



María Petracchi

La Divina Comedia de Bartolomé Mitre y las bases del pensamiento sobre la traducción en Argentina

Director: Dr. Marco Carmello

Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y Traducción

Trabajo de fin de máster

Máster Universitario en Traducción Literaria

Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores

Facultad de Filología

Universidad Complutense de Madrid

Curso académico: 2021-2022

Convocatoria: septiembre de 2022

Calificación: 10 (matrícula de honor)

Índice

1. Resumen	1
2. Prólogo	2
3. Introducción: la Divina Comedia de Mitre	2
4. Marco teórico	4
5. Bartolomé Mitre y su tiempo	11
5.1 Las contribuciones de Mitre a la educación y la cultura en el contexto de la construcción nacional	11
5.2 La traducción en Argentina durante el siglo xix: función, textos, agentes y receptores	15
5.3 Mitre, la función de la literatura y su «Defensa de la poesía»	18
5.4 La cuestión del idioma	21
6. Dante en el siglo xix	23
6.1 La recepción de Dante en Italia	23
6.2 La recepción de Dante fuera de Italia	26
6.3 La recepción de Dante en el Río de la Plata	27
7. La teoría del traductor	33
7.1 El literalismo	35
7.2 La traducción de obras poéticas	38
7.3 La interpretación	40
7.3.1 Omisiones, amplificaciones y explicitaciones	41
7.3.2 El lenguaje arcaizante	42
7.4 La traducibilidad	47
8. La justificación del traductor	49
8.1 La Divina Comedia mitreana como retraducción: Mitre ante la versión del conde de Cheste	51
8.2 La función de las traducciones	55
9. Las notas del traductor	56
9.1 El literalismo y la traducibilidad	56
9.2 La interpretación	57
9.2.1 La justificación de los cambios	57
9.2.2 La interpretación: de las notas al texto	58
9.2.3 El lenguaje arcaizante	59
9.3 La retraducción	61
10. Conclusión	67
11. Bibliografía	71

11.1 Bibliografía primaria	71
11.2 Bibliografía secundaria	71
12. Anexos	80
12.1 Bartolomé Mitre y Dante Alighieri por Abot (ed. 1894)	80

1. Resumen

La *Divina Comedia* del político y escritor Bartolomé Mitre (1821-1906) es un texto relevante en la historia de la traducción en Argentina no solo porque determinó el ingreso definitivo de la obra de Dante al canon literario nacional, sino también porque, en los paratextos —el prólogo o «Teoría del traductor» y las notas justificativas—, Mitre propuso un modelo, por ciertos aspectos muy influyente, acerca de cómo traducir, qué variedad lingüística emplear, qué textos importar y por qué retraducir obras literarias ya traducidas en España. El propósito general de este trabajo es reconstruir el pensamiento de Mitre sobre la traducción a partir de los paratextos con que acompañó su versión de la *Divina Comedia*. En cuanto a los objetivos particulares, nuestra intención es: a. presentar a la figura de Mitre y el contexto en que tradujo la *Divina Comedia* a fin de poder establecer una relación entre su teoría y práctica de la traducción con las distintas áreas profesionales en que se desempeñó —en particular, la política—; b. analizar la «Teoría del traductor» de acuerdo con las características temáticas y estructurales de los prólogos a las traducciones, desde una perspectiva comparada que considere las tendencias en materia de traducción desarrolladas en época de Mitre, como también las connotaciones particulares que adquirieron sus declaraciones teóricas en el contexto argentino y la influencia que ejercieron en la literatura y la cultura nacionales, y c. identificar y analizar las continuidades temáticas que se presentan entre el contenido del prólogo y las notas.

Palabras clave: Bartolomé Mitre; historia del pensamiento sobre la traducción en Argentina; «Teoría del traductor»; la *Divina Comedia* en Argentina.

Abstract

Besides securing Dante's place in Argentina's literary canon, the Spanish translation of the *Divine Comedy* by politician and writer Bartolomé Mitre (1821-1906) had a particular impact on translation practice in the country. In the paratexts that accompany Mitre's translation—the prologue, entitled "Teoría del traductor," and explanatory notes—he addresses how to translate, what linguistic variety to employ, what texts should be imported, and why literary works already translated in Spain should be translated anew for Argentine readers. In this thesis, I reconstruct Mitre's thinking on translation based on these paratexts in an analysis that pursues three specific aims. First, it introduces Mitre as a historical figure and examines the context in which the *Divine Comedy* was translated in order to explore how his translation theory and practice connected to his work in various fields—particularly politics. Second, it approaches the "Teoría del traductor" from a comparative perspective to consider the characteristic themes and structures of prologues during this period; the particular meanings that Mitre's theoretical principles took on in the context of Argentina; and the influence this theory had on Argentine literature and culture. Third, the thesis identifies and analyzes the thematic continuity of the prologue and notes on the translation. This reconstruction demonstrates the significance of Mitre's rendition of the *Divine Comedy* in the history of translation in Argentina.

Keywords: Bartolomé Mitre; History of Translation Theory in Argentina; «Teoría del traductor»; *Divine Comedy* in Argentina.

2. Prólogo

Este trabajo es el resultado de una investigación cuya motivación principal ha sido indagar acerca de los comienzos del pensamiento sobre la traducción en Argentina y, en particular, estudiar el texto que dio lugar a las primeras formulaciones semiteóricas sobre la práctica traslativa en el país: la «Teoría del traductor», el prólogo con que Bartolomé Mitre acompañó su traducción de la *Divina Comedia* a partir de 1891. Nuestro objeto de estudio será, respectivamente, la figura de Mitre como traductor e intérprete del texto dantesco, el contexto en el que tradujo y, especialmente, el prólogo y las notas a su versión de la *Divina Comedia*.

Las razones por las que nos hemos centrado en los paratextos antes que en la traducción misma —sin perjuicio de que, particularmente en el análisis de las notas, hayamos recurrido al texto traducido— son dos. Por un lado, el hecho de que ya existen trabajos contrastivos muy completos, como los de Joaquín Arce Fernández (1965), Claudia Fernández Speier (2011, 2013) y Roberto Mondola (2019), que se han ocupado de cotejar la traducción de Mitre con el original. Por el otro, el hecho de que, hasta el momento, la «Teoría del traductor» no ha sido analizada según las características genéricas de los prólogos a las traducciones ni tampoco desde una perspectiva comparada —con la sola excepción de un comentario de Roberto Mondola acerca de las afinidades existentes entre la teoría de Mitre y la tradición neoclásica representada por traductores como Ignacio García Malo (2019: 250)—.

Esta clase de abordajes son más frecuentes en las investigaciones que tienen por objeto la historia de la traducción en el ámbito europeo que en los estudios dedicados a la historia de la traducción en Argentina. Por este motivo, esperamos haber hecho un aporte, si bien modesto, al análisis del paratexto mitreano. Por lo demás, nuestro trabajo constituye, en buena medida, una presentación y un comentario del estado de la cuestión en lo que respecta a los estudios históricos sobre la traducción en Argentina durante el siglo XIX y comienzos del XX, como también a las investigaciones acerca de la relación entre la literatura argentina y la literatura italiana y los trabajos que se han ocupado de la *Divina Comedia* de Mitre tanto desde un enfoque contrastivo como desde una perspectiva sociológico-cultural.

3. Introducción: la *Divina Comedia* de Mitre

En paralelo a su carrera política y militar, Bartolomé Mitre desarrolló una heterogénea actividad intelectual que abarcó la traducción de obras literarias, al igual que otros hombres de Estado de su generación. Para la clase dirigente argentina, la traducción constituía una

herramienta para superar el retardo cultural del país, formar a la ciudadanía y contribuir a la construcción de una identidad nacional. Durante su juventud, Mitre tradujo una serie de textos de autores contemporáneos que formaban parte del canon de lecturas de su generación: el *Ruy Blas* de Victor Hugo —que fue llevado al teatro en Montevideo y Buenos Aires— y algunos poemas de Byron, Gray y Longfellow, entre otros. En los últimos años de su vida, participó como traductor en iniciativas editoriales destinadas a un público amplio y abordó la traducción de dos obras clásicas, dirigidas, en cambio, a un público culto: las *Odas* de Horacio y la *Divina Comedia*, que conoció una notable fortuna en el ámbito local y dio lugar al primer texto de reflexión traductológica que se haya escrito en Argentina, la «Teoría del traductor».

La *Divina Comedia* de Mitre contó con distintas versiones y con un profuso aparato paratextual. En 1889 la imprenta del diario *La Nación* publicó cien ejemplares de la primera traducción mitreana, *El Infierno de la Divina Comedia de Dante Alighieri*, una versión fragmentaria de cinco cantos del *Inferno* —I, III, V, XXXII y XXXIII— que circuló de forma privada¹. La traducción completa de la primera cántica fue publicada en 1891 como *El Infierno del Dante* (Buenos Aires: Félix Lajouane), e incluyó, por primera vez, la «Teoría del traductor», junto con notas críticas e ilustraciones. La versión de 1891 fue reeditada en 1893 con 1400 correcciones de forma y fondo, tras una serie de artículos y apéndices con enmiendas del traductor²; pero la «Teoría del traductor» no sufrió modificación alguna y acompañó las sucesivas ediciones de la traducción hasta 1946.

En 1894, Mitre publicó la traducción completa del poema: *La Divina Comedia de Dante Alighieri* (Buenos Aires: Jacobo Peuser). Hasta ese momento, no existían traducciones completas del poema de Dante en ningún otro país latinoamericano. Debido a los «notables errores, así tipográficos como de fondo y de forma» (1897: VII), la traducción fue reeditada en 1897, y permaneció prácticamente inalterada hasta 1946, cuando Gherardo Marone, italianista y fundador de la Sociedad Argentina de Estudios Dantescos, intentó modernizar el texto y sustituyó completamente las notas de Mitre (Patat 2009: 4). No obstante, las notas ya habían sido eliminadas en la edición de 1922 a cargo de Nicolás Besio Moreno, que incluyó, además, las correcciones de 165 versos que habían sido escritas a mano por Mitre sobre su ejemplar personal de 1897. Tras la publicación de la versión definitiva en 1897, la traducción de Mitre mantuvo su hegemonía durante casi un siglo, con cuarenta y cinco reediciones que hicieron de Dante el clásico más leído en

¹ En 1891 se publicó en París una recopilación de las reseñas que había recibido la primera traducción de Mitre en los periódicos europeos y americanos: *La Divina Comedia. Juicios críticos sobre la traducción del Dante por Bartolomé Mitre*.

² En 1891 se publicaron en Buenos Aires las siguientes enmiendas a la traducción: *Fe de erratas y de correcciones dantescas*, una recopilación de tres artículos que habían sido publicados en *La Nación*; *Correcciones a la traducción del Infierno de Dante, con notas complementarias*, el primer apéndice de la traducción de 1891, y el *Segundo apéndice. Correcciones a la traducción del Dante*.

Argentina, y solo sería reemplazada por la traducción de Ángel Battistessa, en 1972 (Fernández Speier 2011: 1)³.

La bibliografía especializada acuerda en que la *Divina Comedia* de Mitre constituyó un hecho fundacional en la literatura argentina por la confianza que supuso en las capacidades expresivas de una lengua nacional todavía insegura; por haber incentivado la producción de traducciones propias, en detrimento del consumo de versiones peninsulares, y por haber sentado las bases de una actitud lectora frente al texto extranjero que se ha caracterizado por la libertad interpretativa y la voluntad de apropiación. A partir de entonces, la literatura argentina se sentiría con derecho a disponer como propia de toda la tradición occidental, tal como declararía abiertamente Borges en «El escritor argentino y la tradición» (1951) (1974: 272).

Acaso como consecuencia de la apropiación del texto que Mitre llevó a cabo —y por apropiación entiéndase el «desplazamiento de autoría o de propiedad [...]; un desplazamiento en que lo “propio” cambia de manos» (Bastin, Echeverri, Campo 2004: 70)—, su traducción determinó que la obra y el personaje de Dante se instalaran como constructo dentro de la cultura nacional. El poema, a partir de entonces, fue objeto de lo que Even-Zohar ha definido como canonización dinámica, en la medida que el modelo literario de la *Divina Comedia* logró establecerse «como principio productivo en el sistema por medio del repertorio» (1999: 13). A diferencia de los textos que son aceptados como productos concluidos que se insertan estáticamente en un conjunto de obras santificadas por la cultura receptora —como en el caso de las canonizaciones estáticas— (Even-Zohar 1999: 13), en Argentina, la *Divina Comedia* ha sido objeto de numerosas retraducciones, estudios críticos y reelaboraciones literarias. La traducción mitreana significó el paso determinante en el proceso de canonización dinámica porque, según ha observado Alejandro Patat e intentaremos demostrar con el estudio de las notas, Mitre operó, en muchos casos, como «recreador» de la obra, de manera que, por momentos, se tiene la impresión de no estar frente a la *Commedia* de Dante, sino ante la *Divina Comedia* «de» Mitre (2009: 295; 298).

4. Marco teórico

El presente trabajo está organizado de acuerdo con un enfoque histórico. Tradicionalmente, los abordajes históricos han sido competencia de la rama descriptiva de los Estudios de Traducción (Lafarga y Pegenaute 2015: 269). En términos generales, las teorías y escuelas que contribuyeron al desarrollo de los estudios descriptivos, como la Teoría de los

³ Para dar cuenta de la difusión que tuvo la traducción de Mitre en el ámbito hispánico, baste con señalar que en 1965 el filólogo español Joaquín Arce Fernández, catedrático de Lengua y Literatura Italianas en la Universidad Complutense de Madrid, publicó un trabajo descriptivo-contrastivo acerca de las traducciones españolas de la *Divina Comedia* que comparaba las «primitivas traducciones» de Villena y Villegas con «las traducciones modernas más conocidas, concretamente la del Conde de Cheste y la de Bartolomé Mitre, a las que puede añadirse la de Fernando Gutiérrez» (1965: 249).

Polisistemas (Eje de Tel-Aviv) y la Escuela de la Manipulación (Eje de Leuven)⁴, adoptaron un punto de vista (poli)sistémico, funcional, descriptivo, no prescriptivo, empírico, histórico, dinámico, interdisciplinario, orientado a la cultura meta y las normas y restricciones que gobiernan la producción y la recepción de las traducciones. En las teorías polisistémicas, no interesa la evaluación del grado de equivalencia de una traducción respecto de su original, sino dar cuenta de la relación entre la literatura traducida y otros subsistemas y sistemas que integran la cultura meta⁵. Los estudios descriptivos resultan válidos para estudiar la traducción como hecho cultural e histórico, explorar su contexto como los factores que la condicionaron y encontrar fundamentos explicativos (Hermans 1999: 5). Para el presente trabajo han resultado relevantes, en particular, las consideraciones de Even-Zohar sobre la centralidad de las traducciones en los polisistemas periféricos o jóvenes como el argentino —en tanto instrumentos idóneos para la producción del nuevo repertorio y por su papel esencial en la cristalización de las culturas nacionales (1999: 225)—, al igual que la idea de «norma» elaborada por Toury, una interfaz teórica que resulta especialmente operativa entre la traducción y el contexto. Toury ha definido las normas como «la traducción de valores generales o ideas compartidas por una comunidad [...] a instrucciones de actuación apropiadas y aplicables a situaciones particulares, instrucciones que especifican lo que es obligatorio y lo que está permitido en una determinada dimensión del comportamiento» (Toury 1999: 235), como la traducción. Las normas ejercen su influencia en lo que atañe a los aspectos preliminares de las traducciones —lo que Toury denomina «normas preliminares»—, por ejemplo, la estrategia detrás de la selección de los textos que serán traducidos, como también en los aspectos operativos, es decir, las decisiones tomadas durante el acto mismo de la traducción —las llamadas «normas operativas»— (1999: 240-241). Existe, asimismo, una «norma inicial» que determina si los traductores dentro de cierta cultura tienden a someterse al texto original y sus normas o bien a las normas activas en la cultura receptora (1999: 238). Por otra parte, Toury considera que las normas pueden reconstruirse a partir de los textos mismos o a partir de fuentes extratextuales, como en formulaciones semiteóricas tales como las «teorías» prescriptivas de la traducción y las afirmaciones realizadas por los traductores y otros agentes implicados en la actividad —lo que avala nuestra intención de analizar la «Teoría del traductor» y las notas críticas—. Toury señala que en el análisis de las fuentes extratextuales debe contemplarse que pueden existir «distancias e incluso contradicciones

⁴ En la formación del paradigma descriptivo tuvieron particular relevancia las publicaciones de *Papers in Historical Poetics*, de Itamar Even-Zohar (1979), *Translation Studies*, de Susan Bassnett (1980), *In Search of a Theory of Translation*, de Toury (1981) y *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, editado por Theo Hermans (1985) (Lafarga y Pegenaute, 2015: 272).

⁵ No nos hemos detenido en las premisas del «giro cultural» de los Estudios de Traducción porque, como señala Pym: «el término propuesto por Snell-Hornby (1990) y legitimado por Lefevere y Bassnett (1990) por el cual los Estudios de la Traducción deben centrarse en el efecto cultural de las traducciones [...] ya formaba parte del paradigma descriptivo. Otras versiones ven el “giro cultural” como el uso de variables culturales para explicar traducciones, lo que también estaba presente en el paradigma descriptivo» (2016: 236). En cuanto al «giro sociológico», Pym considera que «los estudios literarios descriptivistas de los años 1970 y 1980 ya habían entrado en cierto tipo de sociología sistémica» (2016: 133).

entre argumentos y exigencias explícitos [...] y el comportamiento real [...] debido bien a la subjetividad, la inocencia, o incluso la falta de un conocimiento suficiente por parte de aquellos que producen tales formulaciones» (1999: 250). Aunque considera que, por tal razón, las declaraciones normativas nunca deben aceptarse en su significado primero, también cree que ello no invalida la legitimidad de las formulaciones semiteóricas y afines como objeto de estudio (1999: 251).

Si bien los estudios descriptivos se han interesado en el aspecto histórico —Toury defendía que «la contextualización histórica es una necesidad no solo en los estudios diacrónicos, que nadie podría contestar, sino también en los sincrónicos» (1999: 248)—, el mapa de los Estudios de Traducción elaborado por James Holmes en «The Name and Nature of Translation Studies» (1972), a pesar de reconocer dentro de la subrama teórico-parcial una categoría «restringida a la época», omitía prácticamente cualquier referencia a lo histórico, lo que suscitó la crítica de Anthony Pym en *Method in Translation History* (Vega & Pulido 2013: 13)⁶. Hacia fines de siglo, con textos como los de Pym (1998), Jean Delisle (1997), Brigitte Lépinette (1997), Lieven D'hulst (2001) y Samuel López Alcalá (2001), comenzaron a desarrollarse propuestas metodológicas serias para abordar la historia de la traducción. Algunos de los principios y procedimientos que ofrecen las metodologías de la historia de la traducción han sido fundamentales para el desarrollo de este trabajo.

En particular, han resultado orientativas algunas de las preguntas guía que, de acuerdo con D'hulst, puede plantearse el investigador en los estudios de carácter histórico: 1. ¿quién es el traductor?, ¿cuál es su biografía intelectual, su perfil socioeconómico, ideológico y cultural?, ¿cuáles son sus ideas en torno a la traducción, su poética explícita o implícita, su *habitus* (en términos de Bourdieu)?; 2. ¿qué textos han sido traducidos y cuáles no?; 3. ¿dónde se ha traducido y publicado?; 4. ¿por qué tienen lugar las traducciones?, ¿qué relación establece el traductor con el original?; 5. ¿cuándo se ha traducido?, ¿en qué período histórico?; 6. ¿qué efectos tiene la traducción?, ¿cuál es su función y su uso en la sociedad? (2001: 25-31).

Otro de los principios metodológicos que ha influenciado esta investigación es el de la centralidad del sujeto traductor por sobre el texto y el contexto propuesto por Anthony Pym en *Method in Translation History* (1998: 9) y en trabajos más recientes como «Humanizing Translation History» (2009). Pym ha manifestado la necesidad de «humanizar» la historia de la traducción frente a los abordajes sistémicos que han tendido a

⁶ De acuerdo con Pym, «neither Holmes nor his commentators [...] explicitly named a unified area for historical study of translation» (1998: 1).

⁷ Pym, al igual que D'hulst, considera relevante investigar dónde tiene lugar el intercambio cultural que motivó la traducción: «Where did people of different cultural backgrounds come together? The answer, usually, is to be found in urban centres, particularly big cities, the hubs of cross-cultural communications» (2009: 44). Esta pregunta se revela importante para dar cuenta de cómo, en el caso de Mitre, la interpretación «mazziniana» del poema de Dante tiene mucho que ver con el contacto entre los proscriptos italianos y los letrados rioplatenses en Montevideo (ver 6.3).

minimizar las funciones sociales del traductor (2009: 23). De tal suerte, critica el lugar restringido que otorgan al traductor abordajes como el de Toury, «methodologically limited “to the extent that they are members of a target culture, or tentatively assume that role”» (2009: 41). Haciéndose eco del objetivo proclamado por Bourdieu de reincorporar al actor en la teoría social, Pym considera que, análogamente, los investigadores en el ámbito de la historia de la traducción deben «subjeter lo objetivo», es decir, tener en consideración que lo que estudiamos ha sido creado y puesto a disposición por personas que actuaron según propósitos específicos —así como también «objetivar lo subjetivo», a saber, no perder de vista que nuestras investigaciones responden a nuestros propios fines específicos— (2009: 23-24). Estamos de acuerdo con Pym en que los abordajes puramente contextualistas llevan a considerar que el verdadero actor no es el sujeto, sino la cultura, sistema o polisistema de los que participa. Sin embargo, aunque reconocemos la agencia del traductor y su capacidad de decisión, se hace imposible prescindir en este trabajo del marco sociocultural y de conceptos sistémicos como el de «norma», cuya consideración, por muy limitado que se juzgue el modelo del que deriva, puede favorecer a la comprensión de cómo el traductor interactúa con el contexto. En efecto, como el propio Pym reconoce, «at the same time, we cannot claim there is complete autonomy from social contexts» (2009: 41). Otro de los preceptos de Pym que han orientado esta investigación —y que se revela particularmente útil para estudiar a un traductor-político como Mitre— es la conveniencia de identificar los diferentes discursos profesionales en que participa el traductor, lo que él ha denominado «multidiscursive mediation», y que puede manifestarse, por ejemplo, en los prólogos (2009: 33). Por otra parte, Pym considera pertinente partir de los discursos de los traductores para observar de qué manera estos discursos configuraron el espacio intercultural y en qué debates participaron (2009: 34).

La sistematización llevada a cabo por Brigitte Lépinette (1997) y luego adaptada por Samuel López Alcalá (2001) ha sido esclarecedora respecto de los modelos de análisis de la historia de la traducción y sus respectivos objetos de estudio. Lépinette identifica, por un lado, un modelo sociológico-cultural que «tiene en consideración el contexto social y cultural del fenómeno translatoivo en el momento de su producción y en el de su recepción» (1997: 2); por el otro, un modelo histórico-descriptivo, integrado a su vez por dos subcategorías: la primera, de tipo descriptivo-comparativo, centrada «en las teorías de la traducción (o en los diferentes conceptos en torno a los cuales se articulan estas teorías)» o bien «en la evolución en el tiempo de dichos conceptos» (1997: 3), y la segunda, de tipo descriptivo-contrastivo, que investiga «las opciones traductorales elegidas por los traductores en un texto meta o en una serie de textos meta correspondientes a un mismo texto fuente» (1997: 3). En el presente trabajo hemos adoptado tanto aspectos del modelo sociológico-cultural como del descriptivo-comparativo. En efecto, Lépinette ha señalado que un mismo objeto, como el prefacio o las notas del traductor, puede ser seleccionado por cualquiera de los modelos y por más de uno de ellos (1997: 4). Sin perjuicio de que hayamos priorizado el análisis sociológico-cultural y, en particular, el descriptivo-comparativo, el estudio descriptivo-contrastivo de la traducción —tal como se

presenta en los trabajos de Joaquín Arce Fernández (1965), Roberto Mondola (2019) y Claudia Fernández Speier (2011, 2013)— nos ha servido de apoyo a fin de ponderar la naturaleza y el alcance de las consideraciones críticas y teóricas del traductor. En cuanto al análisis descriptivo-comparativo, hemos seguido la sugerencia de Lépinette respecto de las ventajas de consultar «antologías de textos metatraductológicos, como [...] la de M. A. Vega, *Los textos clásicos de la traducción* (1994)» como base para la investigación (1997: 6), y de esa manera poder rastrear los conceptos que Mitre importa para la elaboración de su teoría. Corresponde señalar que, si bien consideramos que los conceptos adoptados por Mitre deberían estudiarse principalmente en relación con el contexto local, ocurre que, antes de que se publicara su «Teoría del traductor», no existían en el país formulaciones teóricas sobre la traducción. Por lo tanto, un análisis de este tipo requiere poner en relación los conceptos de la «Teoría del traductor» con aquellos que se derivan de las teorías elaboradas por traductores extranjeros contemporáneos a Mitre, para luego indagar acerca del sentido puntual que adquirieron estas formulaciones en el contexto argentino. En particular, la «Teoría del traductor» ha sido objeto de —breves— comentarios comparativos en trabajos como los de Mondola (2019) y José Francisco Ruiz Casanova (2018). Aunque de distintas formas, ambos han puesto en relación la teoría de Mitre con textos metatraductológicos procedentes del ámbito español. Dado que tanto Mondola como Ruiz Casanova han acercado la «Teoría del traductor» a otras formulaciones teóricas pertenecientes al ámbito hispánico, adoptaremos el mismo criterio, aunque también nos referiremos a teorías de procedencias diferentes. El análisis descriptivo-comparativo se justifica, en el caso de Mitre, porque su «Teoría del traductor» participa de los debates en materia de traducción que estaban vigentes en el ámbito internacional, y porque, como señala Pascale Casanova, las literaturas nacionales y sus productos, lejos de ser una emanación de una determinada identidad local, son el resultado de la competencia literaria internacional y deben estudiarse según esta perspectiva (2001: 56).

Tendremos en cuenta, a su vez, una de las premisas que propone Jean Delisle para la historiografía de la traducción: la necesidad de interpretar los hechos. Según Delisle:

Il faut bien comprendre que l'histoire est essentiellement matière d'interprétation. Tout comme la traduction, d'ailleurs, qui ne saurait se concevoir sans interprétation du sens des mots en contexte. De même, on ne saurait concevoir l'histoire sans l'interprétation des faits en situation. Interpréter les faits, c'est leur donner un sens. En histoire, c'est aussi leur insuffler la vie (1997: 34).

Delisle subraya la diferencia entre los historiadores positivistas, que pretendían identificar leyes universales, y los historiadores modernos, que buscan comprender cómo y por qué tuvieron lugar los acontecimientos del pasado, de qué manera y con cuáles motivaciones actuaron los hombres, y acota que comprender no supone simplificar ni esquematizar, sino complicar y enriquecer (1997: 35). Del mismo modo, considera que en el ámbito de la historia de la traducción no deberían buscarse leyes, sino, ante todo, intentar comprender los fenómenos translativos que se estudian (1997: 35-36). Aceptar este punto de

vista podría poner en entredicho abordajes sistémicos como los de Even-Zohar y Toury, cuyas teorías, según Anthony Pym (2009: 23) y Edwin Gentzler (1993: 120-121), se apoyan, en tanto herederas del formalismo, en una búsqueda positivista de leyes y universales. Con todo, el propio Toury señala el carácter interpretativo de las explicaciones sobre los fenómenos de la traducción cuando expresa que «lo que uno anda buscando (de forma más o menos lógica) es una *hipótesis explicativa* de la que no se puede estar nunca seguro, y no necesariamente una explicación “real como la vida misma”» (1999: 242).

Por otra parte, los investigadores que en los últimos veinte años se han dedicado al estudio de la traducción en América Latina han privilegiado abordajes de tipo histórico⁸. En la actualidad, el estudio de los agentes como también de los procesos históricos que han condicionado la práctica traductora —y que, a la inversa, se han visto influenciados por ella— integra de forma sistemática las investigaciones en torno a la traducción en el ámbito latinoamericano. Como ha señalado Birgit Scharlau:

América Latina como espacio de actividades traductorales no podía devenir tema mientras la traducción siguiera considerándose de modo abstracto y sistemático (*in vacuo*), o sea solamente en comparación con el original y no en su carácter histórico y contingente, como acontecimiento en un determinado tiempo y espacio (*in situ*) (2004: 19)⁹.

De acuerdo con Patricia Willson, una de las más destacadas investigadoras argentinas en el área, la afirmación de Scharlau «contiene todo un programa para los estudios de traducción en la región» (2021: 22). Este programa postula la necesidad de adoptar una «perspectiva heterónoma» según la cual, aun cuando el objeto de estudio sea las traducciones literarias, el marco teórico o metodológico no debe limitarse a los debates literarios de la cultura receptora, sino, también, ocuparse de otras discursividades sociales; es decir, que propenda a trascender problemáticas como la autonomía, la fidelidad al original y la equivalencia para poner en relación a los traductores y sus productos con los discursos sociales de la época y con «la reconstrucción del pasado tejida por la historiografía» (2021: 22). Según el programa en cuestión, procuraremos adoptar una perspectiva heterónoma en relación con los fenómenos translativos seleccionados para el análisis.

Dado que nos ocuparemos del prólogo y las notas del traductor, hemos tenido en cuenta, por otra parte, algunos conceptos generales de la teoría del paratexto de Gérard Genette. De acuerdo con Genette, los paratextos cumplen la función de presentar el texto, en el sentido de «darle presencia» y «asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación» (2001: 7). Los paratextos pueden ser verbales, como los prefacios, epígrafes y notas; manifestaciones icónicas, como las ilustraciones; materiales, como la tipografía y el

⁸ Para un estado de la cuestión ver Bastin, Georges (2006): «Subjectivity and Rigour in Translation History: The Case of Latin America», *Charting the future of translation history*, pp. 111-129; y, en particular, Pagni, Andrea (2014): «Hacia una historia de la traducción en América Latina», *Iberoamericana*, 14, 56, pp. 205-224.

⁹ Patricia Willson retoma a Scharlau para explicitar las características del programa que han seguido investigadores como Andrea Pagni en el área de los estudios de traducción en América Latina (2021: 21).

diseño, e incluso factuales, como la información que circula acerca de un autor. En particular, hemos tenido en consideración la idea de que el paratexto no siempre se constituye como un espacio auxiliar, subordinado al texto, sino que los límites entre uno y otro pueden ser difusos. Genette entiende el espacio paratextual como un umbral, una zona «sin límite riguroso entre el interior (el texto) ni el exterior (el discurso del mundo sobre el texto)» (2001: 7-8). Esta noción ha sido importante para identificar los momentos en que, a partir de las notas del traductor, se invierte la relación de subordinación entre paratexto y texto, y el paratexto «invade» el espacio textual (ver 9. 2). Finalmente, la teoría del paratexto proporciona una justificación de por qué, en un estudio de este tipo, resulta pertinente aludir al contexto. En relación con los paratextos factuales, Genette ha afirmado que «todo contexto hace paratexto» (2001: 12) y que quienes conocen el contexto «no leen igual que aquellos que lo ignoran» (2001: 13). Por esta razón, entendemos que la presentación del contexto en que Mitre elaboró, prologó y comentó su traducción no supone un alejamiento de nuestro objeto de estudio principal.

