» (acento en sexta) choca con «DULce» (acento en sétima), lo que disuena tanto con el concepto de «dulzura» como con la citada condición expansiva. Desaparece, por supuesto, el ritmo pausado y medido que se aprecia en la diéresis de «orïental», diéresis que, por otro lado, solo respeta Sanguinetti y que Borges apreciaba como uno de los valores del verso. Dice: «El verso impone esa lentitud a la voz. Hay que decir *orïental* […]» (1986: 16). Al final, parecería que con este verso de Sanguinetti ocurriera el fenómeno descrito por Jacqueline Risset en *Dante ecrivain ou l'inteletto d'amore* (1982: 239), pues da la impresión de que el verso se hubiera traducido a sí mismo.

***Purg.* I, 117**

conobbi il tremolar della marina (Dante)
divisé el tremolar de la marina (Martínez de Merlo)
adiviné un temblor de ola marina (Echeverría)
conocí el tremolar de la marina (Crespo)
pude ver el fluctuar de las olas (Sanguinetti)
percibí el tremolar de la marina (Babuglia)
percibo el tremolar de la marina (Mitre)
vi tremular su rayo en la marina (Pezuela)

Para Eugenio Coseriu, este verso de Dante es «incomparable» y «uno de los más bellos que se hayan escrito jamás»[18] y opina que, en realidad, no hay forma de explicar su singular belleza. Anna Maria Chiavacci Leonardi sostiene que para lograrla debe haber contribuido con seguridad «la delicadísima selección de los sonidos» (2003: 33, n. 117). En efecto, podría pensarse en una evocación «icástica»[19] del movimiento de las olas a partir

de las consonantes geminadas («conoBBi», «deLLa»), el grupo consonántico de la palabra clave: «tremolar» y la presencia continua de líquidas y nasales: «coNobbi iL tReMoLaR deLLa MaRiNa». A lo que, seguramente, podría agregarse el desarrollo pausado del endecasílabo heroico (con acentos en 2-6-10). En este sentido, el verso evoca el bello verso del canto V del *Infierno*: «la bocca mi bacciò tutto tremante» (*Inf.* V, 136) donde aparecen también el grupo consonántico y una sucesión de geminadas (y además un conjunto de aliteraciones), aunque el verso del *Infierno* resulta más rotundo por la abundancia de un procedimiento que se ha vuelto más sutil en el *Purgatorio*.

Solo Crespo parece haberse dado cuenta de la importancia del «conocí» en este contexto (el «adivinar» de Echeverría no tiene la rotundidad del «conocer»). Un grupo de traductores se centra en lo visual: Martínez de Merlo traduce «divisé», un término descriptivo que da cuenta de la posición del observador, que intuye una visión a lo lejos; mientras que el «pude ver» de Sanguinetti y el «vi» de Pezuela son poco sugerentes, se quedan en la mera percepción visual general. Babuglia y Mitre presentan la experiencia como un caso de lo perceptivo en general: «percibo» (Mitre), «percibí» (Babuglia). En realidad, el «conocí» se explica porque se trata, sí, de una percepción, pero de una percepción a través del intelecto[20]. Pienso que Dante ve el movimiento de las olas, pero también la primera luz en el movimiento de las olas, tal como lo explicita Pezuela: «Vi tremular su rayo en la marina». Existen, en verdad, dos luces: la del conocer del sujeto y la que viene del cielo. La situación es una figura[21] que ilustra el movimiento de la gracia y su acogimiento. Podría ser interesante notar que el verbo vuelve a usarse cuando Dante se reencuentra con Beatriz, en el canto XXX del *Purgatorio*: «conozco»: «Conosco i segni de l'antica fiamma» (*Purg*. XXX, 481).

La mayoría mantiene el «tremolar» dantesco (Martínez de Merlo, Crespo, Babuglia, Mitre); Pezuela traduce «tremular» y Sanguinetti, «fluctuar», término que resultaría perfectamente apropiado si se tratara solo de dar cuenta del movimiento de las

olas, pero se trata de la luz insinuada sobre las olas y ese temblor impresionista («temblar» traduce el marqués Enrique de Villena en la primera traducción castellana de la *Comedia*) se pierde con «fluctuar», que posee una manifiesta connotación acuosa (según Corominas [1973] s. v. FLUIR, viene del LAT. *fluctuari,* 'agitarse [el mar]').

