

# Traducir a Dante otra vez: traducciones argentinas y rusas recientes de la *Commedia* (2015-2021)

Anastasia Belousova

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Universidad Lomonósov de Moscú, Moscú, Rusia

abelousova@unal.edu.co

El artículo discute las traducciones de la *Commedia* (completas y parciales), publicadas en Argentina y Rusia entre 2015 y 2021. En ambos casos se trata de retraducciones: la *Commedia* no solo había sido traducida varias veces en cada contexto nacional, sino que algunas de estas traducciones contaban con un estatus canónico. El artículo parte de las propuestas teóricas de la traductología moderna, de los estudios de la *Weltliteratur* y de las transferencias culturales, para proponer una reflexión sobre las razones que determinaron el interés renovado por Dante en los dos países. Después de una reseña de los panoramas dantescos nacionales, se identifican semejanzas y diferencias en la fortuna contemporánea del poema y se discuten las tendencias más importantes en su traducción y recepción. Se toman en consideración las versiones de Jorge Aulicino, Alejandro Crotto, Claudia Fernández Speier, Olga Sedakova, Román Dubrovkin y Kristina Landa.

*Palabras clave:* Claudia Fernández Speier; Dante; *Divina comedia*; Olga Sedakova; recepción; traducción poética.

Cómo citar este artículo (MLA): Belousova, Anastasia. "Traducir a Dante otra vez: traducciones argentinas y rusas recientes de la *Commedia* (2015-2021)". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 13-47.

Artículo original. Recibido: 15/06/21; aceptado: 02/09/2021. Publicado en línea: 01/01/2022.



### **Translating Dante Again: Recent Argentine and Russian Translations of the *Commedia* (2015-2021)**

The article discusses the translations of the *Commedia* (complete and partial), published in Argentina and Russia between 2015 and 2021. In both cases we deal with re-translations: not only the *Commedia* was translated several times in each national context, but some of these translations had a canonical status. The article starts from the theoretical proposals of modern traductology, *Weltliteratur*, and cultural transfers studies to propose a reflection on the reasons that determined the renewed interest in Dante in the two countries. After a review of the national Dantean panoramas, we identified similarities and differences in the contemporary fortunes of the poem, and the most important trends in its translation and reception are discussed. The versions of Jorge Aulicino, Alejandro Crotto, Claudia Fernández Speier, Olga Sedakova, Roman Dubrovkin, and Kristina Landa are considered.

*Keywords:* Claudia Fernández Speier; Dante; *Divine comedy*; Olga Sedakova; reception; poetic translation.

### **Traduzindo a Dante novamente: traduções argentinas e russas recentes da *Commedia* (2015-2021)**

O artigo discute as traduções da *Commedia* (completas e parciais), publicadas na Argentina e na Rússia entre 2015 e 2021. Em ambos os casos se trata de retraduições: não apenas a *Commedia* foi traduzida várias vezes em cada contexto nacional, mas algumas dessas traduções tinham um status canônico. O artigo parte das propostas teóricas da traductologia moderna, estudos de *Weltliteratur* e transferências culturais, e propõe uma reflexão sobre os motivos que determinaram o renovado interesse por Dante nos dois países. Após uma visão geral das paisagens nacionais dantescas, são identificadas semelhanças e diferenças na fortuna contemporâneas do poema, e são discutidas as tendências mais importantes em sua tradução e recepção. São consideradas as versões de Jorge Aulicino, Alejandro Crotto, Claudia Fernández Speier, Olga Sedakova, Román Dubrovkin e Kristina Landa.

*Palavras-chave:* Claudia Fernández Speier; Dante; *Divina Comédia*; Olga Sedakova; recepção; tradução poética.

Dante liberó a los poetas del siglo xx del pesado “realismo” del siglo xix:  
su imaginación es más rica que la de cualquier vanguardia.  
Ahora Dante nos libera de la cobardía de lo posmoderno.  
Olga Sedakova, *Entrevista a Olga Balla-Gertman*

## Introducción

EN EL MARCO DE LA traductología moderna, las traducciones ya no son concebidas como parte de un diálogo cerrado y unilateral entre el original y la traducción, juzgada a partir de los criterios de fidelidad y equivalencia. La traducción se piensa, más bien, como parte de un proceso cultural multidimensional, en el que los mecanismos de la interacción social y la figura del traductor juegan un papel central. En palabras de Susan Bassnett:

La traducción ocurre siempre en un continuo, nunca en un vacío, y existen todo tipo de restricciones textuales y extratextuales sobre el traductor. Estas restricciones, o procesos manipulatorios implicados en la transferencia de textos, se han convertido en el foco principal del trabajo en los estudios de traducción, y para estudiar esos procesos, los estudios de traducción han cambiado su curso y se han vuelto tanto más amplios como profundos.<sup>1</sup>  
(123-124)

En vez de limitarse a cotejar el original y la traducción para encontrar soluciones que parezcan afortunadas o desafortunadas, la traductología cuestiona cómo se selecciona un texto para traducir, qué papel juegan el traductor, el editor u otros actores en este proceso, cuáles criterios determinan las estrategias empleadas por el traductor y cómo se relaciona el texto con el sistema cultural meta (Bassnett 123). La figura del traductor, antes “invisible”,<sup>2</sup> pasa a primer plano, igual que las estrategias artísticas (extranjerización/domesticación<sup>3</sup>) empleadas por él en el proceso de traducción. A través del análisis de estas estrategias se llega a describir la relación de la obra traducida con la cultura meta (*target-culture*). Precisamente la cultura meta,

---

1 Todas las traducciones del inglés son propias.

2 Véase Venuti.

3 Véase Venuti 1-20.

con su sistema literario y sus dinámicas culturales, y no la obra original, se vuelve objeto central del interés y del análisis de la traductología (Toury 29). Así se puede comprender la posición que ocupa la literatura traducida en el “polisistema literario”, como lo llamó el teórico de la traducción israelí Itamar Even-Zohar (45-51).

Esta mirada sistémica de la traducción coincide con el marco teórico propuesto por los estudiosos de la literatura mundial (*world literature*, *Weltliteratur*), conscientes de la función central que desempeñan las traducciones en su configuración. David Damrosch describe el proceso a través del cual un libro entra a hacer parte de la literatura mundial, y hace énfasis en la importancia de las dinámicas de la cultura meta. Según Damrosch, las obras “entran” y “salen” del repertorio de la *world literature*, y estos movimientos “no reflejan el despliegue de alguna lógica interior de la obra misma, sino que surgen a través de dinámicas, a menudo complejas, de cambio y contestación culturales” (6). Además, la obra literaria en traducción se manifiesta de manera diferente que en su cultura de origen.

Para describir las dinámicas de la literatura mundial, este complejo sistema de sistemas, a nivel más global se han propuesto analogías socioeconómicas. Por ejemplo, a partir de sus amplias investigaciones empíricas sobre la fortuna del género de la novela en diferentes literaturas del mundo, Franco Moretti teoriza un sistema-mundo literario-cultural, con su centro, periferia y semiperiferia, sostenido en una profunda desigualdad de capitales económicos y simbólicos, en el que el centro produce nuevas formas y las “exporta” a las periferias (46).

En las últimas décadas, la idea de centro y periferia (y de semiperiferia, en muchos casos más difícil de definir) también se emplea insistentemente para describir las relaciones de poder entre distintas lenguas. Así, en 2001, Abram de Swaan describió lo que él llamó “the global language system”, es decir, las relaciones jerárquicas entre distintos grupos de lenguas habladas que permiten una comunicación a nivel mundial. Johan Heilbron, a su vez, describió la jerarquía de las lenguas en el sistema mundial de traducciones (que incluye una lengua hipercentral —el inglés—, lenguas centrales, semiperiféricas y periféricas) (434). Desde esta perspectiva, que define la posición de una lengua en el sistema mundial a partir del número de traducciones hechas desde esa lengua, el español, el italiano y el ruso hacen parte del mismo grupo: el de la semiperiferia.

A partir de esta constelación de ideas (*translation studies*, *Weltliteratur*), y nutriéndose también de las propuestas metodológicas de Franco Moretti sobre la “lectura distante”,<sup>4</sup> Jacob Blakesley ideó hace unos años un proyecto sobre las traducciones mundiales de Dante: a través del análisis cuantitativo y sociológico de las traducciones de la *Commedia* a 100 lenguas, el autor se proponía, entre otras cosas, “determinar las variaciones en el capital simbólico de la *Commedia* de Dante y, a través de eso, el prestigio de la poesía italiana en lenguas extranjeras durante los siglos” (“Distantly Reading”, 67-68). Blakesley se interesó por las traducciones a lenguas menos populares, menos centrales (por ejemplo, el albanés o el armenio<sup>5</sup>), consciente de que la desigualdad existe no solo en el campo de las traducciones mismas, sino también en el campo de los estudios académicos dedicados a ellas. Como observa Cecilia Schwartz, “las literaturas semiperiféricas tienden a ser ignoradas cuando se llega a estudiar las dinámicas de la literatura mundial” (489). La estudiosa sospecha que este desinterés es producto de las dinámicas idiosincráticas que se dan entre las literaturas semiperiféricas:

Ellas simplemente no confirman la dicotomía, en cierta medida, demasiado explícita entre la literatura central y la periférica (o dominante y dominada), a la que se refieren a menudo las teorías y los estudios de casos de la literatura mundial. Entonces, ¿qué caracteriza la relación entre estas literaturas intermedias? ¿Son irrelevantes los conceptos como centralidad y periferia para describir sus dinámicas? (489)

El punto de partida de mi artículo es similar al de Blakesley, aunque no comparte su planteamiento cuantitativo. Las preguntas que quiero iluminar con mi análisis también están en sintonía con las formuladas por Cecilia Schwartz. Así, las consideraciones que siguen aspiran, por un lado, a nutrir un futuro estudio, más completo, de la recepción dantesca mundial en el siglo XXI, y, por otro lado, a enriquecer nuestra visión de las dinámicas de la

---

4 Una propuesta metodológica que ha sido tendencia en las humanidades digitales de la última década: el estudio de la literatura “a macroescala”, que con frecuencia utiliza métodos computacionales y privilegia la búsqueda de los patrones, redes y tendencias cuantificables; en muchos casos el estudio se construye a partir de metadatos. El libro *Distant Reading* (2013), de Franco Moretti, es el manifiesto de este enfoque.

