



## ***Género y traducción. Para un estudio de la recepción de G. Leopardi en «Colombine»***

Assumpta Camps

*Universitat de Barcelona*

¿Existe una traducción de género? ¿Una operación de traducción cuyas marcas nos remitan claramente a un traductor femenino o masculino? La pregunta no ofrece una respuesta sencilla y plantea más de un interrogante, que deberíamos remitir a una pregunta anterior: ¿existe realmente una escritura de género? Sin embargo, el estudio de las marcas culturales que definen a esa figura antaño transparente que denominamos el «traductor» resulta fundamental para analizar con profundidad toda operación de traducción y, en especial, la que interviene en todo proceso de recepción literaria. Del mismo modo que es fundamental el estudio del crítico que procede a la presentación de un autor y obra extranjeros. En esta comunicación nos hemos marcado como objetivo estudiar la lectura de un clásico del Romanticismo italiano, Giacomo Leopardi, llevada a cabo por escritoras/traductoras españolas a caballo entre los siglos XIX y XX, completando nuestras recientes aportaciones al estudio crítico de la recepción de Leopardi en España. Para ello, tomaremos en consideración un caso concreto que analizaremos con profundidad. Nos referimos a la sin duda valiosa edición -en el conjunto de la recepción española de Leopardi- que la escritora Carmen de Burgos Seguí (de seudónimo Colombine) presentó bajo el título *Giacomo Leopardi (su vida y sus obras)*, publicada por el editor de Valencia, F. Sempere, en dos volúmenes, sin fecha. Si bien es cierto que Colombine, como escritora, aunque nacida en 1879, pertenece en gran medida al siglo XX, nos ha parecido interesante estudiar este tema por tratarse de la recepción de una figura clásica del Romanticismo europeo, abordada por primera vez por una mujer, en una edición donde se combina la crítica literaria y la presentación de la obra del escritor italiano en traducción española. El objetivo que persigue en todo momento Colombine no es otro que ofrecer al lector de la época una imagen completa del escritor de Recanati, de su vida y de su obra, en gran parte aún desconocida en España por entonces.

En efecto, la edición de Colombine constituye un elemento importante en las relaciones italo-españolas de esos años pues se enfrenta a una visión de conjunto del autor. No le basta a Colombine con incluir en su edición algunas traducciones anteriormente publicadas, básicamente por J. L. Estelrich, junto con otras inéditas, de la obra en verso y en prosa de Leopardi. Su interés prioritario, antes bien, es analizar con detalle la personalidad literaria del autor, su trayectoria vital, el medio en el que se desarrolló, así como los antecedentes familiares, más que literarios, que dan razón de su «genialidad» y de su obra. Siendo como es interesantísima en su planteamiento y muy rica para el análisis, en esta ocasión nos limitaremos, por razones de espacio fundamentalmente, tan sólo al estudio del primer volumen de la edición de Colombine, que trata de la producción poética de Leopardi. Ésta recoge, como es sabido, las traducciones españolas de los *Canti* leopardianos, algunas de las cuales se habían dado ya a conocer anteriormente, fundamentalmente por J. L. Estelrich en su muy famosa *Antología de poetas líricos italianos* (1889), y posteriormente en otras ocasiones, entre la segunda mitad del siglo XIX y la fecha de publicación de su estudio. Resulta particularmente interesante constatar la revisión a la que Colombine somete el legado del Romanticismo, cómo redefine la personalidad literaria de Leopardi, y cómo nos presenta su obra, a la luz de criterios que se nos ofrecen como científicos. El resultado es una nueva lectura del autor de Recanati que cuestiona los elementos básicos de la crítica leopardiana llevada a cabo en nuestro país hasta la fecha, y que muestra, consciente o inconscientemente, la estrecha vinculación existente siempre entre recepción y traducción.

Como decíamos arriba, la edición de Colombine se presenta en dos volúmenes (el primero dedicado a la poesía) como un extenso ensayo sobre el autor, acompañado aquí y allá de los textos poéticos originales, seguidos siempre de su traducción, Colombine se limita a organizar todo el material literario y a verter su visión de Leopardi, acompañándose para ello de los poemas que ilustran la presentación crítica del autor a modo de complemento a sus comentarios o bien a título de ejemplo. Su labor en lo concerniente a las traducciones de la obra en verso de Leopardi se limita tan sólo a la recopilación, ya sea de otras ediciones o de trabajos inéditos. En este sentido, Colombine opta por una presentación cronológica de la vida del recanatés, analizando exhaustivamente en primer lugar su «prehistoria»: es decir, sus antecedentes familiares, así como el lugar y el medio en el que surge Leopardi como personalidad creadora, definitorios, a su vez, de las particularidades de su psicología. Colombine se detendrá largamente en este extenso preámbulo, fundamental en su visión del autor, hasta el punto que no entrará de lleno a presentar su obra hasta la página 60 del primer volumen, aproximadamente, y cuando lo haga, seguirá, una vez más, la presentación cronológica, como hilo conductor fundamental. De este modo, el lector observa como la prioridad corresponde en todo momento al estudio sobre el autor, y no a la presentación de la obra, que pasa a ocupar un segundo plano. Las traducciones de los *Canti* que acompañan a este estudio siguen, por tanto, la misma disposición que hemos descrito, inscribiéndose en las etapas vitales del autor, como ejemplos de su evolución vital. De modo tal que resulta alterada, por tal motivo, la presentación original de los cantos, tal como se halla dispuesta por Leopardi en su edición original. Tanto es así que la primera traducción que nos ofrece Colombine es «Appresamento della morte» («Proximidad de la muerte»), que corresponde, de hecho, al canto XXXIX, publicado aquí fragmentariamente junto al texto italiano (páginas 62 y ss.) y presentada como una traducción literal. La mayoría de las traducciones que hallamos en esta edición de Valencia responden a estos mismos criterios: son traducciones que se presentan como

