

“Tradurre è il miglior modo di leggere un testo”. El caso de *A se stesso* de Giacomo Leopardi

Giorgia Marangon | Universidad de Córdoba
lr1marmg@uco.es | ORCID: 0000-0001-7048-9858



© Giorgia Marangon

Ricevuto: 03-08-2024

Accettato: 24-11-2025

Pubblicato: 20-12-2025

Resum.

Aquest estudi analitza des d'una perspectiva filològica, literària i traductològica el poema “A se stesso” (XXVIII) dels *Canti* de Giacomo Leopardi, habitualment considerat menor dins del conjunt. Després d'un examen filològic del text, es comparen les traduccions a l'espanyol d'Eloy Sánchez Rosillo i María de las Nieves Muñiz Muñiz, seleccionades pel seu prestigi en l'àmbit hispanoparlant i per l'interès de contraposar l'enfocament d'un poeta-traductor al d'una filòloga-traductora. Aquest contrast permet reflexionar sobre dues maneres d'entendre la pràctica traductora: la recreació poètica de l'original i la traducció crítica orientada a l'estudi literari.

Paraulas clau: filologia; traducció; italià; espanyol; *skopos*.

Abstract:

This study undertakes a philological, literary, and translation-focused analysis of a poem by Giacomo Leopardi which, within the collection of the *Canti*, is usually regarded as less significant: *A se stesso*, composition XXVIII. The work begins with a meticulous philological examination of the poem and then proceeds to a comparative study of the Spanish translations by Eloy Sánchez Rosillo and María de las Nieves Muñiz Muñiz, selected for their prestige in the Spanish-speaking world and for the opportunity they offer to contrast the working methods of a poet-translator with those of a philologist-translator. This contrast makes it possible to reflect on two ways of understanding the practice of translation: the poetic recreation of the original and the critical translation geared toward literary study.

Keywords: philology; translation; Italian; Spanish; *skopos*.

Resumen.

Este estudio se ocupa de un análisis filológico, literario y traductológico de un poema de Giacomo Leopardi que, dentro del conjunto de los *Canti*, suele considerarse de menor relevancia: *A se stesso*, la composición XXVIII. El trabajo parte de un examen filológico minucioso del poema para abordar posteriormente el estudio comparado de las traducciones al español realizadas por Eloy Sánchez Rosillo y María de las Nieves Muñiz Muñiz, seleccionadas por su prestigio en el ámbito hispanohablante y por su interés de confrontar el método de trabajo de un poeta-traductor con el de una filóloga-traductora. Este contraste permite reflexionar sobre dos maneras de entender la práctica traductora: la recreación poética del original y la traducción crítica orientada al estudio literario.

Palabras clave: filología; traducción; italiano; español; *skopos*.

“En las noches del invierno de 1936 a 1937, oyendo el cañoneo en la ciudad universitaria, en Madrid, leía a Leopardi” (Cernuda, 1975: 918).

1. Introducción¹

Los primeros hombres sobre la faz de la tierra hablaban, según relata el libro del Génesis², una única lengua. El poder de la comunicación les hizo sumamente audaces, ambiciosos y hábiles, tanto que, en su empeño de establecerse, comenzaron a construir una ciudad y, en ella, una torre alta, tan alta como el cielo. Dios, ofendido por la arrogancia mostrada, decidió castigarlos de una forma sutil, pues, en lugar de destruir su obra, confundió sus lenguas. La incomunicación surgida de la punición de Dios imposibilitó que los hombres llevaran a término su proyecto blasfemo. Dado que la confusión de las lenguas se considera una maldición bíblica, entenderlas, traducirlas e interpretarlas debería ser sin duda un *onorato privilegio*, como nos recuerda Primo Levi (1985, p. 109): “chi esercita il mestiere di traduttore o d'interprete dovrebbe essere onorato, in quanto si adopera per limitare i danni della maledizione di Babele; invece, questo di solito non avviene, perché tradurre è difficile”.

Si traducir resulta complicado, ¿qué ocurre cuando las lenguas objeto de estudio son afines? Tan pronto como la distancia entre las lenguas se acentúa, la tentación de pecar, de caer en un ‘calco literal’, disminuye. Entonces, traducir pasa a significar en cierta medida ‘recrear’ y, en esa recreación, es posible salvar el espíritu de un texto. No obstante, las dudas afloran a medida que los lenguajes se acercan y dejan entrever su afinidad, pues las posibilidades de una tergiversación oculta o de caer en la “engañosamente semejanza” (Marangon, 2011, p. 285) se presentan ante el traductor de forma continua.

1. Esta publicación forma parte del Proyecto I+D+i «Nuevo Catálogo histórico y crítico de traducciones españolas de obras italianas literarias y no literarias (1300-1939)» (referencia PID2020-118134GB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033, y se ha desarrollado asimismo en el contexto de las actividades del Grupo de Investigación ESFILTRA HUM 872: «Estudios de Filología italiana y traducción».
2. Tenía entonces toda la tierra una sola lengua y unas mismas palabras. Y aconteció que cuando salieron de oriente, hallaron una llanura en la tierra de Sínar, y se establecieron allí. Y se dijeron unos a otros: Vamos, hagamos ladrillo y cozámoslo con fuego. Y les sirvió el ladrillo en lugar de piedra, y el asfalto en lugar de mezcla. Y dijeron: Vamos, edifiquémonos una ciudad y una torre, cuya cúspide llegue al cielo; y hagámonos un nombre, por si fuéremos esparcidos sobre la faz de toda la tierra. Y descendió Jehová para ver la ciudad y la torre que edificaban los hijos de los hombres. Y dijo Jehová: He aquí el pueblo es uno, y todos éstos tienen un solo lenguaje; y han comenzado la obra, y nada les hará desistir ahora de lo que han pensado hacer. Ahora, pues, descendamos, y confundamos allí su lengua, para que ninguno entienda el habla de su compañero. Así los esparció Jehová desde allí sobre la faz de toda la tierra, y dejaron de edificar la ciudad. Por esto fue llamado el nombre de ella Babel, porque allí confundió Jehová el lenguaje de toda la tierra, y desde allí los esparció sobre la faz de toda la tierra (Génesis 11, 1-9).