***Purg.* V, 134**

Siena mi fé, disfecemi Maremma (Dante)
me hizo Siena, Maremma me deshizo (Martínez de Merlo)
Siena me hizo y deshízome Maremma (Echeverría)
me hizo Siena, deshízome Marema (Crespo)
Siena me hizo, y me deshizo la Marisma (Sanguinetti)
Fui de Siena, muriendo en la Marema (Babuglia)
Siena me hizo y me mató Marema (Mitre)
me hizo Siena; Marisma me deshizo (Pezuela)

El derrotero vital de una persona cabe en un verso notable. Para ello, Dante, usa la figura del jiasmo (inicio de vida, fin de vida, hacerse, deshacerse, los elementos se presentan en forma invertida, como en un espejo). Mantiene el jiasmo Mitre («Siena me hizo, y me mató Maremma»), sin embargo el sutil juego del hacerse y el deshacerse («mi fé» / «disfecemi») queda anulado porque «hizo» no se opone a «me mató» como «mi fé» a «disfecemi». «Me mató» es, además, un vocablo demasiado crudo para esa campeona de la elipsis que es Pía de Tolomei, quien pronuncia su epitafio y prefiere el sugerir al acusar. Sanguinetti respeta la estructura del verso dantesco, pero debe utilizar un dodecasílabo o un tridecasílabo, en lugar de un endecasílabo. Echeverría respeta el jiasmo, aunque para lograr el endecasílabo deba echar mano a una sinalefa violenta entre «me» e «hizo». El jiasmo ocurre, pero se pierde el valor de derrotero vital (pues Siena y Maremma dejan de ser los extremos del periplo) en las versiones de Martínez de Merlo («me hizo Siena, Maremma me

deshizo») y Pezuela («me hizo Siena, Marisma me deshizo»). Crespo transforma el jiasmo en un paralelismo[22], con lo que el verso pierde también carácter de derrotero vital: «me hizo Siena, deshízome Maremma». Babuglia crea un semiparalelismo, también con valor muy disminuido de ruta vital: «Fui de Siena, muriendo en la Marema». El gerundio juega extrañamente contra el efecto buscado por el verso de Dante: en el verso de Babuglia, Pía ya ha muerto (habla desde un «Fui» de la que ella es sujeto, mientras que en el verso de Dante el sujeto es Siena) o va muriendo desde Siena si hacemos que «muriendo» modifique a «Fui», que es lo que ocurre con los gerundios si se usan correctamente. En el verso de Dante se oponen la vitalidad y la gentileza de Siena a la brutalidad y la muerte de la Maremma. En el verso de Babuglia se pierde toda esa connotación.

No quisiera haber dado la impresión de censor o de juez de las traducciones que he presentado. Los que hemos traducido alguna vez somos conscientes de las transacciones (las «negociaciones») que quedan detrás de las traducciones y los esfuerzos y las decepciones que ellas implican. Si he recurrido a las traducciones castellanas de Dante es porque pienso que ofrecen una ventana privilegiada para acceder a la trama menuda de la *Divina Comedia*. Y ello es algo que debemos agradecer a todos los traductores de esta obra en la que Dante parecería haber contado para sí con «toda la lengua», como acertadamente observa Jacqueline Risset (1982: 236).

Notas

[1] Se han referido al tema Umberto Eco (2008: 345) y Jacqueline Risset (1988: iii-xvii).

[2] Sostiene Coseriu: «Al menos desde Schleiermacher se sabe de modo reflexivo y explícito lo que siempre han sabido de manera intuitiva los buenos traductores y los hablantes bilingües y plurilingües, o sea, que los contenidos de lenguas diferentes –aparte del vocabulario técnico– a menudo, no solo no están entre sí en una relación de 1 a 1, sino que no están siquiera en una relación "racional" del tipo 1 a 2 (o bien 1 a 3, 1 a 4, etc.) –como en el caso del ejemplo tan agudamente estudiado