«literales», y no como traducciones poéticas. Alguna incluso se ofrece como «traducción libre» de un texto poético, y hasta como versión en prosa, pues en todo momento interesa facilitar al lector la comprensión del texto italiano, y no ya recrearlo poéticamente. Se aprecia una operación de traducción plural, en la que intervienen varios traductores, de varias épocas y con diferentes criterios traductivos, y sobre todo más orientada a los contenidos -filosóficos, existenciales...- de la poesía leopardiana que preocupada por la pulcritud formal de su labor poética<sup>1</sup>. Ninguna de las traducciones que aquí nos ocupan es obra de Carmen de Burgos, y tan sólo una de ellas, *Il risorgimento* («La resurrección»), corresponde a una mujer: M<sup>a</sup> del Pilar Contreras de Rodríguez. En ésta nos centraremos en lo sucesivo en este estudio.

Antes de proceder al análisis de la labor de M<sup>a</sup> del Pilar Contreras, sin embargo, conviene analizar el elenco de las traducciones de la obra poética que Colombine incluye en este primer volumen de su obra, y que recogemos a continuación, en el orden en el que éstas se nos presentan:

1) Canto XXXIX: «Appresamento della morte» ([«Proximidad de la muerte»]), traducción literal de Tomás Morales (65-67).

2) Canto X: «Il primo amore» («El primer amor»), traducción literal de Tomás Morales (69-72).

3) Canto XXXVIII: «Lo spavento notturno» ([«El espanto nocturno»]), fragmento, traducción de Tomás Morales (114-115).

4) Canto XII: «L'infinito» («El Infinito»), traducción de Tomás Morales (119-120).

5) Canto XIV: «Alla luna» («A la Luna»), traducción de Juan Ramón Jiménez (124-125).

6) Canto XV: «Il sogno» («El sueño»), traducción de Enrique Díez Canedo (126-130).

7) Canto XIII: «La sera del di di festa» («La noche del día de fiesta»), traducción de Jerónimo Rosselló (131-133)<sup>2</sup>.

8) Canto XVI: «La vita solitaria» («La vida solitaria»), traducción de Calixto Oyuela (137-141).

9) Canto XXXVII: «Frammenti» («Fragmento»), traducción de Antonio Ledesma (142-143).

10) Canto XXXV: «Imitazione» («Imitación»), traducción de Tomás Morales (144).

11) Canto V: «A un vincitore nel pallone» («A un vencedor en el juego de pelota»), traducción literal de J. Bravo Carbonell.

12) Canto IV: «Nelle nozze della sorella Paulina» («En las bodas de mi hermana Paolina»), traducción literal de Rafael Cansinos-Assens (172-176).

13) Canto VI: «Bruto minore» («Bruto menor»), traducción de Calixto Oyuela (177-182).

14) Canto VII: «Alia primavera (o delle favole antiche)» («A la primavera (De una fábula antigua)»), traducción literal de Rafael Cansinos-Assens (184-186).

15) Canto IX: «Ultimo canto di Safo» («Canto de Safo»), traducción literal de Diego López Moya (189-192).

16) Canto XVIII: «Alla sua donna» («A la mujer ideal»), traducción de Rafael Lasso de la Vega (193-195).

17) Canto VIII: «Inno ai patriarchi ó de principi del genere umano» («Himno a los patriarcas o de los principios del género humano»), traducción literal de Diego López Moya (197-201).

18) Canto I: «All' Italia» («A Italia»), traducción de Calixto Oyuela (228-233).

19) Canto II: «Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze» («Sobre el monumento de Dante que se preparaba en Florencia»), traducción literal de Ricardo Franco (235-242).

20) Canto III: «Ad Angelo Mai (Quand'ebbe trovato i libri di Cicerone 'Delia Repubblica')» («A Angelo Mai (cuando encuentra el libro de Cicerón "De la República")»), traducción libre de Ricardo Franco (244-250).