Italo Calvino, en un escrito dedicado a la traducción que vio la luz a principios de los años ochenta, señala que “da qualsiasi lingua e in qualsiasi lingua si traduca, occorre non solo conoscere la lingua ma sapere entrare in contatto con lo spirito della lingua, lo spirito delle due lingue, sapere come le due lingue possono trasmettersi la loro essenza segreta” (Calvino, 1995, p. 1828).

En las últimas décadas, el enfoque teórico de la traducción ha ido adquiriendo un perfil polifacético, cuyo denominador común es precisamente la apuesta por la fluidez de los textos, *l'essenza segreta* de la que habla Calvino. Al respecto, consideramos que la clave para hacer aflorar esta esencia reside en la colaboración del autor con el traductor y, en caso de que esto no sea posible, del especialista-filólogo y el traductor. Dicha colaboración, que tiene por objeto indagar en las profundidades de la denominada ‘lengua de origen’ antes de embarcarse en la traducción de un texto literario, encuentra un punto de partida común en la lectura.

Non per nulla si è stati filologi [...]: la qual cosa vuol dire, maestri della lettura lenta; e si finisce anche per scrivere lentamente. [...] Filologia, infatti, è quella onorevole arte che esige dal suo cultore soprattutto una cosa, lasciarsi tempo, divenire silenzioso, divenire lento, essendo un'arte e una perizia di orafi della parola, che deve compiere un finissimo attento lavoro e non raggiunge nulla se non lo raggiunge lento. Ma proprio per questo fatto è oggi più necessaria che mai; [...] essa insegna a leggere bene, cioè a leggere lentamente, in profondità, guardandosi avanti e indietro, non senza secondi fini lasciando porte aperte, con dita ed occhi delicati (Nietzsche, 19924, pp. 8-9).

Tradurre significa per me un modo di leggere prolungato, allargato, approfondito. In linea di massima, ogni traduzione parte da una lettura precisa e intensiva; [...] Forse sembra un po' esagerato se dico: tradurre è la forma comparativa del verbo «leggere» (Raimund, 2003, p. 193).

En el discernimiento de un texto, los filólogos necesitamos tanto la *perizia di orafi della parola* como la lectura atenta e intensiva de traductores expertos; solo así podremos descubrir todas sus facetas, llegar al mundo interior del autor y comprenderlo, *lasciando porte aperte, con dita e occhi delicati*. Por tanto, la tarea más ardua es, precisamente, la de apropiarse de ese mundo para hacerlo accesible a los lectores. Si bien es cierto que una traducción nunca podrá ser considerada un equivalente absoluto del original, sí se puede y se debe conseguir que el texto traducido produzca en el público meta un sentimiento análogo al que el original provoca en su público. He aquí, pues, el *quid* de la labor de traducción: el triunfo o no de un texto traducido vendrá determinado por el éxito o fracaso en la reproducción de tal efecto.

2. Estudio de caso

En este estudio pretendemos demostrar la importancia que adquiere el *skopos* en el proceso traductor.

El principio del *skopos* dispone cada acción de traducción y es el ‘precepto’ que predomina en el proceso de trasvase: todo texto se produce con un propósito específico ante el que debe responder: “è necessario tradurre, interpretare, parlare o scrivere affinché il testo possa funzionare nella situazione ricevente” (Nord, 1997, p. 28).

Con el fin de ejemplificar esta idea, hemos escogido el poema *A se stesso* de Giacomo Leopardi, considerado de menor relevancia en comparación con los más célebres y aclamados. Esta poesía es la número XXVIII de las cuarenta y una que componen la obra *Canti*, donde se recogen diversas composiciones poéticas de entre toda la producción de Leopardi, cuya edición definitiva fue impresa en Florencia, en el año 1845, por su amigo Antonio Ranieri (edición póstuma).

Hablamos aquí de la obra maestra del escritor italiano, una de las principales expresiones de la poesía italiana, profundamente innovadora en cuanto al lenguaje, la métrica y los temas tratados se refiere. Aunque la colección carece de una subdivisión interna, tradicionalmente se han identificado en ella varias secciones, que comprenden los cantos políticos de su juventud, los cantos de suicidio, los Idilios, los cantos *pisano-recanatesi*, el *Ciclo di Aspasia* y los últimos poemas escritos en el periodo napolitano, incluida *La ginestra*. Leopardi escribió *A se stesso* en Florencia en 1833, la cuarta lírica del *Ciclo di Aspasia*, que fue publicada en la misma ciudad en 1835.

Los *Canti* representan la síntesis de la penúltima etapa de Leopardi, en la que su pesimismo se hace aún más evidente. El autor ya no encuentra consuelo ni tan siquiera en sus anheladas ilusiones; solo le alienta el único regalo que el Destino hace a toda la humanidad: la inexorable muerte. Los últimos cantos se caracterizan por un lenguaje áspero, crudo, desnudo. Partimos de la firme convicción de que el canto escogido, *A se stesso*, es el que mejor refleja esta nueva forma de lenguaje leopardiano, pues es precisamente en él donde el poeta de Recanati alcanza la cumbre de su lirismo y modernidad, hablándonos con un lenguaje y un estilo increíblemente actuales, desconocidos hasta entonces.