por August McIntosh de ing. *to know* - fr. *savoir/connaître* (o de los conocidos ejemplos del tipo de esp. *escalera*, it. *scala* - al. *Treppe/Leiter*; esp. *flor*, fr. *fleur* - al. *Blume/Blüte*, etc.)–, pues se hallan más bien en una relación "irracional", de tal modo que ciertos contenidos de la lengua A corresponden solo en parte a ciertos contenidos de la lengua B, que a su vez corresponden también a otros contenidos de la lengua A, que por su parte corresponden también a otros contenidos de la lengua B, etc., por lo cual muchos contenidos de dos lenguas diferentes son simplemente "inconmensurables"» (Coseriu 1977: 217). Concurre al respecto David Bellos: «[…] the truth of literary translation is that translated works are incommensurable with their source, just as literary works are incommensurable with one another, just as individual readings of novels and poems and plays can be "measured" only in discussion with other readers. What translators do is find matches, not equivalences, for the units of which a work is made, in the hope and expectation that their sum will produce a new work that can serve overall as substitute for the source» (Bellos 2011: 308).

[3] «Hay que distinguir tres tipos fundamentales de contenido lingüístico: designación, significado y sentido. El significado es el contenido exclusivo dado en cada caso por la lengua y, precisamente, exclusivamente por la lengua, por tal y cual lengua determinada. La designación, en cambio, es la referencia a las "cosas" extralingüísticas, a los "hechos" o "estado de cosas" extralingüísticas. Ciertamente, la designación propiamente dicha (que no es simple "mostración") sólo puede darse a través de los significados, pero no coincide por ello con el significado. Así, por ejemplo, esp. *traer*, al. *bringen*, fr. *apporter*, it. *portare* son significados distintos y que solo son delimitables como tales por medio de las oposiciones semánticas en las que funcionan dentro de las lenguas correspondientes. Sin embargo, en determinadas situaciones, pueden designar exactamente la misma acción» (Coseriu 1977: 220).

[4] «El sentido es el contenido particular de un texto o de una unidad textual en la medida en que este contenido no coincide simplemente con el significado y con la designación. Así, por ejemplo, en un silogismo, el sentido de "Sócrates es mortal" puede ser: "Lo que es aplicable a toda una clase es necesariamente aplicable también a cada miembro de esta clase" (Sócrates es, en tal caso, solo un ejemplo y el ejemplo podría también ser otro, totalmente distinto); en una situación de la vida práctica, la misma expresión puede tener, por ejemplo, el sentido de "advertencia a Jantipa"; y en una poesía, el sentido de un símbolo poético de la mortalidad y la fragilidad del ser humano. En lo lingüístico solo hay sentido en los textos; pero, en principio, el sentido es en gran parte transferible a otros modos de expresión, no lingüístico (así, por ejemplo, una novela y una película podrían tener el mismo sentido global). La pregunta, la respuesta, la exhortación, la comprobación, la objeción, la refutación, la réplica, la súplica, el mandato, el ejemplo, la imputación, la alocución, el saludo, etc., son categorías del sentido y, por ello, del texto» (Coseriu, 1977: 221). «Translation

is meaning», sostiene David Bellos (2011: 87).

[5] «Para fines filológicos (si ha de darse la posibilidad de citar exactamente, sobre la base de la traducción, lo efectivamente dicho por Aristóteles), es evidente que una "adaptación" como *mermaid* no es admisible, pero sí lo es si el traductor solo se propone dar a conocer el sentido esencial de lo afirmado por el filósofo, la idea misma como tal, a lectores que desconocen por completo el griego; además, ambos objetivos pueden combinarse (así, por ejemplo, cuando τραγέλαφος se traduce por un calco, es decir, por una imitación de la palabra griega, como lat. *hircocervus* o al. *Bockhirsch*). Sólo que habría que declarar en cada caso los objetivos, para no inducir a error» (Coseriu 1977: 238-239).

[6] Dante parecería no entrar en ninguna negociación de este tipo. En el *Convivio* sostiene la imposibilidad de la traducción de la poesía:

«E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare sanza rompere tutta la sua dolcezza» (*Conv*. I, VII [Brambilla Ageno 1995: 30]).

«A este respecto deben saber todos que ningún texto cuyas partes estén armonizadas por una relación musical se puede traducir de un idioma a otro sin romper toda su dulzura y armonía» (*Conv.* I, VII [Molina Castillo 2005: 167]).