21) Canto XIX: «Al Conte Carlo Pepoli» («Al conde Carlo Pepoli»), traducción literal de Leocadio Martín Ruiz (299-304).

22) [Canto XL]: «Dal greco di Simonide» («Del griego de Simonides»), traducción de Tomás Morales (305-306).

23) Canto XLI: «Dello stesso» («De lo mismo»), traducción de Tomás Morales (307-308).

24) Canto XXXVI: «Scherzo» («La Lima (Pasatiempo)»), traducción de J. L. Estelrich (316-317).

25) Canto XX: «Il risorgimento» («La resurrección»), traducción de María del Pilar Contreras de Rodríguez (316-317).

26) Canto XXI: «A Silvia» («A Silvia»), traducción de Calixto Oyuela (324-327).

27) Canto XI: «Il passero solitario» («El pájaro solitario»), traducción de J. L. Estelrich (338-340)<sup>3</sup>.

28) [Canto XXII]: «Le ricordanze» («Las recordanzas»), traducción de Antonio Ledesma (340-347).

29) [Canto XXIV]: «La quiete dopo la tempesta» («La calma después de la tempestad»), traducción de Juan O'Neill (347-349).

30) [Canto XXV]: «Il sabato del villaggio» («El sábado en la aldea»), traducción de J. L. Estelrich (350-352).

31) [Canto XXIII]: «Canto notturno di un pastore errante dell'Asia» («Canto nocturno de un pastor nómada en los desiertos de Asia»), traducción de Carlos Fernández Shaw (352-358).

32) [Canto XXVI]: «Il pensiero dominante» («El pensamiento dominante»), traducción de José Alcalá Galiano (383-389).

33) [Canto XXVII]: «Amore e morte» («Amor y muerte»), traducción de Miguel Sánchez Pesquera, (389-394).

34) [Canto XVII]: «Consalvo» («Consalvo»), traducción de Julio Hoyos (395-401).

35) Canto XXVIII: «A sè stesso» («A sí mismo»), traducción de Enrique Fernández Granados (402).

36) [Canto XXIX]: «A Aspasia» («A Aspasia»), traducción de Jerónimo Rosselló (410-414).

37) Canto XXXII: «Palinodia (Al marchese Gino Capponi)» («Palinodia (al marqués Gino Capponi)»), traducción de Marcelino Menéndez Pelayo, (415-425).

38) Canto XXX: «Sopra un basso rilievo antico sepolcrale (Dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire, accommiatandosi dai suoi)» («Sobre un fúnebre bajorrelieve antiguo que representa una joven muerta, en el momento de partir despidiéndose de los suyos»), traducción de Rafael Cansinos-Assens (426-430).

39) Canto XXXI: «Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima» («Frente al retrato de una hermosa dama esculpido en su monumento sepulcral»), traducción libre (y en prosa) de José Fernández Cancela (431-432).

40) Canto XXXIII: «Il tramonto della luna» («La puesta de la luna»), traducción de Federico Baraibar (433-436).

41) [Canto XXXIV]: «La ginestra o il fiore del deserto» («La retama o la flor del desierto»), traducción de José Alcalá Galiano (439-452).

A estas traducciones les siguen una serie de poesías «con influencia de Leopardi» que Colombine recoge en el primer volumen de su obra, entre las que se incluyen asimismo algunas traducciones de los *Canti* realizadas en catalán, euskera y latín:

1) «A Lucía», de Juan Valera (480-483).

2) «El ciprés de mi huerto», de Juan Alcover (483-485).

- 3) «Canción a la luna», de Vicente W. Querol (486-487).
- 4) «Epístola», de J. M. Bartrina, en catalán (488-490).
- 5) «La nit del dia de festa», de Joan Sardà, en catalán (491).
- 6) «El moliner de vent», de Miquel dels Sants Oliver, en catalán (492).
- 7) «La fulla», de W. Obrador y Benassar, en catalán (493).
- 8) «*Ekacharen ondoko geraaldia*», traducción de *Passata è la tempesta*, de Felipe de Arrese y Beitia (493-494).
- 9) «Jacobi Leopardi Recinetensis ode de Italia. Latine Versa», traducción en latín de *All'Italia*, sin mención del traductor (495-497).