5 Véase la ponencia de Blakesley (“Global Translations”). La monografía derivada de esta investigación no estaba publicada en el momento de la elaboración de este trabajo.

interacción cultural que se dan entre las así llamadas literaturas semiperiféricas. Además, vale la pena mencionar que el problema de la recepción dantesca a nivel mundial ha sido uno de los temas centrales durante la conmemoración de los 700 años de la muerte del poeta en 2021.<sup>6</sup> El presente ensayo es una contribución a esta conmemoración.

Se van a discutir seis traducciones argentinas y rusas recientes de la *Commedia* (completas y parciales), con el fin de contestar una serie de preguntas: ¿quiénes son los traductores modernos de la *Commedia* y por qué deciden retraducirla?, ¿cuáles son las estrategias empleadas por los traductores?, ¿cómo presentan ellos mismos sus trabajos y métodos?, ¿qué papel juegan los editores en el proceso de la traducción y publicación?, y ¿se pueden identificar semejanzas de la recepción dantesca actual en las dos culturas? Estas preguntas se van a contestar a partir de la revisión de las traducciones mismas y de los elementos que las acompañan —el paratexto, las declaraciones de los traductores en entrevistas, etc.—. Se van a tomar en consideración las versiones propuestas por Jorge Aulicino (2015), Alejandro Crotto (2020), Claudia Fernández Speier (2021), Román Dubrovkin (2020), Olga Sedakova (2020) y Kristina Landa (2021).

Pero antes de analizar las traducciones recientes, vamos a presentar y contextualizar brevemente la recepción dantesca en los dos países.

## **La recepción dantesca: dos estudios sobre las traducciones de Dante en Argentina y en Rusia**

El lugar que ocupa Dante en las culturas argentina y rusa no es secundario. Según Román Dubrovkin: “Ninguna otra obra de los clásicos de la poesía mundial ha sido traducida en Rusia con la misma intensidad con la que se tradujo la *Divina Comedia*” (214).<sup>7</sup> Claudia Fernández Speier afirma que la *Commedia* es “un ejemplo paradigmático, y en algunos aspectos excepcional, de la historia de la traducción poética” en Argentina (*Las traducciones* 1), y que, en el país, “Dante es el clásico más leído y amado” (citada en Gianera, s. p.). Tal vez no fue un simple accidente que fuera un investigador argentino, Pablo Maurette, el que propusiera, en los últimos días de 2017, una lectura

---

6 Véase el congreso “Traduzioni, tradizioni e rivisitazioni dell’opera di Dante” que tuvo lugar en la Universidad de Bérgamo entre 13 y 15 de mayo de 2021 (Traduzioni, tradizioni).

7 En todos los casos las traducciones del ruso son propias.

colectiva de la *Commedia* (un canto por día durante cien días, con el *hashtag* #Dante2018) desde su cuenta de Twitter (@maurette79), una iniciativa que rápidamente se convirtió en tendencia y que contó con la participación de más de cinco mil personas.

Tanto en Rusia como en Argentina la historia de la recepción dantesca se remonta al siglo XIX, incluye muchos episodios y deja lecturas originales y mundialmente reconocidas (es suficiente nombrar *Coloquio sobre Dante*, de Ósip Mandelstam, y *Nueve ensayos dantescos*, de Jorge Luis Borges). No se trata, entonces, solamente de lecturas e interpretaciones “importadas”, ideadas por otras culturas —la italiana o, por ejemplo, la anglosajona—: ambos países llegan a establecer una relación idiosincrática con Dante y su obra. Curiosamente, tanto en Argentina como en Rusia, esta relación, vista a través del espejo de las traducciones, fue analizada a profundidad hace poco: se trata de dos estudios monográficos sobre la historia de las traducciones de la *Commedia*, escritos respectivamente por Claudia Fernández Speier y Kristina Landa. De forma aún más curiosa, el trabajo de investigación llevó a las dantólogas argentina y rusa a convertirse en traductoras de la *Commedia*.

En su tesis doctoral, *Las traducciones argentinas de la Divina Comedia*,<sup>8</sup> Fernández Speier analiza e interpreta, desde una perspectiva histórico-cultural, las traducciones argentinas de la *Commedia* entre los siglos XIX y XXI. La autora logra describir el lugar de ellas en el sistema cultural argentino, centrándose en el uso ideológico que se les daba en cada momento histórico. El estudio de la investigadora parte de las premisas teóricas y metodológicas de la traductología moderna expuestas en la introducción de este ensayo.

En el siglo XIX, como indica Fernández Speier, la interpretación de la obra dantesca en Argentina estaba determinada por la visión romántica italiana, que subrayaba en la figura del exiliado florentino la búsqueda de la unidad política y de la libertad. La traducción de Bartolomé Mitre, que conservaba los endecasílabos y tercetos encadenados del original, fue publicada en 1897 y resultó fundacional en la historia de la recepción dantesca en el país: se trata de un *a priori* “histórico”, “es decir[, ] un texto que determina y condiciona una serie más vasta” y que “ha funcionado como disparador de una verdadera tradición” (Fernández, *Las traducciones* 337). La traducción de

8 Después de una adaptación, en 2019 fue publicada esta tesis en forma de libro por la Editorial Universitaria de Buenos Aires, bajo el título de *Las traducciones argentinas de la Divina Comedia. De Mitre a Borges*.

Mitre es emblemática también porque defiende el derecho a una autonomía cultural argentina en su relación con la gran cultura europea (de este modo Argentina “rechaza” el papel intermediario de España).

La segunda traducción analizada de manera detallada por Claudia Fernández es la de Ángel Battistessa, concluida a principios de la década de 1970. Según la investigadora, esta versión se destaca por su notable literalidad, que le permite “una mayor adherencia semántica” al original (Fernández, *Las traducciones* 145). Esta literalidad es lograda, en parte, gracias al rechazo de la rima (aunque el traductor conserva el endecasílabo). Otra característica importante de la traducción de Battistessa es la presencia significativa del paratexto (prólogo y notas) que, por un lado, le comunica al lector argentino resultados de la crítica dantesca (sobre todo, pero no únicamente, italiana) del siglo xx, y, por otro lado, propone una interpretación de la obra.

De manera en parte velada, Fernández Speier entra en discusión con las dos traducciones más famosas. La autora considera, tanto en el caso de Mitre como en el de Battistessa, que la

traducción de la *Comedia* [...] se ha caracterizado por la construcción de la figura del traductor-intérprete, que es específica de la relación entre Dante y sus lectores argentinos, y que excede la figura de comentador de las ediciones anotadas italianas, ya que no solo glosa el texto sino que lo reescribe en función de su propia poética. (Fernández, *Las traducciones* 337)

Los traductores-intérpretes no solo presentan las distintas posibilidades interpretativas de los versos en cuestión, sino que toman partido por una de ellas, “desestimando u olvidando las posiciones contrarias” (339).

El tercer personaje central del estudio de Fernández es Jorge Luis Borges. Se describe cómo leyó, alabó y comentó Borges la *Commedia*, sin convertirse, sin embargo, en su traductor oficial (el escritor rechazó el encargo de traducción que le propuso la Universidad de Puerto Rico en 1952):

Para apropiarse de la *Comedia* y volverla funcional a su propia poética, Borges desiste de la traducción y elige el ensayo en el que conviven brevísimas traducciones con citas y paráfrasis: allí se expresa su particular interpretación del poema. Así, con una nueva conciencia de la riqueza del texto dantesco, asociándolo a los libros inspirados en que todo elemento está justificado,

Borges representa un punto de arribo en la tradición argentina de domesticar a Dante [...]. (Fernández, *Las traducciones* 339)

Así, los tres personajes centrales de la recepción argentina de Dante, por encima de notables diferencias, comparten la misma estrategia interpretativa: la domesticación. En los tres casos se tiende a adaptar a Dante a los contextos de la cultura meta en vez de conservar su “extrañeza”, lo que es propio de la estrategia opuesta —la extranjerización—.<sup>9</sup>

Otro aspecto importante de la recepción argentina que Fernández pone en evidencia es el interés desproporcionado en una cántica sobre las demás: el desconocimiento de la dimensión religiosa de la obra y la influencia de las posiciones estéticas de Francesco De Sanctis y de Benedetto Croce (ambos críticos privilegiaban el “Inferno”) determinaron “la escasa fortuna” del “Purgatorio” y, en mayor medida, del “Paradiso” en el país (*Las traducciones* 5). Esta desproporción es acompañada, sobre todo, por una lectura literal de la obra, que ignora los niveles alegórico y simbólico. La ausencia de las dimensiones religiosa y alegórica es muy notable en Borges, que se centra prevalentemente en aspectos estéticos y poéticos de la obra de Dante:

Borges se muestra más atento a los procedimientos poéticos y narrativos que a los aspectos histórico-culturales, teológicos o dogmáticos: explícitamente lee la *Comedia* como “el viaje hacia Beatriz” y no hacia la visión de Dios, desatendiendo voluntariamente al aspecto teológico del poema. (Fernández, *Las traducciones* 303)

Ahora bien, la historia detallada de la recepción dantesca en la cultura rusa, escrita desde la perspectiva de la traducción, se encuentra en la monografía reciente de Kristina Landa, *La Divina Comedia en los espejos de las traducciones rusas: hacia la historia de la recepción de la obra de Dante en Rusia* (2020, en ruso). Este trabajo, sin ser el primero en investigar las relaciones prolíficas de Dante con el país de Pushkin, examina la historia de las traducciones de la *Commedia* entre los siglos XIX y XXI desde una perspectiva nueva. Como vimos también en el caso de Claudia Fernández, Landa presta especial atención al amplio contexto literario y cultural en el

9 Véase Venuti 1-20.

cual surgen las diferentes versiones, pone en duda los conceptos de fidelidad y equivalencia, y analiza las traducciones en su correspondencia dinámica (semántica y pragmática) con el original.

Las etapas principales de la recepción de la *Commedia* en Rusia se sincronizan, en parte, con las argentinas. Así, al principio del siglo XIX, Dante es interpretado como una figura romántica, caracterizada por una imaginación y una fuerza poéticas sobrehumanas. Más tarde, Dante es visto, sobre todo, como un exponente del espíritu nacional de Italia, manifestación del genio de la nación. Entre los siglos XIX y XX, con la llegada del modernismo, el centro de atención se desplaza hacia la cuestión de la transferencia de las formas del verso de Dante en tierra rusa, lo que corresponde a las tendencias generales del simbolismo, que buscaba nuevos modelos para la literatura rusa en autores extranjeros. Otra tendencia propia de la era simbolista fue la lectura de la *Commedia* en clave místico-esotérica.