Nos hemos basado, asimismo, en algunos de los conceptos proporcionados por Tomás Gómez Rolán y Antonio López Fonseca en su introducción al estudio de los prólogos a las traducciones castellanas de textos latinos en el siglo xv (2014), por cuanto entendemos que resultan igualmente válidos para analizar formulaciones semiteóricas de épocas posteriores. Gómez Rolán y López Fonseca han identificado una serie de regularidades en el contenido y la estructura de los prólogos a las traducciones cuya consideración ha sido fundamental para el análisis de la «Teoría del traductor»: a. desde el punto de vista de su estructura, los prólogos cuentan con una parte dedicada a la presentación de formulaciones teóricas y otra parte destinada a justificar la traducción (2014: 44-45); b. si bien los prólogos constituyen un espacio privilegiado para el lanzamiento de declaraciones programáticas y teóricas, no siempre se detienen en un análisis serio de la teoría, sino que se limitan a repetir los consabidos tópicos tradicionales en torno a la traducción —una afirmación de la que se deduce la importancia del estudio comparado de esta clase de textos— (2014: 44); c. su objetivo central es justificar la traducción dentro de un determinado contexto sociocultural y, por ese motivo, presentan el texto como un elemento «novedoso» (2014: 45); d. de ellos es posible inferir una norma ideal de traducción, que bien puede no respetarse en el texto traducido (2014: 28-29); e. suelen presentar un estilo directo y personal como modo de acercarse al lector (2014: 45); f. esbozan una idea del polisistema cultural de partida y perfilan una imagen global del polisistema cultural de llegada (2014: 34-35), y g. suelen explicitar la función del texto traducido, es decir, su contribución a la acumulación de capital simbólico en un determinado polisistema (2014: 45).

5. Bartolomé Mitre y su tiempo

5.1 Las contribuciones de Mitre a la educación y la cultura en el contexto de la construcción nacional

Bartolomé Mitre fue protagonista del así llamado período de «organización nacional», con que tradicionalmente se hace referencia a las últimas dos décadas de los treinta años de discordia que atravesó la Argentina entre 1850 y 1880 (Sábato 2009: 11). Asumió la presidencia de la nación entre 1862 y 1868, tras la batalla de Pavón, que había marcado el fin de la Confederación Argentina y la unificación del país bajo el liderazgo de Buenos Aires, y se mantuvo activo en la escena política e intelectual durante los siguientes treinta años, hasta su muerte en 1906.

Los Gobiernos liberales que llevaron a cabo el proyecto de organización nacional intentaron dar forma institucional a una nación que, por principio, se consideraba preexistente. Su propósito era crear una estructura organizativa análoga a la de los países civilizados, a fin de que la sociedad se acomodara a ella con la mayor celeridad posible (Romero 1987: 161). Con ese objetivo, una vez alcanzada la unidad nacional, las principales preocupaciones de los estadistas argentinos de la generación de Mitre fueron «el fomento de la inmigración» —frente a los peligros que entrañaba un territorio despoblado—, «el progreso económico, la ordenación legal del Estado y el desarrollo de la educación pública» (Romero 1987: 161).

Entre sus colegas de entonces, Mitre coincidía con Domingo Faustino Sarmiento en cuanto al papel decisivo de la educación formal para el desarrollo de la nación (Míguez 2018: 55). Ya como legislador, en 1870, tras haber dejado la presidencia, diría ante el Senado:

Lo urgente, lo vital, porque tenemos que educar a los ignorantes bajo pena de vida, es robustecer la acción que ha de obrar sobre la ignorancia que nos invade [...], antes que la masa bruta predomine y se haga ingobernable y nos falte el aliento para dirigirla en los caminos de la salvación (1998: 74).

En el último tramo de su mandato presidencial, en 1868, durante una visita a Chivilcoy, se había dirigido a una tribuna popular en estos términos:

Bueno es que los gobernados [...] aprendan a pesar el saber de los hombres y de las ideas *como distinguen la moneda falsa de la buena* [...]. Bueno es que todos tengamos presente [...] que el martillo [...], la aguja [...], la sierra, la lima, el tornillo, las tenazas, las palas, el arado y hasta el arte de fundir el metal [...] son, *como el primer grano de trigo que se sembró en Chivilcoy*, invenciones anónimas [...]. Este es un motivo más para que el pueblo se eduque, para que todos aspiren, si no a ser grandes sabios, por lo menos a ser hombres instruidos [...], porque la instrucción es *como un capital que no se gasta nunca y produce siempre, y haciéndonos más ricos nos hace más felices* [...]. Ya sabemos cómo se pelea y se mata, ya sabemos cómo caen ensangrentados en el campo de la matanza Abel y Caín [...]. Nos queda por aprender la parte más difícil de la

política práctica, que es cómo se regeneran los pueblos por el acrecentamiento de la instrucción y de la riqueza (2009: 243-244)¹⁰.

Los liberales entendían que solamente una élite ilustrada podía contribuir a la formación de la ciudadanía en un territorio que se concebía como vacío y en el que las instituciones nacionales estaban aún en proceso de construcción. No obstante, los diferentes actores políticos concibieron distintas «fórmulas operativas» para llevar a cabo este proyecto (Sábato 2009: 11). Juan Bautista Alberdi, autor del texto más influyente sobre la realidad histórica del país, las *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* (1852), era pesimista sobre la posibilidad de poner en práctica la soberanía popular hasta tanto el pueblo no adquiriera la educación suficiente para ejercer sus derechos, y hacía extensiva esta opinión a las prácticas artísticas y literarias: «la América no es ni será por largos siglos el país del arte» (1945: 210)¹¹. Mitre, en cambio, se resistía a postergar la práctica democrática y la soberanía popular (Míguez 2018: 119), con la salvedad de que el sistema político de ese momento se caracterizaba por tener una idea asaz indefinida de *demos* (Míguez 2018: 123). Con esos reparos, es posible establecer una relación entre la urgencia que sintió Mitre por poner en marcha la vida democrática y sus múltiples contribuciones en el ámbito cultural, desde luego inescindibles de sus propósitos políticos. En paralelo a su carrera política, fundó medios de prensa, favoreció la creación de instituciones educativas y centros de investigación histórica y se desempeñó como poeta, traductor, historiador y periodista.

En lo que atañe a la educación formal, impulsó durante su presidencia la creación de colegios secundarios, como el Colegio Nacional de Buenos Aires, con el propósito de contribuir a la formación de las minorías directoras (Romero 1987: 163). El propio Mitre, por una inclinación personal, se involucró directamente en la gestión de las nuevas instituciones educativas (Míguez 2018: 243). A diferencia de los colegios primarios, cuya gratuidad estaba garantizada por el artículo 5 de la Constitución, la enseñanza en los colegios nacionales era paga, aunque el Estado otorgaba becas que se distribuían entre las provincias; los alumnos, si bien no solían ser pudientes, sí pertenecían a familias «decentes» (Míguez 2018: 243). Este dato resulta relevante si se tiene en consideración que, como ha afirmado Claudia Fernández Speier, es posible establecer una relación entre

¹⁰ Las cursivas son nuestras. El pasaje incluye una serie de símiles característicos del imaginario mitreano: la asociación entre conocimiento y desarrollo agrícola, entre conocimiento y capital económico y entre conocimiento y felicidad, que se repiten en otras arengas políticas como también en textos de tipo histórico o literario, como la «Teoría del traductor». La insistencia de las mismas imágenes en textos pertenecientes a distintos géneros demuestra que, en Mitre, el quehacer político y la escritura se avienen y se retroalimentan. Este entrecruzamiento de distintos discursos profesionales es un ejemplo de lo que Pym denomina «multidiscursive mediation» (2019: 33).

¹¹ El pasaje pertenece a *Viajes y descripciones*. Durante un viaje a Génova, Alberdi escribe: «Como pueblos jóvenes y ardientes, los nuestros tienen amor a sus producciones y son sensibles a sus bellezas. Pero el cultivo del arte, en alto grado, supone algo más que entusiasmo y pasión; supone progresos de civilización material inteligente en un alto grado y extensión a que la América Meridional está muy lejos de aproximarse» (1945: 210).

el proyecto educativo de Mitre y su práctica traductora, porque ambos estaban dirigidos principalmente al mismo grupo social (2013: 43).

La idea de que la educación suponía el camino para la salvación de la patria estaba arraigada entre los liberales que, como Mitre, entendían que la tiranía de Juan Manuel de Rosas, el principal caudillo de la Confederación Argentina, había sido consecuencia de la ignorancia colectiva (Romero 1987: 163). La escritura se concebía, entonces, como un instrumento eficiente para reparar esta falta constitutiva e impulsar el catecismo civilizatorio. El crítico David Viñas se refirió a Mitre y a los hombres de su generación como los «sublimes atletas» que se vieron a sí mismos en una doble tensión entre militancia política y literatura (2005: 123). Durante sus años de juventud en Montevideo, Mitre se dedicó a la escritura paralelamente a su actividad militar. No solo atribuía a la literatura una función militante, sino también pedagógica, en especial en lo que respecta a la poesía, que, según entendía, «puede considerarse hoy como un método de enseñanza superior, que coadyuva eficazmente al progreso moral en el sentido de la Inglaterra y de los Estados Unidos, los pueblos más progresistas del mundo» (Mitre 1876: XLIII). Así, en su juventud publicó artículos de tema literario, compuso poemas —entre ellos, la primera composición sobre Santos Vega— y una obra de teatro, *Cuatro épocas*, que Alberdi había equiparado a un panfleto político, menospreciando su calidad literaria (Míguez 2018: 43). En el contexto de la resistencia a las fuerzas de Rosas y Oribe en Montevideo, además de tomar parte en los combates, y sin haber abandonado del todo sus ejercicios literarios, se dedicó a la escritura de una *Instrucción práctica de artillería* para la formación de los oficiales e incursionó en el ensayo histórico con las biografías de los próceres José Gervasio Artigas y Mariano Moreno (Míguez 2018: 47). Entre sus obras historiográficas, *Historia de Belgrano y de la independencia argentina* (1857) e *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana* (1887) constituyeron, de acuerdo con Eduardo Míguez,

La base de la historicidad identitaria sobre la cual el Estado liberal, en cuya creación participó su autor, fundaría la nacionalidad desde comienzos del s. xx; y, pese a la prolongada crisis que desde la década de 1930 vive esa forma de entenderla, su hegemonía en el sistema educativo sobrevivió casi inmune a los embates de la década del primer peronismo (embates que no provenían prioritariamente desde el propio gobierno) y perduró hasta que la adhesión a la contestación cultural de los sectores medios llevaron al ocaso su hegemonía, a comienzos de la década de 1970 (2018: 62).

Es decir, la hegemonía del pensamiento mitreano respecto de las bases históricas de la identidad nacional duró casi tanto como la hegemonía de la que gozó su traducción de la *Divina Comedia* en el ámbito literario.

Por otra parte, Mitre fue la figura más emblemática del diarismo de la época (Sábato 2009: 18). La prensa era una herramienta idónea para formar la opinión de las clases urbanas alfabetizadas y se había convertido en un complemento clave para la actividad política. Cuando Mitre dejó la presidencia, en 1868, la prensa le ofreció la posibilidad de ejercer el puesto de custodio moral de la República que pretendía asignarse (Míguez 2018:

358). En 1870 fundaría el diario *La Nación* (1870), el legado más emblemático de Mitre y su familia (Míguez 2018: 358). Hacia 1900, el diario lanzaría un proyecto editorial propio, La Biblioteca de La Nación, una colección literaria —compuesta en su mayoría de traducciones— que pretendía continuar el papel que *La Nación* se preciaba de desempeñar en la difusión intelectual de la República (Merbilhaá 2017). La colección, al igual que su antecedente, La Biblioteca Popular de Buenos Aires, no se dirigía a un público letrado, lo que supuso una novedad. Tal ampliación del público había sido posible gracias a las políticas educativas de los Gobiernos liberales. Como se verá en el siguiente subapartado (5.2), junto con muchos otros políticos de su tiempo, Bartolomé Mitre participó en las colecciones como traductor.

No obstante, Mitre puso un empeño especial en el desarrollo de traducciones dirigidas a un público más culto, como la *Divina Comedia*. Al igual que en el caso de las traducciones populares, el ideal pedagógico y de capitalización de la cultura nacional compartido por la clase letrada constituyó la «norma preliminar» en que se basó la traducción del poema dantesco. La selección de la *Divina Comedia* como parte del corpus fundamental que debía importarse se fundaba en el valor enciclopédico, ideológico y moral que se atribuía al poema, al que la «Teoría del traductor» se refiere como «pasto moral de la conciencia humana en sus ideales» (1897: XIX). Su decisión de traducirlo, por otra parte, se condecía con el lugar que él mismo pretendía asignarse como custodio moral de la República, en un momento en que su influencia en el ámbito político había disminuido considerablemente. Mitre creyó encontrar una afinidad entre las ideas de Dante respecto del conocimiento y su difusión y su propio ideal pedagógico, según el cual establecía, en términos éticos y espirituales, una relación entre conocimiento, felicidad y salvación —tal como lo expresa en el «Discurso de Chivilcoy»—. Claudia Fernández Speier ha rastreado esta afinidad remitiéndose al *Convivio* (I, 1) y la «Epístola X» a Cangrande della Scala (2013: 39-40). En el *Convivio* Dante afirma —parafraseando a Aristóteles— que todos los hombres desean por naturaleza adquirir conocimiento a fin de lograr el perfeccionamiento del alma, pues el conocimiento es lo que, en última instancia, constituye su felicidad (*Conv.* I, 1); análogamente, en la «Epístola X» concluye que la finalidad de toda obra es relevar al hombre de su estado de miseria y conducirlo a la felicidad. Cabría agregar que se trata de una idea próxima a la que se expresa en el *Purgatorio* en relación con el propósito último de la escritura: «Però, in pro del mondo che mal vive, / al carro tiene li occhi, e quel che vedi, / ritornato di là, / fa che tu scrive» (*Pur.*, XXXII, 103-105) —«Por eso, en pro de pecadora gente, / Pon la vista en el carro, y lo mirado, / Cuando vuelvas, escribe con tu mente», según la traducción de Mitre—. Más aún, también en el *Convivio*, la autorrepresentación de Dante como guía, cuyo objetivo es que los hombres alcancen la felicidad terrenal a través de la instrucción que proporcionan sus canciones y los comentarios que glosan su significado, se asemeja, en buena medida, al papel pedagógico que Mitre se adjudicaba como traductor de la *Divina Comedia* y como «gran árbitro de las letras del país» (Míguez 2018: 386).

De acuerdo con Patricia Willson, en la «Teoría del traductor» de Mitre se advierte una intención pedagógica que debe leerse como antecedente del proyecto editorial llevado a cabo por *La Nación* pocos años después (2015: 236). Con todo, su *target* —en términos de Lawrence Venuti¹²— no eran los grupos criollos e inmigrantes que accedían a las ediciones populares, sino las clases cultas, según ha demostrado Fernández Speier, al advertir que en la «Teoría del traductor» se observa un desinterés por los aspectos populares del texto y una preferencia por sus aspectos poéticos (Fernández Speier 2013: 44). Lo mismo puede deducirse del amplio aparato de notas con que acompañó su versión —cuyo objetivo no era explicar el contenido del texto, sino justificar la traducción y polemizar con los comentadores y traductores extranjeros—, y del hecho de que, a diferencia de sus obras historiográficas, la *Divina Comedia* no fue publicada en La Biblioteca de La Nación, y hasta contaba con ediciones de lujo, como la de 1891. Fernández Speier sostiene que la historia de la recepción de la *Divina Comedia* en Argentina durante la primera mitad del siglo xx guarda relación con este recorte de público porque el texto fue apropiado precisamente por los integrantes de la elite intelectual, como Jorge Luis Borges y Victoria Ocampo (2013: 44). Un hecho llamativamente inadvertido abona la tesis de Fernández Speier acerca de la naturaleza elitista del público al que se dirigía la traducción mitreana, y es que, cincuenta años después de que se publicara la «Teoría del traductor», Victoria Ocampo reproduciría en un comentario sobre la *Divina Comedia* las mismas ideas propuestas por Mitre en su prólogo. Mitre había expresado que el espíritu de Dante «flota en el aire vital y lo respiran hasta los que no lo han leído» (1897: XIX). Victoria Ocampo escribiría que «Dante y Shakespeare, hasta sin ser leídos, están ahí, en la atmósfera que nos circunda; los respiramos y los respiran quienes jamás habrán abierto un libro de esos poetas máximos» (Fernández Speier 2013 [1953]: 44).

5.2 La traducción en Argentina durante el siglo xix: función, textos, agentes y receptores

En Argentina, como en el resto de las naciones del subcontinente americano, la traducción fue esencial en el proceso de construcción identitaria que tuvo lugar durante el siglo xix. Mediante las traducciones, se pretendía profundizar el vínculo con la Europa no española e importar modelos culturales, literarios, políticos, económicos, administrativos, jurídicos y pedagógicos. Andrea Pagni ha observado que todo el contexto cultural poscolonial funcionaba como una «máquina de traducción», y que, por esta razón, «los modelos mismos fueron transformados creativamente en el proceso de apropiación» (2000: 91). Durante mucho tiempo, los únicos responsables de este proceso de importación fueron los letrados, que a su vez formaban parte de la clase dirigente.

¹² De acuerdo con Lawrence Venuti, toda traducción tiene un *target* de lectores para los cuales el texto resulta comparativamente más inteligible que para otros en la medida en que se ajusta a sus propios intereses (1998: 93).

Hacia finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, la traducción era una actividad clandestina, practicada por quienes gestarían la independencia de España¹³. La actividad traductora estuvo relacionada a tal punto con la construcción nacional argentina que la Primera Junta de Gobierno, en su primer boletín oficial del 7 de junio de 1810, publicó una traducción parcial del *Contrato social* de Rousseau que unos años antes había circulado sin firma¹⁴. A lo largo del siglo, la traducción, entendida como una tarea patriótica, seguiría ocupando a los hombres de Estado y las elites culturales. Los miembros de la generación del 37 fueron en su mayoría traductores; pero la traducción se desarrolló de forma más sistemática en el contexto del utilitarismo de la generación del 80, o lo que Patricia Willson y Alejandrina Falcón han denominado la época del «orden conservador», siguiendo la periodización propuesta por el historiador Natalio Botana (2022: 4). Durante el «orden conservador», el período comprendido entre la federalización de Buenos Aires en 1880 y las primeras elecciones con voto universal masculino en 1916, las traducciones cumplían una función eminentemente pedagógica, en el marco de una escena política dividida entre dos grupos distantes: por un lado, la clase dirigente, que impulsaba la puesta en marcha de un proceso de modernización política, social, cultural y económica; por el otro, la masa que debía acatar y a la que se pretendía transmitir un «conjunto de significados morales o materiales» que generaran la «creencia social de lo bien fundado del régimen y del gobierno» (Falcón & Willson 2022: 4). La clase dirigente participaba de forma directa en el desarrollo cultural de la nación. Muchos de los «*gentlemen* traductores» (Willson 2007: 21) eran políticos de carrera, además de escritores —Bartolomé Mitre, Lucio V. Mansilla, Domingo Faustino Sarmiento, Carlos Aldao, Miguel Cané, Joaquín V. González, Martín García Mérou, Edelmiro Mayer, Alberto Navarro Viola y Alejandro Korn, entre otros—. Durante el último tercio del siglo XIX y principios del XX, aparecieron dos colecciones de literatura que representaban de manera cabal el proyecto político y pedagógico de la clase dirigente: La Biblioteca Popular de Buenos Aires (1879-1883), bajo la dirección de Miguel Navarro Viola, y La Biblioteca de La Nación (1901-1920), a cargo del administrador del diario de la familia Mitre, José María Drago, y el escritor y periodista Roberto Payró.

La Biblioteca Popular de Buenos Aires apuntaba a satisfacer el gusto no ya de los lectores letrados, como en las décadas anteriores, sino de los sectores populares recientemente alfabetizados que provenían en buena medida de la inmigración, a quienes se pretendía educar e integrar mediante un programa de lecturas variadas, legibles, breves y económicas que, no obstante, respondían en todos los casos a los valores y expectativas de la elite cultural —hecho que, según Andrea Pagni, expone la paradoja del proyecto

¹³ Antes de la independencia, los primeros textos escritos en el país eran obras de traducción, por lo general destinadas a la difusión del catolicismo entre los pueblos originarios. Como informa el propio Mitre en *Orígenes de la imprenta argentina*, el primer libro impreso en el Río de la Plata, publicado en 1705 por una «imprenta guaraníca», fue una traducción al guaraní realizada por el jesuita José Serrano de una obra del padre Juan Eusebio Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal, y eterno: crisol de desengaños, con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas, y principales misterios divinos* (1896: 4).

¹⁴ El texto fue publicado sin los pasajes en que el autor, según indica en el prólogo el secretario de la Junta, Mariano Moreno, «tuvo la desgracia de delirar en materias religiosas».

educativo impulsado por los letrados-traductores (2018: 47, 57)—. Dentro del incipiente mercado editorial de ese momento, la colección entraba en competencia con los folletines presuntamente inmorales —en particular, las novelas naturalistas francesas— que se publicaban junto con la prensa periódica (Falcón & Willson 2022: 4). En ese entonces, comenzó a considerarse que la alfabetización, que hasta el momento había sido una prioridad de los gobiernos liberales, resultaba por sí sola insuficiente como instrumento de contención social, de manera que se afianzó la idea de que no cualquier libro podía contribuir al cumplimiento del proyecto moral que la elite cultural argentina se asignaba a sí misma; así, el problema de la difusión fue reemplazado por el de la selección (Pagni 2011: 13). Esta clase de condicionamientos morales e ideológicos que gobiernan la selección de los textos fuente forma parte de las aludidas «normas preliminares» (Pei 2010: 31-32). La Biblioteca Popular de Buenos Aires pretendía dar cauce a su proyecto selectivo en relación con estas normas. En cuanto a los traductores, sus nombres aparecían en la portada de cada uno de los números, dado que uno de los objetivos principales del proyecto de Navarro Viola era otorgarles visibilidad (Pagni 2011: 17), lo que constituía un modo de propaganda política destinado a fomentar la creencia social en la solidez del régimen. En 1878 La Biblioteca Popular de Buenos Aires publicó una traducción conjunta del entonces expresidente y diputado nacional Bartolomé Mitre y su mujer, Delfina de Vedia, de *El diario de una dama*, de Feuilliet, en cuya portada constaban solo las iniciales de los traductores. De acuerdo con Andrea Pagni, esta decisión editorial no suponía una forma de ocultamiento, sino «una marca más fuerte de la visibilidad de las personalidades que traducen para La Biblioteca Popular de Buenos Aires, cuyos nombres se espera que sean reconocidos por las solas iniciales» (2011: 17).

La traducción de Mitre y Delfina de Vedia sería reeditada en La Biblioteca de La Nación, junto con otras obras que habían sido publicadas en La Biblioteca Popular de Buenos Aires. La colección de *La Nación* respondía al mismo propósito pedagógico que el proyecto de Navarro Viola. Sin embargo, gozó de un éxito mayor, y fue la primera iniciativa editorial a gran escala del país (Merbilhaá 2017). De acuerdo con Merbilhaá, la colección logró, por un lado, disputar la hegemonía francesa en el mercado de libros en español, seguida, a su vez, por la industria española, que pretendía ampliar su presencia en el país; por el otro, fue capaz de competir con los folletines gauchescos, cuya lectura se pretendía desalentar desde los sectores ilustrados (2017). Bajo el lema «La lectura al alcance de todos», la colección cumplió un papel decisivo en la democratización de la cultura escrita (Willson 2005: 243-244). Su éxito se debió, según Patricia Willson, al bajo costo de los libros, la notable calidad de las impresiones, un sistema de suscripción económico y bien diseñado y una variada selección de títulos, principalmente traducciones de obras europeas (2005: 242), en su mayoría francesas e inglesas, aunque también italianas y alemanas, generalmente contemporáneas, y, en menor medida, obras en castellano, tanto españolas como nacionales —entre ellas, *Arengas e Historia de Belgrano*, de Bartolomé Mitre—. Solo 111 de las 872 obras publicadas habían sido escritas originalmente en castellano (Falcón & Willson 2022: 5). Considerando la extensión del catálogo, no todas

ellas estaban a cargo de los políticos y letrados locales; a veces se recurría a traducciones españolas —por ejemplo, de las editoriales Maucci o Sopena—, y a otras que circulaban sin mención del traductor (Willson 2007: 21). Patricia Willson ha señalado que los textos traducidos eran inteligibles para todo el mundo por sus estrategias narrativas y por la inclusión de prólogos que, con voluntad pedagógica, proporcionaban claves interpretativas para orientar al lector medio (2006: 665, 669).

Si bien alrededor de los años ochenta comenzó a surgir un mercado editorial local con la aparición de un nuevo público popular que, progresivamente, reemplazaría a la clase letrada como única destinataria de los libros que escribía (Pagni 2011: 13), los letrados no dejaron de producir traducciones eruditas. A diferencia de los libros publicados en las colecciones populares, eran menos accesibles desde un punto de vista económico e intelectual, y solían circunscribirse a textos clásicos. Este es el caso de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, a cargo de Bartolomé Mitre, o el *Enrique IV* de Shakespeare, por Miguel Cané. Sin embargo, a pesar de sus diferencias, las traducciones cultas y las populares fueron el resultado del mismo espíritu de época: los agentes eran los mismos —a saber, figuras políticas o letrados de gran notoriedad cuyas intervenciones en el texto son evidentes—; las ediciones daban gran visibilidad a los traductores —por ejemplo, la edición de una traducción culta como la *Divina Comedia* mitreana incluía en la anteportada una ilustración de los perfiles superpuestos de Bartolomé Mitre y de Dante Alighieri (ver anexo 12.1)—; ambas propendían a un fin pedagógico —pues incluían introducciones y notas— y eran producto de una selección análoga —es decir, basada en los mismos principios morales e ideológicos—. Por último, en cuanto a la difusión de la traducción de Mitre, cabe señalar que, si bien en un primer momento circuló exclusivamente entre los miembros de la clase letrada, con el tiempo fue objeto de adaptaciones editoriales que la pusieron al alcance de un público más amplio —como, por ejemplo, la edición de 1922, que eliminó las notas justificativas de la traducción— y tuvo vigencia hasta prácticamente el último tercio del siglo xx.

5.3 Mitre, la función de la literatura y su «Defensa de la poesía»

El espacio literario mundial, como observa Pascale Casanova, se ha organizado en relación con dos polos opuestos, relativos al predominio de la función autónoma o la función heterónoma de la literatura (2001: 148). En los espacios autónomos, que suelen ser los más antiguos y dotados de recursos literarios, la literatura no remite más que a sí misma y mantiene una relativa independencia del campo político (Casanova 2001: 148). Los espacios heterónomos, en cambio, son aquellos que transitan sus primeras fases de desarrollo y dependen de las autoridades políticas nacionales (Casanova 2001: 148). El espacio literario argentino del siglo xix se corresponde con esta última definición; su

desarrollo estuvo a cargo de escritores que integraban la clase dirigente y que atribuían a la literatura una función heterónoma, como se aprecia en el caso paradigmático de Mitre¹⁵.

En su juventud, Mitre alcanzó notoriedad en los círculos intelectuales de Montevideo gracias a un debate sobre la función de la literatura que lo enfrentó con Francisco Acuña de Figueroa, poeta consagrado y autor del himno uruguayo. Acuña de Figueroa, entonces censor de teatro, había autorizado una pieza picaresca titulada *El diablo predicador* que fue recibida con escándalo por el público y suscitó discusiones en la prensa periódica (Míguez 2018: 28). Mitre, a la sazón, salió en defensa de los valores de la nueva generación romántica y objetó la legitimación de una obra literaria que careciera de otro propósito que entretener.

En una carta dirigida a Andrés Lamas en 1851, un año antes de la derrota de Rosas en Caseros, escribía: «¿Qué he de hacer? ¿Cómo lo ve? ¿Qué primero? Ya ocuparme de política, de guerra o de literatura. ¿Llenan la parte estas tres atenciones como tres columnas que se combinan en formar una misma línea de batalla?» (Míguez 2018 [1851]: 62). De acuerdo con la tradición humanitaria del progresismo burgués del siglo XVIII, Mitre creía que la literatura no cumplía una función meramente estética, sino que la justificaba utilitariamente por su eficacia en el plano político y social (Viñas 2005: 123-124). Como explica Eduardo Míguez, aunque Mitre decía odiar a Rosas porque, a causa de él, había tenido que vestir las armas y hacerse hombre político, sin poder seguir su «vocación literaria» (Mitre, 1876: LVI), «la revisión de su obra y su itinerario sugieren más bien lo opuesto: la vocación política fue el motor de la vida de Mitre; y la mayor parte de su labor intelectual, una parte más de ella» (2018: 67).

En la «Carta-prefacio» a sus *Rimas*, de 1854, más conocida como «Defensa de la poesía», defendía la utilidad de la poesía y su superioridad respecto de otros géneros literarios. La carta iba dirigida a Sarmiento, que en sus *Impresiones de viaje* había declarado que la poesía era un «monólogo estéril», y los poetas, «mentes decaídas, hombres incapaces para la acción, inhábiles para el trabajo, derrochadores de la inteligencia» (Mitre 1876: IX). Contra la «aspiración prosaica» (1876: XIX) de su colega, Mitre objetaba: «He aquí su bello ideal: el hombre menos la idea de progreso, menos la aspiración a lo infinito, menos la condición de la perfectibilidad [...]. Sin la poesía [...], el progreso, la abstracción y la perfectibilidad son imposibles» (1876: XIX). Una «república prosaica», decía Mitre, «tendría mucha semejanza con aquella pálida mansión de los héroes de la antigüedad que el Dante nos describe en su Infierno», a saber, el Limbo, donde las almas «vagan sin esperanzas de un bien mejor, llorando silenciosas la pérdida de una

¹⁵ Como ha afirmado Ángela Di Tullio, la generación del 80 impulsó una progresiva autonomización de la función literaria, en la medida en que la literatura deja de ser un instrumento para la lucha política y «se repliega sobre la familia, la infancia, los viajes, los miembros del círculo, la charla *entre nos*» (2006: 545). No obstante, el espacio literario —el centro del polisistema— sigue dominado por la producción de escritores que forman parte de la clase dirigente.

felicidad¹⁶ que nunca conocieron» (1876: XVIII). En su discurso ante el Senado de 1870, retomaría la misma imagen para referirse a los sectores populares: «viven en el limbo de la ignorancia, sin haber recibido sobre su cabeza el bautismo de la instrucción que les debemos» (1998: 70). El Limbo dantesco es el «cieco mondo» (*Inf.*, IV, 13) donde habitan los excluidos de la salvación, ya por causas temporales —haber nacido antes de Cristo— o geográficas y culturales —haber nacido después de Cristo, pero en tierras no cristianas—. La comparación con el Limbo adquiere nuevos matices si se considera que, como observa Teodolinda Barolini, del concepto de exclusión, con sus enormes consecuencias, puede deducirse la preocupación de Dante por el problema de la transmisión cultural (2018). Análogamente, del discurso de Mitre se deduce una relación causal entre déficit cultural y exclusión. Una «república prosaica», sin expresiones poéticas propias —ni traducciones— que acrecienten su capital simbólico y contribuyan al enaltecimiento moral de los ciudadanos, no podría, según esta lógica, formar parte del consorcio de las naciones civilizadas.

