

Manuel Mujica Lainez traduce a Dante: el laberinto de Paolo y Francesca

Manuel Mujica Lainez translates Dante: the Labyrinth of Paolo and Francesca

GENARO VALENCIA CONSTANTINO

Universidad Nacional Autónoma de México

Universidad Panamericana, Campus México

gevalenc@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1226-1182>

Recibido: 10.07.2025. Aceptado: 29.03.2026.

Cómo citar: Valencia Constantino, Genaro (2026). “Manuel Mujica Lainez traduce a Dante: el laberinto de Paolo y Francesca”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 39: 147-167. DOI: <https://doi.org/10.24197/n9768w71>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: Esta breve contribución tiene el objetivo de rescatar una traducción inédita que Manuel Mujica Lainez (alias Manucho) hizo del famoso pasaje de Paolo y Francesca –del Canto V del *Infierno* de Dante–, traducción conservada en las páginas finales del libreto de la ópera *Bomarzo*, de cuyo guion el escritor argentino también fue responsable para adaptar su novela homónima. Me ocuparé en este espacio de hacer la edición a partir del manuscrito original y haré algunos comentarios sobre la traducción y sobre el boceto del “laberinto”.

Palabras clave: Manuel Mujica Lainez; Dante Alighieri; *Infierno*; traducción; Argentina.

Abstract: This brief contribution aims to recover an unpublished translation that Manuel Mujica Lainez (aka Manucho) made of the famous episode of Paolo and Francesca—from the Canto V of Dante’s *Inferno*—a translation preserved in the final pages of the libretto for the opera *Bomarzo*, for which the Argentine writer was also responsible in adapting his own novel of the same name. In this piece, I will present an edited version based on the original manuscript and offer some commentary on the translation itself, as well as on the sketch of the “labyrinth”.

Keywords: Manuel Mujica Lainez; Dante Alighieri; *Infierno*; Translation; Argentina.

INTRODUCCIÓN

Al final del libreto de *Bomarzo* —ópera inspirada en la novela homónima de Manuel Mujica Lainez, quien también ocupó el rol de guionista para la futura representación teatral—, aparecen unos ensayos de traducción de un célebre pasaje del *Infierno* (V, 73-142) de Dante: los amores de Paolo y Francesca¹. En tales páginas se puede apreciar con todo detalle el ejercicio de traducción y corrección que el escritor argentino hizo sobre cada verso vertido al castellano; no se trata de una versión literal y del todo fiel al texto italiano, sino que, sirviéndose de endecasílabos blancos (sin rima), Mujica Lainez recreó los susodichos versos con toda la libertad de transformar algunas palabras y giros sintácticos en su paso al español, si bien en ocasiones replicó los juegos poéticos originales por ser característicos y muy bien reconocibles de la expresión dantesca². Pese a constar en las últimas páginas del libreto operístico, esta traducción —y su laberinto— en realidad no parece guardar relación temática con la composición inmediatamente previa —la trama de la ópera se focaliza sobre todo en la inmortalidad del duque de Bomarzo—, pues, según explica el propio autor en la página 64 —catorce años después de haberla hecho (pues señala el año de 1980)—, aquella era sobre todo una pieza por encargo:

Hice esta traducción entre el 14 y el 15 de julio de 1966, a pedido del escribano [*espacio en blanco donde falta el nombre*] Martínez Carbonell.

¹ Si bien la traducción llegó a publicarse en una recopilación de documentos inéditos (Mujica Lainez, 1982: 171-174) cuando el autor seguía con vida, fue desprovista de los ensayos y del laberinto, ni tampoco se estudió filológicamente en su contexto.

² No es el único ejemplo de traducciones hechas por Mujica Lainez, por ejemplo, la versión española de cincuenta (cuarenta y ocho en realidad) sonetos de Shakespeare (Buenos Aires, 1963) que le valió el elogio de Borges. Respecto de su faceta como traductor, véase Puente (2011), quien, aparte de publicar una traducción inédita de Baudelaire realizada por Manucho, cita algunas de sus declaraciones dadas en la radio a propósito de su reciente versión del poeta inglés: “El traductor de un poema debe enfrentarse con la individualidad del poeta y con la singularidad de su idioma. Está irremediabilmente derrotado si aspira a conservar una a una todas las cualidades de su modelo. Debe elegir y desechar, interpretar y adaptar. En una palabra, debe recrear. El poema originario debe ser considerado por él como un punto de partida inspirador, pero lo que en verdad hará, guiado por el poeta maestro, será componer un poema suyo, cumpliendo un ejercicio lírico cuyos elementos le son suministrados por el poema fundamental. [...] Me he esforzado por construir, con cada uno de los [poemas] que traducía, un pequeño poema mío, ajustado dentro de lo posible al paradigma shakespeariano” (75).

Luego, también a su solicitud, la copié en varias altas hojas, distribuyendo su texto de acuerdo con el movimiento que caracteriza a mis laberintos, y la ilustré con flechas (símbolo de Paolo) y lágrimas (símbolo de Francesca). Martínez Carbonell mandó armar una caja especial para el conjunto, y hoy ese ejemplar único forma parte de su colección, en la ciudad de Rosario. Aquí se publica dicho texto por primera vez. 1980.

