

Clemente Althaus y la tradición italiana

José Carlos Rovira

El escritor sobre el que voy a hablar, Clemente Althaus, junto con Juan de Arona, Ricardo Palma, Carlos Augusto Salaverry y Luis Benjamín Cisneros, forma parte de las figuras centrales del romanticismo peruano, un romanticismo tardío y quizá literariamente poco enjundioso, que ha tenido un relativo tratamiento crítico y una desgana en los lectores a la que, desde la propia inmediata tradición, se refería ya José de la Riva Agüero en 1905, en su **Carácter de la literatura en el Perú independiente**. También, hacia la misma época, otra figura principal de la cultura peruana, Ventura García Calderón, afrontaba el movimiento romántico de su patria con una valoración muy negativa:

"...hizo estragos, sin embargo, como una brusca epidemia el romanticismo. ¿Quién podría resolver el enigma? La más inteligente sutileza no encontraría razones plausibles a la inesperada locura. Porque, en realidad, ningún otro pueblo menos romántico que el peruano (...). Se lloró porque Lamartine había llorado. Se embocó la trompeta heroica porque Victor Hugo había cantado la leyenda de Napoleón (...). Al mismo tiempo, los jóvenes poetas sabían de memoria los cantos de Zorrilla, de Espronceda y de Bécquer (...). Cuando los leo no puedo menos que sonreír. Pienso en la escasa sinceridad de esta poesía. No era un estado del alma, sino un pasatiempo literario" ⁽¹⁾.

Y concluía su crítica, señalando la sorpresa que un poeta romántico, Manuel Nicolás Corpancho, podía causar a un peruano cuando decía escribir, en su imitación medievalizante de los románticos franceses y españoles, "a la falda del gótico castillo", sombra obviamente muy difícil de conseguir en un ámbito peruano.

Si al cansancio que la lectura de una gran parte de la obra de estos autores nos sigue provocando, unimos las referencias de identidad, que han sido un paradigma frecuentemente enarbolado por parte de la crítica latinoamericana, obtendremos con seguridad el sentimiento de que ese Romanticismo, en el ámbito del Perú, fue sentido además como "íntimamente extraño", como señala Julio Ortega en su importante estudio sobre la identidad cultural en la

literatura peruana ⁽²⁾. La afirmación de Julio Ortega tiene mucho que ver con lo que llamaríamos la óptica europea de estos autores. Mientras el romanticismo europeo volvía a descubrir América, por ejemplo a través de **René** y **Atalá** de Chateaubriand, éstos son, en el decir de Ortega, "de formación clásica y humanista" y en ellos "su inserción en la cultura occidental funcionaba sin ningún tipo de problematización local" ⁽³⁾. Como ejemplo, las mismas y muy divulgadas **Tradiciones peruanas** de Ricardo Palma, allí donde la caja de Pandora puede convertirse en una tradición americana, sin ninguna manifestación de problematización autóctona por ello.

Apasionados Arona, Palma o Althaus por la cultura europea, será, sobre todo este último, un viajero romántico a Europa ya en el postromanticismo. El impacto italiano, la detectada atracción por los clásicos renacentistas a los que traduce, o por los inmediatamente contemporáneos románticos a los que también vierte al castellano e imita, son cuestiones señaladas por la crítica desde antiguo. Ya Menéndez Pelayo, en su inevitable **Historia de la poesía hispanoamericana**, consideraba a Althaus un poeta que "aspiró a la pureza clásica sin conseguirla más que de lejos", recordándonos la imitación leopardiana de "El último canto de Safo" ⁽⁴⁾. Más recientemente, Giuseppe Bellini, ha recordado en su básico **Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola**, junto a la presencia leopardiana en nuestro autor, la importancia limitada de sus traducciones. Y cito estos dos panoramas a manera de ejemplo por su difusión. No porque no existan otros.

A estos argumentos, con otras perspectivas quizá y otros materiales textuales y críticos, quisiera referirme sobre todo.