Como señala Fernández Speier, no casualmente en ese mismo texto, a continuación, Mitre alude a la poesía como un medio de ascenso hacia la luz, una imagen que coincide literal y simbólicamente con el viaje narrado en la *Divina Comedia* (2013: 43): «mientras que la filosofía se entretiene en explicar, y la prosa en vulgarizar, la poesía sigue su marcha ascendente hacia la región de la luz [...], dejando muy atrás a sus auxiliares en la labor constante del progreso» (1876: XLVIII). A diferencia de la prosa, asociada al campo semántico de lo vulgar, la poesía tiene un efecto ennoblecedor y civilizatorio, a la vez que un carácter providencial, porque el poeta-vate es capaz de percibir lo que el vulgo ignora y guiarlo en el camino del progreso: «todo cuanto el poeta describe o pinta lo ha visto, lo ha sentido, como el Dante vio las penas del Infierno, y existe desparrramado en la creación, aunque los ojos del vulgo no puedan percibir su armonioso conjunto» (1876: LIII). Por otra parte, como es propio de los autores medievales, Dante alude en más de una ocasión al hecho de que su escritura no solo está puesta en función de deleitar, sino también de ser útil¹⁷. De tal suerte, las alusiones a su obra y figura en el texto mitreano quedan justificadas, y cumplen la función de reivindicar la propia implicación en el campo literario por su eficacia en el plano social. Con el mismo propósito se despliegan muchos otros ejemplos históricos de hombres de acción que se dedicaron a la poesía, lo que Viñas denomina la «hechología positivista» de Mitre (2005: 125), a saber, una lectura utilitaria de la historia:

El ser poeta no impidió a Solón ser el primer legislador de la antigüedad [...].
Tito, no por hacer versos dejó de ser un gran político y un gran guerrero.
Salomón, a pesar de ser un gran poeta, es el tipo de la sabiduría gobernando.

¹⁶ Como ha sido señalado en el subapartado anterior, la interdependencia entre los conceptos de felicidad y conocimiento es un lugar común del discurso mitreano.

¹⁷ En el *Convivio*, escribe: «E voi, a cui *utilidade e diletto* io scrivo, in quanta cechitade vivete, non levando li occhi suso a queste cose, tenendoli fissi nel fango de la vostra stoltezza!» (*Conv.* III, 5).

[...] Augusto, el político más sagaz de la Antigüedad, hacía versos (1876: XLVIII).

Es relevante observar que en el «Libro quinto» de las *Rimas*, el volumen que reúne la obra poética de Mitre, están coleccionadas todas sus traducciones poéticas hasta ese momento, «El cementerio de campaña», de Thomas Gray, «El salmo de la vida», de Longfellow, y «El Apóstol», de Béranger. La inclusión de los poemas traducidos es elocuente respecto de la función de las traducciones, porque da cuenta de que se les atribuye un estatus equivalente al de la obra original. Este hecho coincide con la tesis de Even-Zohar según la cual, en el caso de las literaturas periféricas, la traducción ocupa un lugar central en el espacio literario por el papel esencial que cumple en la cristalización de la cultura nacional mediante la incorporación de un nuevo repertorio (1999: 223-231). En la medida en que las traducciones coadyuvan en la constitución de la cultura nacional, es posible atribuirles una función heterónoma.

5.4 La cuestión del idioma

La cuestión de la modalidad dialectal argentina fue objeto de discusión por parte de los líderes políticos y culturales durante el proceso de formación nacional (Di Tullio 2006: 543). Los hombres de la generación del 37, como Echeverría, Alberdi y Sarmiento, concebían la cuestión del idioma dentro del programa de independencia cultural. Como señala Ángela Di Tullio, el proyecto de emancipación lingüística, que se inspiraba en la idea del historicismo alemán sobre la correspondencia entre lengua y nación, suponía un rechazo tanto del legado cultural español como de la norma lingüística peninsular y una confianza en el aporte de las lenguas y culturas extranjeras, en especial la francesa (2006: 543-545). Alberdi marcaría esta distancia argumentando que «la lengua argentina no es, pues, la lengua española: es hija de la lengua española, como la nación argentina es hija de la nación española, sin ser por eso la nación española» (2013: 81). Sarmiento, frente a gramáticos americanos como Andrés Bello y Rufino José Cuervo que preconizaban el ideal de mantenimiento de la unidad de la lengua, abogaría por una gramática hispanoamericana y una reforma ortográfica (Di Tullio 2006: 544). En 1876, Juan María Gutiérrez rechazó un diploma otorgado por la Real Academia Española, en favor de una estandarización pluricéntrica del idioma —si bien el gesto fue percibido como injustificado y extemporáneo— (Di Tullio 2006: 545).

Hacia 1880, en cierto sector de la clase gobernante comenzó a manifestarse una revalorización de España como modelo de la cultura oficial (Rubione 2006: 19). El «giro español» de la elite argentina, tal como lo define Rubione, se expresó con fuerza entre 1890 y 1910 y se prolongó, por lo menos, hasta la década del cincuenta. Vino aparejado de la positivización de aquello que el programa político y cultural de la generación del 37 había relegado: el mundo rural, la figura del gaucho y el caudillaje (Rubione 2006: 24-34). Esta tendencia tuvo lugar en el contexto del aluvión inmigratorio, momento en que se delimitó con precisión un «nosotros», los miembros de la comunidad hispano-criolla, frente al

«ellos» representado por los recién llegados (Rubione 2006: 20). En ese momento en que la mezcla lingüística era percibida como una amenaza, el escritor, militar y político Lucio V. Mansilla expresaba: «nos cambian la lengua, que se pudre» (Di Tullio 2006: 546).

Mitre no permaneció ajeno a la cuestión del idioma; pero, como advierte Fernández Speier, «mantendrá en este debate una posición personal» (2013: 45). Como intelectual que había formado su pensamiento en el marco de la generación del 37, fue muy crítico del legado colonial español¹⁸ y, según será desarrollado en el análisis de la «Teoría del traductor» y las notas críticas a la *Divina Comedia*, polemizó contra los traductores y los gramáticos españoles. Aun así, aceptó el cargo de correspondiente de la Real Academia Española y, a la hora de meditar sobre la lengua más adecuada para su traducción, se inspiró en el modelo lingüístico de los escritores españoles humanistas. Al respecto, Miguel Cané sostuvo que Mitre había tenido que ensanchar su vocabulario «buscando en la historia de nuestra lengua ricos elementos olvidados, cuyo empleo le ha permitido, si bien a costa de cierta impresión de extrañeza en el lector, traducir la *Divina Comedia* con una paciencia de benedictino y una veneración de sectario»¹⁹ (2013: 219). A diferencia de otros intelectuales nacionales de su generación, Mitre no adoptó una postura hispanófoba y fue favorable a una concepción unitaria de la lengua española. De ahí que no se hubiera expresado en apoyo de los defensores del idioma nacional y que despreciara el empleo de voces dialectales en literatura —de hecho, según el testimonio del profesor español Ricardo Monner Sans, en casa de Mitre no se admitía el voseo (Fernández Speier 2013: 64)—. En una carta dirigida al autor del *Martín Fierro*, José Hernández, le objetaba que hubiera empleado expresiones bajas con el propósito de que el texto alcanzara una mayor difusión:

Creo que Vd. ha abusado un poco del naturalismo, y que ha exajerado [*sic*] el colorido local, en los versos sin medida de que ha sembrado intencionalmente sus páginas, así como con ciertos barbarismos que no eran indispensables para poner el libro al alcance de todo el mundo, levantando la inteligencia vulgar al nivel del lenguaje en que se expresan las ideas y los sentimientos comunes al hombre (1879).

Mitre consideraba que la manera de elevar «la inteligencia vulgar» era, en cambio, fomentar las expresiones literarias que cultivaran el lenguaje poético. Cuando en su «Defensa de la poesía» se refería al efecto ennoblecedor que ejercía la obra de los poetas

¹⁸ En la escena política argentina, según explica Halperín Donghi, frente a quienes, como Vicente Fidel López, consideraban que Buenos Aires nunca había vuelto a ser «tan bien gobernada como en los tiempos felices de don Carlos III», Mitre era optimista sobre el futuro del país, y estaba convencido de que la revolución había «deshecho para siempre la coraza monárquica e imperial que amenazaba sofocar el crecimiento de esa sociedad instintivamente igualitaria y marcada desde sus orígenes por una “democracia genial”» (1996: 68).

¹⁹ La postura de Miguel Cané respecto de la cuestión del idioma da cuenta de cómo comienza a resquebrajarse la hispanofobia y el antiacademicismo instalados por la generación del 37. Percibe los problemas de una educación «recibida casi exclusivamente en libros franceses y en el gusto persistente y legítimo por la literatura de ese país que [...] estaba entonces muy arriba de la contemporánea española», y dice haber tenido «impresiones positivamente desagradables [...] respecto a la manera con que hablamos y escribimos nuestra lengua» en sus visitas a otros países hispanohablantes (2013: 217). La literatura española parece ser el medio conveniente para superar estas deficiencias.

sobre la lengua, sin cuyo auxilio «los idiomas modernos serían los más bárbaros del mundo» (1876: XXXVIII), comentaba que «el italiano era un dialecto vulgar cuando el Dante se sirvió de él para escribir su *Divina Comedia*» (1876: XXXIX). Del mismo modo, su traducción de la *Divina Comedia* estaba dirigida a cumplir, entre otras cosas, una función «polinizadora», en términos de Lafarga y Pegenaute, por cuanto pretendía enriquecer los modelos de expresión de los hablantes argentinos (2015: 258)²⁰.

6. Dante en el siglo XIX

6.1 La recepción de Dante en Italia

De acuerdo con Lieven D'hulst, una de las preguntas guía de la historia de la traducción debe ser *quid?*: por qué, en una época determinada, se han traducido ciertas obras y no otras (2001: 25). Para comprender la fortuna de la obra de Dante Alighieri en el Río de la Plata —en particular, qué circunstancias pusieron a Mitre en relación con la *Divina Comedia* y determinaron su decisión de traducirla—, es necesario tener en cuenta la revalorización de la que fue objeto durante siglo XIX, sobre todo en Italia, pero también en el resto de Europa y en América.

En Italia, la *Commedia* había alcanzado prontamente entre sus contemporáneos el estatuto de clásico, pero el interés por Dante comenzó a declinar en los siglos posteriores a su muerte. Hacia el 1500, se puso en tela de juicio la cuestión de la lengua y el estilo adecuados para dar forma a una nueva literatura vernácula, y se privilegió la discusión sobre los aspectos lingüísticos de la *Commedia*, con prescindencia de su contenido científico y teológico. Como explica Carlo Dionisotti:

Il restauro linguistico riportava l'opera di Dante all'età sua propria, anteriore a quella del Petrarca, e il paragone fra i due modelli della poesia volgare veniva a porsi, indipendentemente dal contenuto, nei soli termini, decisivi per la poesia, della lingua e dello stile. Era chiaro che ove il sistema linguistico e stilistico unitario del Petrarca fosse prevalso, quello di Dante sarebbe caduto (1965: 377).

Entre quienes se pronunciaron en torno a esta cuestión durante el siglo XVI, Pietro Bembo ejerció una notable influencia. Bembo estuvo a cargo de compilar la edición aldina de 1502 y rebautizó la *Commedia* como *Le terze rime di Dante* —con el subtítulo *Lo 'nferno e 'l Purgatorio e 'l Paradiso di Dante Alaghieri*—, de manera que, al remarcar que la obra no era una comedia en términos estrictos, la ubicaba rigurosamente en su contexto prehumanístico. En sus *Prose della volgar lingua* (1525), si bien reconocía que entre las composiciones de Dante «molte son gravi» (1966: 59) —y por gravedad entendía «l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza, e le loro somiglianti» (1966: 59)—, también lo consideraba un «mondo e schifo poeta» (1966: 159) por haber empleado voces «rozze e disonorate» (1966: 52), que «meglio avrebbe fatto ad aver [...] taciute»

²⁰ Podría incluso suponerse que las consideraciones lingüísticas de Mitre se conservan en la norma implícita que rige actualmente para las traducciones en Argentina. Tanto los lectores como la mayoría de los traductores rechazan el uso del voseo en la traducción —como también el doblaje en las películas— (González: 2017).

(1966: 52), y sostenía que habría sido mejor poeta si hubiera tratado temas menos elevados y amplios y privilegiado el aspecto poético, a saber, «se altro che poeta parere agli uomini voluto non avesse nelle sue rime» (1966: 87). Con Bembo se afirma la preferencia por la obra de Petrarca como modelo de composición poética y por la de Boccaccio en lo que atañe a la prosa, mientras que la primacía de Dante decae frente a las otras dos coronas de la literatura italiana —de tal suerte que, por ejemplo, no se publicó ningún comentario importante sobre la *Commedia* entre 1570 y 1732 (Jacoff 2003: 231)—.

Hasta fines del siglo XVIII, con excepciones como la defensa de Giambattista Vico, que en el *Diritto universale* (1720) se había referido a Dante como aquel que «nel pieno della barbarie italiana, senza alcun esempio davanti a sé, da sé nacque, da sé divenne il poeta senza confronti», el rechazo de su obra era prácticamente unánime, incluso fuera de Italia —Voltaire, en su artículo «Le Dante» (1757), la había juzgado incomprensible y fatigosa— (Conti 2021: 18). Sin embargo, la recepción de Dante dio un giro con los acontecimientos políticos de fines del XVIII y comienzos del XIX.

Los principales agentes de su reposicionamiento dentro del canon, presidido hasta entonces por Petrarca, Ariosto y Tasso, fueron Alfieri, Foscolo y Mazzini. Más de dos siglos antes, Bembo había cuestionado que Dante hubiera querido ser «altro che poeta», pero las nuevas generaciones revalorizarían esta característica y, no pocas veces en desmedro de la obra, concentrarían su interés en el personaje. En términos de Aldo Vallone: «si guarda all' opera, ma attraverso di essa è l'uomo che si ricerca, che si idoleggia e si assume a modello» (1955: 131). En efecto, Foscolo celebraría el hecho de que la *Commedia* estuviera «immedesimata nella patria, nella religione, nella filosofia, nelle passioni, nell'indole dell'autore; e nel passato e nel presente e nell'avvenire de' tempi in che visse; ed in questa civiltà dell'Europa, che originava con esso» (1887: 141). Tras la Revolución francesa, el período jacobino y napoleónico, la Restauración y la puesta en marcha del Risorgimento, la figura de Dante se convirtió en un símbolo principal de la identidad italiana, fue considerado profeta del nacimiento de la nación y en su honor se erigieron monumentos y se llevaron a cabo representaciones artísticas, conmemoraciones y peregrinajes a la tumba de Ravenna (Conti 2021: 11-12;17-18). Por otra parte, el redescubrimiento de Dante trajo aparejada una relectura y selección de su producción literaria sobre la base de los valores románticos. En cuanto a la *Commedia*, la cántica predilecta sería el *Inferno*, cuyas imágenes eran «di una crudeltà e contemporaneità stupefacenti ed allo stesso tempo sublimi, tendenti alla realizzazione di quella perfezione formale e spirituale nel mondo materiale anelata appunto dai filosofi romantici» (Cascio, 2016: 145). El canto V, con el episodio de Paolo y Francesca, y el XXXIII, con el del Conte Ugolino, estuvieron entre los más populares. El de Paolo y Francesca, en particular, inspiró más comentarios y reelaboraciones que cualquier otro, también fuera de Italia

Vittorio Alfieri —junto con Vincenzo Monti y Ugo Foscolo— fue de los primeros en introducir la lectura patriótica y política que caracterizaría al período romántico, y estableció una relación entre Dante como personaje —interpretado con arreglo a

determinados valores morales y políticos— y su obra poética (Conti 2021: 19). En *Del principe e delle lettere*, sostenía que la razón por la cual Dante había podido alcanzar tal «sublimità del pensare» y «libertà del dire» era que carecía de la protección de un príncipe, a diferencia de Virgilio y Horacio, cuyas obras podían ser perfectas desde el punto de vista estilístico, pero «non si sarebbero contaminati di tante vili adulazioni e falsità» fuera de la corte de Augusto (1795: 23). Alfieri concluye que, por lo tanto, la protección de un príncipe puede contribuir a la elegancia expresiva, pero perjudica manifiestamente la «perfezione vera» de la literatura, representada por la obra de Dante; la única protección válida, sostiene, es aquella que «accorderebbe una vera repubblica, non per capriccio o favore, ma per giusta, ragionata, e imparziale generosità» (1895: 23).

De acuerdo con Vallone, durante el Romanticismo del siglo XIX, las líneas interpretativas en relación con Dante fueron esencialmente dos: «l' una riguardante la valutazione laica e ghibellina dell' uomo-Dante e dell' opera, l'altra cattolica e guelfa (la prima certo più imponente e massiccia che non la seconda)» (1981: 739). Por lo tanto, aunque fue reivindicado por laicos, católicos, republicanos y monárquicos, prevaleció la narración neogibelina. El responsable de instaurar esta narración y continuar la línea iniciada por Alfieri fue Ugo Foscolo. En *I sepolcri* (1807) nombró a Dante con el célebre epíteto de «ghibellin fuggiasco», por considerar que su lucha contra «la frode guelfa e la papale avarizia» expresaba un espíritu jacobino y democrático (Conti 2021: 25). Durante sus años en Inglaterra, Foscolo se dedicó al estudio y la interpretación de la *Commedia* y contribuyó con sus artículos en *The Edimburgh Review* al redescubrimiento de Dante entre el público inglés y los emigrados políticos italianos (Conti 2021: 25). A su vez, Giacomo Leopardi se uniría a la tradición de la poesía civil iniciada por Alfieri y Foscolo.

La obra de Foscolo influyó tanto a los nuevos «gibelinos» —Arrivabene, Mazzini, Scalvini, Cattaneo, Rossetti, Mayer, Emiliani-Giudici, Settembrini, Mauro, Leopardi, etc.— como a los moderados manzonianos o «güelfos» —Rosmini, Gioberti, Cantù, Balbo, etc.— (Vallone 1981: 739), pero entre sus lectores fue un «gibelino» como Giuseppe Mazzini quien lideró el proceso de glorificación de Dante como padre de la nación. En *Dell' amor patrio di Dante* (1837), Mazzini asociaba a la figura de Dante los conceptos de libertad, unión nacional y amor patrio. Sostenía que «in tutti i suoi scritti [...] traluce sempre sotto forme diverse l' amore immenso, ch'ei portava alla patria [...]. Egli mirò a congiungere in un sol corpo l'Italia piena di divisioni, e sottrarla al servaggio, che allora minacciava più che mai» (1862: 33-34). El personaje de Dante le permitió establecer en sus textos didáctico-políticos un paralelismo entre la situación histórica de la Italia del siglo XIV y la de las primeras dos décadas del XIX: tal como Dante había padecido el exilio y la tiranía en la Florencia de su época, la Italia actual estaba asediada por los austríacos, el papa o los Borbones; si Dante se había enfrentado a Bonifacio VIII o Carlos de Valois, así debían actuar los italianos en defensa de la patria —«quanti furono i quali non prostituirono l' ingegno e la penna alla tirannide politica?», se preguntaba Mazzini, próximo a Alfieri (1862: 20)— (Cascio, 2016: 146). Como explica Fulvio Conti, siguiendo

a Salvemini²¹, ya no se trata, desde luego, del Dante histórico, sino del héroe mazziniano, que no remite exclusivamente al poeta y creador de la lengua italiana, sino que funciona como objeto de culto de la religión de la patria (2021: 28).

6.2 La recepción de Dante fuera de Italia

En el resto de los países de Europa, los intelectuales habían permanecido relativamente ajenos a la obra de Dante hasta los siglos XVIII y XIX, cuando se incorporaría al dominio común de la literatura europea mediante traducciones, reelaboraciones y comentarios. En Alemania, la obra de Dante fue recuperada en el contexto de la revalorización de la Edad Media, con que se pretendía contrarrestar la larga influencia del neoclasicismo en la cultura alemana. Los alemanes fueron los primeros en contar con una sociedad de estudios dantescos, la Deutsche Dante-Gesellschaft, en Dresde (Conti 2021: 80). Durante el Romanticismo, los hermanos Schlegel, junto con Schelling y Hegel, celebraron a Dante como epítome de toda la ciencia y el arte medievales (Brand, 1986: 328). El famoso ensayo *Über die Göttliche Komödie* de August Wilhelm Schlegel, que incluía una traducción parcial de la *Commedia*, constituyó para los lectores de la época una importante vía de acceso a la obra de Dante, el personaje histórico y las ideas de los pensadores románticos.

Incluso en Francia, el único país que, según Jacqueline Risset, no ha integrado la obra de Dante a la historia de su literatura, se produjo durante el Romanticismo un entusiasmo colectivo por Dante, impulsado en buena medida por la traducción —o recreación— en prosa del *Inferno* a cargo de Antoine Rivarol; los estudios de Pierre-Louis Ginguené —cuya influencia fue mayor y más eficaz que la de los comentarios de Chateaubriand y Madame de Staël—; la traducción en prosa de Alexis-François Artaud de Montor, y los comentarios de Charles Fauriel —amigo de Monti y Manzoni— y Abel Villemain, ambos profesores de la Sorbonne (Piva 2009: 267-277). Sin embargo, quien mejor llevó a cabo el proyecto de difundir la *Commedia* en Francia fue el más célebre de sus ilustradores, Gustave Doré.

En Inglaterra, país de acogida de muchos emigrados italianos, Foscolo y Gabriele Rossetti publicaron estudios sobre la obra y figura de Dante que tuvieron una importante difusión, y con Rossetti surgiría la narración de un Dante esotérico e iniciado en los secretos masónicos (Conti 2021: 33). La resurrección de Dante había comenzado con John

²¹ Salvemini, padre de la historiografía italiana moderna, era consciente de los anacronismos y encasillamientos en que se había incurrido al evaluar la situación política de los tiempos de Dante. Con su obra *Magnati e popolani in Firenze, dal 1280 al 1295*, fue el primero en apartarse de la ingenuidad —o el oportunismo— con que hasta entonces se había leído el conflicto entre güelfos y gibelinos: «Nell'opinione universalmente accettata il ghibellinismo è il partito della Nobiltà, il guelfismo quello del Popolo; i Ghibellini sono sostenitori dell'unità d'Italia sotto lo scettro imperiale, i Guelfi lottano per la indipendenza nazionale dall' Impero e per la libertà del Papato. Questa teoria è sbagliata da cima a fondo. Guelfi e Ghibellini sono partiti locali, che combattono per ragioni locali indipendenti dalla lotta fra Papato e Impero. Alla libertà, alla indipendenza, alla unità italiana, ai diritti del Papa o dell' Imperatore, essi non ci pensano nemmeno. Il solo scopo, che li preoccupa, è il dominio del Comune, da cui cercano di escludersi a vicenda» (1899: 2-3).

Milton en el xvii, pero fue revitalizado en el Romanticismo (Cervera Salinas 2006: 20). Aunque los autores de la generación romántica, Byron, Shelley, Keats, Coleridge, Blake y Wordsworth, no mantuvieron un criterio unánime respecto de la *Commedia* —de la que conocían, sobre todo, el *Inferno*—, hubo un interés común por el personaje, que continuaría en época victoriana: el prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti pintó cuadros de inspiración dantesca, además de traducir y comentar la obra de Dante, y Thomas Carlyle, en *The Hero as a Poet*, lo situó junto con Shakespeare entre los héroes de la humanidad.

El interés por Dante no tardó en aparecer, asimismo, en los Estados Unidos, entre escritores como Hawthorne, autor del relato dantesco «Rappaccini's daughter», y Emerson, traductor de la primera versión norteamericana de la *Vita nuova*. A partir de la década de 1860, Dante se convirtió en una figura literaria muy apreciada e inesperadamente popular, y sería interpretado en relación con los acontecimientos políticos y las ideologías y discursos tanto norteamericanos como transatlánticos, de tal suerte que poetas como Longfellow y Whitman recurrieron a la *Divina Comedia* en sus textos escritos durante la Guerra Civil y la Reconstrucción (Matthews 2012: 3). Longfellow, el más popular de los poetas norteamericanos de la época, fue el autor de la primera traducción americana del poema dantesco, en 1867.

El estudio de la incorporación de la obra de Dante al repertorio cultural argentino no puede ignorar la recepción que tuvo en España. En la Península Ibérica se elaboraron las primeras traducciones de la *Commedia* en toda Europa; la primera de ellas data de 1428, y fue encomendada por el marqués de Santillana a Enrique de Villena, representante del primer dantismo español con Juan de Mena y Francisco Imperial. Sin embargo, el auge del petrarquismo durante el siglo xvi trajo aparejada una disminución del interés por la obra de Dante. Como en el resto de Europa, tal interés resurgiría durante el siglo xix, con textos como la «Rima XXIX», de Bécquer; los poemas de Núñez de Arce «La selva oscura» y «Raimundo Lulio» —que introdujo en España el terceto dantesco— y la reedición de la última traducción española del *Infierno* (1515), a cargo el clérigo renacentista Pedro Fernández de Villegas, con un prólogo de Juan Eugenio Hartzenbusch. Entre 1868 y 1900 se publicaron en la península más de veinte traducciones de la *Divina Comedia* (Arce Fernández 1965: 225). De las siete versiones completas del poema, solo las de José María Carulla y Juan de la Pezuela, conde de Chestre, eran en verso. El redescubrimiento de Dante en España tuvo lugar entre miembros de distintas facciones políticas; fue reivindicado por liberales, como Núñez de Arce, y por conservadores, como el conde de Chestre. En apartados posteriores, nos referiremos a su traducción, una de las más famosas de la época, porque constituyó el antimodelo lingüístico e ideológico de la versión de Mitre.

6.3 La recepción de Dante en el Río de la Plata

Argentina no fue el único país latinoamericano donde la recepción de la obra de Dante por parte del liberalismo romántico integró el proceso de construcción de la literatura nacional. Lo mismo ocurrió, por ejemplo, en Perú, donde, a diferencia de la Argentina, su recepción

se remontaba a la época virreinal (Dill 2006: 20). En 1850, el poeta y diplomático limeño Manuel Nicolás Corpancho publicó una traducción del canto III del *Inferno*. La traducción de Corpancho fue la primera versión al castellano de un canto de la *Commedia* que se hubiera publicado después de la de Villegas, de 1515. La obra de Dante también ejerció una importante influencia en la producción de escritores americanos como Juan Antonio Pérez Bonalde, José Martí o Rubén Darío. Con todo, aunque otras naciones latinoamericanas con un pasado colonial comparativamente más rico reputaran una recepción más antigua de la *Commedia*, fue en la Argentina donde se publicaron más traducciones del poema que en cualquier otro país de la región, donde Dante pasó a formar parte del patrimonio cultural incluso antes del aluvión inmigratorio y se integró dinámicamente en el canon con múltiples reelaboraciones literarias²² y donde no tardaron en aparecer comentarios sobre la influencia de la literatura italiana en los escritores argentinos tan pronto se consolidó la crítica literaria nacional. Ricardo Rojas, en *Historia de la literatura argentina* (1948), la primera gran obra historiográfica en la materia, se refirió a la influencia de la obra de Dante en autores como José Hernández, Echeverría, Sarmiento, Miguel Cané, Lugones y Groussac, entre otros, y a las traducciones completas y parciales de la *Divina Comedia* que se habían publicado hasta entonces (Blanco de García 2008: 69-75).

El proceso de incorporación de Dante y de la literatura italiana en el canon nacional comenzó con la generación del 37 y se asentó con la segunda generación romántica, de la que formó parte Mitre. Con Miguel Cané (padre), Marcos Sastre, Juan Cruz Varela, Vicente Fidel López, Juan María Gutiérrez, Juan Bautista Alberdi y Esteban Echeverría tuvo lugar por primera vez una recepción bastante amplia del pensamiento y los modelos literarios italianos (Blanco de García 2008: 22). En ese entonces, el canon nacional estaba dominado por autores franceses e ingleses: Víctor Hugo, Chateaubriand, Musset, Lamartine y Byron. Sin embargo, pronto se sumarían a estos nombres las obras de autores italianos contemporáneos como Alfieri, Foscolo, Pellico y Manzoni (Blanco de García 2008: 22), y también los clásicos: según Miguel Cané hijo, su padre «amaba la Italia como un proscrito» y «sabía de memoria cantos enteros de Dante, Tasso y Ariosto y los sonetos de Petrarca» (Blanco de García 1995: 47). Echeverría, fundador del Romanticismo argentino, sería «el ocasional primer traductor argentino del Dante» (Battistesa 1965: 12) en uno de los dos epígrafes de *La cautiva* extraídos del *Inferno*.

²² La reelaboración de temas dantescos fue recurrente en la literatura argentina del siglo XX y tuvo inicio poco después de la aparición de la *Divina Comedia* de Mitre. Su relevo excede los límites de este trabajo, pero conviene recordar algunos casos: el relato «Francesca» (1909), entre otros textos de Leopoldo Lugones; los ensayos de Victoria Ocampo sobre el papel de las figuras femeninas en la *Divina Comedia*, reunidos en el libro *De Francesca a Beatrice* (1924); los varios cuentos, poemas y ensayos —hasta un libro entero, *Nueve ensayos dantescos* (1982)— en que Borges desarrolla temas de inspiración dantesca, algunos de ellos fundamentales en su canon personal, como «Poema conjetural» (1943) y «El Aleph» (1945); el viaje al inframundo en cuentos como «El infierno artificial» (1917) y «El síncope blanco» (1924), de Horacio Quiroga; «Las puertas del cielo» (1951), de Cortázar; novelas como *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal, *Rosaura a las diez* (1955), de Marco Denevi o *El viaje de los demonios* (1974), de Manuel Mujica Lainez.

Las lecturas de Alfieri y de Foscolo, cuyas obras habían sido traducidas por poetas-militantes como José Antonio Miralla, Esteban de Luca y Juan Cruz Varela (Blanco de García, 2008: 26), influenciaron la recepción de Dante y la interpretación política de su obra. Como señala Alejandro Patat, para esta generación, la Italia romántica y moderna era una cultura hermana: «la tirannia alfieriana, il topos dell'esilio foscoliano e il clima ombroso della Milano spagnola nei *Promessi sposi* verranno tradotti e letti in America Latina come segni condivisi dell' assoggettamento e della sottomissione política» (2009: 209). Además, los intelectuales porteños y montevideanos estaban familiarizados con el pensamiento de Giuseppe Mazzini, hecho que propició igualmente el interés por la obra de Dante y su interpretación a la luz de los acontecimientos políticos contemporáneos. En el Río de la Plata se dio una circunstancia particular: la propagación del ideario mazziniano en las décadas del treinta y del cuarenta tuvo lugar en el contexto de la llegada de algunos revolucionarios italianos que, obligados a emigrar por haber llevado a cabo conspiraciones y revueltas en Italia, buscaron refugio en distintas ciudades americanas y adhirieron a las causas políticas locales, como el proyecto republicano de Rio Grande do Sul y la resistencia antirrosista en el Plata (Míguez 2018: 31). El hombre más influyente entre los emigrados italianos en Montevideo —donde se había asentado el propio Garibaldi— fue el ligur Giovanni Battista Cuneo, referente del mazzinianismo e inspirador de una importante asociación formada sobre el modelo de la Giovane Italia, la Joven Generación Argentina, que agruparía a los hombres del 37 (Míguez 2018: 32). Cuneo y los revolucionarios no solo difundieron los principios políticos del Risorgimento, sino que también introdujeron obras literarias y doctrinas estéticas italianas (Blanco de García 2008: 22).