A diferencia de sus versiones de Shakespeare, Molière, Marivaux y Racine publicadas como obras aisladas, ésta fue una traducción pergeñada para inspirar uno de sus conocidos laberintos (De Villena, 2007), en cuyo boceto³ (Fig. 1) con pluma azul se vislumbran, en efecto, los rasgos simbólicos descritos en la cita anterior, cuatro lágrimas puestas en diagonal y varios trazos serpenteantes, sobre dos de los cuales se inscriben los dos primeros versos de su traducción: “Y comencé: —«Poeta, desearía hablar a aquellos dos que vuelan juntos»”. Aunque no hay relación literaria entre la ópera y la traducción, gracias a una nota de la última página del libreto (en la página 62), se constata que Mujica Lainez terminó de redactar la ópera el 6 de julio de 1966, de tal suerte que pasaron menos de diez días para que empezara con la traducción de los versos dantescos. Asimismo, la disposición de las páginas en las que se guardan estos ensayos de traducción hacia el final del libreto es la siguiente. Con data de 14 de julio de 1966 constan, entre las páginas 65 y 70, sus primeros intentos con amplias modificaciones por medio de tachados directamente sobre la versión en pluma. Una versión casi definitiva, pues también se advierten cambios de última hora, se halla entre las páginas 71 a 73, con fecha de 14-15 de julio de 1966, por lo que es de suponer que su práctica traductológica y gráfica le tomó apenas dos días, aprovechando, para ensayar su traducción y su dibujo, incluso las últimas páginas del cuaderno en que había asentado el libreto de la ópera.

No está de más considerar que este ejercicio literario se enmarca en una larga tradición argentina cuyo interés por la *Commedia* de Dante impulsó a muchos pensadores y escritores a embarcarse en traducirla al español (Fernández Speier, 2013) y a “apropiarse” de ella desde un punto

³ La versión del laberinto entregada a Martínez Carbonell debió de contener más que el boceto que aquí se presenta, pero hasta el momento me ha sido imposible localizarla. En los dibujos publicados (Mujica Lainez, 2004b) no se incluye este laberinto.

de vista literario, como pasó con Borges⁴. Así, no sólo Borges sino también Mujica Lainez estuvieron expuestos a la influencia cultural del poeta florentino –cuya impronta se ve reflejada explícita o implícitamente en sus obras–, puesto que ambos argentinos habían seguido “el magisterio” de Leopoldo Lugones, quien les había abierto “las puertas del tríptico” dantesco para la expresión literaria (Fernández, 1999: 566). Por ejemplo, a más de sus *Nueve ensayos dantescos* (1982), Borges publicó en 1981 un poema modelado a partir del mismo episodio de Paolo y Francesca que Manucho había traducido quince años antes; inspirada sólo en un verso (“*soli eravamo e sanza alcun sospetto*”) la recreación borgiana dicta:

Infierno, V, 129

Dejan caer el libro, porque ya saben
que son las personas del libro.
(Lo serán de otro, el máximo,
pero eso qué puede importarles.)
Ahora son Paolo y Francesca,
no dos amigos que comparten
el sabor de una fábula.
Se miran con incrédula maravilla.
Las manos no se tocan.
Han descubierto el único tesoro;
han encontrado al otro.
No traicionan a Malatesta,
porque la traición requiere un tercero
y sólo existen ellos dos en el mundo.
Son Paolo y Francesca
y también la reina y su amante
y todos los amantes que han sido
desde aquel Adán y su Eva
en el pasto del Paraíso.
Un libro, un sueño les revela
que son formas de un sueño que fue soñado
en tierras de Bretaña.
Otro libro hará que los hombres,
sueños también, los sueñen.

⁴ Borges, 1982; Ardavín, 1996; Núñez-Faraco, 2006, 2015; Kruse, 2023; Wiesse Rebagliati, 2024. Para un “encuentro complejo” entre Virgilio, Dante y Borges, cf. García Jurado, 2021; incluyendo a Lugones en la ecuación, cf. García Jurado, 2024.

Para sus ensayos Borges (1982: *passim*) profundiza en la exégesis literaria, filosófica y psicológica del pasaje dantesco; y, sin duda, estas reflexiones valdrían como una clave hermenéutica para ilustrar y entender mejor este poema borgiano, cuya labor – aún no realizada hasta donde pude rastrear– heredaré a un ingenio superior. Pero, por supuesto, no es una mera coincidencia que Borges y Manucho se hayan ocupado de este episodio dantesco que, sobre todo en el romanticismo, fue objeto de recreaciones y atenciones literarias muy diversas por el talante evidentemente amoroso que prometía (Saglia, 2002). En Argentina también Lugones le dedicó las páginas finales de su *Lunario sentimental* (1909) a un curioso relato, presuntamente documentalista, acerca de Francesca y que contradice en un detalle crucial la versión de Dante: con base en un manuscrito ficticio en latín del siglo XIII –que afirmaba haber depositado en la Biblioteca Nacional de Argentina–, Lugones teje con habilidad, siguiendo el mismo motivo lunar, la “auténtica” narración de los amantes para desmentir “al Dante, a Boccaccio y al falso Boccaccio” que coincidían en “la consumación del adulterio” (296).

Por su parte, la indudable presencia de Dante en la obra de Mujica Lainez falta de revisarse, no sólo como inspiración literaria sino también como recurso intertextual, dadas las alusiones tan explícitas como en *El viaje de los siete demonios* (1974), en cuyo prólogo el escritor argentino imagina el palacio infernal donde se apostaban como parte de la decoración “los bustos pálidos de Dante y de Milton, puestos cabeza abajo”⁵; dadas las ingeniosas recreaciones –reconocibles para cierto tipo de lector– como en *Bomarzo* (1962), con “la selva oscura” –alegoría de la afligida vida del protagonista provocada por su deformidad corporal–, con el parlamento de Palingenio que detiene al duque en su camino a Roma: “–Párate –me gritó–, aunque no sé si eres humano o demonio, y socorre a este desgraciado”, trabajado directamente de Dante (*Inf.* I, 65-66): “–Miserere di me, –gridai a lui, / –Qual che tu sii, od ombra od omo certo!–”; o con caracterizaciones como la de dos cardenales, aduladores del emperador Carlos V, cuyas capas forradas de plomo replican las que llevan los hipócritas perfiladas en el octavo círculo infernal: “Di fuor dorate son... ma dentro tutte piombo” (*Inf.* XXIII, 64-65).