Las traducciones que hemos elegido para este estudio son *Antología poética* (Leopardi, 2004a) por Eloy Sánchez Rosillo³, aquí en su doble faceta de poeta

3. Profesor titular de Literatura española en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Murcia, ha publicado once libros de poesía y ha sido galardonado con el Premio Adonáis (1977) por Maneras de estar solo o el Premio Las Librerías Recomiendan en la categoría de no ficción (2021) por La rama verde. Sánchez Rosillo es un ferviente apasionado de la obra

y traductor, y *Cantos* (Leopardi, 2024), edición bilingüe por María de las Nieves Muñiz Muñiz⁴, en tanto que filóloga y traductora.

2.1. Contenido, léxico y sintaxis

A se stesso

Or poserai per sempre,
stanco mio cor. Perì l'inganno estremo,
ch'eterno io mi credei. Perì. Ben sento,
in noi di cari inganni,
non che la speme, il desiderio è spento.
Posa per sempre. Assai
palpitasti. Non val cosa nessuna
i moti tuoi, né di sospiri è degna
la terra. Amaro e noia
la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.
T'acqueta omai. Dispera
l'ultima volta. Al gener nostro il fato
non donò che il morire. Omai disprezza
te, la natura, il brutto
poder che, ascoso, a comun danno impera,
e l'infinita vanità del tutto.

Este canto puede ser considerado un canto de desahogo que escribe el poeta, infeliz por el amor que profesa a la condesa Fanny Targioni Tozzetti y que no es correspondido. Al respecto, en *Assai palpitasti* (vv. 6-7) encontramos el anagrama de Aspasia y en *infinita* (v. 16) el de Fanny Targioni Tozzetti, con la que Aspasia se identifica anagramáticamente. *L'inganno estremo* (v. 2), entendido

Leopardi, al que lee desde que era adolescente, a través de las traducciones de Miguel Romero Martínez. No obstante, no es hasta 1973, cuando, durante una estancia de estudios en la Università per Stranieri di Perugia, pudo leerlo en italiano. "Desde entonces hasta hoy, mi admiración por la poesía de Leopardi no ha hecho sino acrecentarse. [...] Aquella poesía de los Cantos, tan emocionada, tan directa, tan cristalina, era para mí como una especie de antídoto contra la poesía ininteligible, intelectualoide y fría que muchos de los poetas más tempranos de mi generación estaban haciendo por entonces" (Sánchez Rosillo, 2004, p. 10). En el año 1982 empieza a traducir a Leopardi y su Antología poética verá la luz en 1998.

4. Italianista española, catedrática de Filología italiana en la Universidad de Barcelona, es en la actualidad profesora emérita. Estudiosa de literatura italiana del Renacimiento hasta la modernidad y de traducción, ha demostrado especial interés por los autores italianos del siglo XIX y XX: Giacomo Leopardi, Alessandro Manzoni y Cesare Pavese, entre otros. Hacemos hincapié, por su pertinencia con este estudio, en algunas de las prestigiosas ediciones y traducciones de los clásicos italianos: Alessandro Manzoni, Los novios, intr., trad. y notas de M.ª N. Muñiz, Madrid: Cátedra, 1985; Carlo Emilio Gadda, Aprendizaje del dolor (trad. cap. I-VII, J. Petri y J. R. Masoliver; trad. cap. VIII-IX, y Coordinación: M.ª N. Muñiz), Madrid: Cátedra, 1989; Alessandro Manzoni, I Promessi Sposi, intr. e note, Roma, Salerno Editrice, 1994; Giacomo Leopardi, Cantos, intr., trad. y notas, Madrid, Cátedra, 1998 (4.^a ed. rev. y aumentada: 2020); Ludovico Ariosto, Orlando furioso, trad. de Jerónimo de Urrea, ed. bilingüe de C. Segre y M.ª N. Muñiz, Madrid: Cátedra, 2002.

como el desengaño amoroso final del poeta, es solo el modo del que arranca la titánica rebelión contra la naturaleza.

En *A se stesso*, Leopardi afirma el fin de toda ilusión, así como la *vanità del tutto*: por eso, dirigiéndose a su propio corazón, lo invita a aplacar todas sus perturbaciones, pues nada vale el sufrimiento experimentado.

El yo poético afirma que la vida sólo consiste en *amaro e noia* (v. 9) y que *fango è il mondo* (v. 10) y, en los versos finales, recordando que el destino sólo concede a los hombres la muerte, exhorta al corazón a despreciarse a sí mismo, a la *natura* y al *brutto potere* (vv. 14-15) que obra para hacer daño a los hombres. Consciente de esta situación, el poeta parte de ella y recupera un nuevo sentido de la dignidad, a través del cual pasa de víctima a acusador, denunciando *l'infinita vanità del tutto* (v. 16).

El léxico, parco pero preciso, enmarca el canto. Destaca el equilibrio entre términos positivos, concentrados en la primera estrofa y parte de la segunda, y negativos, situados en la parte final, subrayando así la progresión positivo-negativa presente en todo el texto. Los términos positivos serían: *cor, inganno, inganni, speme, desiderio, moti, sospiri*; por el contrario, los negativos: *amaro, noia, nulla, fango, fato, morire, natura, poter, danno*. En medio del último verso encontramos la palabra clave: *vanità*.