Nuevos datos para una biografía

Pero antes quisiera recorrer algunos momentos de la biografía de Althaus que parecen imprescindibles para enfrentarnos con el personaje. Se ha reiterado en ella generalmente una idea que ya García Calderón indicó. Era hijo de un militar alemán al servicio del Perú de quien Flora Tristán, la líder feminista y socialista, trazó un retrato en sus **Peregrinaciones de una paria**. El militar, primo de Flora Tristán, es descrito por ésta explicándonos su llegada a Perú y contándonos una vez un viaje de encuentro a la casa del patriarca familiar, viejo amigo de Simón de Bolívar, Don Pío de Tristán, quien llega a ser Presidente de la República ⁽⁵⁾.

A Don Pío Tristán evocará su sobrino nieto Clemente Althaus en un soneto amplificado por todas las retóricas, tras su muerte en 1857:

"Padre segundo de mi madre y mío,
Que la cumbre ocupaste del Estado,
Luego a lo eterno y santo consagrado,
Viviste de la tierra en el desvío..." ⁽⁶⁾

nos decía Althaus en 1859, continuando una evocación de la galería de retratos familiares que le fueron desapareciendo muy pronto de la vista. Al militar, muerto a los cuatro meses de

su nacimiento, es decir, en 1835, lo conmemora en su heroísmo en las quintetas tituladas "A mi padre":

"Si justo elogio sincero
Escucho en ajeno labio,
Que alaba en tí al caballero,
Al padre, al esposo, al sabio,
Al amigo y al guerrero" (7).

A su madre, muerta en 1845, cuando el poeta contaba diez años, la evoca en un larguísimo y farragoso poema en liras en 1858, comenzando así:

"Como en la dura guerra
Del océano y huracán tonante,
Recuerda el navegante
El quieto asilo de la dulce tierra;
Tal yo, madre querida,
Sola dulzura de mi triste vida,
En este mar tempestuoso, inmenso
De tedio y amargura,
Me vuelvo a ti y en tu cariño pienso,
Como en puerto de amor y de ventura" (8).

Y al margen de este recorrido familiar, apuntemos ya la presencia de un inequívoco sintagma petrarquista, y un modelo por tanto para este mar navegado hacia la madre ausente. Me refiero obviamente al poema último del **Canzoniere**, que nos atrae la virgen cantada por Petrarca hacia la madre de Althaus, justo a través del mar tempestuoso:

"Vergine chiara et stabile in eterno,
di questo tempestoso mare stella,
d'ogni fedel nocchier fidata guida,
pon'mente in che terribile procella
i'mi ritrovo sol, senza governo,
et ò già da vicin l'ultima strida" (9).

Pero el poema de ahora, lamento de un romántico tardío por la madre muerta, recorre necesariamente un final de imágenes cargadas de funerales, ataúdes y cementerios:

"Cuando en mi muerte próxima y temprana,
En la vecina iglesia triste doble

De los agonizantes la campana;
Cuando sin alma esté mi cuerpo inmoble
Y cual cera amarillo;
Cuando, al sonoro impulso del martillo,
El postrer clavo mi ataúd taladre;
Cuando por fin con indolente priesa
Escondan mi cadáver en la huesa;
Me llorarás tú solamente, madre" (10).

Otros personajes de la familia con otros motivos van apareciendo en la obra de nuestro escritor. Son generalmente evocaciones desdichadas, como la que realiza de un episodio titulado "A mi hermana Grimanesa, con motivo de la muerte de su hija Eufemia, niña de tres años" (11).