⁵ Por supuesto que la presencia de los bustos de Dante y Milton en el palacio infernal se explica por representar dos grandes autores que escribieron del infierno y el paraíso.

Pero es en aquella novela⁶ –en torno al viaje que los demonios emprenden al mundo para instigar en la humanidad los pecados capitales– donde puede observarse que Mujica Lainez operó sobre el episodio de Paolo y Francesca una interpretación estética retomando elementos de Dante, pero estableciendo nuevas lecturas afines con la trama. Antes de dirigirse a la tierra junto con sus otros compañeros infernales, Asmodeo, el demonio concupiscente –de ahí se entiende su relación con los personajes condenados–, ha de acometer una breve tarea. Vale la pena reproducir todo el interesante pasaje (Mujica Lainez, 1974):

–Antes de partir –dijo– debo cumplir una pequeña misión relacionada con dos humanos que aquí cerca residen, y ruego a Sus Excelencias que me acompañen.

Así lo hicieron los demás, sin silenciar las protestas, naturalmente, ya que los demonios son, por esencia, dados a la contradicción, y tras breve andar se internaron en una cueva lóbrega. La habitaban dos ancianos decrepitos, hombre y mujer, carentes de ropa alguna, lo que subrayaba el triste despojo de sus anatomías, y a quienes envolvían telarañas muy viejas. Hallábanse en ese instante entregados, con harto esfuerzo, a la tarea tradicional que exige la propagación de la especie, y el espectáculo ofrecido por su revoltijo senecto no era agradable.

–Estos –explicó el demonio– son los lujuriosos hermanos políticos, Francesca da Rimini y Paolo Malatesta. Sus Excelencias tendrán presente el quinto canto dantesco, que los muestra arrastrados por una tormenta interminable, “la bufera infernal”, cuyo torbellino lleva en su seno a Semíramis, a Dido, a Cleopatra, a Helena de Troya, a Aquiles, a Paris, a Tristán y a más de mil sombras. ¡Qué distinta su concepción poética de la realidad por mí inventada! ¡Qué diverso y cuánto más terrible es su real castigo! En “La Divina Comedia”, su pena consiste en recordar el tiempo feliz en la desdicha, “Nessun maggior dolore”, etc... Cotéjenlo, Excelencias, con la estricta verdad, y confiesen que no anduvo ociosa mi imaginación al concebir su tortura. Su escarmiento finca en continuar envejeciendo y envejeciendo, siempre juntos, y en cumplir el acto carnal tres veces por día, con sus elementos ajados y de acuerdo con un horario fijo. Eso no quita, por supuesto, que evoquen con amargura su tiempo feliz, o sea el tiempo en que no tenían que amarse.

⁶ Agradezco a uno de los revisores atraer la atención sobre Barboza (2022) que se ocupó de aspectos literarios dantescos relacionados solamente con esta novela donde los siete demonios son los protagonistas de la acción; con todo, por ser una publicación en un volumen más bien local y autoeditado fue imposible su consulta.

Los nobles italianos, irreconocibles, escuálidos, sudorosos, desanudaron sus pobres miembros y contemplaron con mirada ausente a la ilustre compañía. A los condenados se dirigió Asmodeo, deslizándose una zarpa por la jeta de puerco y por las orejas conejiles.

–Tórtolos eternos –manifestó–, les he traído, para que no me olviden mientras falto de aquí, una bella tarjeta postal en colores. Es la reproducción del óleo que el romántico Ary Scheffer pintó en 1822 y que tanto conmueve a la sensualidad de los visitantes del Museo del Louvre, con su cadencia decorativa. Como sabrán, la inspiró el episodio de ustedes, en el poema del Alighieri. Obsérvenla. Observen el hermoso cuerpo moreno de Paolo, la delicada morbidez de Francesca y sus pechos de marfil. ¡Con qué joven elegancia vuelan y cómo se abrazan! ¡Ah, la literatura! Comparen su situación con la de ustedes, fastídiense, y no dejen de satisfacer su triple obligación diaria, pues si me llego a enterar, a mi retorno, de que la desobedecieron, me veré forzado a elevar a cuatro sus cotidianas faenas.

Del extenso pasaje son varios los puntos por comentar respecto de la recreación de Mujica Lainez. Paolo y Francesca, ya decrepitos, habitan en una cueva desnudos y condenados irónicamente a la misma acción pecaminosa que los arrojó al infierno, es decir, a realizar el acto sexual tres veces al día, castigo que no aparece en Dante sino es una invención de Manucho que complementa la historia que no habría logrado contarse, y es el demonio Asmodeo quien se jacta de que el castigo impuesto a la pareja es aun mayor de lo que el florentino escribió: “¡Qué distinta su concepción poética de la realidad por mí inventada! ¡Qué diverso y cuánto más terrible es su real castigo! En «La Divina Comedia», su pena consiste en recordar el tiempo feliz en la desdicha, «Nessun maggior dolore», etc... Cotéjenlo, Excelencias, con la estricta verdad, y confiesen que no anduvo ociosa mi imaginación al concebir su tortura”. Y cuando se dirige a los condenados, por un lado, los llama “tórtolos eternos” en una irónica alusión a su perpetua convivencia forzada, y, por el otro, les deja una postal con la reproducción de una verdadera pintura decimonónica como recordatorio y burla de la otrora joven apariencia de los amantes en contraste con su estado actual en el infierno. Así pues, las aportaciones de Mujica Lainez al episodio dantesco amplían la historia original con aspectos del castigo y denuncia moral que no se hallan ni en Lugones ni en Borges, quienes, por el contrario, en su cuento y en su poema respectivamente, intentaron quitar el estigma del adulterio, insistiendo en que el beso entre ellos, tal como lo refería Dante, nunca tuvo lugar.