La transición de la esfera positiva a la negativa se produce en los versos 9-10: *Amaro e noia / la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo*. Aquí vemos cómo entidades aparentemente positivas, *vita* y *mondo*, son en realidad negativas, ya que la vida no es más que amargura y aburrimiento, y el mundo, barro. La interpretación se esclarece al amparo de la yuxtaposición oximorónica entre *vita* y *nulla*, o *fango* y *mondo*, y a la disposición quiástica de los términos, la cual sitúa los supuestos valores, *vita* y *mondo*, en el marco, y los disvalores, *nulla* y *fango*, en el centro. En la primera estrofa localizamos escasos adjetivos que hagan referencia a que se encuentra en una situación irreversible: *stanco* y *estremo* (v. 2), *eterno* (v. 3). Por su parte, en la segunda y tercera estrofa todos los adjetivos calificativos que aparecen son de carácter negativo: *ultima* (v. 12), *brutto* (v. 14), *ascoso* y *comun* (v. 15), *infinita* (v. 16). Asimismo, los adverbios empleados ayudan y acentúan dicha negatividad: *per sempre* (vv. 1-6), *mai* (v. 10), *omai* (vv. 11-13), *l'ultima volta* (v. 12). Las oraciones son cortas, lapidarias, casi testamentarias; sólo hay dos subordinadas relativas: *ch'eterno io mi credei* (v. 3) y *che, ascoso, a comun danno impera* (v. 15) y apenas se emplean conjunciones o nexos.

La puntuación rompe los versos en frases cortas, hasta tal punto que a veces únicamente queda el verbo, como en *Perì* (v. 3), o este acompañado de un adverbio: *Posa per sempre* (v. 6), *T'acqueta omái* (v. 11) y *Dispera l'ultima volta*

(vv. 11-12). La simpleza y desnudez de la sintaxis acelera el ritmo de los versos, toma al lector de la mano y lo conduce hacia el último movimiento, la denuncia de la naturaleza y el reconocimiento de la vanidad de todo, al que sólo pueden seguir el olvido, el silencio, la nada.

2.2. Progresión lógica-semántica

Desde la primera lectura, uno se da cuenta de la ausencia del paisaje inicial al que Leopardi nos tiene acostumbrados —superando la poética del Idilio⁵; nos encontramos ante 16 versos ásperos, en los que el poeta se aventura en un discurso rico en introspección, pero desprovisto de imágenes. Tras los primeros versos, el proceso lógico del texto va más allá y supera la situación sentimental inicial.

Podemos identificar tres movimientos sucesivos: *Or poserai per sempre, stanco mio cor* (vv. 1-2), *Posa per sempre. Assai palpitasti* (vv. 7-8), *T'acqueta omai. Despera l'ultima volta* (vv. 11-12). Los versos se abren con un apóstrofe dirigido al propio corazón⁶, dispuestos en anáfora y en un clímax ascendente.

Cada movimiento concluye siguiendo una progresión lógica; los versos 3-5 declaran la convicción, aún intuitiva *Ben sento*, del fin de las ilusiones; los versos 9-10 subrayan la conciencia de la negatividad del vivir. A las intuiciones del verso 3 le siguen las enunciaciones perentorias *Amaro e noia la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo* (vv. 9-10) y, por último, en los versos 13-16, una brusca invectiva que no perdona a nadie y que implica *in primis* el corazón del poeta.

2.3. Estructura métrica y ritmo

Esta canción libre consta de una sola estrofa de endecasílabos y septenarios. A su vez, cada uno de los tres movimientos posee cinco versos: septenario, dos endecasílabos, septenario, endecasílabo; el verso 16 es hipertrófico y hace las veces de epifonema, frase recapituladora final. El hecho de que los dos primeros

5. "Gli anni napoletani segnarono un'ulteriore svolta in senso negativo nel pensiero leopardiano: la polemica verso il suo secolo assume contorni netti, il rifugio nella ragione come unica facoltà utile all'uomo e moralmente giustificata si fece assoluto. Da ciò il superamento definitivo non solo dell'atmosfera idillica, ma anche di quel residuo razionalizzato di illusioni che pure si ritrova nel Ciclo di Aspasia. I modi della poesia leopardiana, pur non rinegando affatto le conquiste di un linguaggio poetico ormai stabilizzatosi, si allontanano infatti dal vagheggiamento individualistico per indirizzarsi definitivamente verso un atteggiamento polemico e spesso satirico" (Budriesi, 1990, p. 533).

6. Leopardi retoma un estilema de origen clásico, un topos presente nella Odissea (XX, 18-20) y en el *τῶν εἰς ἐαντόν* de Marco Aurelio (II, 2; V, 33; X, 31).

periodos estén a su vez concluidos por los únicos puntos suspensivos del texto, situados al final del verso, mientras que en el tercero —aunque su sintaxis sí esté completa— el signo de puntuación se encuentra pospuesto al último endecasílabo de despedida, confirma, en caso de que aún hubiese alguna duda, la complejidad tamizada y rigurosa de la madura experimentación métrica de Leopardi (Monteverdi, 1967).

La rima no es una prerrogativa del canto, de hecho, en su interior sólo encontramos tres: riman los versos 3-5 *sento-spento*, 11-15 *dispera-impera* y 14-16 *brutto-tutto*. En cambio, abundan las rimas internas *poserai* (v. 1) con *assai* (v. 6), *mai* (v. 10) con *omai* (vv. 11-13), *inganno* (v. 2) con *danno* (v. 15), *posa* (v. 6) con *cosa* (v. 7), *vita* (v. 10) con *infinita* (v. 16); las asonancias *stanco* y *inganno* (v. 2), *amaro* (v. 9), *altro* y *fango* (v. 10) y *fato* (v. 12), *estremo* (v. 2), *eterno* y *sento* (v. 3), *spento* (v. 5); *degna* (v. 8), *terra* (v. 9), *dispera* (v. 11), *disprezza* (v. 13), *impera* (v. 15); las aliteraciones *estremo* (v. 2), *eterno* (v. 3), *desiderio* (v. 5), *palpitasti* (v. 9), *infinita* y *vanità* (v. 16). Además, localizamos numerosos encabalgamientos que, recurrentes en agrupaciones de cuatro (vv. 6, 7, 8, 9 y 11, 12, 13, 14), mantienen la atención y la tensión del lector.