En un artículo aparte, Landa analiza también la lectura dantesca de Ósip Mandelstam, influyente y única en el ámbito ruso. En su famoso ensayo *Coloquio sobre Dante* (1933), el poeta subvierte la imagen de Alighieri consolidada por la cultura simbolista prerrevolucionaria, sin suscribir tampoco las posiciones de la crítica literaria erudita de la época soviética, e intenta proponer una imagen “verdadera” del exiliado florentino. De todas formas, esta imagen está creada en función del mito personal de Mandelstam y de su concepción del lenguaje poético (Landa, “Negativnye modeli” 146).

La traducción de Mijaíl Lozinski, poeta acmeísta que se convirtió después en el traductor soviético más importante de la época, realizada en los años 1936-1942 y considerada por muchos canónica hasta hoy, marca un antes y un después en la historia de las traducciones rusas. La versión de Lozinski, galardonada con el premio Stalin (1946), es un verdadero *tour de force* de la traducción poética rusa: el traductor no solo conserva la forma del original con sus tres rimas, sino que logra además una traducción equilinear (los contenidos de cada estrofa se corresponden en el original y en la traducción) y, según la opinión común, estilísticamente impecable. En consonancia con las tendencias culturales de la época estaliniana, la traducción de Lozinski subraya el significado cultural e histórico de Dante como monumento literario de una época pasada:

El propio trabajo de traducción de Dante en la época soviética se hizo posible [...] gracias a un cambio de rumbo político, reflejado también en la conformación de un arte de la traducción durante los años de Stalin: si en los años veinte la *Comedia*, bajo la mano ligera de los simbolistas y de los críticos prerrevolucionarios, era todavía percibida como un poema religioso y estaba prohibida en la joven sociedad socialista, en los años treinta, cuando la cultura soviética se proclamó heredera de todos los tesoros de la literatura mundial, los trabajos sobre Dante [...] encajaron perfectamente en el nuevo programa ideológico. (Landa, *Bozhestvennaia Komedia* 555)

En los años del estancamiento, traducir a Dante en Rusia sirvió para experimentar con nuevas formas métricas y estilísticas, pues el campo de la traducción era casi el único libre de la censura estética soviética, que condenaba cualquier tipo de formalismo y vanguardismo. Esta tendencia se manifiesta claramente en la traducción de Aleksandr Iliushin (1940-2016), poeta, versólogo, filólogo eslavo y profesor de la Universidad de Moscú, quien tradujo la *Commedia* en versos silábicos (tipo de verso muy poco usado después del siglo XVIII en Rusia) y en una lengua altamente desautomatizada.

Los valores cristianos de la *Commedia* prácticamente desaparecieron en la lectura soviética. Solo en el siglo XXI esta situación empieza a cambiar, en gran parte gracias a la labor de la poeta, filóloga eslava y traductora Olga Sedakova.

Al leer las monografías de Claudia Fernández y Kristina Landa vemos cómo la especificidad de las traducciones, su recepción crítica y académica fueron determinadas por las diferentes concepciones poéticas y filosóficas de los traductores de cada época, y, por supuesto, por diferentes ideologías características de cada momento histórico. En el siglo XXI el ritmo de la traducción no parece disminuir: en los últimos años, tanto en Argentina como en Rusia, han aparecido nuevos proyectos dantescos, no obstante la presencia de versiones relativamente recientes y prestigiosas.

### **Las traducciones argentinas (2015-2021)**

En los últimos años en Argentina se publicaron tres nuevas traducciones de la *Commedia*. En 2015, la editorial Edhasa publicó el “poema sacro” en la

versión completa del poeta,<sup>10</sup> periodista y traductor Jorge Aulicino (n. 1949).<sup>11</sup> La siguiente traducción apareció en noviembre de 2020: es la versión del “Inferno” hecha por Alejandro Crotto, poeta y miembro del equipo de dirección de la revista *Hablar de poesía*. Finalmente, la traducción completa más reciente, realizada por la especialista en la obra dantesca e historia de su traducción en Argentina Claudia Fernández Speier, vio la luz en marzo de 2021, año del aniversario dantesco, como parte de la serie Colihue Clásica de la editorial Colihue.

Las tres versiones pueden dividirse en dos categorías: por un lado, las traducciones de Aulicino y de Crotto son “traducciones poéticas de autor”; por el otro, la traducción de Fernández es una “traducción de estudio”. De hecho, la investigadora subraya que ella es una estudiosa de Dante, no una poeta:

La Editorial Colihue con su Colección Clásica me propuso hacer un texto de estudio y a mí me pareció que yo podía llegar a hacerlo. Si me hubiera propuesto hacer una traducción poética de autor hubiera dicho que no. Yo no soy poeta, yo soy estudiosa de Dante y lo que puedo aportar es eso. (Piro, Ricardo y Zabaljáuregui, s. p.)

Las tres traducciones son bilingües e invitan a sus lectores a acercarse al original italiano sin la intención de sustituirlo por completo. Las tres insisten en proponerle al lector argentino un Dante más auténtico. Las estrategias para lograrlo son diferentes en los tres casos.

Como demostró en su estudio Claudia Fernández, y como comentamos en el apartado anterior, en la tradición argentina la lectura e interpretación de Dante fue con frecuencia influida por sus traductores. A partir de la traducción de Aulicino, esta tendencia se rompe:

Aulicino presenta un modelo de lectura opuesto al que suponen los trabajos de Mitre y Battistessa: ya no se trata de guiar al lector hacia la interpretación

---

10 El *Infierno* ya se había publicado en 2011 por la editorial Gog y Magog, con ilustraciones de Carlos Alonso.

11 Aulicino ha publicado más de una decena de libros de poesía. Ha traducido a varios poetas italianos, entre ellos: Guido Cavalcanti, Cesare Pavese, Pier Paolo Pasolini y Eugenio Montale. En 2015 fue galardonado con el Premio Nacional de Poesía de Argentina. La versión revisada de su traducción de la *Comedia* fue publicada en 2018 por la editorial chilena LOM.

correcta, sino de ponerlo en contacto directo con el texto de Dante, dejándolo librado a sus posibilidades de comprensión. (Fernández Speier, *Las traducciones* 225)

Esto mismo se podría decir tanto de la versión de Crotto como del trabajo de Fernández. Pero si Aulicino y Crotto logran “el contacto directo con el texto”, al reducir al mínimo el papel del paratexto, Fernández busca una posición crítica precisamente a través del manejo específico del aparato crítico: en la edición de Colihue, en “los pasajes de interpretación controvertida, las notas presentan las opciones descartadas —inevitablemente— en la traducción, en la medida en que resulten plausibles y comúnmente aceptadas” (Fernández, “Introducción” LXVIII). Fernández escribe en la introducción a su traducción: “Me propuse interrumpir la lectura lo menos posible, dejando que los lectores accedan al sentido del texto con un esfuerzo análogo al que la lectura requiere en italiano por parte de lectores italianos” (LXVIII).

Los tres traductores argentinos muestran una notable adherencia al sentido del texto original. Aulicino y Fernández manifiestan abiertamente que privilegian el aspecto semántico sobre el métrico. Crotto busca un camino intermedio, que le permita equilibrar los dos polos y conservar la tensión entre el hilo narrativo y la sonoridad. Esto lleva a que en los tres casos se rechacen las soluciones formales usadas en traducciones anteriores al castellano (Mitre, Crespo, Battistessa...), como la transmisión estricta de los tercetos encadenados rimados e incluso el uso del endecasílabo. La rima solo es conservada (con grandes libertades) por Crotto y aparece ocasionalmente en la traducción de Aulicino; Fernández, a su vez, opta por versos blancos.

Al mismo tiempo, los tres traductores proponen soluciones experimentales para compensar la pérdida de la regularidad métrica. Aulicino no sigue una medida silábica fija y crea un verso libre en el que, sin embargo, se puede discernir la silueta del verso original (es un verso que fluctúa alrededor de las 11 sílabas, sin presentar versos demasiado largos ni demasiado cortos).<sup>12</sup> Es una decisión meditada y consciente. Así, Aulicino señala que, en su opinión, las traducciones del siglo xx en España y en Argentina que conservaron el endecasílabo no se acercan más al original, sino que

---

12 El traductor llama también al verso de su traducción “verso rítmico” (Aulicino, “La travesía de Dante”).

han caído en el engaño de que el endecasílabo acerca al original, cuando en realidad aleja, en primer lugar porque el endecasílabo español suena absolutamente distinto al italiano, marcial uno, dulce el otro, y, en segundo lugar, porque el verso métrico solo consigue que se elijan las palabras en función de la medida, no del ajuste al sentido y la profundidad, incluso popular, de los términos originales.<sup>13</sup> (Citado en “La ‘Divina Comedia’”, s. p.)

La propuesta formal de Fernández se acerca, en parte, a la de Aulicino, pero no comparte su escepticismo frente al ritmo del endecasílabo. Así, en la versión de Fernández se conserva el endecasílabo cuando puede hacerse sin traicionar el sentido del original, pero también se permiten versos un poco más breves y un poco más largos (10, 11, 12, 13 sílabas), así que el endecasílabo se transforma en un “eje de fluctuación métrica” (Fernández, “Introducción” LXII).

Crotto se centra en el *efecto* que produce el texto poético de Dante y busca procedimientos propios, capaces de crear este mismo efecto. En vez de reproducir las rimas y los endecasílabos del original, intenta proponer una forma experimental, tal como fue experimental la forma de Dante en su época. Si Aulicino y Fernández rechazan la rima para acercarse más a la sintaxis y al sentido dantescos, Crotto, convencido de su importancia para el desarrollo narrativo, propone una rima novedosa y lo suficientemente flexible para no subyugar el aspecto semántico. En vez de buscar una equivalencia formal, se opta, entonces, por una equivalencia funcional dentro del campo poético actual. Así, se acerca a una de las estrategias tradicionales de la traducción poética (por ejemplo, el uso de endecasílabos para traducir hexámetros griegos y latinos<sup>14</sup>). Crotto es perfectamente consciente del carácter experimental de su propuesta: “Yo me inventé un sistema un poco raro que básicamente consiste en traducir con metro y rima, pero estirar la definición de metro y de rima para darme mucha libertad”, dijo en la presentación del libro (“Presentación del Infierno”). Crotto explica mejor su método en la nota introductoria que acompaña la edición:

---

13 Véase también la entrevista a Aulicino, “La divina comedia traducida por Jorge Aulicino”.

14 Sobre los tipos de equivalencia en traducción en verso véanse: Fedorov; Polilova, “Perevod stija”.

El desafío era traducir esa fascinación, traducir el latido que anima el viaje, e imaginé entonces una forma que recreara la dimensión generadora del ritmo rimado y a la vez me permitiera ser fiel al hilo narrativo: traduje los endecasílabos italianos en diferentes versos (en su mayor parte se trata de endecasílabos, pero también hay eneasílabos, versos de pies acentuales —sobre todo anapestos—, tridecasílabos, alejandrinos y heptasílabos, ya sea solos o combinados con pentasílabos) y mantuve la rima encadenada usando, además de rimas consonantes, rimas asonantes y rimas oblicuas. (“Este libro” s. p.)