Ahora bien, en *Bomarzo* –de donde se inspira la ópera, al final de cuyo libreto se halla la traducción que ocupa estas páginas– no parece haber alguna referencia del todo manifiesta sobre el pasaje dantesco de Paolo y Francesca. Sin embargo, en opinión de Niemetz (2016: 245), el episodio con Nencia, dama florentina con quien el protagonista de la novela tuvo su primer contacto sexual en su juventud, podría apuntar a la “clarísima intención” de Mujica Lainez de “parodiar el amor cortés” en una posible alusión “en clave grotesca” a la pareja dantesca, acaso por el componente de la lujuria, pues ahí no se comete adulterio, aunque a mi juicio esta interpretación es inoperante y parece forzada; pero donde sí ocurre es en otro capítulo de la novela. Fabricada por el propio autor se presenta (Mujica Lainez, 2010: 197) la “fábula” de Ginebra de Rávena, que se hace amante de un joven Diomedes, estando ella casada con un jorobado al que luego arrojan de las escaleras; para Niemetz (2016: 246), esta es una “prolepsis de lo que sucederá más adelante” en la novela, a saber, “cuando el contrahecho Duque se case con la bella Julia Farnese y ella, presuntamente, lo engañe con su hermano Girolamo”. Manucho no mencionó a los amantes dantescos en la novela, pero el nombre que le asigna en su cuento a la mujer amante, Ginebra, es exactamente el de la protagonista que en el imaginario artúrico engaña al rey de Camelot con Lancelot, cuya historia es, de hecho, la que en el pasaje dantesco que tradujo Mujica Lainez propicia el ambiente amoroso⁷. En *Bomarzo* esta transferencia simbólica de Paolo y Francesca a Julia Farnese y Maerbaile Orsini resultaría legítima y muy bien desarrollada literariamente⁸, no solo dentro de un momento puntual y aislado de la historia sino con ulteriores alcances narrativos, pues tal relación a la postre desencadenaría otras tramas determinantes para Pier Francesco Orsini⁹.

⁷ Joset (2007, p. 324) propone la impronta de la novela picaresca *Retrato de la lozana andaluza* (1528) de Francisco Delicado, cuyos personajes, Lozana y Diomedes de Rávena, habrían tenido un “trueque de papeles” aplicado a ese relato de *Bomarzo*.

⁸ A pesar de que Blanco Fresnadillo (2013: 52) había señalado de paso la coincidencia, en presunto diálogo con el cuento de Lugones, entre la pareja dantesca y los personajes de *Bomarzo*, en realidad no se interesó por la traducción como producto literario ni por el laberinto, que seguramente ni siquiera conoció porque tan sólo cita la recopilación de documentos (Mujica Lainez, 1982), de forma que no revisó el libreto de la ópera.

⁹ La relación entre Julia y Maerbaile provoca que Pier Francesco Orsini busque la muerte de su hermano. Al final de la novela, luego de que Nicolás, hijo de Maerbaile y Cecilia Colonna, se entera de que el duque había hecho matar a su padre tiempo atrás, vierte en secreto veneno en la copa que contenía el supuesto elixir de la inmortalidad y que Pier Francesco bebe en un rito en el Sacro Bosco de los Monstruos.

Con todo, aunque el episodio de Giulia y Maerbale aparece en el libreto de la ópera y que justificaría con toda razón la presencia de la traducción de ese pasaje dantesco en las páginas finales del manuscrito, no me parecería acertado pensar en una asociación definitiva si se considera que catorce años después Mujica Lainez tuvo que incorporar una nota especificando el motivo de la traducción, aun con las fechas tan cercanas de su composición. En todo caso, habría que establecer la relación únicamente simbólica entre la traducción y el libreto de la ópera, dado que la ópera dista de la novela en argumentos definatorios para la trama, pues cuando en la primera son Julia y Maerbale los que coquetean entre sí provocando los celos del duque pero sin llegar a cometer adulterio –que es el punto crucial de la pareja dantesca–, en la segunda, en cambio, el encuentro entre ellos, y sí consumado, había sido organizado por el propio protagonista con el motivo de conseguir un heredero para el ducado de Bomarzo, no sin profundos remordimientos¹⁰.

Y si bien los personajes de la ópera *Bomarzo* no se asemejan totalmente a los dantescos –ya que el adulterio no llega a cometerse más que por un beso no consensuado–, sí que resultan vinculados con los del cuento de Lugones que los exculpa. Tras el breve prólogo donde afirma haber obtenido la información del manuscrito medieval, así comienza la historia contenida al final de su *Lunario sentimental* (1909: 292-293):

Jamás hubo otra relación que una “exaltada amistad” entre Paolo y Francesca. Aun sus manos estuvieron exentas de culpa, y sus labios no tuvieron otra que la de estremecerse y palidecer en la dulce angustia de la pasión inconfesa.

[...] Francesca tenía dieciséis años (la historia es conocida) cuando la desposaron con Giovanni Malatesta, como certificación de la paz concluida entre los Polenta de Rávena y los Malatesta de Rímimi.

El esposo, contrahecho y feo, envió a su hermano Paolo para que se casara por poder suyo, no atreviéndose a presentarse en persona ante la joven, en previsión de un desengaño fatal y del rechazo consiguiente.