2.4. *Las traducciones al español*⁷

Como anticipamos en la sección *Estudio de caso*, nuestra elección de las traducciones al español, la de Eloy Sánchez Rosillo —poeta y traductor—, y la de María de las Nieves Muñiz Muñiz —filóloga y traductora— se debe al prestigio⁸ y la importancia que han tenido y aún conservan entre el público hispanohablante, además de lo interesante que nos resulta la confrontación de dos traducciones realizadas con un *modus operandi* distinto y atendiendo a fines diversos: la producción de un texto poético inspirado en un original en otra lengua y la producción de una traducción crítica y erudita con fines literarios.

La *Antología poética* de Sánchez Rosillo consta de veinte cantos que se muestran al lector en una edición bilingüe, en la que se presentan el original

7. Para las traducciones de la obra *Canti*, véase: PROYECTO BOSCÁN: Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939) [en línea]. <<https://nuevoboscan.blogs.uv.es/>> [7/10/2023]. La etapa más importante para la difusión de la poesía del escritor de Recanati la protagoniza el sevillano Miguel Romero Martínez con su traducción de los *Cantos* publicada en 1928, (*Poesías de G. Leopardi*, Madrid, CIAP). En el 1929 la del poeta colombiano Antonio Gómez Restrepo (*Cantos, Roma*, 1929) y las más recientes son las traducciones de Antonio Colinas, Luis Martínez de Merlo, Diego Navarro, Eloy Sánchez Rosillo y María de las Nieves Muñiz Muñiz.
8. Cantos de María de las Nieves Muñiz Muñiz obtuvo el Premio Internazionale Città di Monselice en el 1998, en la modalidad Premio Internazionale Diego Valeri destinado a la traducción de un texto italiano en lengua extranjera y otro del Ministero degli Affari Esteri italiano.

y la traducción a la par. Además de los cantos, posee un breve prefacio y, en el apéndice, información sobre cada poema traducido. Se trata de un pequeño volumen de 197 páginas, que Jaime Siles, reconocido poeta, filólogo y traductor, define como:

una traducción hecha con voluntad, rigor y estética de orfebre [...]; que mantiene la relación entre ritmo y sintaxis; que resuelve con acierto la difícil interpunción leopardiana; [...] que no "recrea" sino que reproduce; que es fiel al orden de palabras y a la unidad de frase; y que ofrece una imagen de Leopardi, que supone un adentrarse por sus galerías y un navegar por su interioridad (Siles, 2001, p. 86).

Los *Cantos* de Muñiz Muñiz, es un volumen de 1025 páginas; una traducción completa de los *Canti* en verso, mostrados al lector nuevamente en versión bilingüe. Los cantos y las traducciones se acompañan de una Introducción, un Índice de Autores citados por Leopardi y presentes en cada apartado, un comentario y una dilatada bibliografía individualizada sobre cada canto. De igual forma, los cantos van precedidos de un gran epígrafe coronado por una ficha filológica y métrica. Al final del volumen, hallamos un extenso apartado de notas exegéticas que constituyen una lectura interlineal de los *Canti* a la luz de su intertextualidad.

2.4.1. Poeta-traductor frente a filólogo-traductor

En las últimas décadas, los estudios sobre la traducción de poesía se han multiplicado y han pasado a formar parte del debate literario, ocupando un espacio cada vez más amplio y esencial ya no sólo de naturaleza lingüística, sino también teórica, filosófico-literaria y epistemológica. Siguiendo las pautas trazadas por Walter Benjamin, Octavio Paz, José Ortega y Gasset y luego por Antoine Berman, Henri Meschonnic, Yves Bonnefoy, Friedmar Apel y Paul Ricoeur, buscamos ampliar los límites del debate crítico sobre la traducción del texto poético, retomando, además del siempre incipiente debate sobre la traducibilidad o intraducibilidad de la poesía (Anguita Martínez, 2020, pp. 77-79), las competencias y el fin con el que se realiza el proceso de traducción.

Según la teoría del *skopos*, el traductor debe regular sus acciones teniendo en cuenta la finalidad de la traducción (Reiss y Vermeer, 2014). Esta perspectiva nos resulta especialmente interesante en relación con esta investigación, donde buscamos hacer hincapié en el hecho de que atender a la finalidad con la que se ha de realizar una traducción puede ayudar a aquellos que emprenden el proceso traductor a orientarse más rápida y claramente sobre cómo alcanzar sus objetivos en el texto meta.

En este estudio, comparamos el *savoir faire* del poeta Eloy Sánchez Rosillo, que reconocía ser “un admirador muy antiguo, muy fiel y muy ferviente” (1999, pp. 8-9) de Leopardi y el rigor de doce años de intenso y sacrificado trabajo de la filóloga e italianista María de las Nieves Muñiz Muñiz, que le permitieron respetar el original del escritor italiano “no como quien copia un modelo, sino como quien calza un guante lo más sutil posible en una mano” (Muñiz, 2020, p. 40).

A sí mismo

(De Eloy Sánchez Rosillo)⁹

Reposarás por siempre,
Cansado corazón. Murió el engaño
Que eterno yo creí. Murió. Bien siento
Que, de engaños queridos,
No la esperanza ya, el anhelo ha muerto.
Cesa por siempre. Mucho
Palpitaste. Las cosas no merecen
Tus latidos, ni es digna de suspiros
La tierra. Hiel y tedio
La vida es, nada más, y fango el mundo.
Cálmate. Desespera
Por vez última. El hado a nuestra especie
No dio más que el morir. Ahora desprecia
A Natura, al horrible
Poder que, oculto, nuestro mal procura,
Y la infinita vanidad del Todo.