Como resultado, entre otras cosas, de este contacto cultural, los intelectuales rioplatenses leyeron la *Divina Comedia* en relación con la ideología romántica que atribuía al poema los valores del patriotismo, la libertad política y la unidad nacional. Las primeras menciones a Dante tuvieron lugar durante la inmigración de los proscriptos por el Gobierno de Rosas. Los jóvenes porteños que habían abandonado Buenos Aires para instalarse en Montevideo comparaban su exilio con el de Dante: tanto José Antonio Miralla como Esteban Echeverría harían propias las célebres palabras de Cacciaguida, «Tu proverai sí come sa di sale / lo pane altrui» (*Par.*, XVII, 58-59), que devinieron prácticamente un lugar común en la poesía decimonónica latinoamericana, especialmente en la obra de los proscriptos argentinos, entre quienes se encontraban Mitre, Sarmiento y Gutiérrez (Dill 2006: 20-21). Mitre, heredero de los valores de la generación del 37 y amigo de Giovanni Battista Cuneo, pondría de manifiesto su cercanía con las ideas de matriz foscoliana en las notas a la traducción de la *Divina Comedia*, donde alude a Dante como «gibelino de la Edad Media». En una carta de 1887, se refirió de forma explícita a la influencia que, durante su juventud en Montevideo, habían ejercido los revolucionarios italianos en su lectura de la *Commedia*:

Al pie del cañón, iba deletreando el patriótico poema, que se ha convertido en humano y divino, aleccionado por los proscriptos italianos que soñaban con la

Italia Unida, presentada por el poeta, a la vez que los emigrados argentinos esperaban la libertad de su patria (Fernández Speier 2015 [1887]: 59).

Según señala Fernández Speier, la carta pone en evidencia el modo en que Mitre leía anacrónicamente en el anhelo de unidad de Dante un adelanto de los ideales de la Italia decimonónica y equiparaba la historia política reciente de ambos países, a saber, la lucha de los italianos del Risorgimento y la de los emigrados argentinos durante el rosismo (2015: 59). La celebración de la figura y la obra de Dante se convierte en una autocelebración. Para Fernández Speier, lecturas como las de Mitre dan cuenta de que los lectores argentinos tendieron a universalizar el poema y despojarlo de sus características de texto italiano, cristiano y medieval (2015: 59).

Un caso temprano de esta lectura universalizante son los ya aludidos epígrafes de *La cautiva* (1837) de Echeverría. Dos secciones del poema llevan epígrafes tomados de los cantos III —vv. 25-28— y VIII —vv. 106-108— del *Inferno*, respectivamente, pero Echeverría no explicita su procedencia exacta, sino que señala a secas que pertenecen a Dante. Las imágenes del infierno extraídas del canto III, en particular, le permiten presentar con connotaciones demoníacas el festín nocturno de la tribu de indios que ha secuestrado a los protagonistas. Con Mitre, esta tendencia interpretativa se consolida como norma. Si bien, como se ha comentado a propósito del caso italiano, la lectura instrumental y extemporánea de la obra de Dante no es un fenómeno exclusivo de la Argentina, la operación selectiva que consiste en recortar el texto para aislarlo de su contexto y asimilarlo a las propias necesidades define la actitud general de los escritores rioplatenses en el siglo XIX.

La primera traducción de Mitre, de 1889, se condice con este tipo de lectura selectiva. Antes de abordar la traducción completa del poema, Mitre tradujo los cantos I, III, V, XXXII y XXXIII del *Inferno*. Pese a que los letrados argentinos pudieran conocer algunos episodios aislados del *Purgatorio* —como las palabras con que Virgilio presenta al poeta ante Catone como un peregrino que busca la libertad, en el canto I, o bien el de Pia dei Tolomei, en el V, habida cuenta de la predilección romántica por las figuras femeninas trágicas—, y también, aunque en menor medida, del *Paradiso* —por ejemplo, el discurso de Cacciaguida sobre la misión poética y civil de Dante, en el canto XVII, y el personaje de Beatriz, glorificada como figura erótica—, el *Inferno* era la cántica predilecta, y lo seguiría siendo a partir de entonces, en virtud del desinterés de los argentinos por el carácter religioso del poema.

Mitre escogió cantos que, además de formar parte del canon de las literaturas centrales, resultaban particularmente significativos en el contexto local, especialmente los cantos V, XXXII y XXXIII, cuya selección conviene interpretar. La selección de los cantos I y III se comprende por su importancia en el desarrollo de la trama: en el I se proporcionan las premisas del viaje que el protagonista va a emprender; el III es el canto liminal del ingreso al infierno, en él se presenta la lógica del «contrapasso» y se anticipa el conflicto narrativo entre la justicia divina, proclamada en el frontispicio de la «cittá

dolente», y la piedad que despiertan ciertos personajes. La decisión de traducir el canto V se explica específicamente por su centralidad en la recepción romántica del poema. El episodio de Paolo y Francesca contaba, además, con reelaboraciones locales. En Argentina, fue objeto de lecturas que lo pusieron en relación con los conflictos políticos nacionales. Los *Cantos del peregrino* (1847), de José Mármol, un poema sobre el destierro y la errancia de un proscrito en tierras americanas que estaba inspirado en el *Childe Harold's Pilgrimage* de Byron, llevan como epígrafe las célebres palabras de Francesca en los versos 121-123: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria». En la novela *Esther* (1858), de Miguel Cané, cuyo argumento gira en torno al amor prohibido de Eugenio, un joven proscrito argentino que llega a Florencia huyendo de la persecución política, y Esther, una mujer casada de origen inglés, el narrador comenta una escena feliz que protagonizan los enamorados citando de memoria los versos «Nessun [sic] maggior dolore che recordarsi [sic] del tempo felice nella miseria» (1858: 72)²³. Asimismo, la traducción de los cantos XXXII y XXXIII —en que se releva la situación de los condenados en el noveno círculo como los traidores de la familia, la patria o el partido, los amigos, los huéspedes y los benefactores— tenía razón de ser no solo por su popularidad en términos generales, sino también porque, como señala Dill, el tema de la traición revestía un interés particular para la generación de los proscriptos (2006: 21). El propio Mitre había compuesto en su juventud un poema relativo a la traición, la «Sátira á Sandoval, traidor que entregó á Oribe á las ilustres víctimas de Avellaneda y Vilela». No es de extrañar que el tema de la traición, en tanto profanación de los lazos familiares y comunitarios, resultara atractivo en el marco del proyecto de unidad y construcción nacional que ocupó a la generación de Mitre. Si se atiende a este aspecto, los cantos seleccionados guardan coherencia entre sí: el III narra la suerte de quienes no se comprometieron con causas justas, lo que constituye asimismo un acto de traición, y en el V se alude prolépticamente a la Caina (v. 107), donde se encuentran los traidores a la familia, como el futuro hogar de Gianciotto Malatesta, asesino de su mujer, Francesca, y de su propio hermano, Paolo. Por lo demás, el episodio del conde Ugolino (XXXIII) era uno de los más famosos y leídos de la primera cántica, y había sido objeto de controversias exegéticas en las que Mitre no se privó de intervenir. Según será referido en un apartado posterior relativo a la actitud interpretativa de Mitre (8.2.2), su versión del episodio del conde Ugolino constituye un ejemplo de la tendencia «apropiadora» que caracterizó a la recepción argentina del poema (Fernández Speier 2011: 238).

En un intento de sistematizar las lecturas de las que fue objeto Dante en la Argentina del siglo XIX, Ángel Battistessa trazó una distinción entre la primera generación romántica y la segunda. Ambas se caracterizaron por llevar adelante una lectura política de la *Divina Comedia*. La generación del himno lo leyó como símbolo de libertad y modelo de poeta cívico. La traducción de Mitre, emblema de la segunda generación, constituyó un

²³ No nos es posible asegurar si se trata de un error editorial o del autor, pero, en cualquier caso, proporciona un ejemplo de la apropiación de la que fue objeto la *Divina Comedia* entre los hombres de la generación del 37 y quienes continuaron su legado en la generación del 80.

«acto de gobierno» (1969: 22)²⁴. Entre la primera generación romántica y la traducción de Mitre, tuvo lugar un hecho insoslayable a la hora de considerar la recepción de la cultura italiana en Argentina: el incremento masivo de la inmigración a partir de la década de 1870, en su mayoría de origen humilde y campesino y con bajo nivel de instrucción. Como señalan Alejandro Patat y Ángela Di Tullio, en paralelo a la estima por el patrimonio artístico y literario italiano, cuyos clásicos eran de lectura obligada, surgió entre la clase dirigente una visión sumamente negativa de Italia vinculada con los inmigrantes (2012: 30). En ese entonces, los italianos fueron sometidos a un proceso de aculturación mediante una campaña transversal de naturalización o argentinización de los elementos extranjeros presentes en el territorio (Patat & Di Tullio 2012: 25).

Así pues, contrariamente a lo que suponen críticos como Dill (2006: 20), la fortuna de la *Divina Comedia* entre los lectores y escritores argentinos no encuentra una explicación suficiente en el argumento estadístico de que la Argentina es el país latinoamericano que recibió el mayor número de inmigrantes italianos. La incorporación de la *Divina Comedia* al canon nacional se inició antes del aluvión inmigratorio, y la traducción de Mitre, que marcó su apropiación definitiva, fue concebida como un acto patriótico, cuyos lectores modelo serían los miembros de la clase letrada, es decir, la clase dirigente, y no los inmigrantes —si bien corresponde señalar que Mitre no compartió las prevenciones de otros políticos y escritores contra los inmigrantes italianos (Blanco de García 1995: 27)—. El público lector se ampliaría progresivamente con la consolidación de la clase media, pero, hasta entonces, como hemos señalado siguiendo a Fernández Speier, la obra de Dante fue asimilada por las clases altas. Esto no excluye que, como fue advertido por Ricardo Rojas, sea posible encontrar reminiscencias dantescas en una obra del siglo XIX como el *Martín Fierro* (1872), que, a diferencia de la traducción de Mitre, fue leída entre los sectores populares²⁵. No obstante, basta con remitirse a la caracterización de

²⁴ De acuerdo con Battistessa (1965) y Alma Novella Marani (1983), la interpretación eminentemente política de Dante solo sería sustituida por una apreciación estética con el ingreso de la obra de Rubén Darío al país y el desarrollo del modernismo local; sin embargo, Fernández Speier considera que tal interpretación no es privativa del siglo XIX, sino que, a partir de entonces, Dante fue leído como poeta político en distintos períodos de la historia argentina (2015: 62). La fortuna de la traducción de Mitre se debió, en buena medida, a la persistencia de la lectura política del poema que él mismo preconizó. Así, Nicolás Besio Moreno, editor de la traducción de Mitre publicada en 1922 por el Centro Cultural Latium, se refería a Dante como «ejemplo de la libertad, de la virtud, del esfuerzo y del amor aplicados en bien de los hombres y de las naciones» (1922: XXII). El mismo Centro Cultural Latium donó a la Ciudad de Buenos Aires un busto de Dante Alighieri ubicado estratégicamente en la plaza Holanda del Rosedal de Palermo, en los terrenos que habían pertenecido al tirano Juan Manuel de Rosas hasta la batalla de Caseros. Sobre el bronce está inscrita una parte del célebre verso del *Purgatorio*: «libertà va cercando» (I, 71).

²⁵ En el capítulo «Argumento del *Martín Fierro*» de la *Historia de la literatura argentina*, Rojas advierte que es posible hallar reminiscencias dantescas en la obra de Hernández. Destaca, por ejemplo, la semejanza entre el verso «non mi lascia piú lo fren dell' arte» (*Purg.*, XXXIII, 141) y los versos «Estos son treinta y tres cantos / que es la mesma edá de Cristo / y en este punto me planto» de la segunda parte del *Martín Fierro*. Rojas intenta defender la obra de Hernández recurriendo a la escatológica escena final del canto XXI del *Inferno*, «Ed eglia avea del cul fatto trombetta», con el propósito de desautorizar a quienes descalificaban el valor estético del *Martín Fierro* porque empleaba un lenguaje grosero (Blanco de García 2008: 71).

los «gringos» en el *Martín Fierro*, como el napolitano asustadizo y «bruto» del canto V²⁶, para saber que la hipotética «popularización» de Dante en la obra de Hernández no podría guardar relación con el fenómeno inmigratorio. Más aún, en lo que a Mitre respecta, Fernández Speier ha puesto de manifiesto cómo en el marco de la integración de los inmigrantes se formó una visión negativa de los recién llegados que buscaban enriquecerse rápidamente, y que tal concepción del «progreso económico como opuesto a los valores positivos del pasado es uno de los rasgos que Mitre cree compartir con Dante», en la medida en que «en numerosos pasajes de la *Commedia* [expresa] su indignación ante los *inurbati* y sus *subiti guadagni* (*Inf.* XVI) que han corrompido la Florencia idealizada, previa a la llegada de los campesinos» (2013: 37).

Por todos estos motivos, es necesario contrastar las explicaciones de la presencia de Dante en el Río de la Plata como producto de la inmigración. El ingreso de Dante en el canon literario del Río de la Plata es el resultado, en cambio, de su revalorización como poeta políticamente afín a la tradición liberal —como consecuencia, en particular, del contacto con los revolucionarios italianos— y de su obra como clásico de la literatura a nivel internacional. Estas fueron las condiciones que hicieron posible su «refuncionalización» —en palabras de Patricia Willson (2004: 17)— en el contexto de la construcción identitaria nacional.

7. La teoría del traductor

La «Teoría del traductor», publicada por primera vez en 1891 como prólogo de *El infierno del Dante*, la primera versión completa del *Infierno* a cargo de Mitre, es el primer texto de reflexión traductológica escrito en Argentina. Se inscribe en la extensa tradición de los prólogos a las traducciones, y abreva de los preceptos teóricos sobre el tema que estaban en boga entre los traductores del siglo XVIII y XIX, como la traducción literal, las consideraciones sobre el aspecto creativo de la práctica traslativa, la arcaización del lenguaje y el problema de la traducibilidad de los textos. A partir del siglo XV, los prólogos han constituido una pieza imprescindible de las traducciones, en que los traductores justifican su trabajo y presentan una serie de reflexiones teóricas y doctrinales (González Rolán & López Fonseca, 2014: 36-43), expresadas, por lo general, bajo la forma de dicotomías, como sentido/palabra, libertad/sumisión, traición/fidelidad, traducibilidad/intraducibilidad, estilización/literalidad, neutralización/extranjerización. Como señalan González Rolán y López Fonseca (2014):

Cabe preguntarse hasta dónde llegaba realmente la preocupación de los traductores por los problemas teóricos de la traducción [...]. De la lectura de los prólogos se desprende, con carácter general, que los traductores no se detienen

²⁶ «Dentrado una noche yo / al fortín / un enganchao / que estaba medio mamao / allí me desconoció. / Era un gringo tan bozal, / que nada se le entendía / ¡quién sabe de ande sería! / Tal vez no juera cristiano; / pues lo único que decía / es que era pa-po-litano. / Estaba de centinela / y por causa del peludo / verme más claro no pudo / y esa fue la culpa toda / el bruto se asustó al ñudo / y fi al pavo de la boda» (V, 844-858).

demasiado en los problemas teóricos y la discusión propende a repetir los consabidos tópicos tradicionales sobre el tema (2014: 47).

Con el propósito de ensayar una respuesta a esta pregunta, comentaremos los «consabidos tópicos tradicionales» que se discuten en el prólogo mitreano, en vista del contexto en que fue escrito, el pensamiento del traductor y, parcialmente, el modo en que efectivamente tradujo, con ayuda de la bibliografía descriptivo-contrastiva.

El cometido principal de la «Teoría del traductor» es presentar un «método riguroso de reproducción y de interpretación» (1897: XI), a fin de ofrecer «una interpretación fiel y una interpretación racional, matemática a la vez que poética» (1897: XIII). El prólogo se abre con dos metáforas que aluden respectivamente a las buenas y a las malas traducciones. De acuerdo con Mitre, una buena traducción es «un cuadro copiado de la naturaleza animada», que, aunque logre recrear el color de la vida, no puede «imprimirle su movimiento» (1897: IX). Cuando es mala, «equivale a trocar en asador una espada de Toledo, según la expresión del fabulista, aunque se le ponga empuñadura de oro»²⁷ (1897: IX).

Las obras maestras de los grandes escritores, «sobre todo, las obras poéticas» (1897: IX), requieren, según Mitre, un abordaje especial. Deben traducirse «al pie de la letra, para que sean al menos un reflejo (directo) del original, y no una *bella infidel*» (1897: IX). Mitre considera, siguiendo a Chateaubriand, «á propósito de su traducción en prosa del *Paraíso perdido* de Milton», que «las mejores traducciones de los textos consagrados son las interlineales» (1897: X). Además, que para lograr una buena traducción, el traductor, en tanto intérprete, debe penetrarse del espíritu del original como el escultor que, «al modelar en arcilla una estatua, procura darle no sólo su forma externa, sino también la expresión reveladora de la vida interna» (1897: XI), o como «el ejecutante, que interpreta en su instrumento limitado las creaciones armónicas de los grandes maestros», y que «puede poner algo de lo suyo en la pauta que dirige su mano y al pensamiento que gobierna su inteligencia» (1897: X).

Esta clase de obras, afirma, «son textos bíblicos, que han entrado en la circulación universal como la buena moneda» (1897: IX). Por lo tanto, no se debe pretender «mejorar una obra maestra, vaciada de un golpe en su molde típico, y ya fijada en el bronce eterno de la inmortalidad» ni «ampliar con frases o palabras parásitas un texto consagrado» ni «compendiarlo por demás hasta no presentar sino su esqueleto», como tampoco debe el traductor «arrastrarse servilmente tras sus huellas, sin reproducir su movimiento rítmico» o

²⁷ Mitre se refiere al fabulista y traductor Tomás de Iriarte. Según Ruiz Casanova, Iriarte formaba parte de la «corriente clásica» del pensamiento traductológico español del siglo XVIII, «representante de la fidelidad textual» (2018: 400). No es casual, por lo tanto, que Mitre lo mencione. Con todo, mientras Mitre aboga por una traducción «al pie de la letra», en el «Discurso» a propósito de su traducción de la *Ars poética*, Iriarte se refiere a la necesidad de prestar más atención al *sensum* que a los *verba* (Salas Salgado 1999: 255).

«no interpretarlo razonablemente según la lengua a que se vierte»; cualquiera de estas prácticas equivaldría a falsificar o mutilar el texto (1897: X).

Las condiciones esenciales de una traducción fiel en verso son, para Mitre, el respeto de la estructura y «el corte de la estrofa»; «ceñirse a la misma cantidad de versos»; reproducir «las imágenes con todo su relieve», las ideas «con claridad» y los conceptos «con toda su gracia prístina»; «adoptar un metro idéntico o análogo por el número y acentuación»; «no omitir la inclusión de todas las palabras esenciales [...] que son en los idiomas lo que los equivalentes en química y geometría», y «cuando se complemente con algún adjetivo o explicación la frase, hacerlo dentro de los límites de la idea matriz» (1897: XI). Solo con este método «mecánico a la vez que estético y psicológico» considera posible que una traducción se acerque «en lo humanamente posible [...] a la fuente primitiva de que brotara la inspiración madre del autor» (1897: XI-XII).

Por último, declara que «a fin de acercar en cierto modo la copia interpretativa del modelo, le he dado parcialmente un ligero tinte arcaico», mediante «la introducción de algunos términos y modismos anticuados», según un «método de interpretación retrospectiva», tras lo cual da por concluida la presentación del método: «tal es la teoría que me ha guiado en esta traducción» (1897: XIV-XV). Una vez finalizada la exposición de la teoría, comienza la parte justificativa del prólogo, que analizaremos en el apartado 8.

7.1 El literalismo

La «Teoría del traductor» plantea la traducción en términos de literalismo, interlinealidad, fidelidad y racionalidad. La preocupación por ofrecer una traducción que siga el original al pie de la letra, que resulte equivalente y que no constituya una versión infiel responde a una modalidad preferida por los traductores durante los siglos XVIII y XIX. En esa época, la idea de cuño jeronimiano sobre la necesidad de trasladar las Escrituras palabra por palabra se había hecho extensiva a las obras maestras de la literatura. En el origen de la tendencia al literalismo como método más fidedigno, está el rechazo de las prácticas francesas dominantes en materia de traducción, las bellas infieles a las que alude Mitre. Las traducciones francesas de los siglos XVII y XVIII habían unido a la premisa de traducción por el sentido —la modalidad preferida hasta entonces por todos los traductores, siempre que no se dedicaran a la traducción de los textos sagrados— la reivindicación de la lengua nacional, con el consiguiente afrancesamiento de la expresión lingüística e incluso de las referencias culturales.

De acuerdo con Pascale Casanova, que ha estudiado la traducción como práctica inseparable del poder político y la acumulación de capital simbólico, la tendencia contra el etnocentrismo de las bellas infieles surgió en Alemania, en el contexto de su tardía formación nacional, ante la necesidad de «inventar» una literatura propia (2015: 72-73), una tarea que había tenido su primer impulso con Lutero. Los románticos alemanes habían desarrollado un «programa de traducción» que desde fines del siglo XVIII y durante la

primera mitad del XIX tuvo como estrategia la anexión y apropiación de los clásicos griegos y latinos, cuya superioridad lingüística se pretendía reivindicar frente al francés (Casanova 2015: 72-73). La aparición de formulaciones teóricas de la traducción a lo largo del siglo se explica desde este punto de vista; era necesario establecer en qué consistía una verdadera traducción frente a las versiones falsas e infieles (Casanova 2015: 74). La fidelidad —a saber, las nuevas reglas de traducción destinadas a proteger al autor y el texto fuente, a «orientarse al carácter del original», como expresa la introducción de Humboldt a la traducción del *Agamenón* de Esquilo (1816) (1994: 261)— se convierte a partir de entonces en norma internacional (Casanova 2015: 73), incluso entre traductores franceses. Chateaubriand, cuyo precepto Mitre dice seguir, afirmaba en el texto introductorio al *Paraíso perdido* de Milton que la suya era una «traduction littérale dans toute la force du terme, une traduction qu'un enfant et un poète pourront suivre sur le texte, ligne à ligne, mot à mot, comme un dictionnaire ouvert sous leurs yeux» (1861: I)²⁸.

Como informa Ruiz Casanova, incluso en el ámbito español, durante parte del siglo XVIII y en el XIX, «el debate sobre la literalidad [...] y el que enfrenta las actitudes puristas al galicismo imperante y la moda son dos de los asuntos tratados con más frecuencia» (2018: 439), y los prólogos que precedían a las traducciones solían estar «plagados de tópicos acerca de la fidelidad» (2018: 462). Igualmente, en lo que respecta a América Latina, los traductores importaron el concepto de fidelidad como principal criterio de valoración de los textos traducidos. Las reseñas de Andrés Bello que tenían por objeto la crítica de traducciones contemporáneas proporcionan un buen ejemplo de la adopción de esta norma traslativa en América Latina²⁹, puesto que en ellas Bello insistía en la idea de que «una fidelidad escrupulosa es el primero de los deberes del traductor» (2003: 37).

Georges Bastin ha señalado que la evolución histórica de la traducción en América Latina «had nothing in common with its European counter-part, marked by the coming and going between free and literal translation, the “belles infideles” and “historical reconstitution”» (2006: 124). Sin embargo, a juzgar por el contenido de textos semiteóricos como el de Mitre, tal afirmación no parece del todo aceptable. Lo que se advierte, en cambio, es que los traductores latinoamericanos importaron los debates traductológicos europeos. No obstante, corresponde indagar qué significa, en un polisistema como el

²⁸ Mitre también se refiere al literalismo de Chateaubriand en la nota a su traducción de «El cementerio de campaña» de Thomas Gray: «Siguiendo el precepto de Chateaubriand, he querido hacer una versión casi literal, ciñéndome al mismo número de versos del original, adoptando metro análogo por su gravedad, reproduciendo su movimiento, repitiendo sus sonidos por otros aproximados, dando á los pensamientos su concisión, y al estilo la noble sencillez que lo caracteriza, procurando así acercarme en cuanto me ha sido posible á la fuente primitiva de que brotó esta sublime poesía» (1876: 352). Sin embargo, a diferencia de Chateaubriand, que traduce el *Paraíso perdido* en prosa, Mitre se decanta por la traducción en verso.

²⁹ Ver, por ejemplo, las reseñas de Bello seleccionadas por László Scholz en *El reverso del tapiz. Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria* (2003): «Vida de Jesucristo, con una descripción sucinta de la Palestina traducida por D. D. F. Sarmiento» (1845); «Las poesías de Horacio, traducidas en versos castellanos, con notas y observaciones, por don Javier de Burgos» (1827); «La *Iliada*, traducida por don José Gómez Hermosilla» (1842). En particular, considera poco fidedigna la traducción de Gómez Hermosilla por sus anacronismos, adiciones, omisiones y sustituciones (2003: 15-22).

argentino, adscribir al literalismo e insistir sobre la fidelidad al original. Así como Patricia Willson propone estudiar las traducciones de acuerdo con su «refuncionalización» en la literatura importadora (2004: 17), del mismo modo, cabría analizar la refuncionalización de determinados preceptos teóricos importados. Para Andrea Pagni,

En el caso de América Latina —[...] sobre todo en el siglo XIX— traducir de Europa era, en el sentido que le da a estos términos Michel de Certeau (1980), menos una estrategia que una táctica americana, en la medida en que los letrados americanos carecían de una posición claramente definida y reconocida para negociar (2000: 91).

Es decir, si en los polisistemas latinoamericanos, jóvenes y débiles, traducir constituía una «treta del débil» (Pagni 2004: 7), las declaraciones teóricas de los traductores pueden ser leídas en el mismo sentido que se propone para las traducciones.

Como explica Pascale Casanova, las ideas de fidelidad y racionalidad como virtudes cardinales de la traducción lo eran también de las culturas nacionales que las enarbolaban (2015: 73). De hecho, Nietzsche estableció una relación entre el sentido histórico de las naciones y su manera de traducir (Vega Cernuda 1997: 83). Es posible suponer, por lo tanto, que, al hacerse explícita la adscripción a estas normas, se pretendía proyectar una imagen «civilizada» de la práctica traductora, no solo para lograr la aceptabilidad del texto traducido, sino también para legitimar su polisistema de origen y las capacidades expresivas de sus hablantes. Así, la adscripción al literalismo por parte de Mitre, más que constituir una declaración metodológica —ya que, como se verá, incurre en diversas «traiciones» a este modelo—, podría considerarse parte del contenido justificativo del prólogo. Como es sabido, los prólogos se han caracterizado por prescribir aquello que se suponía que debían prescribir de acuerdo con las normas imperantes en su contexto de recepción, con independencia de que los traductores a cargo de su redacción las cumplieran o no. Con todo, como se intentará demostrar en los próximos subapartados, aunque Mitre adscribiera a normas importadas como la fidelidad a la letra o la arcaización del lenguaje, al mismo tiempo criticaba, velada y explícitamente, las traducciones europeas de donde extraía tales preceptos. En la «Nota bibliográfica» a la traducción de 1897, sostenía que su versión de la *Divina Comedia* era «la más literal y la más fiel que se haya hecho, así en castellano como en otros idiomas» (1897: VIII). Julio Ramos ha pensado la relación que mantuvo con la cultura europea otro miembro de la generación de Mitre, Sarmiento, en términos análogos al que proponemos:

La lectura (generalizada) de Sarmiento como un intelectual estrictamente importador del «capital simbólico» europeo no hace justicia a su complejidad, a sus contradicciones, sobre todo, en el *Facundo*. La crítica sarmientina al saber europeo es marcada, aunque a veces coexista con la ideología mimética más radical (1989: 24-25).

Esta tensión entre importación y apropiación o superación del modelo refleja la naturaleza etnocéntrica que Antoine Berman ha atribuido a la práctica traductora (1985: 46). Aun si hemos considerado necesario matizar la afirmación de Bastin respecto de las

divergencias entre la historia de la traducción latinoamericana y la europea, puesto que hace caso omiso a la importación de los modelos de traducción europeos por parte de los traductores latinoamericanos, como también a su refuncionalización en el contexto local, sí creemos que la traducción en América Latina debe estudiarse como un conjunto de fenómenos con características propias y que, tal como sostiene Bastin siguiendo a Andrea Pagni, conviene pensarla como «una práctica de desplazamiento constitutiva a la emergencia de nuevos paradigmas, más que como mera repetición —mejor o peor lograda, pero siempre inferior— de paradigmas culturales previos» (Pagni 2003: 354).

7.2 La traducción de obras poéticas

La opción de Mitre por recomponer el metro y la estrofa y respetar el ritmo original, a cuyo comentario dedica varios párrafos en la «Teoría del traductor», es una de las obligaciones que se derivan de la norma de fidelidad, en contra de quienes estimaban más conveniente verter el verso en prosa. En la época en que Mitre tradujo, «uno de los temas que capitalizará la atención de los traductores», como señala Ruiz Casanova, especialmente en lo que respecta a los textos clásicos grecolatinos, fue «la traducción de sus poemas en verso o en prosa» (2018: 510). De acuerdo con Roberto Mondola, la tradición a la que Mitre suscribe estuvo representada en el ámbito hispánico por traductores neoclásicos como Ignacio García Malo, autor de la primera traducción de la *Iliada* en verso endecasílabo, de 1788. García Malo consideraba que «la locución prosaica carecía de fuerza para expresar la maravillosa armonía de la versificación, su hermosura, grandeza y sublimidad»; asimismo, distinguía entre el «traductor en verso» y el «fiel copiante del texto». (2019: 250). Para Mitre, de manera análoga, esta segunda actitud equivalía a «arrastrarse servilmente tras sus huellas, sin reproducir su movimiento rítmico» (1897: X). Evidentemente, tal afirmación contradice la metáfora que sirve de premisa al prólogo: la de mantenerse «al pie» del original.