¹⁰ Mujica Lainez (2010: 548): “Me dije que, después de todo, lo que en mi imaginación estaba organizando era un trueque: yo suprimiría el riesgo que emanaba de un retoño de Maerbale crecido en el bosque de Bomarzo, y Julia lograría el placer que no podía procurarle mi parcial impotencia, y lo lograría en brazos de un hombre que me equivalía prodigiosamente, en la sangre, en el físico, pero sin mis deformidades, un hombre a quien quería acaso. [...] Otro hijo de Maerbale me sucedería, si alguien debía sucederme... pero aquel hijo sería ante el mundo, y ante los mismos Maerbale y Julia silenciados por las circunstancias, un hijo mío, un Orsini mío”.

Hallábase Francesca en una ventana del palacio solariego, cuando entró al patio de honor la cabalgata nupcial; y una dama de su séquito, equivocada también, o sobornada quizá por el futuro esposo, señalóle a Paolo como al que iba a ser su efectivo dueño.

De este error provino la tragedia.

Como se aprecia a partir de estas líneas, se revelan los elementos básicos de la historia entre Julia y Maerbale, tanto de la novela como de la ópera, con notados cambios como la ausencia del adulterio para el caso último; además, es el esposo, también un jorobado como Pier Francesco Orsini –detalle físico que para nada aparece en Dante–, el que envía a su hermano a desposar a su prometida a través de un intermediario legal ante el temor del rechazo que ocasionaría su apariencia, decisión acaso deliberada –nótese la apostilla sobre la dama “sobornada quizá por el futuro esposo”– que provoca el encuentro entre Paolo y Francesca y estimula toda la narración trágica.

Así, es probable que la caracterización de Paolo y Francesca presuntamente insinuada en *Bomarzo* no provenga en línea directa de la versión dantesca sino que esté mediada por la lectura del cuento de Lugones. A pesar de las conexiones intertextuales altamente plausibles, esta lectura queda como una hipótesis pero sustentada, por supuesto, en el horizonte literario y estético de la Argentina de los años 60 que vivió Manucho. En esos siete cuadernos de notas (Mujica Lainez, 2004a) que acompañan al borrador de *Bomarzo* no he localizado referencias ni al episodio dantesco específico ni tampoco a Lugones, pero es de suponer que el novelista argentino pudo haber tenido presente, aun de lejos, la versión de su maestro a la hora de concebir escenas y relaciones para su épica renacentista.

Dada ya esta reconstrucción del pasaje de Paolo y Francesca, desde Dante, mediando el cuento de Lugones y las versiones novelística y operística de *Bomarzo*, hasta la traducción de Manucho, es posible concluir que la versión al español que Mujica Lainez ejecutó sobre la escena dantesca, y aun cuando tan sólo guarda relación simbólica con la trama de la ópera en cuestión, no está aislada de su producción “bomarziana” ni de su imaginario literario.

LA TRADUCCIÓN: EDICIÓN Y NOTAS

En este espacio se presenta editada la traducción al español que Manuel Mujica Lainez compusiera de un pasaje (*Inf.* V, 73-142) de la *Commedia* de Dante. Puesto que en el manuscrito se encuentran los ensayos y, posteriormente, entre las páginas 71 y 73 la versión final de la traducción, me basaré en esta última, aunque por supuesto consigno en nota algunas variaciones significativas como muestra del ejercicio literario (Fig. 2). También en nota comentaré ciertas operaciones poéticas practicadas en el proceso traslaticio que son dignas de mención.

Infierno
Canto V
Paolo y Francesca

Y comencé: –“Poeta, desearía
hablar a aquellos dos que vuelan juntos¹¹
y tan leves parecen en el viento”¹².

–“Vendrán –me respondió– no bien más cerca
se encuentren de nosotros, y les ruegues,
invocando al amor que los conduce”.

Cuando el viento los trajo a nuestro lado,
alcé la voz: –“¡Oh atormentadas¹³ almas,
venid a hablarnos, si otros no se oponen!”

Lo mismo que palomas, que el deseo llama

¹¹ En italiano Dante sólo expresaba que los amantes iban juntos (“che ‘nsieme vanno”), idea que en la traducción, gracias a la interpretación de la línea siguiente que indica que los personajes eran ligeros en el viento, Mujica Lainez transmuta el verbo con “vuelan”, además de que la relación entre la pareja y las aves se justifica porque en tercetas anteriores y posteriores esa misma conexión el florentino ya la había creado (vv. 40-48; 82-84); recuérdese que años después, en *El viaje de los siete demonios*, el argentino llamó “tórtolos eternos” a Paolo y Francesca, no sólo por la noción amorosa vinculada con esa especie de ave sino posiblemente también por la caracterización dantesca.

¹² Este verso es el primero en los ensayos que tuvo una versión más libre (“y que sin resistir al ímpetu del viento”, cf. Fig. 2) y que, al cabo, mantuvo una más próxima al italiano; esto es muestra de que ya desde el principio el traductor decidió no excederse en interpretar el texto, aun cuando en otras ocasiones sí se tomó licencias, mínimas pero razonables (véase nota anterior).

¹³ En la primera versión había escrito “torturadas”.

y que van aleteando al dulce nido,
así, movidas por un ansia sola,

de la turba de Dido se llegaron
por el aire malsano hasta nosotros,
tan recio fue mi apasionado grito.

—“¡Ser gracioso y benigno que visitas,
en las tinieblas lóbregas¹⁴, a aquellos
que manchamos al mundo con la sangre,

si fuera amigo el rey del universo¹⁵,
por tu tranquilidad le imploraríamos,
pues de nuestro suplicio te condueles!

Lo que te plazca oír y hablar, contigo
lo hemos de oír y platicar nosotros,
mientras que el viento, como ahora, calle¹⁶.

La tierra en que nació se halla situada
sobre la costa donde el Po descende,
buscando paz con todos sus secuaces.