Es difícil conciliar esta opinión con la praxis de la escritura de la *Comedia*, donde Dante incorpora una gran cantidad de textos precedentes y traduce con inteligencia perspicaz versos de Virgilio y de Ovidio. Al respecto, afirma Jacqueline Risset: «Dante ne traduit pas, au sense moderne, de poésie dans la *Comédie*; on y rencontre des échos, des traces, des bribes, des allusions, ou encore des développements émulatoires. Le «lien musaïque», il l'a dit, ne doit pas être rompu. Mais il peut être réinventé, et c'est là le visage le plus hardi de Dante poète traducteur, on le verra à propos de Virgile et d'Ovide» (Risset 2007: 36).

[7] «[…] fábula y trama no son propios solo de los textos específicamente narrativos. En "A Silvia", de Leopardi, hay una fábula (existía una jovencita, que vivía enfrente del poeta, el poeta la amaba, ella murió, el poeta la recuerda con amorosa nostalgia) y una trama (el poeta que recuerda entra en escena al principio, cuando la joven ya ha muerto, y la joven vuelve a vivir paulatinamente en el recuerdo). El hecho de que no sería una traducción adecuada de "A Silvia" la que no respetara, además de la fábula, también la trama, nos dice hasta qué punto hay que respetar la trama en una traducción: una versión que alterara el orden de la trama sería una mera chuleta para un examen, que haría que se perdiera el sentido desgarrador de ese rememorar» (Eco 2008: 66).

[8] «The belief that poeticalness of poetry is just that relationship between sound and sense is widespread in the teaching of English and other modern languages. However, it doesn't follow from this at all that once a poem is translated it has lost its poeticalness. The new poem in the new language representing and recreating the poem in the old also possesses a relationship between its sound and its

meaning. It is not the same as the original, but that is no reason – no reason at all – to claim that it is devoid of poetry. Of course, the new poem may be awful when the original was sublime. Few poets write sublime verse every time. But it stands to reason that the quality of a poem in translation has no relation to its having been translated. It is the sole fruit of the poet's skill as a poet, irrespective of whether he is also writing as a translator» (Bellos 2011: 147-148). Una secuencia rítmica o una repetición pueden no mantenerse tal cuales, pero un buen traductor encuentra normalmente una equivalencia.

[9] «In the 1920s Borges had already identified the benefits of a translation that takes liberties. In the 1930s his views on translation coalesced. He vindicated the right of a translator to swerve away from the original and to interpolate, and he formulated a definition of translation he would continue to restate for decades to come: translation is a long experimental game of chance played with omission and emphasis» (Kristal 2002: 13-14).

[10] «Be that as it may, the point worth stressing is that for Borges, as for Steiner, a translation can bring to light aspects of a work that may be lost on a reader of an original» (Kristal 2002: 8).

[11] «In his translations and explications, Bonnefoy has recreated Shakespeare as a French poet, and in so doing, he expanded the canon of his own oeuvre, while adding an important chapter in the reception of Shakespeare in the French-speaking world» (Kristal 2013: 669).

[12] «[…] si una traducción es ciertamente una interpretación, no siempre una interpretación es una traducción» (Eco 2008: 110).

[13] «Pues, por un lado, la calificación de «literal» es ambigua: en efecto, puede referirse tanto a la llamada traducción «fiel» (en lo que respecta a la designación) como a la «traducción por el significado», es decir, a la interpretación analítica de las construcciones y de los significados gramaticales y léxicos de una lengua por medio de otra lengua […], empleada desde Lorenzo Hervás y Wilhelm von Humboldt como procedimiento de análisis lingüístico» (Coseriu 1977: 238).

[14] Y a otros poetas también. Carlo Ossola (2012: 363) recuerda a Borges a propósito de este verso y hace notar que es retomado por Jacqueline Risset en un poema notable: *Un instant, vingt-cinq siècles*.

[15] *Cfr*. la nota 21.