Es posible que este cúmulo de desgracias evocadas tenga algo que ver, sigo ahora en el terreno biográfico, con un hombre que muy pronto manifestó los primeros síntomas de desequilibrio nervioso, hasta el estado de locura que le acompaña en su muerte en un manicomio de París en 1881, en un regreso a Europa a la que había recorrido unos años antes. Pero antes de pasar al episodio de sus viajes europeos quisiera incorporar algunos datos más de su biografía, que, por lo que conozco, no ha sido suficientemente reconstruida. Y sin embargo existe un biógrafo contemporáneo que escribe en 1867, con las siglas E.L.A. unos **Estudios literarios**, que aparecieron en la "Imprenta Liberal. Calle de San Marcelo, 55. Lima" que nos permiten aportar algún dato nuevo. Los estudios literarios llevan el subtítulo de **Clemente Althaus** y tienen la importancia de ser el primer estudio amplio, en vida de nuestro poeta. Nos dice el no identificado autor varias cosas concretas: primero que "la vida del señor Althaus, como la de casi todos los vates que figuran en el Perú, no ofrece mucho aliento a la curiosidad. Según lo que hemos podido saber por la ligera noticia biográfica que da **La Lira Americana**, nació este individuo en Lima el 4 de octubre de 1835". Por la **Lira Americana** se refiere el autor a una recopilación de poetas de Perú, Chile y Bolivia realizada por Ricardo Palma. Su esforzada afición temprana por la poesía, su viaje a Europa para completar su educación, sus primeras publicaciones en **El comercio** de Lima en 1855, son narradas, junto a un episodio de 1855 que fue publicado también en **El comercio** en la sección de "Intereses locales". El poema "La cautiva" -la coincidencia con algunos de los motivos y con el título del poema fundacional romántico en el Plata de Esteban Echeverría serían un motivo a estudiar- lo dedicó a un preso político del segundo gobierno de Ramón Castilla, y comentaba **El comercio** que "con verdadera satisfacción hemos recogido de boca de personas inteligentes el voto más favorable, más honroso y justo acerca de la hermosa composición poética que nuestro joven compatriota y amigo D. Clemente Althaus ha publicado en **El comercio** del miércoles bajo el título de "La cautiva", y que con amistosa franqueza ha dedicado al señor Márquez, hoy preso e incomunicado", aunque esta última afirmación, la de incomunicado, no parece muy real, porque en las mismas páginas el preso Sr. Márquez animaba a Clemente Althaus con unos versos de fogoso retoricismo:

"¡Oh! no inclinéis la generosa frente
Los que impulsáis un inmortal laúd;
Del infortunio en la borrasca ardiente,
Viendo las sombras ¡esperad la luz!"

En el mismo folleto se nos da cuenta de las opiniones de Sir Clemente Robert Markham, quien todavía no era obviamente el afamado geógrafo que llegaría a ser años después, y quien en su viaje por Perú había detectado entre otros escritores a nuestro Clemente Althaus de quien decía, en un libro publicado en Londres en 1856, titulado **Cuzco and Lima** que "Don Clemente Althaus es otro distinguido poeta y escritor en prosa. Sus obras han sido revisadas últimamente en **El comercio**, periódico de Lima. Su más notable composición en prosa "A una madre" se publicó en 1853: se pinta en ella a una madre que, viendo desgraciado a su hijo, no sabe cómo calmar sus pesares" y seguía diciendo que "el Canto Bíblico se parece a alguna de las Melodías hebreas de Byron, si bien el idioma castellano es más adecuado que el inglés para expresar las lamentaciones de los cautivos de Babilonia" (12).

Tras pasar citándolos sólo por los años europeos de nuestro escritor, nos cantaba el biógrafo que Althaus había trabajado a su regreso durante unos años en el Ministerio de Hacienda, lo que le permitía una reflexión sobre la falta de protección que las letras tenían en el Perú, por lo disonante que resultaba llevar a un escritor a trabajar con números. La siguiente profesión, más acorde, como censor de teatros y Profesor del Curso de Literatura del Convictorio de San Carlos era obra de un nombramiento directo del Dictador, el coronel Mariano Ignacio Prado, quien estaba seguramente pagándole así a Althaus su encendido poema patriótico al dos de Mayo, el de 1866, fecha del bombardeo por la escuadra española del puerto del Callao, que marcaba por la alianza de Chile y Perú contra España el afianzamiento de la independencia y de la propia dictadura de Prado; y seguramente también otros poemas como el escrito el 9 de Diciembre de 1865, dedicado "Al coronel Don Mariano Ignacio Prado, dictador del Perú", un largo poema en el que evoca la figura de éste asociándola al papel regenerador que va a tener su poder personal.

La biografía que citaba concluye con el episodio del nombramiento, siguiendo una amplia serie de consideraciones sobre su obra literaria. Como el folleto es de 1867 y Althaus muere en 1881, hay doce años en los que sólo destaca la publicación en Lima de sus **Obras poéticas** en 1871. Luego hay un viaje a París, probablemente en 1879, y su muerte en un hospital psiquiátrico en el año de 1881.