El debate sobre la conveniencia de traducir la poesía en prosa o en verso continuó en el siglo XIX. Entre los intelectuales y traductores que en ese entonces se pronunciaron a favor de las traducciones en verso figuraban los españoles Folgueras Sión, Menéndez Pelayo, Gómez Hermosilla y Leopoldo Augusto de Cueto. En el ámbito latinoamericano, el debate ocupó a traductores como Andrés Bello y el colombiano Miguel Antonio Caro (Ruiz Casanova 2018: 510). Andrés Bello, que se declaraba partidario de mantener el verso en las traducciones poéticas, señaló que la primera cualidad del traductor de textos en verso debía ser «el fácil manejo de la lengua y de los metros a que traduce» (Ruiz Casanova 2018: 511). En particular, es posible hallar en los comentarios de Menéndez Pelayo una concentración de las ideas principales que circulaban en el siglo XIX sobre la traducción en verso y que, a su vez, guardan relación con las ideas de Mitre³⁰. En una célebre carta de

³⁰ Menéndez Pelayo nombra a Mitre en su *Historia de la poesía hispanoamericana* entre los emigrados durante la tiranía de Juan Manuel de Rosas: «los pocos que hoy sobreviven de aquella gloriosa emigración,

1885 dirigida al traductor venezolano Pérez Bonalde, que había publicado recientemente una versión del *Cancionero* de Heine, Menéndez Pelayo se funda en la misma creencia acerca de la sacralidad del texto poético sobre la cual Mitre basaba su concepción de fidelidad³¹, al manifestarse en contra de las versiones que «tienen el pecado original de ser parafrásticas, atrevidas y libérrimas [...] por error de sistema, que les ha hecho dar poca importancia á lo que tanto la tiene en una poesía musical y aérea como los *lieder*, es decir al ritmo» (1994: 269). En la carta prólogo de 1886 a los *Poemas dramáticos* de Lord Byron, en traducción de José Alcalá Galiano, Menéndez Pelayo ponderaba la «fidelidad casi supersticiosa del traductor» y se manifestaba en contra de los partidarios de las traducciones en prosa, cuya proliferación atribuía al hecho de que «en España apenas se lee más que francés, y los franceses, por desgracia grande de su lengua y de su tristísima métrica, no tienen más remedio que traducir en prosa, si quieren ser fieles»³², por eso entendía que, antes de leer a Homero en prosa francesa, «vale mucho más no leerle de ninguna manera», porque «los poetas sólo en verso pueden y deben traducirse, a condición siempre (esto por sabido debe callarse), de que sea un poeta el traductor» (1994: 270). De esta manera, reproducía la idea muy difundida de que el traductor debe ser poeta para traducir versos, según el prejuicio de que la traducción de obras poéticas implica unas condiciones especiales que la distinguen de la traducción de textos literarios de otro tipo. Análogamente, Mitre enfatizaba en el prólogo que la obligación de traducir al pie de la letra debe observarse «sobre todo» cuando se trata de las obras poéticas de los grandes escritores, como si se tratara de «textos bíblicos» (1897: IX). No obstante, corresponde señalar que mientras Mitre, citando a Chateaubriand, afirmaba que «las mejores traducciones de los textos consagrados son las interlineales» (1897: X), Menéndez Pelayo creía que las interlineales «no son trabajo literario, ni tienen más objeto que facilitar el manejo de los textos al que aprende una lengua» (1994: 270). El argumento a favor de las traducciones interlineales, que Mitre no practica, solo se puede explicar a partir de la intención ya aludida de inscribir muy claramente el propio proyecto dentro de las normas imperantes en materia de traducción y proyectar una imagen de fidelidad que legitimara su producción.

entre ellos, el respetable general Mitre, uno de los primeros historiadores de América, poeta además y traductor de Dante» (2008: 383).

³¹ En la aludida «Defensa de la poesía», Mitre hacía referencia al «lenguaje divino de los poetas» (1876: XV) y a la capacidad de la poesía de «poner al hombre en relación con Dios» (1876: XVII), y en la «Teoría del traductor» expresaba que las obras maestras de los grandes poetas «son textos bíblicos» (1897: IX). Como afirma Patricia Willson, a partir de la equiparación entre la gran poesía y las Escrituras «ha de leerse toda una concepción jerárquica de los géneros y de sus respectivos modos de producción de sentido» (2005: 236).

³² En la «Defensa de la poesía», Mitre expresaba argumentos análogos a los de Menéndez Pelayo respecto de la lengua francesa: «Así vemos que el francés, que es el único idioma moderno que no haya adoptado para su versificación la prosodia poética inventada por los provenzales —de que hablaremos más adelante— es en manos de sus más grandes poetas, un instrumento pobre é insonoro [...]; lo cual explica porque la Francia no haya producido un gran poeta, digno de rivalizar con Homero, con Virgilio, con el Dante, con Byron, con Goethe, con Camoens ó con Calderón, y la razón porque no lo producirá jamás. Aquí tiene Vd. demostrado hasta la evidencia la importancia de la forma métrica, y la influencia que ella ha ejercido y ejerce en el desenvolvimiento del entendimiento humano» (1876: XIV-XV).

En el caso de Mitre, la preferencia por el mantenimiento del verso como opción comparativamente más fiel que las versiones en prosa responde, además, a su concepción jerárquica de los géneros literarios, según la cual la poesía cumplía una función civilizatoria. En «Defensa de la poesía», expresaba:

Desheredados de la poesía [...], ¿por qué medio se dirigirían los instintos, una vez quebrantado el instrumento usual con que se forma y desarrolla el sentimiento y la inteligencia de lo bello? Preguntas son estas que pondrían en bárbaros aprietos al legislador en teoría de esa soñada república platónica (1876: XVIII).

En la medida en que la poesía se concibe como un fundamento civilizatorio —bajo el supuesto de que, sin ella, difícilmente podrían gobernarse los instintos individuales—, mientras que la «aspiración prosaica» (1876: XIX) se considera «bárbara», es posible suponer que, detrás del desprecio por la prosa y la preferencia por traducir el verso con verso, subyace la misma norma moral que, según hemos comentado previamente (5.2), determinaba en el polisistema argentino la selección de los textos literarios que se traducían.

7.3 La interpretación

Según Ruiz Casanova, en el siglo XIX, en España, «no existe todavía el concepto de traducción como creación, ni siquiera se destaca su papel enriquecedor de la cultura de llegada, asuntos éstos que no serán efectivos hasta bien entrado el siglo XX» (2018: 460). Tal vez por esta razón Mondola considera que los paralelismos planteados en «Teoría del traductor» entre la traducción y otras prácticas artísticas, como la pintura y la escultura, demuestran «la modernidad del pensamiento de Mitre, convencido de que el traductor produce una obra de arte tan digna como la del poeta» (2019: 251). Parece aceptable la hipótesis de que, mediante la comparación de la práctica traslativa con otras actividades artísticas, Mitre estuviera afirmando el aspecto creativo de la traducción; sin embargo, esta comparación no constituye una novedad en el ámbito del pensamiento sobre la traducción. En el siglo XIX, la corriente dominante en materia de traducción, es decir, la estética romántica, preconizaba la vuelta al literalismo a la vez que —paradójicamente— reivindicaba «la individualidad del traductor como creador» (Hurtado Albir 2001: 116), y la aplicación del tópico horaciano *ut pictura poesis* a la traducción, al que Mondola alude como índice de modernidad, es un tópico clásico del pensamiento sobre la traducción, ya presente en textos humanistas³³. Por otra parte, el paralelismo entre la traducción y otras

³³ En cuanto al paralelismo con pintura en particular, Leonardo Bruni expresaba en el siglo XIV que, aunque resulta fundamental que el traductor tenga una gran experiencia de las lenguas con las que trabaja, esto no es suficiente, pues, aunque muchos puedan llegar a entender, no por eso serán capaces de expresarse, y del mismo modo «hay muchos que juzgan acertadamente sobre pintura sin que ellos mismos valgan para pintar» (1994: 100). Perrot d'Ablancourt, partidario de la traducción libre en el siglo XVII, manifestaba que el traductor, «si no puede pintar para el oído, pintará para la mente» (1994: 209). En el siglo XVIII, Tytler, en cambio, procedía por contraste: «es difícil, incluso para un pintor consagrado, preservar en la copia de un

disciplinas artísticas puede interpretarse o bien como una alusión a la artificialidad de la creación artística en general, de la que la traducción no está exenta, o bien como una obligación mimética respecto del original —derivada de la idea neoclasicista de la obra de arte como reflejo de la naturaleza (Abrams 1998: 381)—³⁴, en relación con el principio de fidelidad ya comentado.

Creemos que resulta más reveladora, en este sentido, la diferenciación que Mitre establece entre «reproducción» e «interpretación», los procedimientos que conforman su «método riguroso» de traducción (1897: XI). De acuerdo con Mitre, el traductor debe ser literal, pero —paradójicamente— considera que, a su vez, «puede poner algo de lo suyo en la ejecución» (1897: X), como quien interpreta una partitura. De esta diferenciación se deduce que traducir no es una actividad exclusivamente técnica —de ahí que exprese que su método comprende un proceder «mecánico», pero «á la vez [...] estético y psicológico» (1897: XI)—, sino que requiere de la participación interpretativa del traductor, sobre todo cuando se trata de literatura en verso, cuya traducción obliga a reproducir el ritmo según las normas de la propia lengua y, por lo tanto, a no «arrastrarse servilmente» tras las huellas del original (1897: VIII).

7.3.1 Omisiones, ampliaciones y explicitaciones

El cotejo de las múltiples revisiones de la traducción prueba que el objetivo principal de las correcciones de Mitre fue recrear la realidad semántica y fónica del texto³⁵. Sin embargo, estas operaciones suelen ir en desmedro del orden verbal³⁶ (Mondola, 2019: 253). Lo que determina muchos de los cambios que lleva a cabo es, precisamente, el afán por restaurar el

cuadro toda la naturalidad y espíritu del original [...]. La tarea del traductor es muy distinta: él no utiliza los mismos colores que el original, pero se exige que dé a su cuadro la misma fuerza y efecto» (1994: 235).

³⁴ Mitre, según lo expresa en su «Defensa de la poesía», consideraba que: «Los más grandes poetas son aquellos cuyas ideas poéticas son susceptibles de representarse por medio de la pintura, como se vé leyendo con atención las obras del Dante ó de Milton; habiendo el primero inspirado á Miguel Ángel» (1876: XI).

³⁵ El acercamiento de la traducción al original resulta evidente sobre todo en la versión de 1897: «tra il 1891 e il 1897, nasce una sempre maggiore tensione mirata ad aderire ai lineamenti generali dell'originale nelle sue caratteristiche foniche, metriche e ritmiche, nonché sintattiche e semantiche» (Patat 2009: 6).

³⁶ Por ejemplo, como señala Mondola, en cuanto al aspecto semántico, el verso «oh cieca cupidigia e ira folle», Inf. XII, v. 49, en una primera traducción resulta «Ciega codicia, dementar furioso», y luego «¡Oh ira loca! y ¡oh codicia ciega!» (2019: 253). En cuanto al aspecto fónico, continúa Mondola, en el canto XVIII del Infierno, Mitre es capaz de mantener el contraste fónico que se presenta entre las palabras solemnes que se refieren a un personaje clásico como Jasón —con un predominio de las rimas en -a, como «dimanda», «spanda», «ornate», «ingannate», «condanna», «inganna», «asana»— y el vocabulario más bajo que Dante emplea en relación con los condenados que vivieron en épocas más recientes —hecho de un estilo áspero, palabras bisílabas, aliteraciones de consonantes dobles y vocales cerradas, «nicchia», «scuffa», «muffa», «zuffa», «zucca», «stucca»— (2019: 266). Por un lado, en el primer caso, la traducción rima palabras con vocal tónica -a, «demanda», «expanda», «confianza», «desesperanza», «venganza», «enseñanza», y trata de replicar un lenguaje alto con aliteraciones rebuscadas, como en los versos 89-90, «inmolaron / a los hombres con fiero desenfreno»; por el otro, rima palabras con vocal tónica -u, «inmunda», «baraúnda», «barrunto», «inunda», y hace uso del fonema vibrante -r en «turba», «estercolar», «asquerosa», «baraúnda», «barrunto», «excremento» (2019: 266, 267).

terceto de endecasílabos encadenados³⁷ (Mondola, 2019: 262). Así, en la «Teoría del traductor» admite, contradiciendo la premisa literalista, que el traductor puede complementar o explicar la frase, aunque siempre dentro de los límites de la idea matriz —un comentario que, por cierto, pasa desapercibido frente a la insistencia en la obligación de traducir al pie de la letra— (1897: XI).

En su estudio descriptivo-contrastivo, Roberto Mondola ha verificado que la traducción de Mitre se funda sobre tres mecanismos básicos: omisiones, amplificaciones y explicitaciones (2019: 263). Bastan como ejemplo dos de los fragmentos seleccionados por Mondola. En el verso 31 del canto I del *Infierno*, agrega el adjetivo «incierto», ausente en el original: «Ed ecco, quasi al cominciar de l' erta» es «Y aquí, al comienzo de subida incierta», manteniéndose, sin embargo, dentro de los límites de la idea matriz, porque se refiere a la incertidumbre del poeta al comienzo de su viaje. En el verso siguiente, reduce el binomio «leggiera e presta» a «móvil», de manera que «una lonza leggiera e presta molto» resulta «una móvil pantera hacia mí vino» (2019: 263, 264). En los versos 79-81 del canto III del *Infierno*, traduce «Allor con li occhi vergognosi e bassi, / temendo no 'l mio dir li fosse grave, / infino al fiume del parlar mi trassi» como «Temiendo que mi hablar molesto fuera / bajé los ojos, y calladamente / seguimos hasta el río la carrera», de modo que ubica el verso 80 en el lugar del 79, agrega el verbo «bajé», con la consiguiente pérdida del binomio «vergognosi e bassi», sustituye «del parlar mi trassi» con el adverbio «calladamente» y explicita una acción que estaba implícita en el original, con «infino al fiume» como «seguimos hasta el río» (2019: 264). En estos casos, la traducción se aparta de la letra del texto, pero no transgrede en gran medida la idea matriz. Es decir, no procede literalmente, sino por el sentido. Sin embargo, según demostraremos en la sección dedicada a las notas críticas (9), Mitre lleva la interpretación mucho más lejos de cuanto reconoce en el prólogo. En efecto, como afirma Toury, entre las declaraciones de los traductores y su comportamiento en la traducción existen distancias e incluso contradicciones (1999: 250).

7.3.2 El lenguaje arcaizante

Con libertad interpretativa, Mitre decide darle un aire arcaico a su traducción y «vestirla con un ropaje análogo» (1897: XIII) a la lengua de Dante, que define como un «dialeto tosco, que brotaba como un manantial turbio del raudal cristalino del latín, a la par del francés y del castellano y de las demás lenguas románicas, que después se han convertido en ríos» (1897: XII). De esta manera —en una operación que González Rolán y López Fonseca reconocen como típica de los prólogos a las traducciones—, la «Teoría del traductor» proporciona una imagen determinada del polisistema cultural de partida (2014: 34), en este caso, mediante una descripción del dialecto toscano que reproduce el tópico

³⁷ Desde el punto de vista gramatical, se advierten pasos de singular a plural, de pasiva a activa, cambios de tiempos verbales y transposiciones del contenido semántico de una clase gramatical a otra (Mondola 2019: 262).

medieval y humanista de la superioridad del latín sobre las lenguas vernáculas, al que el propio Dante hacía referencia en el *Convivio*³⁸.

Mitre considera que una versión acorde con el «método de interpretación retrospectiva» debería estar

Calcada sobre el habla de los poetas castellanos del s. XV —para tomar un término medio correlativo— como Juan de Mena, Manrique o el marqués de Santillana, cuando la lengua romance, libre de sus primeras ataduras empezó a fijarse, marcando la transición entre el período ante-clásico y el clásico de la literatura española (1897: XIV).

A pesar de haber afirmado que una versión de este tipo «sería quizás la mejor traducción que pudiera hacerse» y que «es una obra que probablemente se hará», no opta exactamente por este modelo, sino que dice haberle dado «parcialmente un ligero tinte arcaico» a su traducción (1897: XIV). Propone un punto medio, «sin retrotraer su lengua a los tiempos ante-clásicos del castellano», a fin de que «no resulte de una afectación pedantesca y bastarda, ni por demás pulimentado su fraseo según el clasicismo actual, que lo desfiguraría» (1897: XIV). Para poder darle a la traducción «cierto aspecto nativo», dice haber introducido «algunos términos y modelos anticuados» (1897: XV).

Según este criterio, como explica Patat, pululan en el texto arcaísmos como «facela», «agnombre», «corrusca» y «dolorío» —aunque también neologismos, latinismos e italianismos— (2009: 7). En su análisis descriptivo-contrastivo de la traducción de Mitre, Fernández Speier traza una distinción entre los arcaísmos que no comprometen la comprensibilidad del texto —y que, por lo tanto, responden a la premisa del prólogo de darle «parcialmente un ligero tinte arcaico»— y los que la dificultan o, incluso, la impiden (2013: 82). Además, identifica un tercer grupo conformado por arcaísmos semánticos, términos vigentes pero empleados con una acepción anticuada (2013: 82). Nos referiremos a los primeros dos tipos de arcaísmos. Los que no comprometen la inteligibilidad del texto son, por ejemplo, «esparramar» por «desparramar» (*Inf.* XIV); «demudar» por «mudar» (*Inf.* XX); «lucencia» por «claridad» o «esplendor» (*Purg.* XIII); «vosco» por «vos» (*Purg.* XVI, *Par.* XXII); «allegar» por «unir» o «juntar» (*Par.* II); «celar» por «encubrir», «ocultar» (*Par.* XXIX) (2013: 82). Entre los que, en cambio, dificultan o imposibilitan la comprensión literal del texto están, «guastar» por «consumir» (*Inf.* XXIX); «a escampo» por «a escape» (*Inf.* XXII); «cancros» por «cáncer» (*Inf.* XXIV); «mancar» por «faltar» (*Par.* V); «estayo» por «destajo» (*Par.* XVI); «enviscar» por «untar con liga las ramas para cazar vivos los pájaros» (*Par.* XVII) (2013: 83). Según Fernández Speier, ocurre que, muchas veces, estos arcaísmos, poco comprensibles para el lector argentino, sustituyen expresiones que son claras en el original (2013: 84). Así, por ejemplo, traduce «fermo» por «certano» («cierto»), de manera que «Secundo che i poeti hanno per fermo» es «Según dan los poetas por certano» (*Inf.* XXIX, 63); o bien emplea el participio «asunta», del verbo irregular

³⁸ Dante afirma en el *Convivio* que el latín es perpetuo e incorruptible, mientras que el vulgar es inestable y corruptible (I, V).

anticuado «asumir», para traducir una imagen que en el original se expresa mediante una palabra simple como «legarsi» («si lega»), de manera que «spirito incarcerato, ancor ti piaccia / di dirne come l' anima si lega / in questi nocchi; e dinne, se tu puoi, / s' alcuna mai di tai membra si spiega» es «Espíritu cautivo, / Este, por mi intermedio te pregunta, / Al acoger tu ruego, compasivo / Que, pues que tu alma doble ser asunta, / ¿Si, libre de nudosas ataduras, / puede volar del tronco á que se junta?» (*Inf.*, XIII, 85-90) (2013: 84).

Si tomamos como referencia los textos clásicos del pensamiento sobre la traducción, la propuesta arcaizante de Mitre —según como la expresa en el prólogo, y con independencia del modo en que efectivamente traduce—, se asemeja a la del poeta y traductor alemán Gottfried August Bürger. En un texto de 1789, Bürger había sugerido que la traducción de los clásicos «debe saber a Antigüedad [...] a condición de que [las palabras] no sean demasiado anticuadas e ininteligibles» (1994: 209-210), una preferencia que no se percibía como contradictoria respecto de la premisa de literalidad, sino todo lo contrario. Aunque la arcaización del lenguaje y la fidelidad a la letra fueran de hecho propuestas contradictorias entre sí, cabe sospechar que la razón de que pudieran convivir en una misma concepción teórica es que ambas resultaban opuestas al modelo francés, según el cual se optaba por traducir con mayor libertad y por actualizar a los clásicos. Perrot d'Abancourt, el traductor francés del siglo xvii que dio el modelo para las «bellas infieles», afirmaba en el prólogo a su traducción de Luciano que su propósito era disponer el material «según la manera de nuestra época» (1994: 162). No obstante, durante el siglo xix la traducción arcaizante entrará también en Francia³⁹. La recreación histórica era un tópico vigente en el pensamiento sobre la traducción en la época en que Mitre tradujo, en especial entre los traductores victorianos, influenciados por la tradición germánica. Como señala Ballard, pese a sus diferencias, puede decirse que, en mayor o menor medida, traductores como Carlyle, Newman y Arnold hicieron pocas concesiones al lector, de quien se esperaba el esfuerzo de aceptar la extrañeza de la obra (2007: 236). Hurtado Albir ha reconocido, siguiendo a Ballard, que «los traductores victorianos son bellas infieles en segundo grado, por la artificialidad de los textos, los arcaísmos y la pesadez estilística que comportan» (2001: 117).

Mitre no cree que una versión arcaizante sea una versión libre. Considera que la traducción de Littré, que había vertido la *Divina Comedia* «en el lenguaje contemporáneo del Dante, tal como si un poeta de la lengua del *oil* [...] la hubiese concebido en ella», era «la única traducción del Dante que se acerque al original, por cuanto el idioma en que está hecha, lo mismo que el dialecto florentino [...] se asemejaban más el uno al otro» (1897: XIII). Émile Littré había publicado su traducción en 1879, bajo el título *L'Enfer mis en vieux langage françois et en vers*. A diferencia de Mitre, Littré —al estilo francés— no

³⁹ Según Mounin (1955), la introducción del editor a la traducción de la *Iliada* de Leconte de Lisle (1866) inaugura entre los traductores franceses la reconstrucción histórica como forma de literalismo (Hurtado Albir 2001: 115).

expresa en el prefacio una preocupación especial por la fidelidad al original. En cambio, considera que:

La parcelle d'utilité qui m'a entraîné vers la reproduction d'un Dante en vieux français, son contemporaine, petite si vous voulez, mais réelle à mon sens, c'est de recommander, sous une forme nouvelle, l'étude de notre vieil idiome [...]. Depuis bien des années, j'ai pensé qu'en France, à tort et par conséquent à dommage, l'on avait perdu toute liaison avec la langue de nos aïeux et leur littérature (1879 : I-II).

Es decir, el propósito de Littré es contribuir con su traducción al estudio del francés antiguo. Luego, acaso dando a entender que su versión mejora el original —y que el francés de los trovadores normandos era más correcto que el toscano que hablaba Dante—, afirma: «mon ambition sarait [...] de donner à mon Dante un parler aussi correct que celui du trouvère normand» (1879: X). Para Mitre, la de Littré era una de esas traducciones cuya fidelidad, por decirlo en términos de Schleiermacher, se dirigía al autor antes que al lector (1994: 224-235). En cuanto a su propia traducción, consideraba que «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» (1897: XV), es decir, acercarse más bien al texto que al lector.

Como han señalado tanto Fernández Speier (2011: 239, 241) como Ruiz Casanova (2018: 518), detrás de este razonamiento —como de la idea de que «las palabras [...] son en los idiomas lo que los equivalentes en química y geometría» (1897: XI)— subyace un error histórico que consiste en equiparar sistemas, estados lingüísticos y lenguajes poéticos diferentes —el toscano de Dante y el castellano de los humanistas—, además de obviar el hecho de que el italiano, formado a partir de un modelo literario, presenta una evolución excepcional respecto de otras lenguas vernáculas formadas sobre los modelos lingüísticos de sus respectivas capitales políticas y administrativas.

Aun cuando el trabajo de Mitre se inscribe dentro de la revalorización decimonónica de Dante, según hemos comentado anteriormente, la representación de la lengua dantesca como un «dialecto toscano» o un «caudal turbio» deriva de la concepción instaurada en el siglo XVI por autores como Bembo —y vigente entre algunos románticos, incluso entre sus defensores— acerca de la inferioridad lingüística y estilística de Dante respecto de Petrarca. Así, en su «Defensa de la poesía», Mitre expresaba que Petrarca había sido el responsable de legar a su patria un idioma verdaderamente civilizado, a la altura del griego y el latín clásicos. Sostenía que «el italiano era un dialecto vulgar cuando el Dante se sirvió de él para escribir su Divina Comedia», pero que había sido finalmente Petrarca quien «ornamentó, dió elasticidad y clasificó en cierto modo la lengua dignificada por el Dante, cambiando hasta cierto punto su esencia, como lo dice Sismondi, y legando á su patria un idioma digno de rivalizar con los de Grecia y Roma» (1876: XXXVIII).

A pesar de que la «Teoría del traductor» reza que «pretender mejorar una obra maestra» es falsificarla (1897: X), la crítica ha observado que, dadas las numerosas correcciones que se permite y las notas en que, según el espíritu didáctico de su generación, declara haber mejorado el texto fuente, Mitre postula una superioridad cultural respecto de Dante (Fernández Speier 2011: 239). Se trata de una actitud similar a la que demuestra Littré en el «Préface» (1879: I-XV), pero que en el caso del traductor argentino no puede dejar de asociarse, según han advertido tanto Fernández Speier (2011: 239) como Patat (2012: 30), con el fenómeno inmigratorio y el surgimiento de lo que Sarlo ha denominado un «cosmopolitismo babélico» frente a un «cosmopolitismo legítimo» (1996: 8).

A este respecto, Patat señala que la elección lingüística «che comunque rimanda ai grandi classici della letteratura spagnola, non passerà inosservata in un paese nel quale la rivendicazione d'un proprio linguaggio è sinonimo di affermazione d'una propria cultura» (2009: 225). Como hemos visto, Mitre mantuvo en torno al idioma una posición distinta a la de muchos hombres de su generación que habían trasladado la cuestión de la independencia al ámbito lingüístico, como asegura Sarlo, según un programa político que se articulaba sobre dos rechazos: a España y a los pueblos prehispánicos (1996: 1). La visión unitaria de la lengua y la apropiación de los modelos literarios españoles que se desprenden de la traducción de Mitre pueden leerse como un adelanto de las políticas editoriales y educativas que se llevarían a cabo en la Argentina a comienzos del siglo xx: La Biblioteca de La Nación, que había publicado como primera obra de la colección una compilación de tres novelas picarescas españolas (Merbilhaá 2017), mantenía una línea editorial afín al proyecto educativo estatal que, en el contexto de la llegada de cuatro millones de extranjeros entre 1869 y 1914, tenía como propósito difundir una variante supradialectal e imponerla en los aparatos burocráticos y tecnológicos, suprimir el polimorfismo y reprimir las lenguas o modalidades minoritarias (Di Tullio 2006: 548-549).

Con todo —aunque Mitre repudió el particularismo lingüístico y no mantuvo una postura hispanófoba—, la «Teoría del traductor» demuestra que operó selectivamente dentro del canon para fundar a sus propios precursores, apartándose del modelo sentado por la traducción española. Su rechazo de la traducción del conde de Cheste —que comentaremos a continuación—, junto con la preferencia por el modelo arcaizante de Littré y las alusiones a Carlyle y Humboldt como voces críticas autorizadas⁴⁰, constituyen un gesto de autonomía y denotan una búsqueda de singularidad. Asimismo, la libertad con que se refiere a la tradición literaria española, con comentarios sobre la lengua de los poetas castellanos del s. XV (1897: XIV) o el talento poético de Núñez de Arce (1897:

⁴⁰ En el último párrafo de la «Teoría del traductor» se lee: «Carlyle ha dicho que la *Divina Comedia* es, en el fondo, el más sincero de todos los poemas, que salido profundamente del corazón y de la conciencia del autor, ha penetrado al través de muchas generaciones en nuestros corazones y nuestras conciencias. Humboldt lo reconoce como al creador sublime de un mundo nuevo, que ha mostrado una inteligencia profunda de la vida en la tierra, y que la extremada concisión de su estilo aumenta la profundidad y la gravedad de la impresión» (1897: XIX).

XVII)⁴¹, demuestra que se condujo dentro del canon español sin devociones y atribuyéndose autoridad de crítico.

Sin embargo, una lectura atenta de la «Teoría del traductor» enseña que, a pesar de la afinidad que establece con la traducción francesa de Littré, Mitre rivaliza incluso con su modelo traductológico, aun de manera indirecta. Primero, sostiene que «el castellano, por su fonética y su prosodia, tiene mucha más analogía que el viejo francés con el italiano antiguo y moderno, y puede reproducir en su compás la melopea dantesca» (1897: XIV). Luego, que una versión que retrotraiga realmente la lengua a un estado anteclásico —como había pretendido Littré— resultaría «pedantesca» (1897: XIV). Finalmente, en la «Nota bibliográfica», ubica abiertamente su versión por encima de todas las traducciones que la antecedían. El modo en que el prólogo mitreano corroe la autoridad de los modelos que cita demuestra cabalmente la tesis de Pascale Casanova acerca de la construcción de las identidades nacionales: «debido a su dependencia estructural, el espacio mundial se construye, pues, también a través de las rivalidades internacionales inseparablemente literarias y políticas» (2001: 56).

7.4 La traducibilidad

En la historia del pensamiento sobre la traducción, la idea de la intraducibilidad está ligada a la tendencia literalista del siglo XIX, de la que la «Teoría del traductor» se revela deudora. Luego de Bürger (1789), que había planteado la literalidad como el mejor método para traducir a los clásicos (1994: 229-230), Humboldt (1822) había llevado al extremo la dificultad de la traducción literal e insistía en la diferencia radical de las diversas épocas y culturas (1994: 264-265), mientras que Schleiermacher (1813) se refería a la traducción como una tarea casi desesperada (1994: 244-255)⁴².

De acuerdo con Patat, la «Teoría del traductor» plantea la traducción como una «utopía de la lengua», en la medida en que se la compara con «un cuadro copiado de la naturaleza animada» que, no obstante, no hace otra cosa que cristalizarla (2009: 7). Es cierto que, en algunos pasajes, Mitre se refiere a los obstáculos a los que debe enfrentarse el traductor, como cuando afirma que «no es sino el ejecutante, que interpreta en su instrumento *limitado* las creaciones armónicas de los grandes maestros» (1897: X); no

⁴¹ «El único poeta español moderno que pudiera haber emprendido con éxito la traducción del Dante es Núñez de Arce. En su poema *Selva oscura*, ha mostrado hallarse penetrado de su genio poético; pero tan sólo se ha limitado a imitarlo fantásticamente. Es lástima; pues queda siempre este vacío en la literatura castellana, que la traducción [de] Pezuela no ha llenado» (1897: XVII).

⁴² «Muy otra es la situación en el dominio del arte y de la ciencia, y donde quiera que predomine el pensamiento, que se identifica con la expresión, y no la cosa, para la cual es la palabra solo un signo arbitrario, pero quizá firmemente establecido. ¡Pues qué terriblemente difícil y complicado resulta aquí el trabajo! ¡Qué conocimiento tan exacto y qué dominio de ambas lenguas presupone! ¡Y cuántas veces los más entendidos en la materia y los mejores conocedores de las lenguas, en el convencimiento común de que es imposible hallar una expresión equivalente, se apartan mucho unos de otros al querer indicar al menos la más aproximada!» (1994: 247-248).

obstante, no es posible afirmar que, en su caso, la premisa literalista tienda a la idea de intraducibilidad o de utopía. De hecho, como también reconoce Patat, Mitre celebra sus propios logros antes que lamentarse por las pérdidas que supone la traducción.