La edición de Colombine surge en todo momento de una ferviente admiración por el autor de Recanati. En palabras de la misma Carmen de Burgos, la crítica a la figura de Giacomo Leopardi se presenta ni más ni menos que como una «crítica enamorada»<sup>4</sup>. Pues, según la opinión de la autora -que hoy nos parece más discutible-, para «comprender así una figura hay que pensar siempre en ella, enamorarse de su espíritu, amarla y respirar en aquella atmósfera en que ella ha vivido» (pp. X-XI). Y es así como Colombine afirma haber seguido los pasos de Leopardi en su deambular existencial, con absoluta veneración, para ahondar en su personalidad literaria: «Allí [...] amé a Leopardi y recorrí en peregrinación los sitios santificados por su presencia» (p. XII). Y es así, en fin, como confiesa que dicha operación de «apropiación» ha resultado esencial en su aproximación «crítica» al autor, pues pretende superar las limitaciones de la crítica erudita «insulsa»<sup>5</sup>. Ésta se concibe, en cambio, tan sólo como elogio al «genio» literario, o bien como crítica «indignada»<sup>6</sup> contra opiniones anteriores que se intentan rebatir. Surge, así pues, con vocación de conocer en profundidad al hombre, y, sobre todo, de rescatarle de una cierta imagen que la crítica imperante había promovido, pues cuestiona la visión tradicional del poeta de Recanati como «espíritu enfermo», y afirma rotundamente su condición de «alma de gigante» (XII). Para ello Colombine se ve precisada a posicionarse en el panorama crítico del momento. De tal modo que atacará tanto la escuela psiquiátrica italiana vigente, pues discute la interpretación lombrosiana del genio -«acabarían por hacernos creer que el talento es una *enfermedad* que se *cura* en el manicomio» (p. 15)-, como también la interpretación mesiánica que J. Seguí nos ofrece en *Leopardi a la luz de la ciencia* (pp. 16 y ss.), sin olvidar la lectura que en Italia emprendieron De Sanctis y Chiarini (p. 17). Su propósito es en todo momento redefinir la imagen de Leopardi. Y, para ello, Colombine emprenderá una operación crítica capaz de transmitirnos el espíritu del autor, rescatándolo del halo tenebroso que acompañaba a su imagen en la época: «Sabadlo entender y no será malsano; de un libro suicida haréis un libro de vida eternal» (p. XIII). Su Leopardi no es un suicida, un loco, un genio malsano, pero sí un poeta «desgraciado», «sincero», «transparente» y «lineal» (pp. 15-16), en palabras de la autora, que crea como cantaría un ruiseñor ciego (pp. IX-X).

Para proceder a rebatir la opinión negativa sobre Leopardi y redefinir su personalidad literaria, Colombine emprende en su «Capítulo I» una extensa y exhaustiva presentación de sus orígenes, en la cual se analizan minuciosamente los

antecedentes familiares del escritor desde 1020, aportando datos curiosos sobre la familia Leopardi (en la que, al parecer, se cuentan, en todos esos siglos, sobre un total de 128 personas, 8 individuos geniales, 34 muertes prematuras, 21 místicos, y 11 nerviosos o idiotas (p. 20), además de 4 criminales, 6 individuos de excepcional talento, varios militares, sacerdotes, obispos y cardenales, y un gran número de monjas). Tales efectos «degenerados» se ven, en cambio, contrarrestados por la aportación de la familia Antici.

La segunda gran coordenada que explica la genialidad de su obra -el lugar-, se verá abordada con todo detalle en el Capítulo II, que trata de La Marca y del pueblecito de Recanati, de modo particular. Y resulta que «como si quisiera confirmarse la regla de la analogía entre genio y locura, hojeando el libro de Lombroso sobre *La locura en Italia continental* se encuentra que La Marca ocupa el cuarto lugar por la frecuencia con que se presentan casos de enajenación». De este modo, Colombine se acabará preguntando: «¿Influirá el medio intelectual de La Marca sobre Leopardi» (p. 42). El segundo capítulo se completa con una reflexión sobre la época en la que vive Leopardi, abordando los años posteriores a la Revolución Francesa y la época napoleónica. La conclusión a este dilatado preámbulo no es otra que una afirmación de las leyes atávicas, gracias a lo cual se intenta justificar, desde una óptica determinista, una obra no siempre intelectualmente cómoda para los círculos bien pensantes de la época. Al proceder de este modo, Colombine se hace puntualmente eco de los postulados críticos de Taine entrado ya el siglo XX. De modo tal que, para Colombine, «Giacomo recoge en sí todos los signos del talento, de sabiduría, de exaltación y amor al estudio de sus antepasados» (p. 50). No resultará válida ni la visión «materialista» de Leopardi, que presenta al genio como «un desequilibrio del cerebro», ni tampoco la visión romántica, que lo muestra como un mesías, y a la genialidad como sublimación del dolor. Por el contrario, Colombine se inscribe, en su aproximación a Leopardi, en planteamientos críticos decimonónicos de carácter positivista -que intentará contrarrestar en todo momento por una admiración y una absoluta empatía hacia el autor-. Para ella en toda obra cuentan de manera determinante los atavismos del escritor, la época y el ambiente en el que se mueve: «race, temps et milieu», son las coordenadas en las que se encuadra todo este extenso estudio-presentación del autor de Recanati.