Para mí, el traducir las composiciones de los *Cantos* recogidos en esta antología ha sido una forma de ir leyendo en profundidad los poemas de Leopardi que en todo tiempo han conseguido conmoverme, una manera de mirarlos muy cerca, como en un intento minucioso de descubrir el secreto de su hermosura, por más que yo sepa muy bien que ese secreto es indescifrable (Sánchez Rosillo, 2004, p. 13).

En las primeras páginas de la introducción a su *Antología poética*, Sánchez Rosillo hace suya la reflexión calviniana que da título a esta investigación: “Tradurre è il vero modo di leggere un testo”;¹⁰ al realizar la traducción de los textos descubre la lectura profunda y atenta de los cantos, se acerca al universo leopardiano en un intento de captar su indescifrable secreto.

He querido ser fiel en todo momento al espíritu y a la letra de los poemas del autor. Mis versiones no son ni mucho menos *recreaciones*, poemas

9. “Leer a Leopardi es ya en mí, como tantas otras cosas [...] una vieja costumbre” (Sánchez Rosillo, 2004, p. 9).

10. “Tradurre è il vero modo di leggere un testo; questo credo sia stato detto già molte volte; posso aggiungere che per un autore il riflettere sulla traduzione d'un proprio testo, il discuterlo col traduttore, è il vero modo di leggere sé stesso, di capire bene cosa ha scritto e perché” (Calvino, 1995, p. 1826).

distintos a los de Leopardi escritos en español a partir de los originales italiano. Pero, al mismo tiempo, he procurado también que un exceso de literalidad no me llevara a perpetrar una de esas traducciones de poesía sorda, mudas y cojas que tan frecuente son entre nosotros. Un poema traducido debe seguir pudiéndose leer como tal poema en la lengua a la cual se vierte. Y esto es algo que, con ilusión, cierto sentido poético, paciencia y conocimiento de lo que uno lleva entre manos creo que puede conseguirse. Mis versiones tienen todas el mismo número de versos que los correspondientes poemas italianos (Sánchez Rosillo, 2004, p. 14).

El proceso traductor de Sánchez Rosillo le llevó a recomponer el texto para que pudiera ser leído y recitado en español, siendo su objetivo la creación de una traducción de autor, una traducción para el consumo¹¹ y no un resultado *sordo, mudo y cojo*.

En su propuesta, Sánchez Rosillo ha conservado verso a verso la métrica original, pero ha renunciado a la rima, conservando sólo una de las muchas rimas internas de Leopardi, *vida/infinita* (vv. 10-16). Más fiel a las asonancias, encontramos *cansado/engaño* (vv. 2), *fango/hado* (vv. 10-12), *eterno/siento/muerto* (vv. 2, 3, 5) y *digna/tierra* (vv. 11-15). Además, mantiene una de las dos aliteraciones del texto original *infinita/vanidad* (vv. 16), si bien esto no parece importarle. Él mismo, de hecho, lo señala en la introducción:

de algo hay que prescindir si es que uno no quiere decir en su lengua cosas muy distintas de las que dicen en la suya los textos traducidos. Me parece, sin embargo, que no se trata de una pérdida muy sensible. La rima puede desempeñar un importante papel en los poemas que la presentan, pero su relevancia es siempre inferior a la del ritmo, sin el que no hay poema que valga. Se da la circunstancia, además, en el caso de Leopardi, de que este es tal vez el poeta de su tiempo que menos interés siente por la rima: bastante poemas suyos no la tienen, y en las composiciones en la que sí aparece, el autor suele hacer un uso muy moderado de la misma (Sánchez Rosillo, 2004, pp. 14-15).

De las cuatro anáforas de Leopardi, Sánchez Rosillo sólo conserva *Perí* en los versos 2 y 3, que traduce como *Murió*; omite el adjetivo *estremo* del verso 2 que sigue a *inganno*, de gran peso y relevancia en el texto fuente, y añade dos elementos totalmente contingentes, pero que hacen visible su pluma: un *que* en el verso 4 y el verbo *es* en el verso 10, que facilitan la legibilidad del texto.

A sí mismo
(De María de las Nieves Muñiz Muñiz)¹²

11. La editorial Pre-Textos, que Sánchez Rosillo elige para su traducción, publica 5 colecciones de poesía: La Cruz del Sur, Antologías de la Cruz del Sur, Poesías, Poéticas y El Pajaro Solitario. Siempre que publica poesía traducida, la editorial le brinda al lector un texto bilingüe.

12. El método seguido fue el de fijar los rasgos inconfundibles (por tanto, irrenunciables) del estilo leopardiano y aquellos que distinguen una poesía de otra confiriéndole un tiempo,

Reposarás por siempre,
 cansado corazón. Murió el engaño extremo,
 que eterno yo creí. Murió. Bien siento,
 de los caros engaños,
 no la esperanza, hasta el deseo ha muerto.
 Reposa ahora por siempre.
 Bastante ya latiste. Nada vale
 tu palpitar, ni es digna de un suspiro
 la tierra. Hiel y tedio
 la vida nada más; y fango el mundo.
 Para ya. Desespera
 la última vez. A nuestra especie el hado
 no dio sino el morir. Desprecio siente
 por natura y por ti, por el horrendo
 poder que, oculto, en común daño impera,
 y la infinita vanidad del todo.

La intención era la de aproximarse a ese principio de equivalencia enunciado por el propio Giacomo, consistente en «que el autor traducido no sea, por ejemplo, griego en italiano, griego o francés en alemán, sino tal en italiano o alemán como lo es en griego o en francés» (Zib., 2135), teniendo en cuenta que esa ecuación comporta además recrear en alguna medida el efecto de tradición y novedad provocado en sus contemporáneos (Muñiz Muñiz, 2020, p. 40).