Amor, que del gentil¹⁷ pronto se adueña,
a éste lo prendó del cuerpo hermoso
que me quitaron para mi tortura.

Amor, que amar también hace al amado,

¹⁴ Divergente del original “che visitando vai per l’aere perso”, Manucho utiliza aquí el mismo adjetivo “lóbregas” para las tinieblas que luego también aplicaría a la cueva del infierno donde están condenados Paolo y Francesca a residir según *El viaje de los siete demonios*; en un inicio había traducido “el aire oscuro”.

¹⁵ Replica idéntica del italiano (“se fosse amico il re de l’universo”) y acomodada correctamente al endecasílabo.

¹⁶ Replica idéntica del italiano (“mentre che ‘l vento, come fa, ci tace”) y acomodada correctamente al endecasílabo.

¹⁷ En la traducción Mujica Lainez omitió por motivos métricos el sustantivo “cor” del original, haciendo que en su versión el adjetivo “gentil” concordara con la persona de Paolo y no con el corazón, de tal manera que mediante ese simple cambio quiebra el conceptismo dantesco, pues el sintagma “cor gentil” hacía alusión a un tópico trovadoresco del amor cortés, expresado, por ejemplo, ya en el soneto correspondiente al tercer capítulo de la *Vita nuova*: “A ciascun’alma presa e gentil core”.

me unió por un placer profundo a éste
que, como ves, aún no me abandona¹⁸.

Amor nos envió la misma muerte:
Caín espera a quien tronchó dos vidas¹⁹.
Me hablaron ambas sombras de ese modo.

Al escuchar a tan heridas almas,
cavilé, con la faz baja, hasta el punto
en que el poeta interrogó: —“¿Qué piensas?”

Pude al fin contestar: —“¡Oh pesadumbre!
¡qué pensamientos dulces y deseos
al dolor los trajeron de este sitio!”

Me dirigí después a los cuitados²⁰
y comencé: —“Francesca, tu infortunio²¹
mueve de compasión mi llanto triste.

Dime cómo el amor, en el instante
de los dulces suspiros, de qué suerte
reveló sus equívocos deseos²².

Y ella a mí: —“No hay dolor que se compare
con recordar los tiempos de ventura

¹⁸ Replica idéntica del italiano (“che, come vedi, ancor non m’abbandona”) y acomodada correctamente al endecasílabo.

¹⁹ El texto italiano incluye la perspectiva subjetiva de los amantes muertos por el esposo (“Caina attende chi a vita ci spense”), pero aquí el traductor optó por una interpretación desde la justicia objetiva, es decir, que Caín, el personaje bíblico que asesinó a su hermano, resulta por antonomasia encargado de “atender” al esposo, no por venganza ante la muerte de los amantes —como aparece atisbado en Dante—, sino para castigar el fratricidio cometido; además, se entiende por Caín el personaje no la zona del infierno.

²⁰ Si bien el original no presenta un adjetivo relacionado con los personajes (“mi rivolsi a loro”), a fin de completar el endecasílabo Manucho describió a sus interlocutores como afligidos o desventurados con ese interesante vocablo “cuitado”; licencia que se justifica porque no hizo sino refrendar la idea de los personajes atormentados del verso 80.

²¹ En la primera versión había escrito “tus martirios” para asemejarse al original, pero al final se decantó por “infortunio”, quizá para aminorar la carga semántica del castigo.

²² Este verso iniciaba en su primera versión con “os”, en alusión a los personajes, pues Dante les pregunta de qué manera hizo el Amor para juntarlos (“come concedette amore che conosceste...”); por la métrica eliminó el pronombre, de forma que en la traducción definitiva quedó implícita la alocución del poeta a los amantes.

en la miseria²³; sábelo tu guía.

Pero si a la raíz, con tales ansias,
pretendes conocer del amor nuestro,
como quien habla y gime he de decirlo.

Por diversión, leíamos un día
cómo el amor redujo a Lanzarote,
solos estábamos y sin sospechas²⁴.

Más de una vez buscáronse los ojos
en la lectura, y el color mudamos,
hasta que un trozo nos venció al unísono.

Cuando leíamos que la sonrisa
deseada quebró el beso del amante²⁵,
éste, que de mí nunca se separa,

temblando todo, me besó la boca²⁶.
Libro y autor, otro Galeoto fueron:
Ya no leímos más desde aquel día”.

En tanto un alma así me estaba hablando,
sollozaba la otra, y yo, dolido,
desfallecí como si me muriera
y caí como cae un cuerpo muerto²⁷.

²³ Estos célebres versos (“Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria”), bellamente reproducidos tanto en léxico como en metro por Mujica Lainez, también los desarrollaría años más tarde en *El viaje a los siete demonios*, de donde saca la idea de que el castigo de los amantes adúlteros consista en el acto sexual continuo, es decir, recordar diariamente el acto mismo que los condenó al infierno.

²⁴ Replica idéntica del italiano (“soli eravamo e sanza alcun sospetto”) y acomodada correctamente al endecasílabo. En este verso se basó Borges para su poema.

²⁵ Aquí es interesante la interpretación de Mujica Lainez, pues ahí donde el texto decía “Quando leggemmo il disiato riso esser basciato da cotanto amante”, el traductor cambia un detalle de la historia e incorpora la ruptura del beso por parte de la amada (Ginebra, para la narración artúrica) con el afán de diferenciar todavía más el caso de la pareja dantesca, a saber, que Paolo sí besó a Francesca.

²⁶ A pesar de la inversión sintáctica de elementos en contraste con el italiano (“la bocca mi basciò tutto tremante”), a mi juicio el cambio está justificado para prolongar el clímax del beso hasta el momento final del verso.

²⁷ Con la posibilidad de reproducir el original (“e caddi come corpo morto cade”) y de mantener la métrica, Manucho decidió juntar los verbos en aliteración y en políptoton.