[16] Dice Chiavacci Leonardi en su comentario: «La brevissima storia [de Pía de Tolomei] –tre versi di stretta e concentrata sintassi– illumina la fine del grande canto, come la *gemma* che nel verso la chiude» (2003: 161, n. 135). A propósito del valor de la gema en este pasaje, considérese lo siguiente, que la vincula con el mundo gentil de la *Vida nueva*: «[…] la rima *Maremma*: *gemma* (finales de los versos 134 y 136) es especialmente interesante, puesto que pareciera sugerir una atenuación de lo brutal. La Maremma es mejor porque allí estuvo Pía (prolongada en la gema), así como la muerte no puede ser totalmente mala si se llevó a Beatriz,

tal como lo sabemos por la *Vita nuova*» (Wiesse Rebagliati 2008: 143). Según Martha Vanbiesem de Burbridge (2007: 830), Marguerite Yourcenar y Anatole France, en sus refundiciones de la historia de Pía, «[…] son los únicos que conservan la *gemma* de Dante».

[17] Si «la piedra del azul» del *Libro de las piedras según las fazes de los signos* (que está traducido en el *Lapidario* de Alfonso X el Sabio) es el zafiro, puede ser interesante considerar la siguiente entrada:

«DELA PIEDRA DEL AZUL.- Dela segunda faz del signo de Gemini es la piedra del azul, de que auemos ya fablado en el XXII grado del signo de Capricornio. Et esta a tal uertud, que, el que trae consigo, es auenturado en caminos, et fazel ser ardit et escorrecho, et recabdara por lo que fuere et tornara ayna, et faze sus faziendas muy ligera miente.

Pero esto faz ella mas acabada miente ||, seyendo Uenus en esta faz, et en su ascendent, et en su hora, et saluo delas infortunas. Et que descenda sobresta piedra la uertud dela figura de un omne leuantado de pie, et uestido de loriga, et un yelmo en la cabeça, et teniendo en la mano siniestra una ballesta, et en la diestra una saeta» (Alfonso X 1981: s. v.).

Véase también la entrada *safir* en el citado lapidario:

«SAFIR, m., «zafiro, piedra preciosa así llamada», «esta piedra semeia al safir en la cardenor, mas non en la luz», 2c-6: «en la color semeia al safir, mas no en al», 63a-15; Alex., O 1471: çafiles, P. Crón. Gen.; çafir, J. Ruiz; A. Pal y Nebrija» (Alfonso X 1981: s. v.).

[18] «[…] o, finalmente, en un incomparable verso de Dante –uno de los más bellos que se hayan escrito jamás– cuya interpretación requeriría por sí misma todo un extenso tratado:

Conobbi il tremolar della marina

[Conocí el tremolar de la marina]» (Coseriu 2007: 240).

Lo sostiene, también, en la entrevista que Coseriu le concedió a Gustavo Gómez en 1998:«Dante es capaz de escribir un verso sobre el cual se podrían escribir tratados para descubrir en qué consiste, de dónde procede el encanto de este verso, [como por ejemplo,] cuando dice en el *Purgatorio*: "conobbi il tremolar della marina" [*Purg*. I, 117]. ¿Qué tiene este verso? Es sumamente difícil de decirlo, pero es un verso absolutamente extraordinario. O sea, "he conocido el temblar de las olas del mar", "conobbi il tremolar de la marina". O sea, el mar de alguien que ha tenido esta experiencia de haber conocido el temblar del mar» (Coseriu 1999: 67). Jacqueline Risset reconoce también la belleza y la importancia de este verso: «A la fin du chant 1er la métaphore maritime s'efface devant la mer réelle, solennellement: "Je connus le tremblement de la mer", et c'est sur le rivage qu'a lieu le rite d'initiation: Virgile lave de ses mains la couler noir, trace de l'Enfer, sur le visage de Dante, et le ceint d'un jonc (signe d'humilité), qui repousse aussitôt. La nature, ici, est magique. Dès l'abord, le Purgatoire est ainsi défini comme lieu des rites et règne de l'intermédiaire: maintenant

Dante et Virgile vont procéder à la montée, et Dante va s'initier au sens des spectacles nouveaux» (Risset 1982: 144-145).