Como apuntábamos más arriba, sólo una de las traducciones recogidas en la obra de Colombine corresponde a una traductora. Se trata de M<sup>a</sup> del Pilar Contreras de Rodríguez, autora que no cuenta propiamente con una personalidad literaria en la época. Su traducción, según nos consta, tampoco se publicó en ningún otro libro o revista literaria de esos años. Constituye, pues, una traducción inédita que Colombine incluye en el capítulo IV de su ensayo, al tratar de la cuarta época del autor (1827-1830), dentro del apartado «Obras de esta época». Se trata, sin duda, de una composición importante de Leopardi, una «canzonetta in doppie quartine» de versos heptasílabos, compuesta en Pisa entre el 7 y el 13 de abril de 1828, que aborda un tema fundamental para el autor, es decir, el tema de la aridez sentimental en plena juventud y todo lo que ella conlleva para el poeta. Sin embargo, tanto la presentación de Colombine como la traducción de M<sup>a</sup> Pilar Contreras dan una lectura muy especial y sesgada de este poema y del tema en cuestión, en función de lo que ya hemos ido comentando anteriormente a propósito de esta edición.

En efecto, Colombine presenta esta composición poética haciéndose eco de una parte del epistolario leopardiano, y recogiendo el estado mental de desánimo del poeta a

partir de su estancia en Bolonia y a su llegada a Pisa. Nos hallamos ante un Leopardi «desalentado, triste, enfermo, presa de una muda desesperación, heroicamente disimulada» (pp. 309-310). Todo ello no quita que la autora se entretenga, al hablar precisamente de esta etapa del autor, en ofrecer al lector una presentación casi turística de la ciudad de Florencia (pp. 310 y ss.), una de las etapas del viaje de Leopardi, sólo en apariencia ideológicamente inocente. Así leemos, por ejemplo:

A la orilla del Arno está el palacio que acababa de habitar Byron, más allá la morada de Shelley; y aquel otro bello edificio cuya fachada de terracota, dibujo de Buonaroti, en el cual lloraba su triste amor la condesa Giucoli, *que no supo conservar su puesto de diosa siendo fiel al amor del gran poeta. Asusta pensar que la mujer que acarició la frente de Byron pudiera ceder al amor vulgar de un rico senador francés. Olvidada por el vate inglés se hubiera comprendido su despecho; después de haber muerto amándola no se concibe más que una vida de dolor y lágrimas, de perpetuo luto*

(p. 314). [Las cursivas son nuestras].

Se trata de un fragmento muy ilustrativo no ya de Leopardi, sino más bien de la visión que Colombine tiene del escritor, en general, es decir, de los «grandes hombres», y más concretamente de su concepción de la relación entre el escritor y el mundo femenino, indefectiblemente descrita en términos de desigualdad entre el genio y su musa. Ésta en ningún caso responde a una mujer «real» -resulta altamente sintomático, en este sentido, el apelativo «su diosa» que la propia Colombine emplea en esta ocasión y en otras-, y además se mostrará particularmente «indigna», por demasiado humana, del amor sublime -habitualmente no correspondido o bien abocado al fracaso- de «su genio». El «perpetuo luto» mencionado en el texto sugiere en Colombine una idea muy precisa de dicha relación entendida como devoción absoluta de la mujer por el genio, más allá incluso de la tumba, con el fin de preservar ese «amor sublime» que alcanzó dicho grado al ser vertido en poesía. La misma concepción del amor, aplicada en el texto a Byron, será válida para Leopardi en este y otros capítulos al proceder Colombine a explicar el desánimo de su autor y el origen de algunos de sus poemas.

En el intento de mostrar al lector la génesis misma de la composición de *Il risorgimento*, que se acompaña, por cierto, de otro de los grandes cantos leopardianos, es decir, *A Silvia*, Colombine nos introduce, en primer lugar, en el estado de ánimo del autor, recreando algunos de sus temas más queridos, como es el de la grandeza perdida del pasado patrio:

Allí [en Toscana], *ante tanta belleza caída, ante tanto esplendor pasado, pensando en lo inestable de todo*, con el ejemplo del suelo mismo movedizo e ingrato que alejó el mar de las murallas de Pisa y amenaza enterrar sus monumentos, de un modo que hace pensar en la profecía del poeta cuando

dice que tal vez mañana otro pueblo podrá edificar sobre las ruinas de los monumentos itálicos, Leopardi sentía revivir sus recuerdos, y *al calor de aquel ambiente surge «La resurrección» y el maravilloso canto «A Silvia»*. En aquella atmósfera de Arte, entre aquella Naturaleza apacible, en aquel mundo de recuerdos, Giacomo vive la vida de los muertos y siente aplacarse sus dolores.

(p. 315) [Las cursivas son nuestras].