El experimento formal de Crotto se inspira no solo en Dante o en las traducciones anteriores al castellano. Entre sus ejemplos, Crotto señala también la versión de “Inferno” de Robert Pinsky, poeta norteamericano que usó en su traducción rimas oblicuas (*slant rhymes*). La importancia de la rima en la versión de Crotto se subraya adicionalmente a través de la disposición tipográfica. Los versos de medidas silábicas variadas (polimetría) son centrados al lado derecho de esta manera (reproducimos el ejemplo que usa Crotto para explicar su método al lector):

Estaba ya dispuesto y preparado	endecasílabo A
para mirar el descubierto fondo	endecasílabo B
que se bañaba de angustioso llanto,	endecasílabo A asonante
y sombras vi en lo hondo	heptasílabo B consonante
que iban llorando y en silencio, lentas,	endecasílabo C
como las procesiones de este mundo.	endecasílabo B oblicua
Y cuando me incliné a mirar más cerca,	endecasílabo C asonante
retorcidas las vi monstruosamente	endecasílabo D
entre el pecho y la pera:	heptasílabo C asonante
hacia la espalda apuntaba la frente,	endecasílabo D consonante
y entonces caminaban para atrás	endecasílabo E
por no poder mirar hacia adelante.	endecasílabo D oblicua
A alguien la parálisis tal vez	endecasílabo E oblicua
haya dejado así torcido todo,	endecasílabo F
pero no creo, ni lo vi jamás.	endecasílabo E consonante

(Crotto, “Este libro” s. p.)

Como se puede ver, Crotto, único entre los tres traductores, no conserva la división en tercetos y agrupa los versos en párrafos según la lógica de la narración.

Por otro lado, además de las soluciones métricas, otro tema que surge con insistencia en las metarreflexiones de los traductores argentinos es el del lenguaje. Aulicino dice en una entrevista:

Yo necesito que la *Comedia* me hable a mí, en mi lenguaje, entonces ¿cómo lo hago? Veo a Ángel Crespo y a Martínez de Merlo como los más cercanos, y digo “sigue siendo español, no es mi lenguaje”. Ni Battistessa siquiera, porque si bien escribe en un castellano más neutro, no llega a ser argentino, es muy académico en la elección de los términos, elige siempre “el más difícil”, por decirlo así. [...] Es cierto que [Dante] utilizaba palabras complejas también, hay muchos latinismos, sobre todo cuando se refiere a problemas escolásticos, de la filosofía. Pero en general habla en un lenguaje familiar. Entonces para mí lo equivalente es escribir en el lenguaje familiar nuestro, como cuando hablás con un amigo o te encontrás con gente en la calle. Eso es lo que es atractivo ... [...] Si vos ponés las palabras que usa Mitre, o incluso las que usa Battistessa, en el lugar de las que tenés que imaginarte que Dante usó, estás llevándolo a un lenguaje más elevado, es un error filológico. (Aulicino, “Jorge Aulicino” s. p.)

Para Aulicino es crucial romper con la tendencia del ennoblecimiento del texto original que encuentra en las traducciones anteriores. La traducción de Aulicino, como él mismo dijo en la entrevista a Claudia Fernández, está pensada para que “llene un casillero experimental”:

Traté de hacerla, no podía de otro modo, en el lenguaje de mi tiempo, pero imitando o reproduciendo en ese lenguaje actual la amalgama de invención, de libertad, de lo nuevo con lo viejo, que me parece es el texto de Dante. Mitre, como Crespo, en algún sentido cerraron el texto. Battistessa lo abrió un poco. (Fernández, *Las traducciones* 235)

Crotto usa esta misma metáfora de la apertura: “lo que hace que Dante sea Dante empieza cuando la forma se desvanece en su cumplimiento, abriéndonos su poesía. Nada me importó más, como dije, que traducir esa apertura” (“Este libro” s. p.).

En su traducción, Fernández Speier también intenta ir en contra de la clarificación y el ennoblecimiento típicos en la tradición argentina. La autora rechaza la elevación del registro lexical e intenta reproducir la variedad de

los estilos (el famoso “plurilingüismo” dantesco): “los dialectismos suelen traducirse por términos marcados, los neologismos son traducidos por palabras inexistentes en castellano [...]” (Fernández, “Introducción” LXI).

Tanto Aulicino como Crotto buscan fascinar y atrapar a su lector. Aulicino quiere presentarle un Dante poeta, un Dante narrador, liberándolo de las interminables lecturas anteriores y del aburrimiento que ellas producen. Los aspectos históricos y alegóricos de la *Commedia* pasan a ser menos relevantes, y se busca reencontrar el placer de la lectura en cuanto obra literaria, no en cuanto monumento histórico y filosófico-religioso. En la nota introductoria de su traducción, Crotto toma, frente a la *Commedia*, una posición cercana a la de Aulicino (aunque menos radical), contraponiendo la fama del libro al placer genuino que produce su lectura:

Sobre el *Infierno* de Dante Alighieri nada tengo para decir más importante que el sabido consejo de animarse a entrar. Lo que esta versión quiere es redescubrir y recordarnos que el *Infierno* (que tantas veces está como sepultado debajo de su fama) es, antes que nada, un poema. O sea, un texto que se dirige a la inteligencia y la imaginación, sí, pero para trascenderlas despertando en quienes lo recorren un punto de íntimo gozo y verdad. (“Este libro” s. p.)

Esta visión de Dante y de su obra que comparten los dos traductores se remonta, con mucha probabilidad, a la de T. S. Eliot, autor de un influyente ensayo sobre el *Sommo poeta* (ambos traductores mencionan tanto a Eliot como a Pound cuando hablan de su interés por Dante). Es famoso el pasaje en el que Eliot invita a leer a Dante primero para disfrutarlo, no para entenderlo:

Con Dante, la discrepancia entre el disfrute y la comprensión era aún mayor. No aconsejo a nadie que posponga el estudio de la gramática italiana hasta que haya leído a Dante, pero ciertamente hay una inmensa cantidad de conocimiento que, hasta que uno ha leído algo de su poesía con intenso placer, es decir, con un placer tan agudo como el que uno es capaz de obtener de alguna poesía – es positivamente indeseable. (237)

El papel de las editoriales en cada proyecto es diferente. En el caso de Aulicino, la traducción nace como un proyecto propio del traductor, que

trabajó en su versión de la *Commedia* durante muchos años. En el caso de Fernández, la idea de traducir viene desde afuera, desde la editorial, y claramente está vinculada con la conmemoración de los 700 años de la muerte de Dante. Estamos frente a un proyecto editorial ambicioso, que pone a los lectores argentinos al tanto del estado del arte de los estudios dantescos: se trata de una edición de estudio ejemplar, con una extensa introducción y con un sólido aparato crítico, realizada por una de las más importantes especialistas en Dante del país. La colección “Colihue Clásica” “ofrece al lector culto obras clásicas traducidas y comentadas por destacados especialistas”, figuras importantes “del ambiente intelectual argentino” (“Quiénes somos”).

En el caso de Crotto podemos ver una situación intermedia: la traducción surge como proyecto personal del traductor, pero pronto se convierte en un proyecto colectivo, desarrollado conjuntamente con la editorial independiente Audisea —especializada en poesía— y su editor Lucas Brockenshire, y también con Julián de la Mota, ilustrador del libro. La existencia de un robusto proyecto editorial se percibe en la forma en la cual fue llevada a cabo la presentación del libro y es subrayada por el traductor mismo (“Presentación del Infierno”).

Las traducciones de Aulicino y de Crotto no tienen análogos directos entre las últimas traducciones de Dante en Rusia que vamos a presentar en el siguiente apartado. Sin embargo, es sorprendente la semejanza de la ideología de estos dos proyectos con la traducción de Aleksandr Iliushin, terminada en 1980. Así como Aulicino se compara con Mitre, Crespo y Battistessa, y busca una traducción más abierta que subvierta el canon, Iliushin se comparaba con Mijaíl Lozinski:

La palabra poética de Lozinski está afinada, segura de sí misma, de su infalible compatibilidad orgánica con el contexto, de su irresistible encanto, de su adecuación estilística, etc. Este efecto tiene éxito cuando un maestro de la palabra puede apoyarse en las normas fiables y verificadas del lenguaje literario y del gusto poético, algo en lo que el propio Dante no podía apoyarse, al ser no tanto el heredero como el descubridor de los tesoros lingüísticos y poéticos. Lo de Lozinski está formado, mientras que lo de Dante se está formando. Y esto último es mucho más incomprensible, desacostumbrado, incómodo que lo primero. (214)

Iliushin, décadas atrás, como Aulicino y Crotto en nuestra época, vio en su traducción un espacio de experimentación formal. No solo intentó revivir el verso silábico dentro de la poesía rusa, casi exclusivamente silabotónica desde el siglo XVIII, sino que también experimentó con la rima y con los registros estilísticos. El modernismo vio en Dante un genio de la poesía y del lenguaje, el primer poeta europeo: los poetas de diferentes partes del mundo y en distintas décadas se acercan a la *Commedia* buscando en ella una fuente inagotable de Poesía.

### Las traducciones rusas (2020-2021)

Las traducciones rusas que aparecieron en los últimos años son, al menos en un aspecto, muy diferentes de las argentinas. En los tres casos se trata de traducciones parciales: ni siquiera de una cántica, sino de uno o unos cantos apenas. Parece que los traductores rusos actuales están trazando caminos para las nuevas versiones, superando con gran esfuerzo la autoridad, anteriormente indiscutible, de la traducción canónica de Lozinski, que durante décadas fue considerada prácticamente ideal, capaz de sustituir por completo el texto original dentro de la cultura rusa. Los primeros intentos en esta dirección se realizaron ya a finales del siglo XX con las traducciones completas de Aleksandr Iliushin y Vladimir Marantsman. Sin embargo, la reacción general del público lector y de la crítica frente a estas no fue del todo favorable: fueron criticadas justamente por no alcanzar la supuesta perfección de la traducción de Lozinski. Ahora, Olga Sedakova,<sup>15</sup> Román Dubrovkin<sup>16</sup> y

---

15 Olga Aleksándrovna Sedakova es poeta, traductora, filóloga eslava, pensadora religiosa e investigadora principal del Instituto de Cultura Mundial de la Universidad Lomonósov de Moscú. Sedakova ha dedicado varios ensayos a la obra de Dante. En 2017 publicó su traducción del primer canto del “Purgatorio”, que fue el inicio de un proyecto más amplio. En 2020 se publica su libro *Traducir a Dante*, ahora con tres cantos traducidos y detalladamente comentados —dos del “Purgatorio” (I y XXVII) y uno del “Paraíso” (XIV)—. El libro se convirtió en todo un acontecimiento y suscitó mucho interés, que en parte se explica por el gran prestigio que Sedakova tiene como poeta. Es reconocida también internacionalmente: en 2020 fue galardonada con el premio italiano Lerici Pea.