En 1891 se publicó en Buenos Aires un volumen crítico que reunía una serie de comentarios sobre el trabajo inicial de Mitre, bajo el título de *Juicios críticos sobre el ensayo de traducción del Infierno del Dante por Bartolomé Mitre*. En uno de ellos, Osvaldo Magnasco defendía la intraducibilidad de las grandes obras poéticas. Mitre prosiguió el debate en una carta transcrita por Ruiz Casanova:

Su tesis es ésta: “El Dante es intraducible”. La base es falsa: todo es traducible, hasta los caracteres rúnicos y cuneiformes: el texto de Dante, como todos los textos, desde el *Zend Avesta* hasta la Biblia [...]. Las traducciones pueden ser mejores o peores que el original, como la representación de un paisaje puede ser más bella que la naturaleza o un retrato más bello que el modelo; pero la traducción como el cuadro o el retrato, es un producto artificial que produce la ilusión sin la realidad ni el movimiento de la vida. En esto consiste la diferencia o la inferioridad de las copias respecto de los originales, o sea entre el arte y las cosas animadas, y esto, si prueba que son dos cosas diferentes, no implica la imposibilidad absoluta de la reproducción. Para demostrar que el Dante es intraducible señala Vd. algunos de los defectos que según Vd. tiene mi traducción —en algunos de los cuales convengo, creyendo que en otros se equivoca. Esto probará cuando más que he traducido mal y no que el Dante sea intraducible en castellano (2018: 519).

Según este punto de vista, entonces, la traducción no constituye una utopía lingüística, sino un producto artificial que, al igual que otras creaciones artísticas, ofrece un efecto de realidad —por ponerlo en términos barthesianos—, y no la realidad misma.

La postura de Mitre respecto de las posibilidades de la traducción no constituía la norma en la escena literaria nacional. Distinto era el caso de Sarmiento, que había decidido no traducir los epígrafes de *Facundo o civilización y barbarie*. Panesi, trazando una relación entre las ideas de Sarmiento sobre la traducibilidad y su pensamiento político, ha comentado que «su duro esquema interpretativo de la realidad argentina supone el pesimismo de dos realidades que no se traducen, que permanecen incontaminadas: Sarmiento representa en el *Facundo* el drama de un traductor que se desespera por una versión imposible» (1994: 5)⁴³. De modo análogo, es posible leer en las ideas de Mitre sobre la traducibilidad el optimismo político que lo caracterizaba.

⁴³ Las realidades que no se traducen son la cultura de la ciudad letrada, que «intenta realizar los últimos resultados de la civilización europea», y la cultura campesina, que «está remedando los esfuerzos ingenuos y populares de la Edad Media»: «en la República Argentina, se ven a un tiempo, dos civilizaciones distintas en un mismo suelo [...]. El siglo XIX y el siglo XII viven juntos: el uno, dentro de las ciudades; el otro, en las campañas» (Sarmiento 2018: 77).

En Borges persiste un optimismo equivalente respecto de las posibilidades de la traducción —una posición que será compartida por los intelectuales reunidos alrededor de la revista *Sur*—. Por ejemplo, Borges consideraba admisible que la traducción superara al original. Respecto de la traducción al inglés a cargo de Samuel Henley del *Vathek* de Beckford —una novela escrita en francés y compuesta en «solo tres días y dos noches» (1974: 731)— había afirmado: «el original es infiel a la traducción» (1974: 732). En un artículo que indaga sobre las particularidades de la traducción argentina frente a la española, Patat (2018) contrasta las posturas opuestas de Borges y Ortega y Gasset. En los años en que Ortega, con el ensayo *Miseria y esplendor de la traducción* (1937), indagaba en la cuestión de la intraducibilidad, «Borges oppone l'idea della traduzione come legittimo saccheggio letterario, e addirittura porta all'exasperazione l'elogio della traduzione» (Patat 2018: 210). La idea de la traducción como saqueo literario legítimo conduce la confianza en la traducibilidad al extremo de la irreverencia. La *Divina Comedia* de Mitre constituye el origen de esta tendencia⁴⁴. A partir de entonces, comienza a perfilarse la norma inicial según la cual los traductores argentinos no se someten a las normas materializadas por el texto original, sino que actúan de acuerdo con las normas activas en su propia cultura (Toury, 1999: 237-238)⁴⁵.

8. La justificación del traductor

Históricamente, los prólogos han cumplido la función de justificar las traducciones en su contexto sociocultural de origen, mediante la exposición de los motivos que habían inspirado la tarea del traductor (González Rolán & López Fonseca 2014: 44, 45). En virtud de las connotaciones políticas y religiosas de las traducciones, sobre todo a partir de la Biblia de Lutero (González Rolán & López Fonseca 2014: 22), los traductores se han visto en la necesidad de defender y posicionar el propio trabajo dentro del campo literario. La «Teoría del traductor» presenta todas las características de una justificación. Como explican Gómez Rolán y López Fonseca:

⁴⁴ Distintas fuentes, como Fernando Sorrentino (2000), Bekenstein (2012) y Ricardo Piglia (2017), relevan una anécdota que, aunque improbable, ilustra la actitud de irreverencia a la que se ha aludido —a la par que muestra la desconfianza de los contemporáneos de Mitre respecto de sus cualidades como traductor—. Según parece, en cierta ocasión en que Lucio Mansilla y Mitre se encontraron en el Jockey Club de Buenos Aires, Mansilla le preguntó por sus ocupaciones literarias. Mitre le contó que estaba traduciendo la *Divina Comedia* y, con tono socarrón, Mansilla respondió: «Bien que hace, ¡duro con esos gringos!».

⁴⁵ Even-Zohar sostiene que en los polisistemas periféricos «las posibilidades de que la traducción [...] reproduzca las relaciones textuales que predominan en el original [...] son mayores» (1999: 230). En el caso de Mitre se verifica, sin embargo, una notable libertad interpretativa. Trabajos como el de Georges Bastin, Álvaro Echeverri y Ángela Campo sobre la práctica traductora en América Latina han demostrado: a. que incluso en polisistemas periféricos los traductores han llevado a cabo traducciones que tienden a manipular y apropiarse del texto a fin de garantizar su aceptación en la cultura de llegada (2004: 73) y b. que es posible rastrear esta práctica en traductores latinoamericanos del XIX, hasta llegar, entre otros, a Borges (2004: 74). En lo que respecta a la Argentina, el caso pionero de Mitre debe ubicarse en esta línea de sucesión.

Los prólogos trazan las líneas de fuerza que actúan en los campos literario y cultural de su tiempo y explicitan los términos en que esas traducciones se doran, mediante la intervención de esos prólogos, de [...] un «capital simbólico» que los erige en actores influyentes (2014: 44).

Luego de haber definido una metodología, Mitre comenta, con el estilo directo y personal que caracteriza a los prólogos (González Rolán & López Fonseca 2014: 45), que «el Dante ha sido, por más de cuarenta años, uno de mis libros de cabecera, con la idea desde muy temprano de traducirlo» (1897: XV). En esta clase de textos, la alusión al vínculo estrecho con el modelo procura legitimar la autoridad del intérprete, un propósito que se verifica en los prólogos a las traducciones desde finales del Medioevo (González Rolán & López Fonseca 2014: 30). Como señala Bourdieu, «los prefacios [...] son actos típicos de transferencia de capital simbólico» por los cuales un prologuista «se apropia del capital simbólico del autor» de que se trate (1999: 164).

A continuación, Mitre declara que «la Divina Comedia es uno de esos libros que no pueden faltar en ninguna lengua del mundo cristiano, y muy especialmente en la castellana, que hablan setenta millones de seres», junto con las obras que «hacen época y que nutren el intelecto humano» (1897: XV). En la atribución de un carácter obligatorio a la difusión de las obras maestras es posible reconocer un tópico prologal muy difundido, de matriz bíblica y característico del exordio, sobre el deber de divulgar la sabiduría (González Rolán & López Fonseca 2014: 46).

Seguidamente expresa que, si bien la importancia de la obra bastaría para explicar la elección de la tarea, «no la justificaría empero, si existiese en castellano alguna traducción que reflejase siquiera débilmente las inspiraciones del gran poeta, pues entonces sería inútil, cuando no perjudicial» (1897: XV-XVII). Este razonamiento constituye el núcleo central de la justificación y le dará pie para censurar la traducción del conde de Cheste, pero Mitre interrumpe el desarrollo de la idea y añade una nueva justificación. Comenta que la razón por la cual se había decidido, en un principio, a ensayar la traducción de algunos cantos del *Infierno* era el deber de «pagar una deuda de honor a la academia de los Arcades de Roma», de la que era miembro (1897: XVI). De esta manera, Mitre contribuía a forjar su imagen de intérprete autorizado. Seis años después de haber escrito la «Teoría del traductor», en 1895, explicitaba en el título de su traducción anónima de las odas de Horacio que el traductor formaba parte de la Academia romana. La obra había sido publicada como *Horacianas. Ad litteram versae por un árcade de Roma*, y la exposición de los honores del traductor continuaba debajo del título: «M. C. de la Academia Española, M. de la Universidad de Buenos Aires y de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile».

8.1 La *Divina Comedia* mitreana como retraducción: Mitre ante la versión del conde de Cheste

Mitre había sido nombrado pastor di numero del Saggio Colleggio di Arcadia en 1863, un año después de haber asumido la presidencia de la Argentina (Marani 1983: 10-11). Su biógrafo, Adolfo Mitre, comenta en *Italia en el sentir y pensar de Mitre* que, con excepción de Longfellow, ningún otro «hijo de América» disfrutaba del título de árcade (1960: 36). Sin embargo, omitía entre los miembros americanos de la Academia de Roma al conde de Cheste, que había sido nombrado incluso antes que Mitre. El conde de Cheste, limeño de origen, era hijo del penúltimo virrey del Perú, había sido militar, político isabelino, presidente de la Real Academia Española durante treinta y un años y traductor de la *Divina Comedia*. Aunque Adolfo Mitre nombra al conde de Cheste en un pasaje posterior, no se refiere a su condición de académico, sino solamente a su desempeño como militar y traductor, y al hecho de que fuera, también como Mitre, «americano, pues había nacido en Cuba»⁴⁶. Resulta notable la distinción entre «hijo de América» y «americano» que le permite al biógrafo omitir al conde de Cheste entre los académicos de Roma. De esta manera, continuaba la voluntad de Mitre de marcar distancia respecto del modelo español. Según observa Fernández Speier, así como Longfellow había tomado distancia de las versiones británicas en su traducción de la *Divina Comedia*, Mitre se separaba de la versión ibérica, con un gesto que, a su vez, pretendía ubicar a la Argentina al mismo nivel de la cultura estadounidense, considerada por los hombres del Romanticismo del Río de la Plata como el mayor ejemplo de progreso en el continente (2015: 60).

En la «Teoría del traductor», después de referirse a su deuda con la institución romana, Mitre termina de exponer su justificación. Según declara, lo había alentado a completar el trabajo la lectura de «la versión en verso castellano del general Pezuela, más conocido con el glorioso título de conde de Cheste», de la que cree que «justifica por lo menos la tentativa de una nueva traducción en verso» (1897: XVI). A menudo, conforme es característico de la tónica del exordio, los prólogos a las traducciones enuncian como argumento de legitimación la promesa de ofrecer una novedad (González Rolán & López Fonseca 2014: 45). El imperativo de retraducir un determinado texto se registra en los comentarios acerca de la traducción por lo menos desde el siglo xv, cuando Leonardo Bruni, en el prólogo a su versión de la *Ética a Nicómaco* (1418), discutía y refutaba los errores de un antiguo traductor, dolido por el modo en que se desfiguraban en una escoria de traducción latina libros que habían sido escritos en un griego elegante (1994: 99-109). Del mismo modo, Mitre comenta, por un lado, los errores de la traducción de Pezuela, que, «sin ser absolutamente infiel», le resulta «contrahecha, cuando no remendona, cuya lectura es ingrata, y ofende con frecuencia el buen gusto y el buen sentido» (1897: XVI). Por el otro, con palabras que expresan primero modestia, como corresponde a la *captatio*

⁴⁶ El conde de Cheste era peruano. Otros comentaristas de la traducción mitreana reproducen el error de Adolfo Mitre. Por ejemplo, Bekenstein afirma: «había comprobado las deficiencias de la más prestigiosa, realizada por don Juan de Pezuela, conde de Cheste, un cubano fiel a la literatura española» (2012: 421).

benevolentiae prologal, y luego afirmando la novedad de su propia traducción, asevera: «la mía puede ser tan mala o peor que la de Pezuela; pero es otra cosa, según otro plan y con otro objetivo» (1897: XVI).

A continuación, comenta que la versión española, aunque «elogiada por sus amigos», había sido «justamente criticada en la misma España, por inarmónica como obra métrica, enrevesada por su fraseo y bastarda por su lenguaje» (1897: XVI). En efecto, la traducción debió ser publicada con una presentación y defensa a cargo del marqués de Molins, Mariano Roca de Togores, expresidente de la Real Academia Española. El artículo de Mario Hernández (2007) sobre los escritos paródicos que le había dedicado uno de sus mayores detractores, Leopoldo Alas, «Clarín», aporta un panorama completo de la recepción del conde de Cheste en España. En 1884, durante una pausa de su escritura de *La Regenta*, Clarín publica en *Madrid Cómico* un artículo titulado «Consulta crítica». El texto incluía un poema que parodiaba por impostada, arcaizante, culterana y fabricada sin criterio la lengua literaria del conde de Cheste, a la que se refería como «el lemosín de Cheste» (Hernández 2007: 239)⁴⁷. En una de sus publicaciones en *El Solfeo*, Clarín escribe que «una cosa es ser el conde de Cheste y otra cosa es ser poeta»⁴⁸, y en una reseña para *Nueva campaña* le endilga el mote de «políglota del castellano» (Hernández 2007: 239, 254). La ironía tenía razón de ser, de acuerdo con Hernández, si se considera que su traducción de la *Divina Comedia* incluía italianismos crudos como el término «muso», en el verso 130 del canto XXV del *Infierno*, en que traduce «Quel, che giaceva, il muso innanzi caccia» por «El caído adelante saca el muso» (2007: 256).

Si Mitre no la había declarado «absolutamente infiel», tal vez fuera por su preservación del metro, la estrofa y el número de versos, estrategia por la que se había decantado él mismo; pero los atributos de «inarmónica» y «remendona» posiblemente se debieran a que, como comenta Hernández, Pezuela «no había tenido empacho en cuadrar rimas y encadenar tercetos con la más ríspida libertad» y «lo mismo casaba *acerbo, protervo y superbo* [...] que *leticia, justicia y nequicia* [...] o *sustancia, andancia y distancia*» (2007: 256), razón por la cual en un palique de *La Ilustración Ibérica* Clarín lo había llamado «Anti-Dante» (2007: 261, 262).

El adjetivo «bastarda» asociado a la lengua del conde de Cheste, en el sentido de «inventada», resulta particularmente significativo, si se tiene en cuenta que Mitre declara haberse inspirado en el prestigioso linaje lingüístico de los poetas castellanos del Humanismo, precursores de la literatura del Siglo de Oro, en cuya línea de sucesión parecería querer ubicarse, mediante una estrategia con la que pretende autorizar no solo su

⁴⁷ «Cheste preside la Academia de la Lengua y no tiene lengua; quiero decir, que tiene la lengua presa y habla un demonio de lemosín cultiliano», escribe Clarín en «Cánovas historiador» (1887) (2007: 257).

⁴⁸ Para Clarín, un traductor debía ser un literato. En «Las traducciones» (1885) sostenía que «en el traducir es condición esencial, pero mérito secundario, el conocer la lengua que se traduce. Si se trata de traducción propiamente literaria y de obra que lo sea también, las demás cualidades que se exigen son de índole mucho más excelente y rara que el conocer un idioma, ventaja que puede poseer un hombre vulgar medianamente aplicado. [...] Para traducir literatura hay que ser literato» (1994: 294).

propio trabajo, sino también la producción cultural y literaria argentina en términos generales —ya que toda traducción proporciona una imagen global del polisistema de llegada (González Rolán & López Fonseca 2014: 35)—. De esta manera, Mitre se presenta frente a Cheste como heredero legítimo de la gran literatura y proyecta sobre el modelo con el que pugna la condición de bastardía que ha definido a los «hijos de América» y su lengua.

Aunque los artículos de Clarín se centraban en parodiar la falta de talento literario de Pezuela, el enfrentamiento se debía en buena medida a razones ideológicas. En las páginas de la *Nueva campaña*, el ovetense dirigía una de sus burlas a los miembros de la Real Academia en estos términos: «allí parece que manda la minoría, no la liberal, sino la minoría de los malos y de los pésimos» (Hernández, 2007: 255). Mientras el conde de Cheste defendía los ideales conservadores del Antiguo Régimen, Clarín se batía en sus artículos críticos contra los protagonistas de la Restauración (Hernández 2007: 264).

El conde de Cheste tradujo la *Divina Comedia* en el marco de un período histórico convulso, entre la crisis final del reinado de Isabel II y la Revolución del 68. La edición no fue publicada hasta 1879, durante la Restauración y con posterioridad a la muerte de Pío IX, es decir, una vez sosegada la cuestión romana, que había llevado a una lectura político-religiosa del poema de Dante (Hernández 2007: 258). En ese contexto, la preocupación principal del conde de Cheste, como consta en su «Carta prólogo del traductor», era «no dar pábulo al espíritu irreligioso y revolucionario de Europa» mediante la difusión de la obra de Dante (1879: 5). En un texto introductorio a la traducción del conde de Cheste, el marqués de Molins se encarga de refutar las interpretaciones liberales del poema:

El general Pezuela no oculta sus opiniones [...]; pero esas opiniones no se las impone á Dante [...]. Cuando se ha leído a Lamennais y á Ugo Foscolo, no queda arbitrio sino colocar á Dante entre sus correligionarios. Tal proceder será cuanto se quiera ingenioso, pero no es legal. En cuanto a nosotros toca, queremos reconocer las opiniones de los autores de nuestra era en sus obras originales, no en las traducciones que de otro antiguo hacen; y nos da pena ver al Prior de Florencia del siglo XIII con el traje liberal cortado á la moda del XIX (1879: 105).

A diferencia del conde de Cheste, Mitre hacía hincapié en la obligación de difundir la obra del «gibelino», como lo llama en las notas (1897: 212), en tanto «inspirador de los sabios y de los pensadores modernos» (1897: XIX) —con quienes pretendía alinearse—. La comparación de ambos prólogos sugiere que las motivaciones de Mitre para retraducir no eran solo estéticas, sino también políticas e ideológicas⁴⁹. Cabe sospechar que la consideración de Núñez de Arce como «el único poeta español moderno que pudiera haber

⁴⁹ Mitre ironiza sobre el título de nobleza del general Juan de Pezuela, «el glorioso título de conde de Cheste» (1897: XVI).

emprendido con éxito la traducción del Dante» (1897: XVII), según se lee en la «Teoría del traductor», se debía, también, a razones ideológicas.⁵⁰

La actitud de los traductores en sus respectivos prólogos es opuesta: Mitre se enfrenta al texto con «confianza iluminista», en términos de Panesi (1994: 2), mientras que los escrúpulos religiosos del conde de Cheste y su temor a las malas interpretaciones lo obligan a subrayar en la «Carta prólogo del traductor» la polisemia del texto medieval, con su «sentido literal ó alegórico» (1879: 7) y las múltiples interpretaciones de las que podía ser objeto. Así, afirma que «las dudas producidas por la oscuridad del texto son de tal naturaleza, que no podrán nunca disiparse» y que «las imágenes ó ficciones de Alighieri no son ó no parecen siempre tan ciertas y definidas que no puedan en todo ó en parte entenderse en diversos sentidos; de donde nace la variedad de las interpretaciones» (1879: 6). Joaquín Arce Fernández, en un trabajo descriptivo-contrastivo sobre la lengua de Dante en la *Divina Comedia* y en algunos de sus traductores españoles, Villena, Villegas, el conde de Cheste, Mitre y Fernando Gutiérrez, ha demostrado que la ideología de los traductores determina la selección léxica:

En este mismo canto XVIII, con el vocabulario sórdido, aparece otro género de léxico, el que hace referencia a la sexualidad humana, objeto también de interdicción social. Inmediatamente después de los últimos endecasílabos [...] citados, se dice: *Taidè è, la puttana che rispose / al drudo suo...* En Villena: «Es la puta Taide que respondió a su amigo...». Y en Villegas: «Es Thays la putana... El su loco amigo...». El timorato del Conde de Cheste dirá: «Taide es esa, la moza licenciosa / que al decirla el cortejo...». Le sigue Mitre en «cortejo» y en el adjetivo en rima «licenciosa»; pero en vez de «moza», utiliza la palabra del más antiguo traductor castellano (1965: 254).

A partir del cotejo de la selección léxica es posible tener una idea aproximada de las normas preliminares, tanto morales e ideológicas, que regían en los respectivos polisistemas en que se produjeron sendas traducciones. Mitre y el conde de Cheste leen, prologan y (re)traducen en relación con tales normas. Precisamente, las retraducciones cumplen la función de proporcionar una nueva imagen de un autor y modificar la percepción de su obra que ha sido establecida por las traducciones anteriores.

⁵⁰ Posteriormente, la figura de Mitre fue reivindicada por el liberalismo español: en 1921, don Miguel de Unamuno publicó en el diario *La Nación* una semblanza con el título «Don Bartolomé Mitre, español». Unamuno afirmaba que Mitre, en tanto patriota argentino, lo había sido también de la España liberal: «Fueron las guerras de las independencias americanas verdaderas guerras civiles y parte de nuestra guerra aquí de la independencia, de la revolución española contra la abyección de su soberano. Y esto lo reconoció como el que más, y con más clara visión, Mitre. [...] Que él vio bien claro que la metrópoli fue, tanto como sus colonias, víctima de la monarquía absoluta. [...] Mitre supo ver la influencia que, por repercusión, ejerció la emancipación suramericana en el espíritu liberal y democrático de España».

8.2 La función de las traducciones

Las alusiones a la función y utilidad de las traducciones constituyen un tópico de las justificaciones prologales. La insistencia con que en la «Teoría del traductor», mediante diferentes imágenes, se subraya el valor de las grandes obras literarias es indicio de la importancia que se atribuye a la traducción en la tarea de contribuir a la acumulación de capital simbólico. Así, traducir mal equivale a convertir una «espada de Toledo» en un asador —en referencia a «La espada y el asador» del traductor y fabulista Tomás de Iriarte— (1897: IX), por cuanto los clásicos «son como textos bíblicos» que circulan «como la buena moneda, con su cuño y con su ley» (1897: IX), fijados —según una imagen de procedencia horaciana— «en el bronce eterno de la inmortalidad» (1897: X).

Esta connotación económica de la literatura —y de la traducción— está en el origen del concepto de «clásico». Como ha señalado Pascale Casanova, la expresión *classici scriptores*, acuñada por Aulo Gelio en el siglo II para denominar a los escritores de primera categoría, derivaba de las distintas clases sociales en que se agrupaban los ciudadanos romanos, entre las cuales la primera comprendía a los *classici cives*, los hombres ricos que podían pagar sus impuestos, y la última a los *proletarii cives*, los más pobres, que carecían de recursos suficientes para solventarlos (2015: 62). Existen, además, otros dos valores intrínsecos a la noción de clásico, que la «Teoría del traductor» reproduce: en primer lugar, el clásico es sagrado, objeto de una creencia, frente a los textos no clásicos y, por tanto, profanos —de ahí que Mitre los considere «textos bíblicos»—, y en segundo lugar, son «eternos», en el sentido de que escapan a la usura del tiempo, porque no participan ni de la competencia ni de las modas sobre las cuales fundan su identidad las demás obras —en Mitre, «bronce eterno de la inmortalidad»— (2015:63).

Anthony Pym ha subrayado la importancia de identificar los diferentes discursos profesionales en que participa el traductor (2019: 33). En coincidencia con esta premisa, en el apartado relativo al pensamiento de Mitre en materia educativa, habíamos observado que, en el «Discurso de Chivilcoy», Mitre asociaba el conocimiento con el capital económico y el desarrollo agrícola. La «Teoría del traductor» incluye, asimismo, un símil agrícola: Mitre preconiza que las obras clásicas de la literatura «deben asimilarse a todas las lenguas, como variando su cultivo, se aclimatan las plantas útiles o bellas en todas las latitudes del globo» (1897: XV). En *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina* (1857) proporcionaba una idea semejante respecto de la constitución geográfica del país, en la medida que concebía el territorio nacional, con sus ricas llanuras, como «predestinado a poblarse por la aclimatación de todas las razas de la tierra» (1902: 9). De la puesta en común de ambos conceptos se puede deducir hasta qué punto Mitre entendía la práctica traductora en coincidencia con sus ideas políticas. Traducir, como formar un país, especialmente en el caso argentino, consistía en propiciar una aclimatación y una asimilación.

La reproducción de esta clase de valoraciones dentro de los prólogos se relaciona con el hecho de que, como afirma Genette, el prólogo es «una zona no solo de transición, sino

también de *transacción*», un espacio de intercambio con el receptor «al servicio de una lectura más pertinente», es decir, acorde con el valor que el autor o el traductor han pretendido atribuirle al texto (2001: 8). De tal manera, la «Teoría del traductor» da cuenta de la función heterónoma que Mitre atribuye a la traducción, a saber, la función por la cual los textos literarios repercuten en el ámbito social.

9. Las notas del traductor

En la «Teoría del traductor», Mitre anuncia que su texto cuenta con una serie de anotaciones complementarias —550 en total— que clasifica en tres géneros: las «notas justificativas», que defienden la opción escogida por el traductor en casos controvertidos; las «notas filológicas y gramaticales», que también se refieren a la traducción, y las «notas ilustrativas respecto de la interpretación del texto adoptado a la traducción», en que el traductor puede llegar a ponerse «en contradicción con las lecciones de los comentaristas italianos», pero siempre «tributando el homenaje a su paciente labor» (1897: XVII). Con independencia de esta clasificación, organizaremos el análisis de acuerdo con los tópicos tratados en el prólogo, que son objeto de un desarrollo ulterior en las notas: el literalismo y la traducibilidad, la interpretación del texto y la retraducción.

9.1 El literalismo y la traducibilidad

En las notas, Mitre pretende demostrar que la versión definitiva de 1897 es más literal que las versiones anteriores de su traducción y expone algunas de las correcciones que ha hecho. Por ejemplo, en la nota a los versos 4-6 del canto I del *Infierno*, «Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / Questa selva selvaggia ed aspra e forte, / Che nel pensier rinnova la paura», declara haber corregido la versión anterior por ser «uno de los casos en que me había apartado de mi propia teoría como traductor» (1897: 207) y en que bastaba con «ceñirnos estrictamente al texto y traducirlo textualmente» (1897: 208). Así, corrige «Decir lo agreste que era, es cosa dura / Esta selva tan áspera y tan fuerte / Que en la mente renueva la pavora», por «¡Ay! Que decir lo que era, es cosa dura, / Esta selva salvaje, áspera y fuerte, / Que en la mente renueva la pavora!». Efectivamente, opta por una traducción más literal, que mantiene la característica paranomasia «selva selvaggia», con la sola omisión del polisíndeton «ed aspra e forte».

A continuación, comenta que la primera versión de los versos 4-6 del canto I del *Infierno* había sido criticada por quien sostenía que «el Dante es intraducible, literal y poéticamente con todas sus calidades esenciales» (1897: 207). Se refería indirectamente a Osvaldo Magnasco, destinatario de una carta en defensa de la traducibilidad del poema dantesco que hemos citado en un apartado anterior (7.4). Para Mitre, defender la traducibilidad del poema suponía defender las capacidades expresivas de la lengua nacional. Finalmente, concluye que la traducción literal de estos versos «demuestra que Dante es traducible en castellano» (1897: 208). En otras notas llega incluso a afirmar que la

versión en castellano es capaz de superar el original. Así, en la nota siguiente, en que contrasta el verso «Che nel pensier rinnova la paura» (*Inf.*, I, 6) con su propia traducción, «Que en la mente renueva la pavora», y concluye que «Pavora traduce fielmente *paura*; pero tiene más fuerza que en italiano, por cuanto expresa el pavor á la vez que la pavora [...]. Por un feliz encuentro de palabras, la traducción puede expresar con más precisión que el original» (1897: 208).

9.2 La interpretación

9.2.1 La justificación de los cambios

Como hemos visto a propósito del estudio descriptivo-contrastivo de Roberto Mondola (2019: 262), la traducción de Mitre presenta omisiones, ampliaciones, explicitaciones y alteraciones del orden verbal, entre otros cambios. Ocasionalmente, Mitre justifica los cambios en las notas, en especial cuando se trata de pasajes que pertenecen a cantos famosos, y proporciona una explicación parcial de los cambios realizados. En general, argumenta que los cambios son el resultado de una interpretación racional del poema y que aclaran o refuerzan el sentido del original. La crítica se ha referido a esta clase de notas como aquellas en que Mitre declara haber corregido y mejorado el texto de Dante.

En la nota relativa a los versos 13-15 del canto VII del *Infierno*, «Quali dal vento le gonfiate vele / Caggiono avvolte poi che l'alber fiacca / Tal cadde a terra la fiera crudele»⁵¹, que traduce como «Cual vela inflada de aire tormentoso, / Revuelta cae del mástil que ha flaqueado / Así cayó en el suelo aquel furioso», justifica «la adición de *tormentoso* en la traducción» porque «da fuerza a la imagen» (1897: 247)⁵². En la nota a los versos 46-48 del canto V del *Infierno*, «E come i gru van cantando lor lai / facendo in aere di sé lunga rica, / cosi vid' io venir, traendo guai»⁵³, que traduce «Como las grullas, que en tendido vuelo / Hienden el aire, al son de su cantiga, / Así van, arrastrados en su duelo», justifica la alteración del orden verbal argumentando que, aunque se trate de un resultado «accidental», «es más lógica la sucesión de la traducción» que en el original, porque «el Dante menciona primero el canto de las grullas y después describe el vuelo» (1897: 238). En la nota a los versos 40-42 del canto IV del *Infierno*, «Per tai difetti, non per altro rio / Semo perduti, e sol di tanto offesi, / Che senza speme vivemo in disio»⁵⁴, que traduce como «Por tal culpa aquí yacen solamente, / Y el castigo, en desear sin esperanza / Piadosa remisión del

⁵¹ Virgilio enfrenta a Plutón y lo exhorta a aplacar su rabia. Sus palabras lo hacen caer al igual que caen las velas cuando el mástil flaquea.

⁵² Como hemos señalado, Mitre no anota todos los cambios llevados a cabo en la traducción. En este caso, omite referirse a los cambios de orden verbal en los primeros dos versos, al paso de plural a singular —«vele» por «vela»— y al reemplazo de «fiera crudele» por «aquel furioso».

⁵³ Dante describe a los lujuriosos mediante una serie de analogías entre los condenados y las aves, en este caso, como grullas que entonan layes —una relación entre la lujuria y la literatura cortés—.

⁵⁴ Dante se encuentra en el Limbo. Virgilio le explica que los habitantes del Limbo no pecaron, sino que están condenados por no haber tenido fe cristiana. Por esa razón, se encuentran suspendidos entre el deseo de conocer la verdad y la certeza de que nunca podrán alcanzarla.

inocente»⁵⁵, Mitre justifica su interpretación —libre— del último verso aduciendo que, como el texto «habla de los espíritus que yacen en el limbo» y «sólo están allí por no haber recibido bautismo», «entre ellos [...] el mismo Virgilio, que dice de sí: “Io ero tra color che son sospesi”, ó sea esperando su redención», de tal manera, «la palabra *inocente*, atenuada por la expectativa [*sic*] de *piadosa redención*⁵⁶, está perfectamente ajustada al espíritu y la letra del texto» (1897: 233). Más aún, considera que la traducción presenta el texto original de forma más clara y correcta: «esto corrige, de conformidad con la moral religiosa del verso dantesco, lo absoluto del verso dantesco: *Che senza speme vivemo in disio*» (1897: 233).