Y del mismo modo que hemos visto en la parte introductoria del ensayo de Colombine cómo la autora procedía a rescatar a Leopardi de una cierta imagen moralmente negativa, vemos también aquí, ante una poesía como *Il risorgimento*, como emprende una operación similar que, por una parte, nos la sitúa como resultado de la melancolía que se desprende del ambiente en que dicha poesía se compuso, y, por la otra, nos ofrece, a través de la traducción, una lectura singular y esperanzada de la misma, que subvierte ampliamente su contenido original. Tal transformación, de carácter ideológico, se corresponde, de hecho, con la misma operación que se aprecia en la traducción de M<sup>a</sup> Pilar Contreras, que analizaremos a continuación, la cual secunda completamente la presentación de Colombine en este punto. Así leemos:

En las dos poesías, «La resurrección» y «A Silvia», *se ve bien la influencia que la melancólica ciudad de los recuerdos ejerce en el poeta*. Las dos son evocaciones de dichas pasadas. «La resurrección» tiene recuerdos de su reciente amor a Teresa Carniani; es una lamentación dolorosa de todo lo que fue dicha y que al desvanecerse se torna dolor en el recuerdo.

Sin embargo, *en esta poesía no hay desaliento, se halla una confianza en la fortuna, la visión de un porvenir más dichoso*, si otro nuevo amor puede prestar calor y confianza al desolado corazón.

(p. 317) [Las cursivas son nuestras].

La traducción que nos propone M<sup>a</sup> Pilar Contreras es muy ilustrativa de una operación de traducción donde afloran aquí y allá interpretaciones y transformaciones que obedecen a los prejuicios éticos -y también estéticos- de quien la firma. Ya sea en el aspecto ideológico como en el poético, dichos prejuicios conllevan repercusiones importantes al trasladar el texto original a su versión española, la primera que existe de esta poesía, según nos consta. Se trata de una traducción publicada por primera vez en el ensayo de Colombine y presentada como «traducción literal» del texto original, aunque mejor hubiera sido llamarla «traducción libre -progresivamente más libre y licenciosa a medida que se avanza en este, sin duda, extenso poema compuesto por 160 versos-. En

líneas generales, la traductora tiende, sin embargo, a respetar siempre la unidad leopardiana de la «doppia quartina» tal como se presenta en el poema original, aunque recomponiéndola y sometiéndola a múltiples modificaciones, en lo que concierne a la puntuación, a la disposición de los versos, al orden de las palabras, y hasta al contenido que ofrece la unidad estrófica; modificaciones que no se hallan exentas de significación y resultan en muchos casos determinantes de la nueva lectura que la traducción nos ofrece de este texto<sup>7</sup>.

En el mismo orden de cosas, cabe hablar de los abundantísimos cambios de tiempo verbal que se constatan en la versión de Contreras, en especial de los cambios de tiempos del pasado (imperfecto y, sobre todo, «passato remoto» o pretérito perfecto simple) al presente (vv. 11-12, vv. 13-16, v. 17, vv. 25-26, vv. 27-28, v. 41, v. 44, vv. 49-52, etc.). Se observa claramente como a través de todas estas transformaciones la traducción tiende a suprimir la ruptura entre el pasado (etapa de plenitud sentimental) y el presente (época de aridez e indiferencia emotiva para el poeta), que se halla muy marcada en el original, eliminando el efecto dramático, múltiples veces apuntado por Leopardi, de hallarse en una muerte en vida en el momento presente. Destaca, en este sentido, la traducción de la estrofa compuesta por los versos 41-44, donde efectivamente se procede a la eliminación del inicial «Quai fui», acentuado, en el mismo verso, por el sintagma «quanto dissimile» (v. 41), y del uso del verbo principal de la oración en el pretérito perfecto simple, «nutrii» (v. 44), que se transforma, una vez más, en un presente, a la vez que se suprime el complemento temporal «un dí» (v. 44).

Las transformaciones operadas sobre el texto original son múltiples, como apuntábamos, y la tendencia a interpretar más que a traducir se confirma a medida que el poema avanza, aunque se halla ya bien presente desde un principio. El propio título que se nos propone encierra, en sí mismo, un cambio relevante del significado original, que arroja luz sobre la lectura emprendida por M<sup>a</sup> Pilar Contreras de este importante canto leopardiano. Pues, si bien *Il risorgimento* tiene como tema la aridez sentimental del yo poético en plena juventud, y en él el poeta se dirige en general a una segunda persona que es su propio corazón, su traducción, es decir, «La resurrección», por el contrario, subvierte en gran medida este núcleo de significación originario, y apunta más bien a un renacer del poeta gracias al amor femenino<sup>8</sup>. La misma operación presentará, en varias ocasiones, un sutil giro *a divinis* que queda reflejado en ciertos momentos significativos de esta versión, por ejemplo en muchas de las introducciones y de las eliminaciones a que la traductora somete el texto italiano original. Tres aspectos sobresalen en este punto: 1) la supresión de rasgos más marcadamente tremendistas del original, en particular en lo referente al tema de la soledad, el pesimismo y el deseo de muerte; 2) la transformación de ciertos elementos de proximidad erótica en la relación entre el poeta y lo femenino, y, por último, 3) la diferente concepción del amor, que insiste en su dimensión consolatoria y hasta redentora, y que resulta clave en la interpretación del canto leopardiano ofrecida por M<sup>a</sup> Pilar Contreras en su traducción. En el primer caso, destacan dos momentos muy reveladores en el texto traducido. El más importante hace referencia a la eliminación del tema del suicidio, que se vincula con el de la ausencia de deseo -incluso para morir-, muy patente en la remodelación de las estrofas 9<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup>. El insistente «tedio» al que una y otra vez recurre la traductora para describir el estado de ánimo del poeta no consigue captar la profundidad del tema, ni tampoco se hace eco del patetismo que éste alcanza en Leopardi<sup>9</sup>. En realidad, se impone su interpretación de la doble estrofa de cuatro versos siguiente (n<sup>o</sup> 15):