Muñiz, retomando el principio de equivalencia citado por Leopardi, nos ofrece una traducción al español de la canción de Leopardi similar en contenido al texto original, evocando las mismas emociones, sensaciones y matices. “Si leemos a un poeta, lo justo es que conozcamos lo que efectivamente dice, piensa y siente” (Muñiz Muñiz, 2020, p. 14).¹³

Es interesante señalar cómo la filóloga-traductora no restablece la estructura de la canción libre o leopardiana, que tanto tuvo que ver en la experimentación métrica del escritor de Recanati. *A se stesso* es una canción septenaria y endecasílabo, mientras que la traducción es una alternancia de septenarios, octosílabos, endecasílabos, dodecasílabos y tridecasílabos. La ya escasa presencia de rima en el texto original se ve reducida en la traducción; Muñiz pierde la rima entre *sento/spento*, *siento/muerto*, *brutto/tutto*, *horrendo/todo* y la conserva entre *Dispera/impera*: *Desespera/impera* (vv. 11-15). Las rimas internas también se

un ritmo y un tono propios. De ahí el respeto —limitado, aunque proporcional— de la métrica y la acústica en lo que toca a vocalismo, consonantes, acentos y pausas (que la lirica es forma y ritmo o no es). Hallar equivalentes o compensaciones en el terreno formal y semántico, optando por eliminar (nunca por añadir) en los casos más arduos, ha sido la regla de oro seguida, comparable a veces a la técnica de un diligente falsificador, otras a la de un pintor impresionista que busca los efectos de luz antes que la orografía del objeto (Muñiz Muñiz, 2020, p. 40).

13. Entrevista a María de las Nieves Muñiz Muñiz por J. Pérez Andrés y publicada en el 2014 en el 2º volumen de la revista Zibaldone. Estudios italianos.

reducen mucho, perdemos las que hay entre *poserai* con *assai*, *mai* con *omai*, *posa* con *cosa*, encontramos *inganno* con *danno*: *engaño/daño* (vv. 2-15) y *vita* con *infinita*: *vida/infinita* (vv. 10-16); se mantienen las asonancias *stanco* y *inganno*: *cansado/engaño* (v. 2), *fango* y *fato*: *fango/hado* (vv. 10-12), *estremo*, *eterno*, *sento* y *spento*: *extremo/eterno/siento/muerto* (vv. 2, 3, 5); *degna* y *terra*: *digna/tierra* (vv. 8-9), *dispera* e *impera*: *desesperal/impera* (vv. 11-15); vuelven también las aliteraciones *estremo*, *eterno*: *extremo/eterno* (vv. 2-3) e *infinita* y *vanità*: *infinita/vanidad* (v. 16). El encabalgamiento se pierde incomprensiblemente (vv. 6-7).

Si nos centramos en el tema de la rima, Juan Pérez Andrés, fundador y editor de la revista *Zibaldone. Estudios italianos*, en una entrevista a María de las Nieves Muñíz Muñíz, le pregunta: "La densidad conceptual, el cuidado de la rima y la riqueza léxica son algunos de los escollos más evidentes a los que debe enfrentarse un traductor de los *Cantos* de Leopardi. En su caso, ¿cuál fue la mayor dificultad que encontró al volcarlos al castellano"?

No es tanto la rima lo que supone el principal escollo al traducir la poesía de Leopardi, sino el ritmo, la melodía, la variedad de tonos que van engarzándose en cada canto y la dosificación que caracteriza a cada uno de ellos (qué diferencia, aun dentro de su afinidad temática, entre *La sera del dì di festa* y *Il sabato del villaggio*, entre *A Silvia* y *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale*). Es un equilibrio prodigioso que una nota equívocada rompe sin remisión (Pérez Andrés, 2014, pp. 123-124).

El mantenimiento de oraciones lapidarias gracias a la puntuación sistemática y al empleo de un léxico parco pero preciso, la alternancia del verbo aislado con la combinación de verbo + adverbio, las dos únicas subordinadas relativas o el uso de figuras retóricas, han contribuido sólo en parte al resultado final de la traducción de la canción, al prodigioso equilibrio al que se refiere Muñíz. La filóloga-traductora ha sabido unir las dos artes, las dos ciencias para captar el espíritu del autor italiano, para poder comprender los infinitos matices y mociones del alma: "[...] el filólogo fija, discierne, e interpreta un texto [...], el traductor abre los horizontes de ese texto hacia otras lenguas, hacia otras culturas" (De La Combe & Flórez, 2012, p. 464); ha estudiado las fuentes, ha vuelto una y otra vez sobre los mismos versos, sobre palabras sueltas, sin cansarse, la suya es una obra en constante desarrollo, un proceso infinito como indicaba Benjamin. La suya es una traducción crítica, erudita, dirigida, en especial, pero no solo, a un público de especialistas, expertos en la materia, filólogos, estudiosos¹⁴ de Leopardi.

14. La editorial elegida por Muñíz es Cátedra, colección "Letras Universales", especializada en la publicación de traducciones de obras clásicas y modernas, dirigidas a especialistas y también al público general.

Conclusiones

A diferencia del traductor invisible, tal y como lo percibe Venuti (1995), en este artículo nos posicionamos más cerca de la idea que Eco (2003) posee del traductor en tanto que negociador. En el desarrollo del acto de negociación que tiene lugar durante el proceso de traspaso, cada traductor deja improntas claramente visibles de sus propias elecciones y del objetivo con el que se ha efectuado la traducción. Por ende, la traducción como producto final siempre depende en mayor medida de la intención que posea el traductor, ya sea la de complacer a los lectores de poesía o a los estudiosos de la filología.