16 Román Mijáilovich Dubrovkin es traductor y estudioso de la literatura de origen ruso, radicado en Suiza. De 1996 a 2018 enseñó traducción en la Universidad de Ginebra. Ha traducido a poetas como Ronsard, Longfellow, Mallarmé, Valéry, Shelley, Heine y muchos otros. Es autor de una reciente traducción del poema *Gerusalemme liberata*, de Torquato Tasso (2020), todo un acontecimiento en el campo de la traducción poética en Rusia. En 2020 publicó su traducción del primer canto del “Inferno” en la revista *Inostrannaia Literatura*.

Kristina Landa<sup>17</sup> ponen en tela de juicio la superioridad incontestable de la traducción de Lozinski, revisitan el texto de Dante y proponen sus lecturas e interpretaciones.

En este contexto, la metarreflexión de los traductores empieza a importar tanto como la traducción misma. Román Dubrovkin acompaña su versión del primer canto del “Inferno” con un ensayo-manifiesto, “Leer a Dante”. Olga Sedakova publica sus traducciones en un libro titulado *Traducir a Dante*, una especie de ensayo que incluye las traducciones y que se abre con un capítulo con este mismo título, un manifiesto de la traductora. Kristina Landa publica sus ejercicios de traducción como un apéndice a la monografía sobre la poética de la alegría en la *Commedia*: en el capítulo final, “En lugar de la conclusión: sobre la traducción y los traductores”, Landa reflexiona sobre la traducción de Dante, sobre la labor del traductor y presenta su propio *credo*. (*Nota bene*: Claudia Fernández incluye en la introducción a su traducción un apartado titulado “Traducir a Dante” [LVIII-LIX]).

Cada traductor toma posición frente a la traducción de Mijaíl Lozinski. Sedakova no discute su estatus canónico en cuanto traducción en verso:

Al pensar en la *Comedia*, el lector ruso tiene en mente la traducción de M. L. Lozinski. No quiero que mis observaciones posteriores se entiendan como una polémica con esta traducción. La traducción de M. L. Lozinski es una proeza cultural. Aun imaginar la multitud de tareas variadas y arduas a las que ha hecho frente es difícil. Para ello tuvo que crear esencialmente un nuevo idiolecto, en el que está escrita su *Comedia*: un lenguaje poético que tiene sus raíces en la Edad de Plata y en su cultura de la palabra, y, al mismo tiempo, uno que la poesía rusa aún no ha tenido. Quien ahora quiera competir con Lozinski, siguiendo el mismo camino —conservando la estructura rítmica y de rima del original—, está condenado a la derrota. (*Perevesti Dante* 7)

Muy distinta es la posición de Román Dubrovkin, quien emprende una traducción métrica y rimada. Dubrovkin no se siente satisfecho con el efecto

---

17 Kristina Semiónovna Landa es investigadora y especialista en traducciones rusas de Dante. Se formó como intérprete y traductora italiano-ruso en la Universidad Estatal de San Petersburgo en Rusia. Se trasladó después a Italia, donde realizó sus estudios doctorales (concluidos en 2018) y donde enseña actualmente en la Universidad de Boloña. Es autora de dos monografías dedicadas a la recepción de Dante en Rusia. Tradujo en pentámetros yámbicos blancos tres cantos del “Paraíso” (I, X, XXI).

estético que suscita la versión de Lozinski y considera que en ella se pierde la “sencillez expresiva” de Dante, que la traducción ennoblece y oscurece el original (218). Landa, tras analizar detalladamente cómo traduce Lozinski varios elementos vinculados con la poética de la alegría en la *Commedia*, llega a la conclusión de que “la poética de la alegría en Lozinski tiene varios rasgos definitorios que la distinguen de la de Dante” (*Poetika* 452). Entre las diferencias, la investigadora señala “la gravitación hacia las abstracciones”, “el cambio de perspectiva de lo subjetivo a lo objetivo”, “el refuerzo de la semántica de la sensualidad terrenal y de la soberbia” y, finalmente, “la sustitución de términos y conceptos teológicos y filosóficos por una serie de clichés e imágenes poéticas, a veces contrarios a los principios teológicos y filosóficos de Dante” (452). A partir de este análisis, Landa concluye que la traducción de Lozinski no puede considerarse un doble ideal del texto de Dante y despeja el camino para su propia propuesta artística.

Si en el caso de las traducciones argentinas se podían identificar con nitidez distintas tipologías a las que pertenecían (traducción de estudio vs. traducción poética de autor), en el caso ruso no es tan fácil. Aunque Olga Sedakova es poeta, su traducción no es un experimento en el campo formal. Sedakova ya había traducido a algunos autores italianos, y a Dante también, en verso, e incluso había imitado el ritmo del endecasílabo original. Sin embargo, en esta ocasión la poeta descarta la traducción en verso. Lo que le importa a Sedakova ahora es el aspecto ético, metafísico y cristiano de la *Commedia*, por eso escoge una traducción sin metro ni rima. Al mismo tiempo, *Traducir a Dante* tampoco termina siendo una edición de estudio. Es un gesto profundamente individual, en el cual la voz de la traductora suena plenamente —no solo en los dos capítulos introductorios y en las notas, sino en la misma decisión composicional de publicar como libro la traducción de solamente tres cantos, dos del “Purgatorio” y uno del “Paradiso”, y ponerle un título propio—. Estamos frente a una obra de género híbrido en el cruce entre traducción, ensayo, comentario y estudio filológico y teológico.

La propuesta de Román Dubrovkin, que se encuentra todavía en estado inicial, tampoco parece ser una traducción de estudio ni una traducción poética experimental. Es más bien la búsqueda de una nueva versión “ideal” de la *Commedia*, dirigida en primera instancia al lector general. En este sentido, pertenece a una tipología idiosincrática para la cultura rusa que se formó durante el periodo soviético.

Las decisiones compositivas de los traductores revelan orientaciones hermenéuticas y estéticas diferentes. Dubrovkin, que publica el primer canto del “Infierno”, sigue la tendencia histórica rusa y mundial de privilegiar la primera cántica. Landa y Sedakova se resisten a esta predilección y escogen cantos del “Paraíso” y del “Purgatorio”. En ambos casos se trata de decisiones programáticas, que pueden ser entendidas en el marco del “giro metafísico” en la crítica dantesca de las últimas décadas.<sup>18</sup> Landa hace parte del contexto académico italiano y le transmite al público rusohablante el interés renovado hacia los elementos filosóficos de la *Commedia*, propio de los investigadores italianos (Anna Maria Chiavacci Leonardi, Giuseppe Ledda). Sedakova también tiene vínculos con el mundo académico italiano, pero las raíces más profundas de su lectura ética y metafísica son rusas, y se encuentran en las ideas del filólogo y filósofo Serguéi Avérintsev y del padre Georgui Chistiakóv (*Perevesti Dante*, 17-18). Vale la pena señalar que el trabajo de Fernández Speier en Argentina también se encuentra conectado con esta nueva tendencia de la crítica dantesca: en una ocasión la traductora señaló que una de sus “cruzadas dantescas” fue exactamente la de “intentar que la gente lea más el Paraíso” (“Entrevista a Claudia Fernández”). Además, en agosto de 2020, en la revista *Hablar de Poesía*, Fernández publicó un artículo titulado “La felicidad polifónica – Música y justicia en el Paraíso dantesco”, dedicado específicamente a la poética del “Paraíso”. Kristina Landa, que antes había traducido al ruso dos artículos de Giuseppe Ledda sobre la poética del “Paraíso”, dedica su segunda monografía al tema de la alegría y la felicidad (*letizia*). Sedakova llama a Dante poeta de la esperanza y de la felicidad:

Dante es un poeta de la esperanza [...]. Entretanto, el Dante de la leyenda universal es el poeta de la rabia y del sufrimiento, un huraño severo, un maestro de la imagería de pesadilla, que precede el surrealismo y el expresionismo, un exiliado orgulloso y doliente. En una palabra, Dante para el “lector general” sigue siendo el autor del “Infierno”. En contra de la concepción de la *Comedia* [...], el Dante conocido comúnmente no está en absoluto relacionado con la esperanza, y mucho menos con la felicidad. (“Mudrost nadezhdy” 314)

---

18 Véanse: Ariani; Chiavacci Leonardi; Ghisalberti; Honess y Traherne; Ledda (*La Bibbia di Dante*, *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica y Le teologie di Dante*).

Las soluciones formales de los traductores son variadas. Dubrovkin opta por el pentámetro yámbico rimado, canonizado en la tradición rusa como el equivalente formal de la *terza rima* en endecasílabos de Dante. Sedakova rechaza el metro y la rima, en busca de una adherencia perfecta al sentido dantesco. En su opinión, la necesidad de una nueva traducción sin rima es evidente, por el hecho de que la perífrasis, inevitable en una traducción en verso, incluso la más hábil, aleja de los significados puntuales de la expresión dantesca:

Sin sugerir una literalidad total, sigo siendo partidaria de una traducción lo más cercana posible a la literalidad. Repito, lo más cercana posible. Lo que queda por determinar es el alcance de este “lo más cercana posible”. Corresponde a las capacidades del traductor concreto que se encarga de ello. En su capacidad para confiar en su lengua y en el lector, sin reparar demasiado en el hecho de que “así no se dice en ruso” y que “el lector no lo entenderá”. (Sedakova, *Perevesti Dante* 13)

La poeta sugiere también un camino para rescatar el aspecto propiamente poético del original, pero no lo toma:

A modo de compensación de algún tipo, se podría sugerir una relación diferente y polar con el cuerpo de versos de la *Comedia*: una especie de variaciones libres. Por un lado, una traducción literal, palabra por palabra, y, por otro lado, una variación en verso, que imite la fuerza y la velocidad de Dante (posiblemente sobre un tema muy diferente): de estas dos resonancias disímiles del “poema sacro en que han puesto sus manos cielo y tierra” se formaría el Dante ruso. (Sedakova, *Perevesti Dante* 13-14)

Landa, a su vez, rescata una opción formal que se ha utilizado solo marginalmente en la tradición rusa: la de traducir en pentámetros yámbicos blancos, de modo que se conserve el aspecto rítmico del original, pero se tenga más libertad para transmitir con fidelidad el sentido. Landa señala como uno de sus modelos la traducción de José María Micó, que recientemente tradujo la *Commedia* al español en endecasílabos no rimados (*Poetika* 455).