Que el alma valerosa  
que vivió en el combate  
del todo no se abate  
ni le abruma el pesar.

(vv. 113-116)

Sin embargo, otras variaciones introducidas en el original contribuyen, aunque de un modo menos evidente, a crear el mismo efecto. Así, por ejemplo, el segundo caso al que aludíamos, al proceder Contreras a interpretar «solitaria villa» (con el significado de «paese») como «llanura tranquila», donde se abandona por completo el tremendismo de la sensación de soledad que despierta el paisaje, convirtiéndola en calma, tranquilidad, quietud, si queremos; un efecto que se corrobora con la supresión del v. 48 y se confirma en la traducción del verso siguiente, que introduce un elemento inhóspito de alegría a través del sintagma «me alegra con su son» (v. 50). El segundo aspecto mencionado se orienta a la supresión de las escasas muestras que se presentan en el poema de una cierta proximidad erótica entre el poeta y la mujer, contribuyendo a una determinada imagen de lo femenino en la que se basará el tercer punto mencionado. No hacemos referencia tan sólo a ciertas transformaciones en el léxico, como «ardore» en «dicha» (v. 42), o incluso a algunas supresiones como «amanti» o «immortale amore», por citar tan sólo unos pocos ejemplos (vv. 59-60). Más revelador nos resulta la transformación de la «candida ignuda mano» femenina en una simple «tierna mano amiga» (vv. 61-62), sobre todo cuando Contreras la presenta como un elemento que «acaso [...] consiga / mis tedios alejar» (vv. 63-64). Y es que, de hecho, la imagen de lo femenino en Leopardi resulta absolutamente diferente a la que se transmite en la traducción del poema. Si tomamos como ejemplo los versos 133-140, podremos apreciar claramente que la traducción subvierte el significado del original. La indiferencia de la mujer con respecto al poeta -similar, por cierto, a la indiferencia de la cruel Naturaleza para con sus criaturas, desarrollada en los versos 117-120-, no sólo desaparece, sino que se convierte en amistad redentora para el poeta: es «algo consolador», como leemos en el v. 108, que le halaga el alma, que le llena de nuevo de ilusión (vv. 109-112). Y mientras que a Leopardi, aún abandonándose voluntariamente al engaño, no se le oculta la verdadera naturaleza de las miradas femeninas:

E voi, pupille tremule,  
voi, raggio sovrumano,  
so che splendete invano,  
che in voi non brilla amor

en la traducción se insiste, en cambio, sobre la naturaleza del amor como consuelo y único bien, idea que más tarde se verá retomada con la metáfora de la savia (vv. 149-152):

¡Oh pupilas brillantes,  
sois en la vida triste  
el solo bien que existe  
si os enciende el amor

(Cabe señalar que se trata de las escasas exclamaciones que la traductora se permite al traducir este texto, por lo demás plagado de exclamaciones). Y así para Leopardi:

nessuno ignoto ed intimo  
affetto in voi non brilla:  
non chiude una favilla  
quel bianco petto in sè,

Para Contreras, sin embargo,

ante el intenso brillo  
de esa luz sobrehumana  
el corazón se ufana,  
se atenúa el sufrir.

En el análisis pormenorizado de la operación de traducción, se hace patente una y otra vez este sesgo en la interpretación del poema que llevará a M<sup>a</sup> Pilar Contreras a poner todo su énfasis no ya en la insensibilidad y aridez sentimental del poeta en el momento presente -insensibilidad para el placer, pero también para el dolor-, sino en «las puras / delicias del amor» (vv. 15-16), en «la ardiente fantasía / que de ensueños vivió» (vv. 31-32), en el «dulce engaño riente / de una dicha lejana» (vv. 41-42), en esas «emociones», esos «sueños bellos» y «resplandecientes», esas «imágenes rientes», ese «afecto halagador» (vv. 81-84), ese «arrullo del alma» (v. 109), que en el pecho «renuevan / la savia del placer» (vv. 151-152), elementos que insisten, una y otra vez, en un sentimentalismo completamente inexistente en el original. Y del mismo modo que

no se interpreta el resurgir del poeta como un volver a sentir -aunque sea dolor-, así también, en la traducción, se interpreta como tema fundamental del poema el renacer del amor, cuando en realidad todo apuntaba en Leopardi más bien a resurgir, un volver a sentirse empatía con lo circundante. Un aspecto en el que la relación con lo femenino cumple, probablemente, alguna función, pero ésta no es en absoluto esencial para el autor de Recanati.