9.2.2 La interpretación: de las notas al texto

No son pocos los pasajes en que Mitre manipula y altera el verso para volcar en él su propia interpretación. Aunque en los próximos apartados proporcionaremos nuevos ejemplos de esta operación, Claudia Fernández Speier (2011) ha estudiado el caso tal vez más interesante que demuestra la manera en que Mitre infringe la premisa de mantenerse dentro de los límites de la idea matriz trasladando su interpretación desde las notas al texto mismo, de modo que, como afirma Genette, los límites entre el texto y el paratexto se tornan difusos (2001: 7-8). Se trata de la interpretación del verso 75 del canto XXXIII del *Infierno*, que narra el episodio del conde Ugolino. En el episodio en cuestión, Dante y Virgilio se encuentran entre los condenados por traición a la patria con un personaje que roe el cráneo del arzobispo Ruggeri. Es el conde Ugolino della Gherardesca, coetáneo de Dante, a quien el poeta se acerca e interroga sobre su identidad y la causa de su condena. Ugolino se refiere a la traición y persecución de la que había sido víctima por parte del arzobispo, y le anuncia a Dante que va a narrarle las circunstancias de su muerte. Ugolino y sus hijos habían padecido varios días de hambre y desesperación en la cárcel. Antes de que los viera morir uno por uno de inanición, los hijos le habían ofrecido sus carnes como alimento. Al concluir su relato en el verso 75, declara: «poscia, piú che il dolor, poté il digiuno», literalmente «después, más que el dolor, pudo el ayuno», según la traducción de Fernández Speier (2011: 237). Tanto en tiempos de Dante como en los siglos siguientes, se lo interpretó en relación con la promesa de Ugolino de contar las circunstancias de su muerte en los versos 20 y 21, «come la mia morte fu cruda, / udirai»; pero, a partir del siglo XIX, se propuso una nueva interpretación, sobre la base de una sugerencia antigua, según la cual el verso 75 aludía, en cambio, al hecho de que Ugolino había devorado a sus hijos muertos, y,

⁵⁵ No se refiere al paso de la primera del plural a la tercera del singular —de manera que no se comprende que Virgilio se incluye entre los condenados—, a los cambios de orden verbal —«sol», ubicado en el segundo verso, pasa al primero como «solamente»; «senza speme vivemo in disio», en el tercer verso, pasa al segundo, en diferente orden y forma, como «en desear sin esperanza»—, ni a las omisiones —«non per altro rio» y «vivemo», además de la reducción de «semo peruti» en «y el castigo», y de «sol di tanto offesi» en «solamente»—, como tampoco a la adición de «aquí yacen».

⁵⁶ En el texto de la traducción se lee «piadosa remisión», mientras que en las notas Mitre lo cita como «piadosa redención».

en ese sentido, habría podido más el hambre que los sentimientos morales (Fernández Speier 2011: 237). En la nota al verso 75, Mitre discute con los comentaristas italianos —Boccaccio, Robiola, Bianchi y Camerini— que defendían la interpretación tradicional del verso, a saber, que el hambre, que pudo más que el dolor por la muerte de sus hijos, fue la causa de muerte de Ugolino. Mitre, partidario de la hipótesis de la antropofagia, objeta la lectura tradicional de esta manera:

El sueño de Hugolino, sus presentimientos, la exclamación patética de sus hijos [...] así como la estremecedora reticencia con que termina su discurso, no tendrían razón de ser, pierden todo su efecto trágico y su terror poético, puesto todo se reduce á dar á entender, que “al cabo de ocho días de ayuno se murió de hambre”. Para decir esta simpleza, no habría empleado el poeta los más enérgicos colores del claro oscuro de su paleta [...] ni apelado al elemento dramático del fatalismo antiguo (1897: 284).

Fernández Speier ha observado que Mitre no solo adhiere explícitamente a la hipótesis de la antropofagia y atribuye a Dante una intención que está ausente del original, y que infiere del «fatalismo antiguo» del episodio, contradiciendo las lecturas tradicionales, sino que, además, manipula y altera el verso sobre la base de su propia lectura, puesto que con la traducción «y el hambre sofocó mis sentimientos» se aparta del sentido literal del texto, cancela la ambigüedad original e impide atribuirles otro sentido a las palabras (Fernández Speier 2011: 238).

9.2.3 El lenguaje arcaizante

En la «Teoría del traductor», Mitre declara que la arcaización del lenguaje es uno de los rasgos característicos de su traducción. En las notas, comenta cada uno de los arcaísmos empleados. En la mayoría de los casos, solo explica con qué acepción ha empleado el término —lo que da un indicio de las dificultades de comprensión que tendrían los lectores al enfrentarse con el texto—. En otros, en cambio, polemiza con la Real Academia Española y con los gramáticos españoles que, o bien no habían registrado el término en cuestión en sus respectivos diccionarios, o bien lo habían declarado anticuado.

En la nota al verso 4 del canto XVIII del *Infierno*, cuyas primeras estrofas describen el Malebolge, Mitre comenta su uso del término «malignoso» —a propósito de su traducción del verso «nel dritto mezzo del campo maligno» como «en el centro del campo malignoso»— y discute abiertamente con los académicos españoles, en particular con Roque Barcia (1823-1885), autor nada menos que del primer diccionario general etimológico de la lengua española (1880-1883):

Esta palabra de buena ley no se encuentra en ningún diccionario español, ni aun como arcaísmo. Los puristas españoles⁵⁷, en su prurito de eliminar vocablos, que

⁵⁷ Como señalaremos a continuación, existen continuidades entre las ideas de Mitre y Borges sobre la lengua. Al igual que Mitre, en «El idioma de los argentinos» Borges se manifiesta contra el purismo de algunos españoles: «Yo confieso que a la cerrazón y huraña de los puristas de hoy, prefiero las invasiones generosas

amortizan como anticuados, sin reemplazarlos por otros equivalentes ó mejores, y excluir los neologismos necesarios, tienden no sólo á empobrecer el idioma, sino también á inmovilizarlo como una lengua muerta, y ésta misma, mutilada. El adjetivo maligno, lo mismo que malicioso, sólo se aplica á las personas propensas á lo malo, ó sea a la malignidad, y metafóricamente, á lo que es malo, perjudicial o nocivo. Falta por lo tanto una palabra propia, que determine la malignidad de las cosas en sí [...]. Barcia, que excluye de su diccionario la palabra malignoso, reconoce que “el sustantivo malignidad tiene mucha mayor fuerza que el adjetivo maligno” pero se limita á considerarlo desde el punto de vista de las personas. Falta, pues, su derivado necesario á este grupo de palabras, y principalmente al sustantivo malignidad (1897: 260-261).

En la nota a los versos 139-142 del canto XXVII del *Purgatorio*, «Non aspettar mio dir più, né mio cenno; / libero, dritto e sano è tuo arbitrio, / e fallo fora non fare a suo senno: / per ch'io te sovra te corono e mitrio»⁵⁸, Mitre comenta su traducción del verso que cierra el cuarteto, «pues te enmitro y te pongo la corona», en defensa del verbo «enmitrar», que considera la opción más literal, y polemiza con la Real Academia Española que lo recogía en el diccionario como un término anticuado:

El sublime verso que cierra este cuarteto podría haber sido traducido en otra forma: Pues pongo sobre ti mitra y corona. Hemos preferido emplear el vocablo del texto (te enmitro, *te mitrio*), como más expresivo. La Academia Española ha declarado anticuado el verbo *enmitrar*, que en solo una palabra expresa una acción y una idea, reemplazándola por el circunloquio enrevesado y menos expresivo de *poner mitra*, como sucede con el verbo *espejarse*, bárbaramente reemplazado por el enredado circunloquio de mirarse en el espejo [...]. La palabra mitrar no tiene el mismo valor y la Academia sólo la admite en el sentido de obtener un obispado. ¿Qué se diría si con el mismo criterio se declarase arcaico el verbo coronar, y se reemplazase por el pesado circunloquio de *poner corona*? (1897: 531).

Las notas en que Mitre comenta los arcaísmos dan una idea clara de algunos de los objetivos clave de su traducción: la voluntad de «polinizar» la lengua local con vocablos heredados de la tradición y, sobre todo, de demostrar conocimiento, legitimidad y autoridad en el debate lingüístico que entabla con los académicos españoles. Además, muestran que, dentro del debate local sobre la variedad lingüística argentina, se diferenciaba de quienes preconizaban un idioma nacional —como Sarmiento— y de quienes promovían el empleo de voces dialectales en literatura —los escritores de gauchesca—, y que defendía, en cambio, una concepción unitaria del español, a la vez que disputaba a los académicos españoles el papel de autoridad última en la materia.

de los latinizantes. Góngora y Quevedo lo fueron, y también Hurtado de Mendoza y Saavedra Fajardo y otros no tan ilustres. Fray Luis hebraizó con oportunidad; Cervantes italianizó; Gracián y Quevedo neologizaron. En suma, la tradición española no es tradicional, como los tradicionalistas pretenden» (1927c).

⁵⁸ Virgilio advierte que dejará de hablar y, refiriéndose a los elementos de que se servía el papa para coronar al emperador, a saber, la corona y la mitra, declara a Dante libre y dueño de sí mismo.

El debate planteado por Mitre en las notas a su traducción de la *Divina Comedia* encontrará una nueva y definitiva formulación en los ensayos de Borges en torno a la cuestión del idioma nacional. El más célebre de esta serie de ensayos es «Las alarmas del doctor Américo Castro» (1941), una reseña sobre *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*, obra en que el filólogo Américo Castro aseguraba que el habla de los argentinos presentaba problemas lingüísticos que no se registraban en ningún otro país americano, producto de su indisciplina política, social y cultural. Como señalan Degiovanni y Toscano y García, en este ensayo Borges retoma la posición que había sostenido en sus escritos de los años veinte contra el particularismo lingüístico y a favor de la existencia de una lengua general⁵⁹; pero, mientras, en el pasado, sus intervenciones se limitaban a la cuestión estética y literaria, esta vez «asume (novedosamente respecto de su trayectoria intelectual) el lugar del especialista en cuestiones lingüísticas», con el objetivo de «desacreditar el modelo disciplinar» de los filólogos españoles y de la Academia «en términos técnicos y políticos» (2010: 4), un planteo que resulta análogo a las declaraciones de Mitre en sus paratextos a la *Divina Comedia*. Como veremos a continuación, la discusión literaria, lingüística y política entablada en las notas del traductor no se agota en las notas relativas a la arcaización del lenguaje.

9.3 La retraducción

En las notas, Mitre polemiza con traductores de diverso origen, pero demuestra una particular insistencia en la crítica hacia las traducciones españolas, a las que se refiere un total de trece veces. Su objetivo principal es contradecir las interpretaciones del conde de

⁵⁹ En «Sobre el meridiano de una gaceta», Borges impugna, sin reivindicaciones de particularismo lingüístico, la afirmación de Guillermo de Torre acerca de la centralidad de Madrid como eje de la producción intelectual hispanoamericana (1927: 7). En una entrevista concedida al diario *Crítica*, rechazaba la existencia de ese idioma argentino al que habían aspirado algunos letrados del siglo XIX—«ese idioma tan profetizado y preconizado desde Alberdi, desde Sarmiento, desde Echeverría, desde Gutiérrez» (1927: 3)—. En «El idioma de los argentinos» —tras declarar que el lunfardo no era más que una jerga delictiva sin estatus de variedad lingüística—, defendía la existencia de un español general con el argumento de que, «venturosamente para la entendibilidad general de nuestro decir», no existe ninguna «zanja insuperable [...] entre el español de los españoles y el de nuestra conversación argentina» (1927: 21), y se ubicaba a sí mismo entre los escritores que habían refutado el particularismo lingüístico. No obstante, Borges no nombra a Mitre entre los defensores de la unidad de la lengua: «ese programa de trágica pequeñez fue declinado ya por De Vedia, por Miguel Cané, por Quesada, por Costa Álvarez, por Groussac» (1927: 21). No es nuestra intención explicar acabadamente por qué Borges no incluyó a Mitre entre sus precursores —acaso por considerarlo un escritor menor y porque, en comparación con otros escritores de su generación, como Sarmiento, no había participado tan intensamente del debate lingüístico nacional—, sin embargo resulta evidente la falta de afinidad entre sus respectivos principios estéticos: compárese la defensa de los arcaísmos y el programa borgeano de renovación de la lengua literaria sobre la base de una escritura próxima a la oralidad, habitual y no artificiosa, ni «sainetera» ni «cultura». Con todo, las diferencias no desacreditan la hipótesis de que existe una relación entre Mitre y Borges en torno a la cuestión del idioma nacional y la hegemonía española. Aun cuando Borges defiende una escritura que tenga como base la lengua habitual, también considera artificiosa la literatura que limite su repertorio léxico al sistema restringido por el diccionario, lo que supone un punto de encuentro con Mitre, en la medida en que ambos buscan una singularidad dentro de una lengua general.

Cheste, pero también apunta contra los traductores españoles en general. La nota al verso 60 del canto I del *Infierno* proporciona un ejemplo de este último caso: al comentar el verso «Mi ripugneva la dove ‘l sol tace»⁶⁰, que Mitre traduce como «repelía / Hacia la parte donde el Sol se calla», acusa a los traductores españoles de no haber transmitido lo que él consideraba el rasgo estilístico principal de la *Divina Comedia*, a saber, el claroscuro: «Todos los traductores españoles han retrocedido ante las imágenes del Dante, que tienen por base la transposición de los sentidos, principalmente el de la vista con relación á la voz», lo que constituía un error en la medida que «el color poético de la Divina Comedia, ó sea el tono, principalmente en el “Infierno” es el claro-oscuro» (1897: 213). Si bien es cierto que la traducción del conde de Cheste, «me va empujando hácia dó el sol no luce», no respeta la sinestesia del original, no puede decirse lo mismo de otras traducciones españolas publicadas en la misma época, como la versión en prosa de Manuel Aranda San Juan (1871): «así me sucedió con aquella inquieta fiera, que viniendo á mi encuentro, poco á poco me repella hacia donde el Sol se calla». El cotejo con la versión de Aranda San Juan prueba que Mitre es capaz de caer en generalizaciones y afirmaciones falsas para desacreditar a los traductores españoles y poder presentar su propia traducción como una obra necesaria, ante la hipotética falta de traducciones serias en lengua castellana.

Existe otro caso ilustrativo de las generalizaciones a las que recurre Mitre para desacreditar a los traductores españoles. En su comentario al verso 4 del canto XV del *Infierno*, «Quale Fiamminghi tra Guzzante e Bruggia»⁶¹ —«Cual los Flamencos, entre Bruge y Gante», en la versión mitreana—, Mitre comenta las distintas interpretaciones geográficas que ha suscitado el fragmento «á causa del extraño nombre Guzzante —ó Guizzante—, unido al muy conocido de Bruges» (1897: 255). Tras una extensa explicación con datos geográficos e históricos en que discute con los comentaristas italianos que proponían interpretaciones distintas a la suya, concluye que Guzzante debe traducirse como Gante «con más fundamento racional, histórico y científico que [...] Witsant y Gadzand» (1897: 258). La versión de Mitre coincide con las traducciones del conde de Cheste y José María Carulla, los únicos que hasta el momento, según afirma, se habían separado de las interpretaciones italianas, pero especula que, a diferencia de él, los españoles habían procedido guiándose por la similitud fónica entre «Guzzante» y «Gante», y no de acuerdo con fundamentos racionales: «en sus respectivas traducciones en verso castellano [...] ponen Gante por Guzzante, aunque sin dar ninguno de ellos la razón, lo que hace pensar que se guiaron simplemente por la analogía del sonido siendo ambos trabajos de la misma época y escuela» (1897: 257).

En las notas, la traducción del conde de Cheste es objeto de distintas críticas. Daremos dos ejemplos: un caso en el que se subraya su falta de fidelidad al original, y otro

⁶⁰ El verso alude al momento en que la loba, una de las tres bestias que atemorizan al poeta al comienzo de su peregrinaje, avanza hacia él empujándolo en dirección a la sombra.

⁶¹ Dante, que avanza con Virgilio por el séptimo círculo, compara los bordes del arroyo por el que caminan con los diques construidos por los flamencos en Brujas y Wissant (Guzzante). Mitre interpreta que Guzzante se refiere a Gante. Hoy se asume que Dante hacía referencia a la localidad francesa de Wissant.

en que la objeción interpretativa se funda en una lectura política del texto. La nota al verso 7 del canto I del *Purgatorio*, «Ma qui la morta poesia risurga»⁶² —que Mitre traduce como «Resurja aquí la muerta poesía»—, corresponde al primer caso. Tras comentar las interpretaciones «más o menos coherentes» que mereció este verso a lo largo de la historia, y citando a distintos traductores extranjeros cuyas interpretaciones rebate, afirma que «el conde de Cheste rodea la dificultad, diluye el concepto y lo limita en su alcance, interpretándolo á su manera, sin ceñirse á la letra del texto: *Más cambie el verso aquí su fuerza dura*» (1897: 497-498). Finalmente, se jacta de haber optado por una traducción literal que, a diferencia de la del conde de Cheste, contempla la variedad de interpretaciones posibles, sin imponer en el texto la propia —algo que, sin embargo, hace en otras oportunidades—, y de haber limitado la discusión a las notas: «en presencia de estos ejemplos [...], hemos creído deber ceñirnos al texto original, reproduciendo todas sus palabras en su orden lógico, aunque variando su colocación, y dejar al comentario la palabra final» (1897: 499). Así, la adscripción al literalismo se convierte, también, en un argumento para deslegitimar la traducción española.

Corresponde al segundo caso, en cambio, la nota a los versos 41-42 del canto I del *Infierno*, «Si che a bene sperar m' era cagione / Di quella fera la gaietta pelle», alusivos al encuentro entre el poeta y la «lonza», que el argentino traduce como «Y hacíanme esperar suerte propicia, / De la pantera las pintadas huellas» y el español, «Así, que á poseer me mueve ahora / De la fiera, la piel de manchas bellas». Mitre podría haber optado por rechazar la traducción con un argumento literalista, como en el caso anterior, pero su refutación es más compleja y, finalmente, forzada. El argumento inicial es atendible; Mitre explica que Dante nunca declara la intención de desollar al animal —de «poseer» su piel, como supone el conde de Cheste—, sino, en todo caso, de enlazarlo: «Lo contrario se desprende del contexto [...]. En el canto XVI, versos 106-108, se dice, que con una cuerda que el poeta llevaba á la cintura, pensó en tal ocasión enlazar á la onza: *Io aveva una corda intorno cinta, / E con essa pensai alcuna volta / Prender la lonza alla pelle dipinta*» (1897: 213). La argumentación se complejiza cuando Mitre pretende desacreditar la versión del conde de Cheste apelando a la discusión sobre el significado simbólico del animal. En la nota inmediatamente anterior (v. 31, I, *Inf.*), Mitre rechaza las interpretaciones tradicionales que veían en la «lonza» una representación de la lujuria o de la envidia, es decir, las interpretaciones morales, y considera, siguiendo a Foscolo —a quien nombra como «el primero que dio á esta alegoría el significado político que sin duda tuvo para el gibelino de la edad media, que presentía como Maquiavelo la unidad italiana»—, que las tres bestias representaban a las tres principales potencias políticas de entonces —la curia romana, la casa real de Francia y Florencia, dividida entre blancos y negros—. De tal manera, la «lonza» debía interpretarse como un símbolo de Florencia, porque la ciudad «detuvo la carrera política del Dante, como la pantera lo detenía en su camino fantástico» (1897: 212). En esa misma nota comenta que, «a pesar de esto, como que en la onza ó pantera quiere

⁶² En este verso inicial del *Purgatorio*, se alude a la poesía muerta del *Infierno* que se eleva y resurge, al igual que el peregrino en su trayecto por el reino de la salvación.

simbolizar á su patria, vé en su aparición un buen presagio y dice que su pintada piel es alegre ó festiva (*gaietta*)» (1897: 212). La interpretación de la «lonza» como símbolo de Florencia y de «gaietta» como alegre⁶³, además de pintada, y por tanto de buen augurio, lo lleva a refutar la versión del conde de Cheste de la siguiente manera:

Siendo la onza ó pantera una representación de Florencia, patria del poeta, cuya vista le causó placer, como él lo dice, no podía pensar en apoderarse de la piel de la bestia simbólica, pues esto implica la intención de matarla para desollarla, sino la de cautivarla, por medio del cordón de la penitencia, que era la cuerda que llevaba á la cintura (1897: 213).

Lo interesante del caso —más allá de lo forzada que resulte la justificación de Mitre— es que la argumentación en contra de la traducción española se apoya en una interpretación política del texto que está en las antípodas de la posición sostenida por el conde de Cheste y por el marqués de Molins, su defensor. Es posible comprobar, por lo tanto, que la lectura atenta de las notas revela, al igual que en la «Teoría del traductor», las razones ideológicas que motivaron la retraducción de Mitre. Nótese, por último, que, en el intento de rebatir la interpretación del conde de Cheste, Mitre incurre, asimismo, en un error interpretativo. Recordemos su traducción de los versos 41-21: «Hacíanme esperar suerte propicia / De la pantera las pintadas huellas». Mitre supone que aquello que hace «esperar suerte propicia» al poeta es, precisamente, el encuentro con la fiera, símbolo de Florencia, «cuya vista le causó placer» (1897: 213). Sin embargo, la razón está en los versos anteriores: «Temp'era dal principio del mattino, / e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle; / ch'eran con lui quando l'amor divino; / mosse di prima quelle cose belle; / sì ch'a bene sperar m'era cagione / di quella fiera a la gaetta pelle» (vv. 37-42, I, *Inf.*). Los versos indican que el sol estaba en Aries y era primavera, tiempo en que, de acuerdo con la tradición, Dios («l' amor divino») creó el universo moviendo los astros por primera vez («quelle stelle»). El hecho de que el animal hubiera aparecido en ese momento —en una mañana de primavera— suscita en Dante la esperanza de poder enfrentarlo. Por esa razón, al encontrarse con la fiera, el poeta espera que la suerte le sea propicia *ante* ella, y no *a causa de* ella, según interpreta y traduce Mitre.

La mayor parte de las críticas a la traducción del conde de Cheste se concentran en las notas del *Infierno*. En las notas del *Purgatorio* y el *Paraíso*, Mitre suaviza sus comentarios y le concede algunos aciertos a la versión española. En una de ellas (*Purg.*, VIII, 1-6), atribuyéndose autoridad, celebra la versión «feliz» del conde de Cheste por haber reproducido «correctamente en castellano la armonía poética y el sentimiento de las estrofas originales» (1897: 511). En la nota al verso 30, del canto XXIII del *Paraíso*, «Come fa il nostro le viste superrne», «Como el nuestro á las lámparas supernas», en la traducción, admite que «el verso [...] es idéntico al del conde de Cheste» y que, aunque muchas veces las coincidencias han sido accidentales, debido a que «por la analogía de los

⁶³ «Gaietta», según la versión de Petrocchi. Se trata de un provenzalismo léxico. La elección léxica junto con la construcción preposicional francesa «a la» sugieren una relación entre el mundo francés y la lujuria. Mitre, favorable a la lectura política del fragmento, no sigue esta interpretación.

idiomas se pueden traducir literalmente y no [...] en otro modo», en otros casos «le hemos debido, como en éste, versos felices, con giros apropiados, y el hallazgo de consonantes recónditos, autorizándonos con su ejemplo, como director de la Academia Española, el uso de algunos arcaísmos y latinismos» (1897: 761). El comentario es una novedad: Mitre dice reconocer al conde de Cheste como autoridad en tanto director de la Academia, después de haberlo desautorizado en el prólogo y en unas diez notas, sin contar aquellas en que lo critica indirectamente al atacar a la institución que dirigía, ni el hecho de que en ninguno de sus comentarios previos en defensa de la traducción arcaizante se refiere a este u otros pasajes de la traducción española para justificar su propia versión. Finalmente, en la misma nota, relata una anécdota personal que involucra al conde de Cheste. Refiere que, durante el viaje a España en que había sido nombrado miembro de la Academia, el conde le había enviado, a través de Núñez de Arce, un diploma, una atenta carta y un ejemplar del diccionario:

Al Señor Núñez de Arce no pude menos de decirle que agradecía tanto más tal proceder, cuanto que el conde de Cheste debía estar resentido conmigo, por la manera como había juzgado su versión dantesca. El señor Núñez de Arce me contestó haberle oído decir, que aun cuando lo hubiera tratado con severidad como traductor, había sido como historiador justo con sus ascendientes (1897: 761).

Esta nota constituye uno de los tantos casos en que, como señala Patat, se pierde de vista la obra de Dante en virtud de la construcción del texto y el personaje de Mitre (2009: 5). El hecho de que Mitre hubiera reconocido —en el acotado espacio de unas pocas notas— algunas virtudes de la versión española en ciertos pasajes del *Purgatorio* y del *Paraíso* no solo se explica por las circunstancias que relata la anécdota, sino porque, al tratarse de las cánticas con mayor impronta religiosa, eran las que menos le interesaban, de acuerdo con la tradición interpretativa romántica a la que adscribía. De tal suerte, en el *Infierno*, así como en la «Teoría del traductor», que constituían la cara visible de su traducción, omite cualquier tipo de reconocimiento al traductor español.

Es posible identificar otro grupo de notas en las que Mitre hace explícita su preferencia por las lecturas románticas y liberales del poema y que cumplen, asimismo, la función de justificar la retraducción, porque, aun cuando no hacen referencia a la versión española, proponen una interpretación del texto que se distingue claramente de la interpretación adoptada por el conde de Cheste. Hemos aludido ya al hecho de que, en las notas, Mitre subraya el gibelinismo de Dante y refiere su premonición de la unidad italiana. Pero, en la nota final del *Infierno*, en que relata brevemente su historia personal con la *Divina Comedia*, hace explícita su deuda con los liberales italianos:

Al emprender este trabajo [...] todo mi bagaje dantesco se reducía a un ejemplar pelado de la “Divina Comedia” sin notas ni comentarios, cuyo texto me habían enseñado a descifrar algunos emigrados liberales italianos en Montevideo, hasta aprenderlo en gran parte de memoria y penetrarme de su espíritu (1897: 290).

No son pocas las notas en que Mitre se aparta de la impronta conservadora de la traducción española mediante hipótesis de lectura que eluden la matriz cristiana y medieval del texto. Es el caso de la nota a los versos 53-54 del canto XXIV del *Infierno*, en que Dante reproduce las palabras con que Virgilio lo exhorta a vencer la fatiga física y proseguir viaje, con el ánimo con que se vencen batallas si el cuerpo no lo agobia: «Con l' animo che vince ogni battaglia / Se col suo grave corpo non s'accascia». En lugar de atribuir a los versos su sentido cristiano original, a saber, que el espíritu es invencible en la medida en que no se deje caer en las tentaciones del cuerpo, Mitre dice encontrar en el pasaje «la fórmula de la lucha por la vida, que constituye el fundamento de la teoría darwiniana y de la filosofía spenceriana» (1897: 268), y, como en otras oportunidades, traslada su interpretación al texto de la traducción: «Triunfa el alma luchando por la vida/ si vence al flaco cuerpo que la encierra».

Finalmente, en algunos comentarios se aparta del conde de Cheste aludiendo indirectamente a su traducción. Como hemos podido comprobar gracias al estudio descriptivo-comparativo de Joaquín Arce Fernández (1965), el conde de Cheste suele evitar la reproducción de las imágenes sexuales y escatológicas del original. Mitre, posiblemente a sabiendas de los eufemismos a los que había recurrido el traductor español, toma partido en las notas por la reproducción fiel de esta clase de imágenes: «No siempre puede retrocederse ante las imágenes dantescas, como *del cul fatto trombetta* de los diablos [...]. Es necesario, pues, tomar á Tais, con su inmunda pomada de pecadora y sin los perfumes de nardo de la Magdalena» (1897: 262). Todo esto no obsta para que haya notas en las que Mitre rivaliza incluso con sus propios modelos críticos —además de discutir con los comentaristas italianos—; por ejemplo, la nota en que cuestiona a Carlyle por la mala traducción de un verso dantesco en el «estudio sobre el Dante comparado con Shakespeare» (1897: 247), o a Humboldt, con quien discute a pesar de seguirlo rigurosamente en el análisis de los pasajes astronómicos del poema (1897: 274). Asimismo, censura las traducciones francesas de Ratisbonne y de Fiorentino. Sin embargo, la traducción española es objeto de las críticas más severas e insistentes. Por esta razón, consideramos que el estudio del prólogo y las notas es relevante para comprender de qué manera, a partir de Mitre, la traducción en Argentina sigue un camino distinto respecto de España, aunque sin por ello renunciar a la lengua en común.

10. Conclusión

En un texto ya clásico sobre la historia de la traducción en Argentina —al que se han remitido estudiosos de la traducción mitreana como Alejandro Patat y Claudia Fernández Speier—, Jorge Panesi ha afirmado que en las teorías interpretativas sobre la identidad cultural argentina es posible detectar una «teoría» implícita o explícita de la traducción (1994: 4-5). En un territorio que los liberales habían concebido como desierto, en el que se creía que todo estaba por construirse, surgieron, según Panesi, dos interpretaciones diferentes de la cultura nacional, o bien dos líneas teóricas principales en torno a la traducción y sus posibilidades. El desierto liberal habría engendrado, por un lado, una visión nihilista de la traducción, incrédula respecto de las capacidades expresivas de la propia lengua; por el otro, una visión optimista, confiada e irreverente. La primera tuvo sus representantes en escritores como Ezequiel Martínez Estrada y Héctor A. Murena, para quienes las traducciones, en una cultura vacía, incompleta, carente de pasado y, por lo tanto, de futuro, como la argentina, eran productos falsos e incapaces de expresar el verdadero carácter nacional. La segunda, el lado luminoso y confianzudo de la traducción, estuvo representada por Borges. En «El escritor argentino y la tradición», Borges arremetió contra la postura de Murena y Martínez Estrada —«esta declaración de nuestra soledad, de nuestra perdición, de nuestro carácter primitivo, tiene, como el existencialismo, los encantos de lo patético»— y sostuvo que la ausencia de tradición era, en cambio, una ventaja, en la medida en que suponía la posibilidad de llevar a cabo una «apropiación» de toda la cultura occidental. Así, lo distintivo de la cultura argentina sería «un proceso de irreverente traducción que a cada paso la reinventa porque no se siente demasiado atado a ciegas devociones reverenciales» (Panesi 1994:6). A modo de epílogo, repasaremos las conclusiones principales a las que hemos llegado en nuestra investigación acerca de la figura de Mitre y sus reflexiones sobre la práctica traslativa a la luz de las consideraciones de Panesi en torno a esta línea prevalente dentro de la cultura y la literatura argentinas.