Dubrovkin no comparte el enfoque de Sedakova y de Landa. En su traducción busca transmitir la sencillez narrativa de Dante: “Un lector

familiarizado con el poema exclusivamente a través de las traducciones se sorprenderá, sin duda, de que la sencillez de la presentación sea un rasgo distintivo del estilo de Dante, su ‘sello de fábrica’” (Dubrovkin 216). La transmisión de esta sencillez, en opinión de Dubrovkin,

ha sido un escollo para todos los traductores del pasado, no solo rusos sino también de Europa occidental. La muy comprensible narración del original italiano fue ampliamente sustituida (“compensada”) por un patetismo solemne reforzado mediante “efectos especiales” con los que los traductores pretendían transmitir el color de una época remota. (218)

La retórica de Dubrovkin se acerca a la de Jorge Aulicino y probablemente se remonta a la lectura modernista de Dante. Sin embargo, las soluciones formales de Dubrovkin son bien distintas de las de Aulicino: el traductor ruso decide conservar la equivalencia formal, agudamente criticada por el poeta argentino.

Finalmente, a diferencia de lo que sucede en Argentina, en Rusia el papel de las editoriales es poco notable. La excepción es la editorial petersburguesa Ivan Limbaj, especializada en humanidades, en la que vio la luz el libro de Olga Sedakova. Esta editorial se caracteriza por tener un catálogo de textos intelectuales, dirigidos al público culto, y colabora con la poeta desde hace unos años. En cualquier caso, parece que en Rusia los proyectos de traducción surgen como propuestas individuales de los traductores,<sup>19</sup> sin ser impulsados desde el mundo editorial (como es el caso de la traducción de Fernández Speier y, en parte, de Alejandro Crotto en Argentina).

## Conclusiones

Después de haber recorrido el panorama de las traducciones más recientes de la *Divina Comedia* en Argentina y Rusia, podemos identificar una serie de puntos de intersección y de diferencias. Los primeros, con cierta probabilidad, describen las tendencias generales en la recepción global de Dante en el siglo XXI. En vista de que Argentina y Rusia casi no tienen contactos directos,

---

19 Olga Sedakova cuenta que fue Franco Nembrini, pedagogo, ensayista y divulgador italiano de Dante, quien le propuso la idea de traducir la *Commedia*.

las semejanzas deben ser producto de las influencias compartidas o de las dinámicas culturales cercanas tipológicamente.

*Gran interés por Dante.* En primera instancia, podemos constatar que el interés por Dante es grande en ambos países, como también lo es el ritmo de formulación de nuevos proyectos de traducción de la *Commedia*. Es tentador vincular este interés con el aniversario dantesco del 2021, evento que ha sido ampliamente conmemorado en el mundo con congresos, proyectos artísticos y de divulgación, y nuevas traducciones. Al mismo tiempo, hay que notar que el jubileo dio solo un estímulo adicional: el interés de todos los traductores por Dante se remonta a años atrás. La fecha especial se volvió punto de cristalización para los proyectos que brotaban en los contextos culturales argentino y ruso. Podemos afirmar también que la *Divina Comedia* pertenece a un grupo privilegiado de textos de la literatura mundial: los textos hipertraducidos. Al estudiar cuantitativamente las traducciones rusas de la poesía europea, Vera Polilova identificó una serie de textos que se traducen no solo alrededor de dos veces (la norma dentro de la cultura rusa para un texto poético extranjero), sino hasta 7, 8, 9 o más veces (“Sistema de información CPCL”). Por ejemplo, a este grupo pertenecen los sonetos 35, 61 y 134 del *Cancionero* de Petrarca, y “Le Revenant” y “Une charogne” de Baudelaire. En estos casos, con toda probabilidad, se ponen en marcha mecanismos de competición entre los traductores: el traductor no solo presenta un texto extranjero al lector de su país, sino que quiere superar en algún aspecto a los traductores anteriores.

*La presencia de mujeres traductoras.* Llama la atención la aparición de traductoras mujeres por primera vez en el contexto ruso, argentino y, probablemente, mundial.<sup>20</sup> Fernández, Sedakova y Landa son herederas, además, de la lectura académica dantesca realizada por otra mujer, Anna Maria Chiavacci Leonardi, dantista italiana a la que las tres traductoras señalan como una de sus guías principales. Vale la pena recordar que en el ámbito anglosajón de la crítica dantesca de las últimas décadas se destaca otra mujer, Teodolinda Barolini, profesora de la Universidad de Columbia que dirige el famoso proyecto *Digital Dante*.<sup>21</sup>

20 En octubre de 2021 en Rusia fue publicada una traducción femenina más: se trata de la versión del “Infierno” realizada por Galina Danílovna Muraviova, renombrada italianista rusa. Es una traducción literal y equilinear.

21 Cfr. el conversatorio “Appropriating Dante: female voices re-reading and re-thinking the

*Rechazo de la equivalencia métrica formal.* El único traductor que conserva el metro y la rima del original es Román Dubrovkin. Todos los demás traductores buscan opciones alternativas: rimas ausentes o experimentales, verso blanco, endecasílabo irregular, polimetría, verso libre. Estas soluciones son legitimadas, en parte, por la presencia de traducciones anteriores que reproducen de manera más fiel la estructura poética del original.

*La experimentación poética.* La traducción de Dante no deja de ser un espacio de experimentación poética, sobre todo en el contexto argentino (Aulicino, Crotto). En el contexto ruso, “el casillero experimental”, en palabras de Aulicino, fue completado —es probable— por la traducción de Aleksandr Iliushin. Sin embargo, Olga Sedakova señala un posible camino en esta dirección: transferir a tierra rusa la poética de Dante sin traducirlo, proponiendo más bien variaciones libres, incluso con temas diferentes.

*Desproporción de interés con respecto a las distintas cánticas.* El “Inferno” sigue siendo el punto de referencia en ambas culturas, lo que se nota en las traducciones de Crotto y de Dubrovkin. Al mismo tiempo, se percibe un notable aumento de interés hacia las otras dos cánticas. La expresión de esta tendencia es más clara en el contexto ruso, pero es manifiesto también en la propuesta de Fernández.

*Leer a Dante en el original, ediciones bilingües.* La relación de la cultura argentina con Dante tiene un aspecto peculiar, prácticamente ausente en el caso ruso. Dante, en un país caracterizado por una inmigración italiana de masa, es en muchos casos leído en el original. Como dice Alejandro Crotto,

Buenos Aires no es un lugar periférico respecto a Dante: semanalmente se juntan en el Instituto Italiano de Cultura cien personas por semana para escuchar la lectura dantis en italiano [...] Conozco varios grupos de personas que a lo largo de los últimos años se organizaron para leer conjuntamente la obra, y no creo que haya muchas ciudades del mundo donde se lo quiera tanto a Dante, y no solo como materia académica, sino sobre todo como cosa viva. (Nosotti 19)

En Rusia, por el simple hecho de la distancia lingüística, hay menos personas capaces de leer a Dante en el original.<sup>22</sup> La peculiaridad argentina se

---

language of men in Contemporary European Literature”, organizado por el Centre for Dante Studies in Ireland en noviembre de 2021.

22 A modo de excepción, entre los años 2018 y 2019, se realizó en Rusia —bajo la dirección

refleja en el hecho de que las traducciones argentinas son bilingües, mientras que en Rusia solo Kristina Landa presenta su traducción al lado del texto original, mientras que Dubrovkin y Sedakova optan por una presentación monolingüe (aunque Sedakova cita constantemente a Dante en italiano en sus notas y comentarios).

*Las estrategias de los traductores: rescatar la “sencillez” narrativa.* La tendencia de rescatar la simplicidad narrativa de Dante, volverlo disfrutable e inteligible, se percibe en las traducciones de Aulicino, Crotto y Dubrovkin. Los tres traductores, aunque muy distantes en sus soluciones formales, buscan presentarle al lector un Dante narrador, autor capaz de encantar con su historia, y, al mismo tiempo, un Dante renovador del lenguaje poético. Probablemente esta estrategia es heredera de la lectura modernista de Dante, expresada magistralmente en el ensayo de T. S. Eliot. En Rusia, una interpretación en muchos aspectos cercana fue formulada de manera independiente por Ósip Mandelshtam: Eliot y Mandelshtam comparten una visión vanguardista de Dante, como señaló Viachesláv Vsévolodovich Ivanov (430). A la lectura de Mandelshtam se remontan, hasta cierto punto, el interés por Dante y las estrategias artísticas de Aleksandr Iliushin y de Olga Sedakova.<sup>23</sup> Sedakova, además, tradujo a Pound y a Eliot al ruso: su interés por Dante tiene raíces occidentales y rusas.<sup>24</sup>

*Las estrategias de los traductores: privilegiar lo semántico.* Otra tendencia fácilmente identificable en las nuevas traducciones es la de proponer a los lectores rusos y argentinos un Dante actualizado, leído con las herramientas hermenéuticas de la crítica dantesca actual, sobre todo italiana. Esta tendencia no acentúa la sencillez narrativa ni la maestría poética, sino la complejidad semántica y filosófica de Dante: se subraya la distancia cultural que nos separa del poeta y de su visión del mundo. Además, se rompe con la tendencia de siglos de privilegiar el “Infierno”: el interés renovado por el proyecto ético y la arquitectura general de la *Commedia* obligan a dirigir

---

de Sedakova— un seminario dedicado a la traducción de Dante. Se hizo en la plataforma “Laboratorio de cosas inútiles”, proyecto académico independiente creado por notables expertos en humanidades (<https://7seminarov.com/about>). Kristina Landa participó en las actividades de este proyecto.