A todo lo dicho hasta ahora se añaden las constantes supresiones de los elementos más tremendistas del poema de Leopardi, así como su peculiar interpretación de un tema fundamental para el poeta, como es la noción del amor como «beato errore», entendido como «illusione», es decir, engaño, que nos hace sentir felices (pues «beato» tiene un valor activo). Si nos fijamos en todo ello, convendremos que nos hallamos ante una lectura propia de un romanticismo de carácter sentimental y edulcorado, que ha depurado del original su carácter patético y hasta tremendista, como también todo deseo de muerte manifiestamente expresado por el autor, para ofrecer una interpretación moralmente aceptable, no ya del resurgir de la capacidad de sentir en el poeta, sino del amor, en la que abundan particularmente los tópicos en torno a este tema<sup>10</sup>.

En la misma línea exegética nos situamos al analizar la relación entre el poeta y no ya la mujer, sino lo femenino -el uso de la metonimia resulta muy revelador en varios pasajes del original, ya que más que aludir a mujeres concretas, esos «pupille tenere / sguardi furtivi» del canto leopardiano se nos revelan marcadamente impersonales-, tal como se refleja en la traducción de M<sup>a</sup> Pilar Contreras de los versos 57-64:

Mujeres de ojos bellos  
y miradas brillantes  
*que venís como antes  
mi existencia a halagar,*  
pensad que acaso sea  
la *tierna* mano *amiga*  
la fuerza que consiga  
mis *tedios* alejar<sup>11</sup>.

En estos versos se refleja, una vez más, la visión subalterna y de dependencia de la mujer con respecto al «genio» creador en la que Contreras se hace eco de la presentación de Colombine que la precede, como hemos visto más arriba. La traducción introduce un nuevo matiz en el tema, al transformar la distancia respecto a lo femenino que se observa en el texto original -donde destaca la condición furtiva de las mujeres y hasta su indiferencia para con el poeta- en proximidad y empatía, pues en la traducción la mujer acude para halagar al poeta y tenderle una mano, para alejar sus tedios, no ya como amante sino como «amiga». Nos hallamos, pues, como ya apuntábamos, ante una visión consoladora del amor y una imagen redentora de lo femenino -una concepción mariana, podríamos decir- que muy poco tiene que ver no ya con este poema en

concreto, sino con Leopardi en su conjunto, y mucho, sin embargo, con un cierto sesgo católico que desde un principio, incluso en el título que se da al poema, se deja traslucir en esta versión de *Il risorgimento*.

## Bibliografía



- *Lingua e stile di G. Leopardi. Atti dell'VIII Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Recanati 30 settembre-5 ottobre 1991*, Florencia (Olschki), 1994.
- BLASUCCI, L., *I tempi dei «Canti»: nuovi studi leopardiani*, Turín (Einaudi) 1996.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de (Colombine), *Giacomo Leopardi (su vida y sus obras)*, Valencia, F. Sempere y Cía editores, s.a. (2 vols.).
- CAMPS, A., *Poesía y traducción*, en Porras Castro, S. (ed.): *Lengua y lenguaje poético. Actas del IX Congreso Nacional de Italianistas, Valladolid 2-4 de octubre de 2000*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002, 201-210.
- CAMPS, A., *Las relaciones hispano-italianas en el siglo XIX* (conferencia leída en la Universidad de Extremadura, Cáceres, 10 de noviembre del 1999).
- ESTELRICH, J. L., *Poetas líricos traducidos en verso*, Palma de Mallorca Imprenta Amengual y Muntaner, 1891.
- ESTELRICH, J. L., *Antología de poetas líricos italianos*, Palma de Mallorca Diputación Provincial de Baleares, 1889.
- LEOPARDI, G., *Canti*, a cura di Fernando Bandini, Milán Garzanti, 1993 (12 ed.).
- LUPORINI, C., *Leopardi progressiva* Roma (Editori Riuniti), 1996
- MANOTTA, M., *Leopardi: la retorica e lo stile*, Florencia, Accademia della Crusca, 1999.
- PICCIONI, L., *Linea poetica dei «Canti» leopardiani*, Milán, Rusconi, 1988.
- PRIETO, A. (ed.), *Maestros italianos*, Barcelona, Planeta, 1965 (2 vols.).

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