En la introducción histórica, hemos observado que Mitre fue parte de una generación de políticos y letrados liberales que atribuyeron a la literatura una función heterónoma y fomentaron la traducción de determinados textos escogidos —con la consiguiente creación de un canon propio—, a fin de contribuir a la formación de las clases dirigentes y, oportunamente, de las clases populares recientemente alfabetizadas, como parte esencial de la política cultural del Estado durante el proceso de construcción nacional. La *Divina Comedia* fue incluida en el corpus de lecturas fundamentales que debían importarse porque respondía acabadamente a los ideales políticos, morales y pedagógicos de la clase dirigente: la obra de Dante —cuya incorporación al canon, según hemos intentado demostrar, fue anterior a la inmigración y se vio influenciada por la revalorización romántica del poema en el ámbito internacional— representaba las ideas de patriotismo, libertad política, unidad nacional y difusión del conocimiento como motor del progreso y la felicidad de los pueblos. Si, como afirma Panesi, la traducción es la operación básica de la cultura argentina (1994: 6), el origen de esta tendencia y su huella dentro de la

literatura nacional deben buscarse en la labor de los políticos y letrados traductores del siglo XIX.

Aunque Mitre no fue el único político-traductor, se destacó entre sus coetáneos por su optimismo frente a las capacidades expresivas de la lengua nacional y por su particular confianza en la traducción. Alberdi, por ejemplo —más cerca de la posición que adoptarían en el siglo siguiente personajes como Murena y Martínez Estrada—, descreía de que, en un pueblo joven como el argentino, pudiera desarrollarse en lo inmediato cualquier tipo de expresión artística valiosa; mientras que Sarmiento era pesimista sobre la posibilidad de traducir a la civilización el «texto» de la barbarie y objetaba a Mitre su convicción en la utilidad de la poesía para el progreso de la nación. Por su parte, Mitre se lanzó a la traducción íntegra de la *Divina Comedia*, el proyecto traslativo más ambicioso que se hubiera intentado en Argentina, bajo la convicción de que «todo es traducible», como afirmó en su carta a Magnasco, y de que el traslado, según se deduce del sentido económico que atribuyó a la traducción de textos clásicos, genera excedentes, antes que pérdidas.

A partir del análisis de los tópicos tratados en la «Teoría del traductor» y las notas, hemos intentado poner de manifiesto las características principales del modelo traslativo y cultural legado por Mitre. En primer lugar, hemos llegado a la conclusión de que su férrea defensa del literalismo, imposible en la práctica, es menos una declaración doctrinaria que un intento de legitimar un producto y un polisistema periféricos mediante la adscripción a la modalidad preferida entre los traductores en el siglo XIX —es decir, una «treta del débil». Hemos señalado, por otra parte, que supone un intento de interceder en favor de las capacidades expresivas de la lengua nacional, como también de lograr la aceptabilidad de la traducción en el ámbito local, frente a quienes, en Argentina, consideraban imposible traducir la obra de Dante de manera fidedigna, a causa de la diferencia entre las lenguas y la complejidad del texto poético; de ahí que en las notas destaque las correcciones realizadas en pos de una traducción más literal. De esta manera, hemos podido comprobar que los conceptos heredados del pensamiento sobre la traducción en el ámbito europeo adquirieron significados particulares en el ámbito nacional, es decir, que no solo el texto, sino también los modelos conceptuales fueron refuncionalizados y transformados en el proceso de apropiación.

En el apartado dedicado a la interpretación, hemos intentado demostrar que en la «Teoría del traductor» es posible distinguir la actitud apropiativa y la libertad interpretativa con que los estudios descriptivos-contrastivos han caracterizado el *habitus* traslativo de Mitre. En primer lugar, su adscripción a la corriente que rechazaba la traducción en prosa de obras que originalmente habían sido escritas en verso conlleva la primera contradicción a la premisa literalista, en la medida en que la reproducción del movimiento rítmico del verso obliga a interpretar, como el propio Mitre admite, sin «arrastrarse servilmente» tras las huellas del original. En segundo lugar, su defensa de la arcaización del lenguaje en la traducción no supone un acercamiento al texto, sino una expresión de su libertad interpretativa, pues comporta la equiparación de sistemas lingüísticos y lenguajes poéticos

diferentes. Asimismo, la concepción de la lengua de Dante como un «dialecto tosco» demuestra la actitud de superioridad con que leyó el original, y las interpretaciones anacrónicas y modernizantes, como también la preferencia por el *Infierno* por sobre las otras dos cánticas, prueban su indiferencia respecto de las características propias del poema. En lo que respecta a las notas justificativas, hemos visto cómo, análogamente, defiende los cambios realizados alegando que la traducción aclara o refuerza las imprecisiones del original. Otras veces, las notas dan indicios de que las interpretaciones —libres— del original no se limitan al espacio paratextual, sino que se trasladan al texto mismo de la traducción. Por otra parte, al comentar las ideas que se deducen del prólogo mitreano acerca de la función de las traducciones, hemos señalado, en este mismo sentido, que en la «Teoría del traductor» la visión política de Mitre y su concepción de la traducción confluyen, en la medida en que construir una nación en un territorio «vacío» requeriría propiciar un traslado, una aclimatación y una asimilación de lo ajeno a lo propio.

Además, los argumentos con que Mitre intenta justificar la retraducción de la *Divina Comedia* demuestran su postura etnocéntrica y el sesgo ideológico con que se enfrentó a la traducción. Este aspecto de los paratextos mitreanos ha sido de los menos investigados hasta el momento. Tanto en la «Teoría del traductor» como en las notas, Mitre alude a los defectos de las traducciones españolas a fin de presentar su texto como una obra necesaria. Si, como expresa en el prólogo, la traducción del conde de Cheste es «remendona» y «bastarda», la suya, en cambio, se propone como una versión fiel y legítima. En las notas, hemos identificado los comentarios en los que Mitre justifica su traducción refutando las interpretaciones del conde de Cheste y de otros traductores españoles, a las que critica por infieles y poco documentadas, incurriendo no pocas veces en generalizaciones falsas y apoyándose sesgadamente en su propia interpretación política del poema. Hemos observado que, en las notas dedicadas a justificar el empleo de un lenguaje arcaizante, la polémica contra el conde de Cheste se hace extensiva a la institución que dirige, la Real Academia Española, como también a otros gramáticos peninsulares, frente a quienes Mitre se arroga autoridad de lingüista. Además, a partir del ensayo «Las alarmas del doctor Américo Castro», hemos reconocido una continuidad entre el pensamiento de Mitre y el de Borges en lo que respecta a la lengua nacional y su relación con la herencia española, en la medida en que ambos se enfrentaron a la norma peninsular en busca de la propia singularidad, pero, al mismo tiempo, defendieron la unidad de la lengua y rechazaron el color local y el particularismo lingüístico. Por otra parte, hemos constatado que Mitre rivaliza incluso con su propio modelo traslativo, el de Littré —y aun con sus modelos críticos y literarios—, al punto de declarar su versión como «la más literal y la más fiel que se haya hecho, así en castellano como en otros idiomas» (1897: VIII). La idea mitreana de que la importación lleva implícita la posibilidad de superación de los modelos también está presente en Borges, según se lee en textos como el «Sobre el Vathek de William Beckford».

Si nos remitiéramos a la pregunta de Gómez Rolán y López Fonseca sobre hasta dónde puede decirse que llega realmente la preocupación de los traductores por los

problemas teóricos de la traducción (2014: 47), cabría concluir que la «Teoría del traductor», un texto que abusa de las metáforas e incurre en múltiples contradicciones, es sobre todo una carta de legitimación de un producto literario periférico y una —afortunada— reflexión sobre la cultura y la lengua nacionales. En todo caso, en los paratextos de Mitre deben buscarse las «líneas de fuerza» que proporcionaron la dirección del campo literario y cultural de su propia época, pero también de la venidera. Si la «teoría» triunfante dentro de la cultura argentina no ha sido la de Murena y Martínez Estrada, sino la de Borges, su primer antecedente explícito debe rastrearse en el pensamiento mitreano. Siguiendo la metáfora final de la «Teoría del traductor», podría afirmarse que, en Argentina, a Mitre lo respiran hasta quienes no lo han leído.

11. Bibliografía

11.1 Bibliografía primaria

MITRE, BARTOLOMÉ (1897): *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original con nuevos comentarios. Segunda edición definitiva*, ed. Jacobo Peuser, Buenos Aires.

————— (1897): «Teoría del traductor», *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original con nuevos comentarios. Segunda edición definitiva*, pp. IX-XIX, ed. Jacobo Peuser, Buenos Aires.

11.2 Bibliografía secundaria

ABRAMS, MEYER HOWARD (1998): *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, Buenos Aires, Editorial Nova.

ALAS, LEOPOLDO «CLARÍN» (1994): «Las traducciones (1885)», *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, pp. 293-296, ed. Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid, Cátedra.

ALFIERI, VITTORIO (1795): *Del príncipe e delle lettere*, Kehl, Beaumarchais.

ALFÓN, FERNANDO (2013): «Estudio preliminar», *La querrela de la lengua en Argentina: antología*, pp. 11-68, comp. Fernando Alfón, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

ALIGHIERI, DANTE (1994): *La Commedia secondo l' antica vulgata*, ed. Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere.

————— (1995): *Epistola a Cangrande*, ed. Enzo Cecchini, Firenze, Giunti.

————— (1995): *Convivio*, ed. Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere.

ALBERDI, JUAN BAUTISTA (1945): *Viajes y descripciones*, Buenos Aires, Jackson.

————— (2013): «Prefacio al Fragmento preliminar al estudio del derecho», *La querrela de la lengua en Argentina: antología*, pp. 80-83, comp. Fernando Alfón, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

ANÓNIMO (1895): *Horacianas. Ad litteram versae por un arcade de Roma*, La Plata, Talleres de Publicaciones del Museo.

ARANDA Y SANJUÁN, MANUEL (1871): *La Divina Comedia de Dante Alighieri; con notas de Paolo Costa adicionadas, traducidas al castellano por D. Manuel Aranda y Sanjuán*, Barcelona, Empresa Editorial La Ilustración.

ARCE FERNÁNDEZ, JOAQUÍN (1965): «La lengua de Dante en la *Divina Comedia* y en sus traductores españoles», *Atlántida*, 3, 8, pp. 229-270.

BALLARD, MICHEL (2007): *De Cicéron à Benjamin*, Villeneuve D' Ascq, Presses

Universitaires du Septentrion.

BAROLINI, TEODOLINDA (2018): «*Inferno 4: Non-Christians in the Christian Afterlife*», *Commento Baroliniano, Digital Dante*, Columbia University Libraries (en línea), <<https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno/inferno-4/>> (consulta: 6 de mayo de 2022).

BASTIN, GEORGES (2006): «Subjectivity and Rigour in Translation History: The Case of Latin America», *Charting the future of translation history*, pp. 111-129.

BASTIN, GEORGES; ECHEVERRI, ÁLVARO & CAMPO, ÁNGELA (2004): «La traducción en América Latina: propia y apropiada», *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 24, pp. 69-94.

BATTISTESSA, ÁNGEL (1965): «Dante y las generaciones argentinas», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XXX, 115-116, enero-junio, pp. 7-27.

BEKENSTEIN, GABRIELA PAULA (2012): «Mitre, traductor del Dante», *Congreso Latinoamericano de Traducción e Interpretación, V: traducir culturas: un desafío bicentenario*, Buenos Aires, Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires.

BELLO, ANDRÉS (2003): «La *Iliada*, traducida por don José Heramosilla», *El reverso del tapiz. Antología de los textos teóricos de la traducción literaria*, ed. László Scholz, pp. 15-22, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó.

BEMBO, PIETRO (1966): *Prose della volgar lingua, Gli asolani, Rime*, Torino, Einaudi.

BERMAN, ANTOINE (1985): «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», *Les tours de Babel*, pp. 31-150, Mauvezin, Trans-Europ-Repress.

BESIO MORENO, NICOLÁS (1922): «La presente edición», *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre*, pp. XXI-XXIII, Buenos Aires, Centro Cultural Latium.

BLANCO DE GARCÍA, TRINIDAD (1995): *Italia en el imaginario de los escritores argentinos*, Córdoba, Fondo Nacional de las Artes.

————— (2008): *Repertorio bibliográfico de las relaciones entre las literaturas argentina e italiana*, Córdoba, Ediciones del Copista.

BORGES, JORGE LUIS (1927a): «Sobre el meridiano de una gaceta», *Martín Fierro*, 42.

————— (1927b): «¿Llegaremos a tener un idioma propio? Contesta Jorge Luis Borges», *Crítica*, 19 de junio, p. 3.

————— (1927c): «El idioma de los argentinos», *La Prensa*, 24 de septiembre, p. 21.

————— (1974a): «El escritor argentino y la tradición», *Obras completas*, pp.

267-274, Buenos Aires, Emecé Editores.

———— (1974b): «Sobre el Vathek de William Beckford», *Obras completas*, pp. 729-732, Buenos Aires, Emecé Editores.

BOURDIEU, PIERRE (1999): «La circulación internacional de las ideas», *Intelectuales, política y poder*, tr. Alicia Gutiérrez, Buenos Aires, Eudeba.

BRAND, CHARLES P. (1986). «Dante and the Middle Ages in Neo-Classical and Romantic Criticism», *The Modern Language Review*, 81, 2, pp. 327-336.

BRUNI, LEONARDO (1994): «La traducción correcta (1440)», *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, pp. 94-104, ed. Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid, Cátedra.

BÜRGER, GOTTFRIED AUGUST (1994): «Acerca de una traducción alemana de Homero (1789)», *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, pp. 209-210, ed. Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid, Cátedra.

CANÉ, MIGUEL (2013): «La cuestión del idioma. A propósito del libro del Sr. Abeille (1900)», *La querrela de la lengua en Argentina: antología*, pp. 216-223, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

CASANOVA, PASCALE (2015): «La traduction comme conquête», *La langue mondiale: traduction et domination*, pp. 61-76, Paris, Seuil.

CASCIO, PAOLO (2016): «Francesca da Rimini: un libretto di Felice Romani, tra Dante e Mazzini», *Dante e l' arte*, 3, pp. 143-166.

CERVERA SALINAS, VICENTE (2006): *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, Iberoamericana / Vervuert.

CONTI, FULVIO (2021): *Il Sommo italiano. Dante e l' identità della nazione*, Roma, Carocci Editore.

DEGIOVANNI, FERNANDO & TOSCANO Y GARCÍA, GUILLERMO (2010): «“Las alarmas del doctor Américo Castro”»: Institucionalización filológica y autoridad disciplinaria, *Variaciones Borges*, 30, pp. 3-41.

DE LA PEZUELA, JUAN, CONDE DE CHESTE (1879): «Carta prólogo del traductor», *La Comedia de Dante Alighieri traducida al castellano en igual clase y número de versos*, pp. 5-9, Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull.

DELISLE, JEAN (1997): «Réflexions sur l' historiographie de la traduction et ses exigences scientifiques», *Équivalences*, 26, 2 y 27, 3, pp. 21-44.

D'HULST, LIEVEN (2001): «Why and How to Write Translation Histories?», *Emerging views on translation history in Brazil*, 6, pp. 21-32.

DILL, HANS-OTTO (2006): *Dante criollo. Ensayos euro-latinoamericanos*, Frankfurt am Main, Peter Lang.

DIONISOTTI, CARLO (1969): «Dante nel Quattrocento», Atti del Congresso internazionale di Studi danteschi, a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Associazione Internazionale per gli Studi di lingua e letteratura italiana sotto il patrocinio dei comuni di Firenze, Verona e Ravenna (20-27 aprile 1965), Firenze 1965 (Comitato nazionale per le celebrazioni del VII centenario della nascita di Dante, 2), pp. 333-378.

DI TULLIO, ÁNGELA (2006): «Organizar la lengua, normalizar la escritura», *Historia crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas*, pp. 543-580, dir. Alfredo Rubione, Buenos Aires, Emecé.

EVEN ZOHAR, ITAMAR (1999): «La posición de la literatura traducida en el polisistema literario», *Teoría de los polisistemas, estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía*, pp. 223-231, ed. Montserrat Iglesias Santos, Madrid, Arco Libros.

FALCÓN, ALEJANDRINA & WILLSON, PATRICIA (2022): «Argentina (Historia de la traducción literaria)», *Enciclopedia de traducción e interpretación, AIETI* (en línea) <<https://doi.org/10.5281/zenodo.6362186>> (consulta: 20 de junio de 2022).

FERNÁNDEZ SPEIER, CLAUDIA (2011): «Mitre y Battistessa, traductores e intérpretes de Dante: el problema de Ugolino», *X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, La Plata.

————— (2013): *Las traducciones argentinas de la Divina Commedia*, tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires.

————— (2015): «Dante e i lettori argentini: l'interpretazione politica della *Commedia*», *Il capitale culturale*, 2, pp. 57-69.

FOSCOLO, UGO (1887): *Ultime lettere di Jacopo Ortis e Discorso sul testo della Commedia di Dante*, Milano, Edoardo Sonzogno.

GENETTE, GÉRARD (2001): *Umbrales*, México, Siglo XXI.

GENZLER, EDWIN (1993): *Contemporary Translation Theories*, London, New York, Routledge.

GONZÁLEZ, ALEJANDRO ARIEL (2017): «Sobre el voseo en la traducción (1)», *El Trujamán* (en línea), 10 de mayo, <https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/mayo_17/10052017.htm> (consulta: 10 de enero de 2022).

GONZÁLEZ ROLÁN, TOMÁS & LÓPEZ FONSECA, ANTONIO (2014): «Introducción general», *Traducción y elementos paratextuales: los prólogos a las versiones castellanas de textos latinos del siglo XV. Introducción general, edición y estudio*, pp. 13-53, Madrid, Escolar y Mayo.

HALPERÍN DONGHI, TULLIO (1996): «Mitre y la formulación de una historia nacional para la Argentina», *Anuario IEHS*, 11, pp. 57-69.

HERMANS, THEO (1999): *Translation in Systems. Descriptive and System-Oriented Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome.

HERNÁNDEZ, JOSÉ (1897): *El gaucho Martín Fierro*, Buenos Aires, Casa editora y depósito general Librería «Martín Fierro» (en línea), <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gaucho-martin-fierro--1/html/ff29ee5a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html> (consulta: 20 de junio de 2022).

HERNÁNDEZ, MARIO (2007): «Clarín contra el Lucero del Alba (Marqués de Pezuela, conde de Cheste)», *Lectura y Signo*, 2, pp. 237-275.

HUMBOLDT, WILHELM VON (1994): «Introducción a la traducción del *Agamenón* de Esquilo (1816)», *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, pp. 259-262, ed. Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid, Cátedra.

————— (1994b): «Acerca del carácter nacional de los idiomas (1822)», *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, pp. 264-265, ed. Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid, Cátedra.

HURTADO ALBIR, AMPARO (2001): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.

JACOFF, RACHEL (2007): *The Cambridge Companion to Dante*, Cambridge, Cambridge University Press.

LAFARGA, FRANCISCO & PEGENAUTE, LUIS (2015): «Historiografía de la traducción», *Historiografía y teoría de la historia del pensamiento, la literatura y el arte*, ed. Pedro Aullón de Haro, pp. 257-292, Madrid, Dykinson.

LÉPINETTE, BRIGITTE (1997): «La historia de la traducción. Metodología. Apuntes bibliográficos», *Lynx*, 14, pp. 1-24.

LITTRÉ, ÉMILE (1879): «Préface», *L'enfer mis en vieux langage françois et en vers*, pp. I-XV, Paris, Hachette.

LÓPEZ ALCALÁ, SAMUEL (2001): *La historia, la traducción y el control del pasado* Madrid, Universidad Pontificia Comillas.

LUTERO, MARTÍN (1994): «Circular sobre la traducción (1530)», *Textos clásicos de teoría de la traducción*, pp. 110-116, ed. Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid, Cátedra.

MARQUÉS DE MOLINS, ROCA DE TOGORES, MARIANO (1879): «Introducción», *La Comedia de Dante Alighieri traducida al castellano en igual clase y número de versos*, pp. 11-107, Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull.

MATTHEWS, JOSHUA STEVEN (2012): *The American Alighieri: receptions of Dante in the United States, 1818-1867*, University of Iowa (en línea), <<https://doi.org/10.17077/etd.y2tcmnx9>> (consulta: 19 de abril de 2022).

MAZZINI, GIUSEPPE (1862): «Dell' amor patrio di Dante», *Scritti editi e inediti*, II,

Milano, G. Daelli.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO (1994a): «Carta (1885)», *Textos clásicos de teoría de la traducción*, pp. 268-269, ed. Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid, Cátedra.

————— (1994b): «Prólogo a *Poemas de Byron* (1866)», *Textos clásicos de teoría de la traducción*, p. 270, ed. Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid, Cátedra.

————— (2008): *Historia de la poesía hispanoamericana*, tomo 2, ed. Enrique Sánchez Reyes, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

MERBILHAÁ, MARGARITA (2017): «Biblioteca de La Nación (Buenos Aires, 1901-1920)», Biblioteca Virtual Cervantes (en línea), <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc99089>> (consulta: 26 de mayo de 2022).

MÍGUEZ, EDUARDO JOSÉ (2018): *Bartolomé Mitre. Entre la nación y la historia*, Buenos Aires, Edhasa.

MITRE, ADOLFO (1960): *Italia en el sentir y pensar de Mitre*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri.

MITRE, BARTOLOMÉ (1876): «Carta-prefacio de la primera edición», *Rimas de Bartolomé Mitre con un prefacio del autor*, Buenos Aires, Carlos Casavalle Editor.

————— (1879): «Carta a José Hernández», Buenos Aires, Editorial del Cardo.

————— (1896): *Orígenes de la imprenta argentina, Anáforas* (en línea), <<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/36884><https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/36884>> (consulta: 20 de mayo de 2022).

————— (1897): «Nota bibliográfica», *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Traducción en verso ajustada al original con nuevos comentarios*, pp. V-VIII, ed. Jacobo Peuser, Buenos Aires.

————— (1902): *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina*, Buenos Aires, Biblioteca de La Nación.

————— (1998): «Educación primaria y secundaria en la República Argentina, sesión del 16 de julio de 1870», *Bartolomé Mitre, estadista y orador parlamentario*, pp. 67-78, Buenos Aires, Círculo de Legisladores de la Nación Argentina.

————— (2009): «Réplica al “discurso de Chivilcoy”, 25 de octubre de 1868», *El pensamiento de Bartolomé Mitre y los liberales*, pp. 231-244, ed. Ricardo J. de Titto, Buenos Aires, Editorial El Ateneo.

MONDOLA, ROBERTO (2019): «Como la vela se ciñe al viento: la Comedia dantesca de Bartolomé Mitre», *Boletín de la Real Academia Española*, 99, pp. 241-73.

PAGNI, ANDREA (2003): «Traducción del espacio y espacios de la traducción: *Les jardins* de Jacques Delille en la versión de Andrés Bello», *Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (Siglo XIX)*, pp. 337-356, ed. Friedhelm Schmidt-Wellw, Madrid, Iberoamericana / Vervuert.

————— (2004a): «Presentación», *América Latina, espacio de traducciones*, ed. Andrea Pagni, *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 24, pp. 7-13.

————— (2004b): «Olimpo en América del Sur: Usos hispanoamericanos del romanticismo francés», *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 24, pp. 117-132.

————— (2011): «La importación de literatura alemana en la Argentina hacia 1880: Alejandro Korn en La Biblioteca Popular de Buenos Aires», *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina*, Pagni, Andrea; Gertrudis Payàs y Patricia Willson (Coord.), México, Universidad Autónoma de México.

————— (2013): «El lugar de la traducción en los proyectos editoriales argentinos entre 1850-1890», *Literatura de la Independencia, independencia de la literatura*, pp. 45-66, Katja Carillo Zeiter y Monika Wehrheim (Eds.), Frankfurt am Main, Vervuert.

————— (2014): «Hacia una historia de la traducción en América Latina», *Iberoamericana*, 14 (56), pp. 205-224.

PANESI, JORGE (1994): «La traducción en Argentina», *Voces*, 3, pp. 2-7.

PATAT, ALEJANDRO (2009): «La traduzione della letteratura italiana in Argentina», *Buenos Aires italiana*, pp. 291- 231, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

————— (2018): «La disputa sulla traduzione della letteratura italiana: la varietà ispanoamericana», *La letteratura nel mondo iberico e latinoamericano. Critica, traduzione e istituzioni*, pp. 203-214, Pisa, Pacini.

PATAT, ALEJANDRO & DI TULLIO, ÁNGELA (2012): «Argentina», *Vida nueva. La lingua e la cultura italiana in América Latina. A cura di Alejandro Patat*, pp. 23-64, Macerata, Quodlibet.

PEI, DENGHUA (2010): «The Subjectivity of the Translator and Socio-Cultural Norms», *English Language Teaching*, 3(3), pp. 29-34.

PERROT D'ABLANCOURT, NICOLAS (1994): «Prólogo a su traducción de Luciano (1709)», *Textos clásicos de teoría de la traducción*, ed. Miguel Ángel Vega Cernuda, pp. 172-173, Madrid, Cátedra.

PIGLIA, RICARDO (2017): *Los diarios de Emilio Renzi (III): Un día en la vida*, Barcelona, Anagrama.

PIVA, FRANCO (2009): «La (ri)scoperta di Dante in Francia tra secolo dei Lumi e

primo Ottocento», *Studi Francesi*, 158 (LIII-II), pp. 264-277.

PYM, ANTHONY (1998): *Method in Translation History*, Manchester, St. Jerome.

————— (2009): «Humanizing translation history», *HERMES. Journal of Language and Communication in Business*, 42, pp. 23-48.

————— (2016): *Teorías contemporáneas de la traducción*, Intercultural Studies Group, Tarragona.

RAMOS, JULIO (1989): «Saber del *otro*: escritura y oralidad en el *Facundo* de D. F. Sarmiento», *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*, pp. 19-35, México, Fondo de Cultura Económica.

ROMERO, JOSÉ LUIS (1987): «El pensamiento conciliador y la organización nacional», *Las ideas políticas en Argentina*, pp. 129-164, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

RUBIONE, ALFREDO (2006): «Retorno a España», *Historia crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas*, pp. 19-40, dir. Alfredo Rubione, Buenos Aires, Emecé.

RUIZ CASANOVA, JOSÉ FRANCISCO (2018a): «Siglo XIX», *Ensayo de una Historia de la Traducción en España*, pp. 441-486, Madrid, Cátedra.

————— (2018b): «Siglo XVIII», *Ensayo de una Historia de la Traducción en España*, pp. 349-399, Madrid, Cátedra.

SÁBATO, HILDA (2009): «Disputas políticas por la construcción de la república (1850-1880)», *El pensamiento de Bartolomé Mitre y los liberales*, pp. 9-26, ed. Ricardo J. de Titto, Buenos Aires, El Ateneo.

SALAS SALGADO, FRANCISCO (1999): «Observaciones sobre la traducción de Tomás de Iriarte de la *Poética* de Horacio», *La traducción en España (1750-1830): lengua, literatura, cultura*, pp. 253-262, Universitat de Lleida.

SALVEMINI, GAETANO (1899): *Magnati e popolani in Firenze. Dal 1280 al 1295*, Firenze, Carnasecchi e Figli.

SARLO, BEATRIZ (1996): «Oralidad y lenguas extranjeras: El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX», *Orbis Tertius*, 1, pp. 167-178.

SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO (2018): *Facundo o civilización y barbarie*, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación.

SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH (1994): «Sobre los diferentes métodos de traducir (1813)», *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, pp. 244-255, ed. Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid, Cátedra.

SCHOLTZ, LÁSZLÓ (2003): *El reverso del tapiz. Antología de los textos teóricos de la traducción literaria*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó.

SORRENTINO, FERNANDO (2000): «De gringos, prejuicios y traducciones», *El Trujamán. Revista diaria de traducción* (en línea), 28 de julio, <https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/julio_00/28072000.htm> (consulta: 10 de junio de 2022).

TOURY, GIDEON (1999): «La naturaleza y el papel de las normas en el polisistema literario», *Teoría de los Polisistemas*, pp. 233-256, ed. Montserrat Iglesias Santos, Madrid, Arco Libros.

TYTLER, ALEXANDER FRASER (1994): «Ensayo sobre los principios de la traducción (1793)», *Textos clásicos de teoría de la traducción*, pp. 211-216, ed. Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid, Cátedra.

UNAMUNO, MIGUEL DE (1921): «Don Bartolomé Mitre, español», *La Nación*.

VALLONE, ALDO (1955): «Dante e la Commedia come tema letterario dell'Ottocento», *Studi sulla Divina Commedia*, pp. 129-166, Firenze, Olschki Editore.

————— (1981): «Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo», *Storia letteraria d'Italia*, II, Milano, Vallardi.

VEGA CERNUDA, MIGUEL ÁNGEL (1997): «Apuntes socioculturales de historia de la traducción. Del Renacimiento a nuestros días», *Hieronimus Complutensis*, 4-5, pp. 71-85.

VEGA CERNUDA, MIGUEL ÁNGEL & PULIDO, MARTHA (2013): «La historia de la traducción y de la teoría de la traducción en el contexto de los estudios de la traducción», *Monografías de Traducción e Interpretación*, 5, pp. 9-38.

VENUTI, LAWRENCE (1998): *The Scandals of Translation*, London, Routledge.

VIÑAS, DAVID (2005): «Mitre y el burgués fanfarrón», *Literatura argentina y política*, vol. 1.: *De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

WILLSON, PATRICIA (2004): *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

————— (2005): «Élite, traducción y público masivo», *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 12, pp. 235-52.

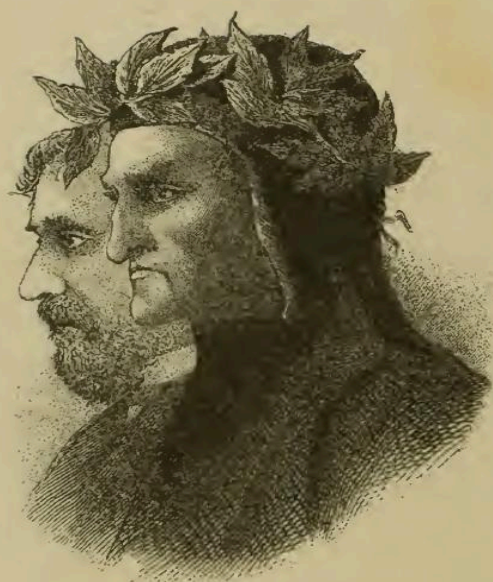
————— (2006): «Traducción entre siglos: un proyecto nacional», *Historia crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas*, pp. 661-678, dir. Alfredo Rubione, Buenos Aires, Emecé.

————— (2007): «Traductores en el siglo», *Punto de vista*, 87, pp. 19-25.

————— (2021): «Una historia de América Latina a través de la traducción», *Escritura y traducción en América Latina. Diálogos críticos con Andrea Pagni*, pp. 21-34, Friedrich, Sabine, Keilhauer, Annette, Welsch, Annette (Eds.), Madrid, Frankfurt am Mein, Iberoamericana / Vervuert.

12. Anexos

12.1 Bartolomé Mitre y Dante Alighieri por Abot (ed. 1894)



D'APRES ABOT

B. MITRE. - LA DIVINA COMEDIA.

EDICIÓN JACOBO PEUSER