CONCLUSIONES

La recuperación y el análisis de esta traducción, prácticamente desapercibida, del episodio de Paolo y Francesca permiten ilustrar una faceta poco explorada de la producción literaria de Manuel Mujica Lainez: la de un traductor profundamente consciente de la tradición occidental, en diálogo con su horizonte cultural latinoamericano, compartido, entre otros, por Lugones y Borges, que se ocuparon de ese mismo pasaje mediante lecturas divergentes y en formatos específicos. Es evidente ahora que no constituye un ejercicio menor o meramente marginal por aparecer en el libreto de la ópera sin una indicación abierta y clara sobre su inspiración literaria –aunque sí del motivo de su composición en vista del laberinto encargado–, ya que dicha versión del pasaje dantesco revela una coherencia estética y temática con partes clave del resto de su obra. La elección de este fragmento de la *Commedia* no es gratuita, pues a partir de ella Mujica Lainez proyectó una trama concreta de conflicto pasional para su novela y, por ende, para la ópera. Por supuesto que no hay que esperar en Manucho una tradición genética inalterable entre los personajes dantescos y los de *Bomarzo*, porque precisamente, como también era la tendencia borgiana, su estilo de escritura se basa en la apropiación y deliberada deformación del material de origen para procrear un producto, en línea con el imaginario cultural y literario europeo, lo suficientemente diverso como para sentirlo anclado a la literatura argentina²⁸.

En suma, el rescate y el comentario de esta versión “manuziana” de Dante, con su debida contextualización, no solo enriquece desde nuevas perspectivas de la literatura comparada el estudio del universo de *Bomarzo* sino que permite incorporar este gesto traductológico como un acto más dentro de las labores literarias de Manucho, de quien todavía hace falta abundar en sus correlatos con la tradición clásica²⁹. Finalmente, el boceto

²⁸ Borges consideraba que, entre los latinoamericanos, en especial los argentinos tenían mayor derecho a tratar la tradición europea; así lo expresa: “¿Cuál es la tradición argentina? [...] Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. [...] Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (Borges, 2009: 272-273, *apud* Jansen, 2021: 64).

²⁹ A este respecto, gracias al borrador original y a los cuadernos de notas que Mujica Lainez conformó en su proceso de documentación para la novela, estoy preparando dos artículos adicionales, uno sobre los mecanismos intertextuales entre Virgilio y *Bomarzo*,

del laberinto que acompaña la traducción en el libreto, aun bajo encargo, ha de ser tenido en cuenta como un fruto de la interpretación que Mujica Lainez hiciera del pasaje dantesco; simple o no, el dibujo también marca un vínculo entre literatura y arte visual por parte del novelista argentino, cuya lectura (flechas y lágrimas), más allá de una pretendida fidelidad al modelo original, ofrecen un simbolismo del viaje sentimental de Paolo y Francesca en su transcurso infernal: el laberinto consiste, por lo tanto, en hallar la interpretación de los trazos inspirados en el trasunto dantesco.

FINANCIACIÓN

Esta investigación se inscribe en el marco del proyecto PAPIIT IN402224 “Hermetismo y sacralidad. Las otras tradiciones clásicas”, financiado por el Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), y cuyo responsable es el Dr. Javier Espino Martín, a quien agradezco el apoyo otorgado para concluir mi investigación doctoral.

AGRADECIMIENTOS

Dejo constancia de mi agradecimiento a la Biblioteca *Jorge Luis Borges* de la Academia Argentina de las Letras por haberme enviado en formato digital los documentos relativos a la ópera de *Bomarzo*, al final de cuyo libreto se encuentra la traducción de los versos dantescos que han ocupado este análisis.

otro sobre el papel de Palingenio como personaje asociado a la astrología y al renacimiento, cuyo rol en la trama ha sido hasta ahora soslayado.