Una cuestión esencial en su obra: *imitatio* y *transformatio* también como paradigmas de la expresión romántica

No es ésta la ocasión para recorrer la totalidad de las cuestiones que su obra nos plantea, necesitada quizá como ninguna otra de las de entre sus contemporáneos de una

revisión, e incluso de una reedición, parcial al menos, que indiscutiblemente merece lo más importante de su producción. Y no es la ocasión sobre todo porque pretendo centrarme aquí, como dice mi título en "Clemente Althaus y el mundo italiano". Pero antes quisiera recordar algunas cuestiones que pueden ser esenciales para determinar el marco en el que nos vamos a mover.

Al abrir el ejemplar de las **Poesías varias** (París, 1862) nos encontramos un tema recurrente en su poética, la música, que tiene en una larga composición de 1858 titulada "A la música", junto a la pasión por este arte, la demostración inmediata que la figura de Fray Luis de León tiene como atracción continua para nuestro poeta, quien comienza así:

"Noble arte a quien la palma
Otro arte en vano disputar procura,
Por tí se engolfa mi alma
En un piélago inmenso de dulzura
De donde no volviera
Jamás a la tristísima ribera"

La lección de la oda luisiana a Francisco Salinas aparece desde el primer momento: el alma engolfada en un piélago inmenso de dulzura no es otra cosa que "la alma navega/ por un mar de dulzura..." del poeta renacentista, como es obvio, pero esto sirve de ejemplo, al que podíamos añadir muchos otros, para determinar el carácter imitativo que la producción de Althaus tiene manifiestamente en el tono y en el uso de motivos en primer lugar de Fray Luis, a quien Althaus ha considerado siempre la cumbre de la lírica castellana, y a quien, en 1858, dedica un poema extenso que es un homenaje y una imitación desde la estrofa inicial:

"Cuando mundano anhelo
O triste vanidad mi pecho inquieta,
Alivio pedir suelo
En estancia secreta
A tu divina musa, oh mi poeta.
Siéntese el alma luego,
Cual si saliera presurosa de éste,
En mundo de sosiego;
Ni hay ya qué la moleste,
Su alta nobleza entiendo
Y *en suerte y pensamientos me mejoro*;
De la fama el estruendo
Desprecio, y el vil oro,
Y de mis vicios y defectos lloro, etc."

Si la lira luisiana, o los motivos tejidos, se unen al uso de fragmentos del poeta imitado, como el verso en cursiva, "en suerte y pensamientos me mejoro", o inmediatamente el "descansada/ Vida del que huye del mundanal ruido", y otros más, estaremos seguramente ante un poeta romántico que está haciendo de la *imitatio* y la *transformatio* renacentista, uno de sus mecanismos esenciales de creación. Y, sin poder recorrer aquí los múltiples ejemplos posibles, quisiera decir que este recurso tiene mucho que ver con el centro de la inspiración de Althaus: los modelos se van convirtiendo en resortes de expresión de un mundo personal. Estamos ante una recepción romántica del paradigma retórico esencial del renacimiento. Y a través de esa recepción, a través de Fray Luis más concretamente, llega Althaus a plantear un decurso no solamente imitativo, sino también reflexivo: mitos y figuras del mundo clásico se van desgranando en los poemas, desde el necesario Horacio al que ha llegado a través del maestro salmantino, a motivos e imitaciones bíblicas, a mitos entrelazados como Faetón, Eco, etc. Un proceso de recepción clásica que quiere tener que ver, y a veces lo consigue, con la expresión del propio mundo personal. Pero este problema lo vamos a ver más en detalle al acercarnos a su poética en relación al mundo italiano. Comenzaré replanteando el "Althaus traductor".

Las traducciones italianas: el modelo de Petrarca

En una interpretación sintética, que son las que más se agradecen, sobre la teoría de la recepción, planteaba Franco Moretti algunas subcategorías de lectores-mediadores, la de los traductores, la de los libres intérpretes y la de los críticos y decía sobre los primeros:

"Los traductores son unos lectores que se enfrentan con una tarea muy complicada: se proponen descodificar los mensajes escritos en una lengua extranjera, para volver a codificarlos en otra lengua, generalmente su lengua natural (...) en consideración del carácter polisémico del mensaje literario, resulta particularmente difícil en el caso de la traducción literaria la tarea del traductor. Este se encuentra condicionado por múltiples factores externos e internos, lingüísticos y extralingüísticos. Debe dar una traducción definitiva, pero ya se sabe que no conseguirá su propósito. Puede tener la tentación de expresar su personalidad en la traducción, pero debe darse cuenta de que lo que el lector exige de él es que desaparezca en lo posible, que sea un mediador *transparente* y abnegado, fiel al original; exigencias que, como veremos, le acercan de alguna manera al crítico. Naturalmente, nada prohíbe que alguien no acepte estas reglas; que se dedique no a lo que en general entendemos por traducción, sino a una libre adaptación. A veces puede suceder que la adaptación resulte superior al texto original; durante muchos siglos fue precisamente la adaptación, más que la traducción, lo que se practicó" (13).