El poeta¹⁵ Eloy Sánchez Rosillo nos ofrece una traducción meticulosa en cuanto a las particulares referencias fónicas y las insistencias semánticas; una reproducción autoral y aprovechable que acerca al lector hispanohablante, no necesariamente conocedor de Leopardi, al universo del genio italiano.

La filóloga-traductora María de las Nieves Muñiz Muñiz no sólo pretende acercar el texto a los lectores hispanohablantes, sino que aspira a respetar en su traducción la visión original del autor. Por ello, su edición contiene un denso apartado de notas exegéticas que explican muchas de las concepciones de Leopardi, haciendo una constante referencia a las cartas del autor, al *Zibaldone* y a otras obras. La suya es una traducción erudita y crítica, quizás menos asequible para un público lego, pero con un gran rigor filológico y con mucha vocación de renovar la recepción de Leopardi en ámbito hispanohablante.

Como broche final a este *excursus* filológico-literario y traductológico que nos ha acercado a dos importantes figuras de la traducción de la poesía leopardiana en España, nos atreveríamos a afirmar que, a fin de obtener una perspectiva completa de los versos del poeta de Recanati, sería útil y ampliamente enriquecedor efectuar un acercamiento a ambas traducciones, a ambas aproximaciones a la labor traductora. En un momento crucial para los Estudios de Traducción, los cuales se han convertido en una macrodisciplina (Sabio Pinilla, 2017), nos aventurariamos a confirmar la incipiente necesidad de efectuar una sistemática revisión del pasado donde se recupere, de cara a la traducción de poesía, el legado de los filólogos y los poetas, un legado algo olvidado a pesar de formar los cimientos sobre los que se ha consolidado la disciplina. En esta tarea de echar la vista atrás para no olvidar las raíces de la disciplina es donde el trinomio poeta-filólogo-traductor toma forma y pone de manifiesto, más que nunca, la

15. “Poeta es alguien que, al mirar, ve; que, al escuchar, oye. Esto es más complicado de lo que parece. Para llegar a ver y oír, hay que andarse con mucha calma” (<https://www.eloysanchezrosillo.com/> [30/7/2024])

importancia de un trabajo conjunto, en pro del éxito del texto traducido y del correcto uso de un idioma.

Bibliografía

- Anguita Martínez, V. (2020). *Anne Sexton y Alda Merini: la creación literaria para la desinstucionalización psiquiátrica. Traducción, poesía y relevancia*. Madrid: Sindéresis.
- Budriesi, A. (1990). *Letteratura: forme e modelli* (vol. 3). Turín: SEI.
- Calvino, I. (1982). *Saggi. 1945-1985* (II). (M. Barenghi, Ed.). Milano: Oscar Mondadori.
- Cernuda, L. (1975). Historial de un libro. In *Prosa completa*. Barcelona: Barral.
- De La Combe P. J., Flórez D. (2012). ¿La filología contra el texto? Historia de un problema. Eurípides, Medea, hacia 1056-1080. *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, 5(2), 463-482.
- Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- Grupo de investigación «traducción, literatura y sociedad (TLS)» (Ed.) (2004). *Ética y política de la traducción literaria*. Málaga: Miguel Gómez Peña.
- Leopardi, G. (1956). *Opere*. Tomo I (S. Solmi, Ed.). Milano / Napoli: Riccardo Ricciardi.
- Leopardi, G. (1966). *Opere*. Tomo II, (S. Solmi & R. Solmi, Edd.). Milano / Napoli: Riccardo Ricciardi.
- Leopardi, G. (2004a). *Antología poética*. (E. Sánchez Rosillo, Ed. y Trad.; 2 ed. revisada y corregida). [1.ª ed. 1998]. Valencia: Pre-Textos.
- Leopardi, G. (2024). *Cantos*. (M. N. Muñiz Muñiz, Ed. y Trad.; 4 ed. ampliada). [1.ª ed. 1998] Madrid: Cátedra (Letras Universales).
- Levi, P. (1985). Tradurre ed essere tradotti. In P. Levi, *L'altrui mestiere* (pp. 109-114). Torino: Einaudi.
- Marangon, G. (2011). Estudio contrastivo del léxico en las lenguas afines. La engañosa semejanza: la traducción de los falsos amigos en español e italiano. *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)*, 30, 285-292.
- Monteverdi, A. (1967). Scomposizione del canto «A se stesso». En A. Monteverdi, *Frammenti critici leopardiani* (pp.125-136). Napoli: Esi.
- Nietzsche, F. (19924). *Aurora* (introd. G. Coli; trad. italiana de F. Masini). Milano: Adelphi.
- Nord, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity: Functional Approaches Explained*. Mánchester: St Jerome Publishing.
- Pérez Andrés, J. (2014). Entrevista a María de las Nieves Muñiz Muñiz sobre Leopardi. *Zibaldone. Estudios italianos*, 2(2), 121-125.
- Raimund, H. (2003). Ritratto di un traduttore-poeta. *Comunicare. Letterature lingue*, 3, 193-209. Recuperado de <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/coleli/article/view/5533>
- Reiss, K., & Vermeer, H. (1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal.
- Reiss, K., & Vermeer, H. (2014). *Towards a General Theory of Translational Action*:

- Skopos Theory Explained*. London: Routledge.
- Sabio Pinilla, J. A. (2017). El legado de los filólogos a la traducción: Valentín García Yebra. *Hermíneus. Revista de traducción e interpretación*, 19, 309-334.
- Sánchez Rosillo, E. (1999). Sobre mi vieja relación con la poesía de Leopardi. *Nadie Parecía*, 2, 8-9.
- Siles, J. (2001). *Más allá de los signos*. Madrid: Huerga y Fierro.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility*. Londres: Routledge.
- Web oficial Eloy Sánchez Rosillo: <https://www.eloysanchezrosillo.com/> [30/7/2024].