[19] Al referirse a las onomatopeyas, Coseriu sostiene lo siguiente: «Para el hablante las palabras mencionadas imitan determinados ruidos de la realidad y se identifican en el sonido natural mismo; o, dicho de otro modo, el ruido se reconoce en las palabras. Se trata, en síntesis, de signos que por su finalidad son icásticos: existen expresamente, si no para reproducir exactamente, sí, al menos, para evocar ruidos naturales con sustancia» (Coseriu 2007: 207). Sobre la condición icástica, onomatopéyica, mimética de otro pasaje de la *Comedia* (las rimas «petrosas» *Osterlicchi: Tambernicchi: cricchi* de *Inf.* XXXII, 26-29), consúltese Wiesse Rebagliati (2012: 342).

[20] Aunque en la entrada del verbo *conoscere* de la *Enciclopedia Dantesca* se cita este verso como ejemplo de la novena acepción («In alcuni luoghi c. si aprossima tanto al senso di "vedere", "scorgere", da confondersi quasi con esso […]» [*Enciclopedia Dantesca* 1996: 153], la acepción fundamental se identifica con el conocimiento en términos aristotélicos: «Per quanto concerne il valore semantico fondamentale del termine occorre tener presente che il c. e per D., con dichiarato riferimento alla dottrina aristotelica […] operazione dell'inteletto» (*Enciclopedia Dantesca* 1996: 151-152).

[21] Figura es término técnico. Según Auerbach, «[…] la interpretación figural […] domina la concepción de la realidad en la Edad Media europea […] esa interpretación según la vida terrenal es del todo real, posee la realidad de la carne en la que advino el Logos, pero toda su realidad no es sino *umbra* y *figura* de lo auténtico, de lo futuro, de lo definitivo y verdadero que, revelando y preservando la figura, contiene la realidad verdadera. De este modo no se percibe el acontecer temporal como algo definitivo ni como una realidad autosuficiente, ni como un eslabón en la cadena de un desarrollo en el que de un acontecimiento o del efecto conjunto de varios emanan otros nuevos, sino que dicho acontecer se contempla ante todo como una conexión directa y vertical con un orden divino del que participa y respecto del cual él será en el futuro una realidad acaecida y consumada. Es así como el acontecer terrenal de la profecía real o de la *figura* forma parte de la realidad que se consumará inmediata y perfectamente en el futuro. Pero esta realidad no es solo futura, sino que a los ojos de Dios y en el más allá está eternamente presente, de tal forma que allí la realidad desvelada y verdadera existe desde siempre, intemporalmente» (Auerbach 1998: 124-125). Así, la luz del Oriente es figura de Cristo, Cristo mismo es contrafigura de Adán, la Beatriz de la *Vida nueva* es figura de la Beatriz celestial, la luz insinuada en el mar es figura del conocimiento luminoso que aparecerá con Beatriz en el Paraíso Terrenal y, al final, con la contemplación divina en el Paraíso Celeste.

[22] En su comentario a este verso, Chiavacci Leonardi (2003: 161, n. a *Purg.* V, 134) confunde, en nuestra opinión, jiasmo con paralelismo (*Cfr*. Wiesse Rebagliati 2008: 143, n. 35).

Bibliografía

Alfonso X, 1981. *«Lapidario» (según el manuscrito escurialense H.I.15)*. Introducción, edición, notas y vocabulario de Sagrario Rodríguez M. Montalvo. Prólogo de Rafael Lapesa. Madrid: Gredos.

Auerbach, Erich, 1998. *Figura*. Prólogo de José M. Cuesta Abad. Madrid: Trotta.

Bellos, David, 2011. *Is that a Fish in Your Ear? Translation and the Meaning of Everything.* New York: Faber and Faber.

Borges, Jorge Luis, 1986. *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica.

Corominas, Joan, 1973. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.

Coseriu, Eugenio, 2007. *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*. Edición, anotación y estudio previo de Óscar Loureda Lamas. Madrid: Arco / Libros.

_____, 1999. «La filosofía, la poesía, el lenguaje: una entrevista a Eugenio Coseriu» [a cargo de Gustavo López]. En: *Punto de Equilibrio*, año 8, N° 58, pp. 66-68.

_____, 1977. «Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción». En: *El hombre y su lenguaje.* Madrid, Gredos, pp. 214-239.

Eco, Umberto, 2008. *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Traducción de Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen.

Enciclopedia Dantesca 1966 [1984], t. II. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

Kristal, Efraín, 2013. «Yves Bonnefoy and Shakespeare as a French Poet». En: *The Oxford Handbook of Shakespeare's Poetry.* Edited by Jonathan Post. Oxford: Oxford University Press, pp. 653-670.