Quisiera en función de las sugerencias anteriores plantear el problema de las traducciones de Althaus, las traducciones explícitas, dejando por el momento al margen la filtración poética en su obra de motivos leopardianos a los que me referiré luego.

Ha sido Eduardo Núñez quien ha recopilado, en una edición de **Sonetos italianos** (Lima, 1951), el conjunto de traducciones de Clemente Althaus publicadas en el diario **El comercio** de Lima entre 1873 y 1874 ⁽¹⁴⁾. El periplo europeo del escritor, comenzado en 1855 y prolongado durante doce años, tuvo entre 1857 y 1859 su itinerario italiano donde recorre y vive en Nápoles, Roma, Florencia y Génova. Su regreso al Perú en 1863 marca la etapa de afianzamiento de su obra. El año antes de su regreso habían aparecido en París sus **Poesías varias** y sus **Poesías patrióticas y religiosas**. Podemos imaginarnos a este viajero romántico regresando de una Europa en la que ha recorrido Francia, Inglaterra, Italia, España y Alemania, con dos volúmenes bajo el brazo de su poesía, e iniciando su vida como poeta y traductor en una ciudad que le era favorable.

En este tiempo aparecen sus traducciones: nueve sonetos de Petrarca, tres de Dante, dos de Ariosto, dos de Miguel Angel, dos de Vittoria Colonna, uno de Pietro Bembo, dos de Torcuato Tasso, dos de Vincenzo Monti, uno de Vincenzo da Filicaia, dos de Foscolo y uno de Giuseppe Giusti. Veinticuatro traducciones en total que recorren desde su inmersión renacentista al contacto, en Monti, Giusti y Foscolo, con el romanticismo italiano. El impacto de la tradición cultural y poética a la que me refiero -la italiana- parece la más evidente en nuestro autor.

Sobre ese conjunto de traducciones quisiera centrar esta parte de mi intervención, básicamente porque creo que reflejan un problema de recepción de una tradición cultural, la renacentista, reinterpretada por el ámbito vivencial de un romántico. Parece esto una verdad obvia desde el principio, pero será interesante que nos aproximemos a ella.

Desde el comienzo resulta muy indicativa la selección que opera en sus versiones. Los nueve sonetos de Petrarca responden a los siguientes modelos: "Era 'l giorno ch'al Sol si soloraro", soneto tercero del **Canzoniere**, que Althaus traduce y publica con el título "Recuerda que el viernes santo fue el día en que conoció a Laura"; soneto neventa: "Erano i capei d'oro a l'aura sparsi", traducido con el título "Belleza de Laura"; soneto ciento sesenta y nueve "Pien d'un vago pensier, che me desvia", con el título "Vergüenza amorosa"; soneto noventa y nueve "Perch'io t'abbia guardato di menzogna", con el título "En presencia de Laura no puede hablar ni llorar ni respirar"; soneto doscientos cincuenta y cinco, "La sera desiare, odiar l'aurora", con el título "La noche y la aurora"; soneto trescientos dos "Levommi il mio penser in parte ov'era", con el título "Laura en el cielo"; soneto trescientos uno "Valle che de'lamenti miei se'piena", con el título "Volviendo a Valclusa años después de la muerte de Laura"; soneto doscientos ochenta y siete, "Sennuccio mio, benché doglioso et solo", con el título "En la muerte de Sennucio, poeta y amante"; y por último, el soneto trescientos cincuenta y tres, "Vago augeletto che cantando vai", con el título "A un pajarillo".