23 Véase Landa (“Ósip Mandelshtam”).

24 Román Dubrovkin tradujo al ruso a William Butler Yeats, poeta que tiene una importante relación con Dante, y a Henry Wadsworth Longfellow, autor de una famosa versión inglesa de la *Commedia*. Probablemente el interés del traductor por Dante es, en parte, a causa de estas influencias intermediarias.

la atención hacia el “Purgatorio” y el “Paraíso”, sin los cuales el “Infierno” no tiene sentido. Claudia Fernández Speier y Kristina Landa, conectadas directamente con el mundo académico italiano a nivel biográfico, actúan como agentes principales de este tipo de lectura.<sup>25</sup> Landa intenta actualizar la lectura rusa de Dante en sus dos monografías y en varios artículos de investigación, pero en el campo de la traducción está en una fase inicial. Fernández, que escribió una monografía sobre las traducciones argentinas de Dante y que se desempeña como profesora de *Lectura dantis* en el Istituto Italiano di Cultura de Buenos Aires, pasó de ser estudiosa de Dante a ser su traductora, como ella misma señala, en gran medida gracias a una propuesta editorial concreta, lo que no sucedió en el caso de Kristina Landa. La lectura de Olga Sedakova se acerca notablemente a esta estrategia de “actualización crítica”, pero al mismo tiempo conserva independencia frente a la tradición italiana.

En los tres casos, la intención central, entonces, es la de acercar al lector a un Dante verdadero, leído de una manera más cuidadosa en cuanto a su filosofía e ideología. Esta tendencia no solo es rusa o argentina, puede ser identificada en otros proyectos de traducción de la *Commedia* en el mundo. Recientemente, la Sociedad Húngara Dantesca publicó una traducción colectiva que pretende transmitir, de manera más precisa posible, el sentido y la sintaxis del original. Otro proyecto de traducción parecido, con amplio aparato crítico, se desarrolla actualmente en España: en 2021 la editorial Akal publica la primera cántica traducida por Raffaele Pinto, con detallados comentarios de un grupo de expertos dantistas españoles.

Si las lecturas modernistas de Dante (Eliot, Pound, Mandelshtam, Borges) pueden ser vistas como una especie de búsqueda de autoridad para la creación poética vanguardista, la tendencia actual orientada hacia una interpretación que privilegia el sentido puede, a su vez, ser vista como una respuesta a la tendencia anterior que vio en Dante, en primera instancia, a un creador del lenguaje poético. Desde esta perspectiva, el eco de la visión modernista convive en las traducciones actuales con las tendencias nuevas,

---

25 Fernández estudió el pregrado y la maestría en Italia (en Roma y en Venecia). Su director de tesis doctoral fue Alejandro Patat, profesor argentino que trabaja también en la Universidad de Siena. Landa, como dijimos más arriba, estudió (y enseña actualmente) en la Universidad de Bolonia (Giuseppe Ledda, un renombrado especialista en Dante, fue codirector de su tesis).

más “literales”<sup>26</sup> (Aulicino, Crotto, Dubrovkin vs. Fernández, Sedakova, Landa). En una entrevista reciente, Olga Sedakova formuló esta misma idea de forma aforística: “Dante liberó a los poetas del siglo xx del pesado ‘realismo’ del siglo xix: su imaginación es más rica que la de cualquier vanguardia. Ahora Dante nos libera de la cobardía de lo posmoderno” (Sedakova, “Olga Sedakova”).

Ahora bien, llegó el momento de volver a las preguntas formuladas al principio de este ensayo: ¿cuáles son los rasgos que caracterizan las relaciones entre las literaturas semiperiféricas?, ¿son válidos o no los conceptos de centro y periferia para describir sus dinámicas?

Parece que, hasta cierto punto, sí. Si asumimos que el centro de la interpretación dantesca se encuentra en Italia, podemos ver cómo el cambio interpretativo se da primero en el centro y después llega a través de los “agentes de traducción” a Argentina y Rusia. La reinterpretación producida en el centro lleva a la necesidad de una actualización en la periferia y, por ende, de una nueva traducción. Por otro lado, si pensamos que el centro global cultural se encuentra hoy en la cultura anglosajona, podemos ver que la lectura de Dante propuesta por los poetas modernistas de habla inglesa (o por Robert Pinsky recientemente) es vigente en las culturas rusa y argentina, y estimula el interés por Dante en nuevas generaciones de poetas.

Al mismo tiempo, las influencias externas, presentes en ambos países, no agotan el repertorio de las interpretaciones vigentes. Ósip Mandelshtam, Jorge Luis Borges, Mitre y Battistessa, Lozinski y Iliushin están presentes en la discusión dantesca y determinan los horizontes de interpretación, incluso cuando se trata de superar el canon y de rechazar las lecturas anteriores. El proceso intercultural que vemos no es lineal ni geográficamente (centro-periferia) ni cronológicamente. La cultura meta está bajo influencias exteriores, pero revisita constantemente las lecturas que ella misma produjo anteriormente.

Como intentamos demostrar, las dinámicas de interacción entre la literatura italiana y argentina, e italiana y rusa son muy complejas. Probablemente, el entramado de ideas más adecuado para describirlas no haya que buscarlo en las propuestas desarrolladas en el contexto de la teoría colonial (centro vs.

---

26 Sobre las tendencias generales en la lectura e interpretación de Dante en los siglos xx y xxi, véanse los trabajos de Alberto Casadei: “Dante nel Ventesimo secolo” y *Dante oltre l'allegoria*.

periferia, culturas dominantes vs. culturas dominadas), sino en el estudio de las relaciones culturales que no están determinadas solo por el poder. Estoy hablando de los *Transfer studies* (*Transfergeschichte*), corriente metodológica que surgió inicialmente para describir las dinámicas culturales franco-alemanas<sup>27</sup> y que después fue desarrollada en el programa teórico de las historias cruzadas (*histoire croisée, entangled history*). En sus planteamientos, Michel Espagne cuestiona el concepto del centro y la visión unilateral de las relaciones entre el centro y la periferia: “La historiografía de las transferencias culturales relativiza particularmente la noción de centro. [...] La relatividad radical del centro de perspectiva resulta en hacer coincidir lo global y lo particular, atribuyéndole a cada particularidad su propio acceso a lo global” (6-7). Werner y Zimmermann subrayan la existencia de flujos dinámicos y dialógicos entre las culturas, que suscitan cambios mutuos e implican la interacción entre múltiples objetos. En el campo de la cultura no se trata de relaciones unidireccionales y fijadas en un punto temporal preciso: en muchos casos

la situación es más compleja que esto, y pone en juego movimientos entre varios puntos en al menos dos y, a veces, varias direcciones. Estas actividades pueden seguirse en una secuencia temporal [...], pero también pueden superponerse, parcial o totalmente. También pueden entrecruzarse y engendrar una serie de dinámicas específicas a través de varios tipos de interrelaciones. Todos estos casos se resisten a cualquier análisis que se limite a establecer una relación entre un punto de partida y un punto de llegada. (Werner y Zimmermann 37)

En este artículo, al proponer una visión sincrónica y diacrónica de los procesos de recepción, y al considerar varios contextos nacionales, hicimos un ejercicio que está en consonancia con lo que propone la *histoire croisée*. Para hablar de Dante en Argentina y en Rusia, tuvimos que hablar no solamente de literatura italiana y de su influencia o su prestigio mundial, sino también del romanticismo europeo, de los nacionalismos de la segunda mitad del siglo XIX, de la recepción de Dante en la cultura simbolista y en las vanguardias del siglo XX, y de la lectura de los poetas modernistas en

---

27 Véanse Espagne y Werner.

el siglo XXI. Tuvimos que recordar las traducciones anteriores producidas por cada cultura con sus contextos históricos respectivos y los caminos de recepción que cerraron y abrieron, como también revisar el papel de los académicos, de los escritores y de las editoriales. Solo así, pasando por varios espacios y momentos históricos y mirando desde diferentes perspectivas, nos pudimos acercar a una reconstrucción del panorama complejo y dinámico del diálogo intercultural.

## Obras citadas

- Alighieri, Dante. “Bozhestvennaia komedia. Chast pervaiia ‘Ad. Pesn pervaiia’”. Traducción del italiano e introducción de Roman Dubrovkin. *Inostrannaia literatura*, núm. 12, 2020, págs. 214-222.
- . *Divina Comedia*. Traducción, introducción y notas de Claudia Fernández Speier. Buenos Aires, Colihue, 2021.
- . *Infierno*. Traducción y notas de Alejandro Crotto, ilustraciones de Julián de la Mota. Buenos Aires, Audisea, 2020.
- . *La divina comedia*. Traducción de Jorge Aulicino. Barcelona, Edhasa, 2015.
- Ariani, Marco. *Lux inaccessibilis: Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*. Roma, Aracne, 2010.
- Aulicino, Jorge. “Jorge Aulicino: ‘Yo necesito que la *Comedia* me hable a mí, en mi lenguaje’”. Entrevista por Lali Destéfanis. *Sonámbula*, octubre de 2017. Web. 14 de junio de 2021. <https://www.sonambula.com.ar/jorge-aulicino-yo-necesito-que-la-comedia-me-hable-a-mi-en-mi-lenguaje/>.
- . “La travesía de Dante y la travesía de un traductor: Apuntes para una charla en el Club de Traductores Literarios, Centro Cultural de España en Buenos Aires, 1.º de marzo de 2010”. 31 de marzo de 2012. Web. 14 de junio de 2021. <https://jaulicino.blogspot.com/2012/03/la-travesia-de-dante-y-la-travesia-de.html>.
- . “La divina comedia traducida por Jorge Aulicino”. *Youtube*, subido por Universidad Nacional de Entre Ríos–Canal 20, 1.º de octubre de 2015. Web. 26 de septiembre de 2021. [www.youtube.com/watch?v=uEDyq7rK\\_FA&t=181s](http://www.youtube.com/watch?v=uEDyq7rK_FA&t=181s).
- Bassnett, Susan. “The Translation Turn in Culture Studies”. Bassnett, Susan, y André Lefevere. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon, Multilingual Matters, 1998, págs. 123-140.
- Blakesley, Jacob. “Distantly Reading Dante Translations”. *Vertimo studijos*, núm. 10, 2017, págs. 65-75. DOI: <https://doi.org/10.15388/vertstud.2017.10.11282>.