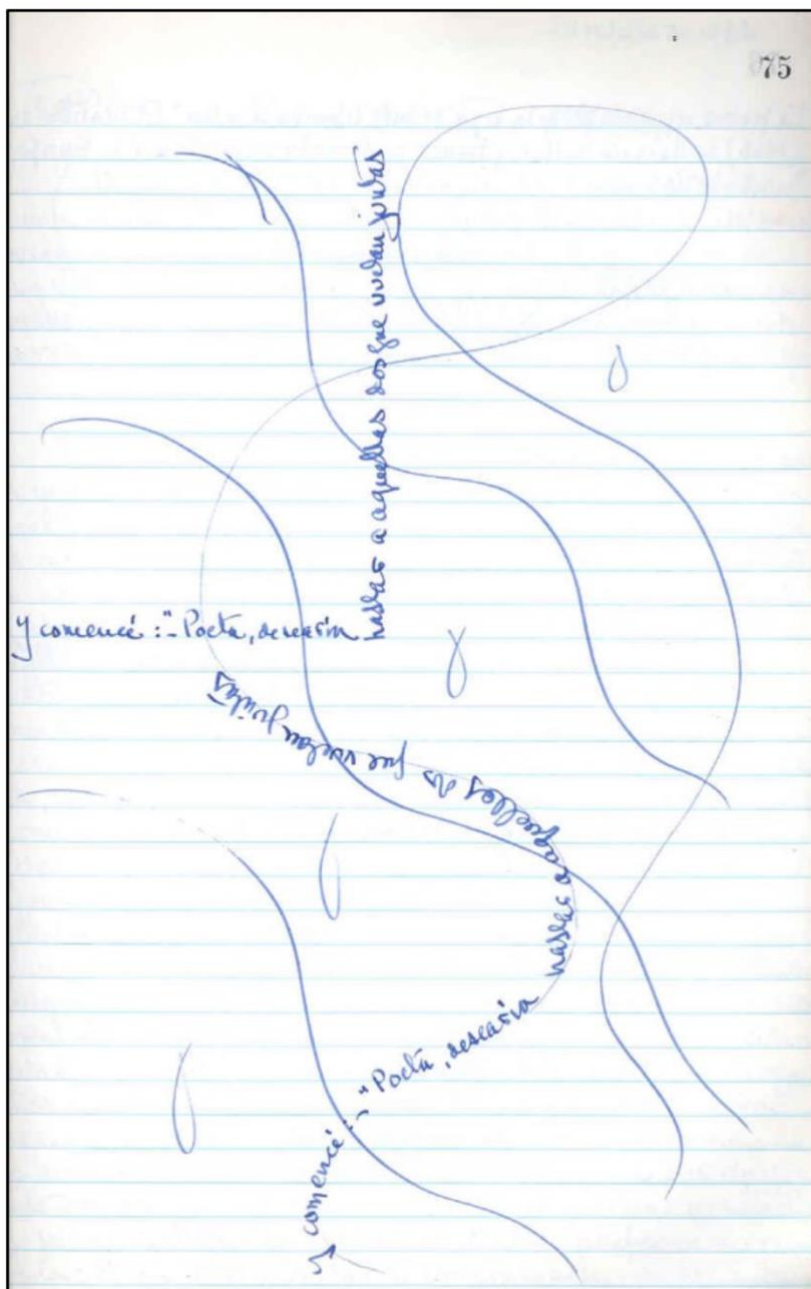


Figura 1. *Laberinto sobre Paolo y Francesca* (1966)
Mujica Lainez, 2004a, *Libreto Bomarzo*, p. 75

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante (1904). *La Divina Commedia*. Milano: Hoepli Editore.
- Ardavín, Carlos (1996). “Hacia una definición borgeana de la literatura: Dante y la *Divina Comedia*”. *Chasqui*, 25/2, pp. 81-88.
- Barboza, Noelia (2022). “Dante Alighieri y su influencia en Manuel Mujica Lainez”. En Álvaro Revello Barboza (coord.), *La Commedia: huellas y diálogos intertextuales*. Montevideo: Autoedición.
- Blanco Fresnadillo, Lourdes (2013). *La poética de Manuel Mujica Lainez: fábula e iconografía*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Borges, Jorge Luis (1981). *La cifra*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1982). *Nueve ensayos dantescos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- De Villena, Luis Antonio (2007). “Manuel Mujica Láinez y sus laberintos”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, pp. 680, 23-26.
- Fernández Ariza, Guadalupe (1999), “«Bomarzo», el sueño manierista de Manuel Mujica Láinez”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, pp. 563-588.
- Fernández Speier, Claudia (2013). *Las traducciones argentinas de la Divina Comedia*, tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Fernández, Teodosio (2022). “La *Divina Comedia* en la obra de Jorge Luis Borges”. *Actio Nova*, 6, pp. 227-248.
- García Jurado, Francisco (2021). *La Eneida de Borges. Regreso a una obra subterránea*. Madrid: Guillermo Escolar Editor.
- García Jurado, Francisco (2024). “Borges, o la vasta biblioteca como inframundo literario. La dedicatoria a Leopoldo Lugones (1960)”. En

- Carlos Mariscal de Gante y David García Pérez (eds.), *Virgilio y las identidades culturales hispanoamericanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jansen, Laura (2021). “Borges, Jorge Luis”. En Francisco García Jurado (dir.), *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica*. Madrid: Guillermo Escolar Editor, pp. 61-67.
- Joset, Jacques (2007). “¿Ecos de la *La lozana andaluza* en *Bomarzo*?”. En Beatriz Mariscal Hay y María Teresa Miaja de la Peña (coords.), *Las dos orillas: actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004*, vol. 4. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 319-328.
- Kruse, Elisabeth (2023). “Borges y su lectura subversiva de la *Divina Comedia*”. *Études Romanes de Brno*, 44, pp. 295-310.
- Lugones, Leopoldo (1909). *Lunario sentimental*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano Editores.
- Mujica Lainez, Manuel (1974). *El viaje de los siete demonios*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Mujica Lainez, Manuel (1982). *Páginas de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: Celtia.
- Mujica Lainez, Manuel (2004a). *Bomarzo: 1962*. Argentina: La Cumbre – Fundación Manuel Mujica Lainez (Colección *Los manuscritos de Manuel Mujica Lainez*), CD-ROM.
- Mujica Lainez, Manuel (2004b). *Luminosa espiritualidad: textos y dibujos*. Argentina: Asunto Impreso.
- Mujica Lainez, Manuel (2010). *Bomarzo*, 4ta reimpresión. España: Austral.
- Niemetz, Diego (2016). *Aventuras y desventuras de un escritor: Manuel Mujica Lainez en el campo cultural argentino*. Argentina: Universidad Nacional de Cuyo.

Núñez-Faraco, Humberto (2006). *Borges and Dante. Echoes of a Literary Friendship*. Germany: Peter Lang.

Núñez-Faraco, Humberto (2015). “Dante, precursor de Borges”. *Neophilologus*, 99, pp. 419-432.

Puente Guerra, Ángel (2011). “Manuel Mujica Lainez, traductor”. *Hispanamérica*, 120, pp. 71-77.

Saglia, Diego (2002). “Translation and Cultural Appropriation: Dante, Paolo and Francesca in British Romanticism”. *Quaderns: Revista de traducció*, 7, pp. 95-119.

Wiese Rebagliati, Jorge (2024). “Universal, histórico, expresivo: tres niveles de apropiación de la obra de Dante en América Latina”. *Tenzone*, 23, pp. 253-268.