_____, 2002. *Invisible Work. Borges and Translation*. Nashville: Vanderbildt University Press.

Ossola, Carlo, 2012. «En colombe et lumière». En: *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset.* Roma: Editori Internazionali Riuniti, pp. 363-369.

Risset, Jacqueline, 2007. *Traduction et mémoire poétique*. Précédé de «La paradoxe du traducteur» par Yves Bonnefoy. Paris: Hermann.

_____, 1988. «Traduire Dante aujourd'hui» (Ouverture). En: *Cinquièmes assises de la traduction littèraire*. Arles: Actes Sud, pp. III-XVII.

_____, 1982. *Dante écrivain ou l'inteletto d'amore*. Paris: Seuil.

Vanbiesem de Burbridge, Martha, 2007. «Pia dei Tolomei en tres escritores». En: *Dante en América Latina*. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Dante Alighieri en Latinoamérica (Salta, 4-8 de octubre de 2004). Al cuidado de Nicola Bottiglieri y Teresa Colque. Ercolano: Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino / Universidad Católica de Salta, vol. II, pp. 825-833.

Wiesse Rebagliati, Jorge, 2012. «Sentido y ámbito. Una apostilla a la teoría de la literatura de Eugenio Coseriu». En: Martínez del Castillo, Jesús (ed.), *Eugenio Coseriu (1921-2002) en los comienzos del siglo XXI* (*Analecta Malacitana*, número monográfico). Málaga: Universidad de Málaga, pp. 331-365.

_____, 2008. «Variaciones sobre el tema de Pía (*Purg.* V, 130-136)». En: Wiesse Rebagliati, Jorge (ed.), *La Divina Comedia. Voces y ecos*. Lima: Universidad del Pacífico, pp. 129-155.

Textos de Dante Alighieri

Divina Comedia

[Babuglia, Antonio, 1929] Dante Alighieri. *Infierno* y *Purgatorio*. Traducción de Antonio Babuglia. Buenos Aires: s. e.

[Chiavacci Leonardi, Anna Maria, 2003] Dante Alighieri, *Commedia*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Volume secondo. *Purgatorio*. Milano: Mondadori.

[Crespo, Ángel, 1990] Dante Alighieri, *Comedia*. Introducción, traducción en verso y notas de Ángel Crespo, profesor de la Universidad de Mayagüez, Puerto Rico. Barcelona: Planeta.

[Echeverría, Abilio, 2003] Dante Alighieri, *Divina Comedia*. Versión poética y notas de Abilio Echeverría. Prólogo de Carlos Alvar. Madrid: Alianza Editorial.

[Martínez de Merlo, Luis, 2002] Dante Alighieri, *Divina Comedia*. Edición de Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo. Traducción de Luis Martínez de Merlo.

[Mitre, Bartolomé, 1922] Dante Alighieri, *Divina Comedia*. Edición de Nicolás Besio Moreno. Traducción de Bartolomé Mitre. Buenos Aires: Centro Cultural «Latium».

[Pezuela, Juan de la, 1879]. Dante Alighieri, *Divina Comedia*. Traducción de Juan de la Pezuela. Fecha de consulta: 13/3/2015. <http://www.ellibrototal.com/ltotal/>.

[Sanguinetti, J. E., s. f.?] Dante Alighieri, *Divina Comedia*. Traducción de J. E. Sanguinetti. Fecha de consulta: 14/1/2015. <http://www.ellibrototal.com/ltotal>.

[Villena, Enrique de, 1428] Dante Alighieri, *Divina Comedia*. Traducción de Enrique de Villena. Fecha de consulta: 14/1/2015. <http://www.ellibrototal.com/ltotal>.

Convivio

[Brambilla Ageno, Franca, 1995] Dante Alighieri, *Convivio*. A cura di Franca Brambilla Ageno, 2, Testo. Firenze: Casa Editrice Le Lettere (Società Dantesca Italiana. Edizione Nazionale).

[Molina Castillo, Fernando, 2005] Dante Alighieri, *Convivio*. Edición y traducción de Fernando Molina Castillo. Madrid: Cátedra