- . “Global Translations of Dante’s Divine Comedy: From the Renaissance until Today”. *Youtube*, subido por British Centre for Literary Translation, 22 de octubre de 2020. Web. 14 de junio de 2021. [www.youtube.com/watch?v=RvBFq2ZUEoc](http://www.youtube.com/watch?v=RvBFq2ZUEoc).
- Casadei, Alberto. “Dante nel Ventesimo secolo (e oggi)”. *L’Alighieri*, núm. 35, 2010, págs. 45-74.
- . *Dante oltre l’allegoria*. Ravenna, Longo Angelo, 2021.
- Chiavacci Leonardi, Anna Maria. *Le bianche stole. Saggi sul “Paradiso” di Dante*. Florencia, Sismel, 2010.
- Crotto, Alejandro. “Este libro”. “El Infierno de Dante Alighieri”. *Hablar de poesía*, 25 de noviembre de 2021. Web. 14 de junio de 2021. <https://hablardepoesia.com.ar/2020/11/25/el-infierno-de-dante-alighieri/>.
- Damrosch, David. *What Is World Literature?* Princeton, Princeton University Press, 2003.
- Dubrovkin, Roman. “Prochitat Dante”. *Inostrannaia literatura*, núm. 12, 2020, págs. 214-218.
- Eliot, T. S. *Selected Essays*. Londres, Faber and Faber, 1934.
- “Entrevista a Claudia Fernández. Lanzamiento de libro La Divina Comedia en Español”. *Youtube*, subido por claudia bianco, la professoressa, 24 de abril de 2021. Web. 14 de junio de 2021. [www.youtube.com/watch?v=HGm6DNMmvGo](http://www.youtube.com/watch?v=HGm6DNMmvGo).
- Espagne, Michel. “La notion de transfert culturel”. *Revue Sciences/Lettres*, núm. 1, 2013. Web. 14 de junio de 2021. DOI: <https://doi.org/10.4000/rsl.219>
- Espagne, Michel, y Michael Werner, editores. *Transferts. Les relations interculturelles dans l’espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*. París, Éditions Recherches sur les Civilisations, 1988.
- Even-Zohar, Itamar. “Polysystem Studies”. *Poetics Today*, vol. 11, núm. 1, 1990, págs. 1-268.
- Fedorov, Andrei. “Zvukovaia forma stiotvornogo perevoda (Voprosy metriki i fonetiki)”. *Poetika: Vremennik Otdela slovesnyj iskusstv Gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv*, vol. 4. Leningrado, Academia, 1928, págs. 45-69.
- Fernández Speier, Claudia. “La felicidad polifónica – Música y justicia en el Paraíso dantesco”. *Hablar de Poesía* n.º 41, agosto de 2021, págs. 7-16. <https://hablardepoesia.com.ar/2021/01/23/la-felicidad-polifonica-musica-y-justicia-en-el-paraiso-dantesco/>

- . *Las traducciones argentinas de la Divina Commedia*. Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires, 2013.
- . “Introducción”. Alighieri, Dante. *Divina Comedia*. Traducción, introducción y notas de Claudia Fernández Speier. Buenos Aires, Colihue, 2021, págs. I-LXIX.
- Ghisalberti, Alessandro. *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*. Milán, Vita e pensiero, 2001.
- Gianera, Pablo. “Dante y sus traductores: una conjunción bien argentina”. *La Nación*, 24 de marzo de 2021. Web. 13 de junio de 2021. [www.lanacion.com.ar/cultura/dante-y-sus-traductores-una-conjuncion-bien-argentina-nid24032021/](http://www.lanacion.com.ar/cultura/dante-y-sus-traductores-una-conjuncion-bien-argentina-nid24032021/)
- Heilbron, Johan. “Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System”. *European Journal of Social Theory*, vol. 2, núm. 4, 1999, págs. 429-444. DOI: <https://doi.org/10.1177/136843199002004002>
- Honess, Claire E., y Matthew Traherne. *Reviewing Dante’s Theology*. 2 volúmenes. Berna, Peter Lang, 2013.
- Iliushin, Aleksandr A. “Pesni Zemnogo Raia (Sillabicheski perevod i nabliudeniia nad tekstom)”. *Dantovskie chteniia*. Editado por I. Belza. Moscú, Nauka, 1979.
- Ivanov, Viacheslav V. “Vy pomnite, kak beguny...’: Dante, Mandelshtam y Eliot”. *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kultury*, t. 2. Moscú, Yazyki russkoi kultury, 2000, págs. 423-434.
- “La ‘Divina Comedia’: traducciones y homenajes de un libro que ‘no es de este mundo’”, *Télam*. 10 de Septiembre de 2020. Web. 14 de junio de 2021. <https://www.telam.com.ar/notas/202009/512556-traducciones-divina-comedia.html>
- Landa, Kristina. “Bozhestvennaia Komedia” v zerkalaj russkij perevodov. *K istorii retseptsii dantovskogo tvorcestva v Rossii*. San Petersburgo, RHGA, 2020.
- . “Negativnye modeli florentiiskogo poeta v ‘Razgovore o Dante’ Osipa Mandelshtama”. *Mundo Eslavo*, núm. 18, 2019, págs. 136-148.
- . “Osip Mandelshtam i novye perevodchiki ‘Bozhestvennoi Komedii’ Dante v Rossii”. *Europa Orientalis*, vol. 39, 2020, págs. 345-372.
- . *Poetika radosti v ‘Komedii’ Dante. Originalny tekst i kanonicheski perevod*. San Petersburgo, Aletheia, 2021.
- Ledda, Giuseppe. *La Bibbia di Dante*. Turín, Claudiana, 2015.
- , editor. *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante: Atti del Convegno Internazionale di Studi (Ravenna, 7 novembre 2009)*. Rávena, Centro Dantesco Onlus, 2011.

- , editor. *Le teologie di Dante. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Ravenna, 9 novembre 2013)*. Rávena, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2015.
- Moretti, Franco. *Distant Reading*. Londres, Verso, 2013.
- Nosotti, Mario. “Inferno bien dicho y dibujado”. *Revista Ñ*, 26 de diciembre de 2020. Web. 14 de junio 2021. [www.pressreader.com/argentina/revista-n/20201226/281767041834747](http://www.pressreader.com/argentina/revista-n/20201226/281767041834747)
- Piro, Guillermo, Carlos Ricardo y Horacio Zabaljáuregui. “Dante revisitado”. *Perfil*, 16 de mayo de 2021. Web. 14 de junio de 2021. [www.perfil.com/noticias/cultura/dante-revisitado.phtml](http://www.perfil.com/noticias/cultura/dante-revisitado.phtml)
- Polilova, Vera S. “Perevod stija: Mezhdú funktsionalnym i formalnym ekvivalentom (na materiale balmontovskij perevodov ispanskij poetov)”. *Poezia filologii. Filologia poezii: sbornik konferentsii, posviaschennoi A. A. Iliushinu*. Tver, Kondratiev, 2018, págs. 134-149.
- . “Sistema de información CPCL: ¿Cómo recoger y analizar los datos para estudiar la poesía traducida rusa?”. 10 de febrero de 2021, seminario “Transferencia cultural. Canon literario” (Escuela Superior de Economía, Moscú). Ponencia no publicada.
- “Presentación del Inferno de Dante Alighieri: Audisea Editora”. *Facebook*, subido por Audisea, 1.º de diciembre de 2020. Web. 14 de junio de 2021. [www.facebook.com/audisea/videos/2882007272018827](https://www.facebook.com/audisea/videos/2882007272018827)
- “Quiénes somos”. *Ediciones Colihue*. Web. 14 de junio de 2021. <https://www.colihue.com.ar/quienesSomos/>
- Schwartz, Cecilia. “Semi-Peripheral Dynamics. Inclusion Modalities of Italian Literature in Sweden”. *Journal of World Literature*, vol. 2, núm. 4, 2017, págs. 488-511. DOI: <https://doi.org/10.1163/24056480-00204006>
- Sedakova, Olga A. “Mudrost nadezhdy: Dante”. *Stiji. Perevody*. Poetica. Moralia, t. 4, Moralia. Moscú, Universidad Dmitri Pozharski, 2010, págs. 310-322.
- . “Olga Sedakova: ‘Dante — trud sovesti dlja stijotvortsev’”. Entrevista por Olga Balla-Gertman. *Literratura*, 11 de mayo de 2017. Web. 14 de junio de 2021. <https://litteratura.org/non-fiction/2269-olga-sedakova-dante-trud-sovesti-dlya-stihotvorcev.html>
- . *Perevesti Dante*. San Petersburgo, Izdatelstvo Ivana Limbaja, 2020.
- Swaan, Abram de. *Words of the World: The Global Language System*. Malden, Polity, 2001.

- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Ámsterdam, Filadelfia, John Benjamins, 1995.
- “Traduzioni, tradizioni e rivisitazioni dell’opera di Dante”. *Youtube*, subido por UniBg per Dante 2021, 13-15 de mayo de 2021. Web. 26 de septiembre de 2021. <https://www.youtube.com/playlist?list=PL4Gns35vvK7Ja2l6qiBwya4EtJi-JoNTb>
- Venuti, Lawrence. *The Translator’s Invisibility*. Londres, Routledge, 1995.
- Werner, Michael, y Bénédicte Zimmermann. “Beyond Comparison: *Histoire Croisée* and the Challenge of Reflexivity”. *History and Theory*, vol. 45, núm. 1, 2006, págs. 30-50. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2006.00347.x>

### **Sobre la autora**

Anastasia Belousova es magíster en Italianística de la Universidad de Bolonia y doctora en Literatura Rusa de la Universidad Estatal Rusa de Humanidades. Actualmente es profesora asistente del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia e investigadora del Instituto de Cultura Mundial de la Universidad Lomonósov de Moscú. Sus intereses de investigación giran alrededor de la teoría del verso, la métrica y la poética comparadas, y los métodos cuantitativos y digitales en los estudios literarios. Hace parte del equipo que desarrolla CPCL, el Sistema de Información sobre la Poética Comparada y Literatura Comparada (<http://es.cpcl.feb-web.ru/>). Algunas de sus publicaciones recientes son: “Política y poética: el hispanismo checo y la Escuela de Praga en Latinoamérica” (*RUS* (São Paulo), 2021), “Las técnicas del ‘skaz’ en traducción: problemas de transmisión estilística (“Un episodio desagradable” de Dostoievski, traducido por Alejandro Ariel González)” (*Mundo eslavo*, 2020), “Macroanalysis of the Strophic Syntax and the History of the Italian *Ottava Rima*” (en coautoría con Juan Sebastián Páramo Rueda, *Quantitative Approaches to Versification*, Praga, 2019).

### **Sobre el artículo**

El presente artículo hace parte del proyecto de investigación “Propio y/o extranjero: el problema de los préstamos métricos y rítmicos en la historia y el desarrollo del verso ruso”, que se desarrolla en el Instituto de Cultura Mundial de la Universidad Estatal de Moscú con el apoyo del Fondo Científico Ruso (beca 19-78-10132). La autora agradece a Vera Polilova y a Santiago Méndez por sus valiosos comentarios, y a Alejandro Ariel González por la ayuda bibliográfica.