La selección de poemas y la determinación de las imágenes de ellos por los títulos leídos nos plantea inmediatamente una perspectiva romántica: la mujer, Laura, como mecanismo de evocación cordial sobre todo *in morte*; la noche, o retazos de una naturaleza emocional, son, desde la forma de nombrar a los poemas, una manera de introducirlos en un panorama frecuente en el paradigma romántico. Si nos acercamos ahora a ellos, encontraremos además el amplio tono de intervención emocional que Althaus pone en sus traducciones petrarquescas, y la presencia de determinadas secuencias que son

reelaboraciones, dentro de su paradigma temporal, de la poesía de Petrarca. Algunos ejemplos traeremos a colación.

Veamos en primer lugar el primer cuarteto del primer poema citado. El texto de Petrarca dice así:

"Era'l giorno ch'al Sol si soloraro
Per la pietà del suo Fattore i rai:
Quand' i' fui preso, e non me ne guardai,
Che i be' vostr'occhi, Donna, mi legaro".

Y Althaus traduce, mejor recrea:

"Era el día en que el sol se puso un velo
Para llorar de su hacedor la muerte,
Cuando me ataron con cadena fuerte
Vuestros soles, que eclipsan al del cielo".

De la comparación del modelo con el resultado vemos que no tenemos muchos términos comunes: la imagen de un día nublado en Petrarca se transforma, desvelando y localizando el misterio, en el día del viernes Santo, aquel mítico seis de Abril de 1327 en el que Petrarca se encuentra con Laura en Avignon. Junto a los ojos convertidos en soles, la distancia del modelo y la reelaboración, concretada en el título, parece aproximarnos a un momento mágico, el del encuentro entre dos enamorados, que ha atraído poderosamente la imaginación de Althaus, quien parece tener por este momento de enfrentar a dos enamorados, históricamente, una debilidad especial. De los tres sonetos que decía antes que traduce de Dante, uno de ellos, necesariamente, tenía que ser el que llama "Saludo a Beatriz", con el que Althaus traduce el soneto del fragmento XXVI de **La vita nuova**, "Tanto gentile e tanto onesta pare":

"Tan honesta parece y tan hermosa
Mi casta Beatriz cuando saluda,
Que la lengua temblando queda muda
Y la vista mirarla apenas osa",

dice Althaus, reiterando una secuencia que tan poderosamente atrajo al imaginario artístico romántico, si hacemos caso del famoso cuadro del inglés Holliday, donde Dante, apoyado en la esquina del "Ponte di Santa Trinita", mira a Beatrice indiferente y acompañada por otras damas, y comprobamos en la mirada del poeta que "Vede perfettamente omne salute/ chi la mia donna tra le donne vede", en una escena que reconstruye la secuencia del fragmento XXVII de **La vita nuova**.

Pero sigamos con algunos fragmentos de la traducción de Petrarca. El soneto "Pien d'un vago pensier, che me desvia", ha sido convertido en algo diferente, emergiendo desde el título la vergüenza del enamorado al enfrentarse con la amada. La turbación de Petrarca es aquí irremediamente una turbación casi infantil y avergonzada. Traduce Althaus el terceto final:

"Allor raccolgo l'alma; e poi ch'i'aggio
di scovrirle il mio mal preso consiglio,
tanto gli ò a dir, ch'ncomiciar non oso"

como:

"Mas, cuando a hablarla al fin me determino,
Cuando pensé olvidando, me enmudece.
De casto amor la natural vergüenza".

Pero no está aquí, en el modelo, el Petrarca de la vergüenza, que no es el de los encuentros, sino el de la famosísima canción primera, "Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono", el que, desde el pasado se arrepentía y avergonzaba, reconstruyendo la *vanitas* medieval, porque sus juveniles errores hubieran estado en boca de todo el mundo. La vergüenza incorporada por Althaus es un sentimiento más emocional, y más infantilmente romántico, que la turbación y el indecible amoroso que reflejaba el modelo.

Más importantes parecen las selecciones de espacios nocturnos en la traducción de la experiencia amorosa, que sí que están en el original, pero no con la construcción determinante que Althaus les da. El soneto CCLV dice así:

"La sera desiare, odiar l'aurora
soglion questi tranquilli et lieti amanti;
a me doppia la sera et doglia et pianti,
la mattina è per me piú felice hora:
ché spesso in un momento apron allora
l'un sole et l'altro quasi due levanti,
di beltate et di lume si sembianti,
ch'anco il ciel de la terra s'innamora;
come già fece allor che'primi rami
verdeggiâr, che nel cor radice m'anno,
per cui sempre altrui piú che me stesso ami.
Cosi di me due contrarie hore fanno;

et chi m'acqueta è ben ragion ch'i'brami,
et tema et odi chi m'adduce affanno".

Y Althaus lo traduce así:

"Desear la noche y maldecir la aurora
Acostumbrar los prósperos amantes:
Mas la noche mis duelos más punzantes
Hace, y los templa el alba bienhechora.
Pues en ella tal vez abren a una hora
Un sol y el otro como dos levantes,
En belleza y en luz tan semejantes
Que el cielo de la tierra se enamora.
La noche anhela el amador amado
Que en sus tinieblas, de su dulce amiga
Gozar espera el cariñoso lado:
Mas yo es justo que siempre la maldiga,
Pues en ella mi sueño idolatrado
Su cruda ausencia a lamentar me obliga".

Emerge en la traducción la noche como espacio obsesivo, que permite la recreación de los dos últimos tercetos, que carecen en Petrarca del espacio nocturno, que sólo había sido esbozado al principio del poema. Pero no podemos seguir recorriendo los sonetos traducidos, y debemos comenzar a entrar ya en una línea de conclusión.

Reiteraré en ella de nuevo que la selección operada no puede ser más significativa, y la reinterpretación del modelo precisamente como diario de un alma parece bastante clara. No es el Petrarca seleccionado y traducido el que responde a los estímulos de la tradición medieval, ya sea la de la escolástica y moralista, ya sea la de la tradición trovadoresca. Las sucesivas imágenes de Laura nos llevan al Petrarca de la melancolía, quizá de la "malinconia piena di grazia", aquel para quien "La storia di Laura è profondamente umana e reale, eco de'più vivaci impressioni che colpiscono l'uomo in terra" ⁽¹⁵⁾ y he citado por supuesto a un contemporáneo de Althaus que propugnaba una nueva lectura, entre su pasión romántica y su pasión por lo real, a Francesco de Sanctis en su **Storia della letteratura italiana** ⁽¹⁶⁾. Creo que la doble lectura de Petrarca entrevista por De Sanctis en **Saggio sul Petrarca** ⁽¹⁷⁾ definiría muy bien los elementos de la selección operada por Althaus y, en el caso del traductor, sería un indicio posible de la "malattia dell'ideale" que aisló De Sanctis como modelo romántico y contemporáneo al que llegaba a través, también, del análisis del **Canzoniere**.

A Petrarca dedica Althaus un soneto en 1868 en el que lo hace paradigma de nuevo de una pasión amorosa y de un triunfo poético, la coronación, estrechamente vinculada a su condición de amador. Dice así:

"Bendita sea la feliz tibieza
Con que, zelosa de su pura fama,
Pagó tu amor la avidoñense dama
Que igualó su virtud con la belleza!
Benditos el rigor y la esquiveza
Que acrisolaron tu amorosa llama,
Y te valieron la gloriosa rama
Que hoy enguinalda tu feliz cabeza!
Así Apolo que a Dafne perseguía,
Cuando a abrazarla llega, sus congojas
Sienten de un árbol la corteza fría.
Mas en sus ramas la deidad doliente
Halla las verdes premiadoras hojas,
Digna corona de su altiva frente" (18).

El uso de motivos metafóricos del propio Petrarca está bien resuelto en la conjunción del laurel en el que se transforma Apolo y el de la coronación. Y sobre todo está resuelta de nuevo la imaginación amorosa determinante, la historia del final del amor imposible que el propio Althaus ha desgranado con frecuencia como contraseña propia en sus múltiples poemas dedicados a Elena, esa misteriosa referencia amorosa que recorre de 1857 a 1858, los dos primeros años italianos de su producción, a la que decía en un "Retrato de Elena":

"Hoi me prestara el inmortal Petrarca
Con que pintaba el mundo embelesado
Los amados hechidos vencedores
De la casta beldad Aviñonesa,
Que, en vano herida de la fiera Parca
Por él gloriosa de vivir no cesa" (19).

Los versos aparecen sin embargo en la primera edición, la de París de 1862, y no están presentes, seguramente para no seguir siendo pesado con su Petrarca, en la edición definitiva de Lima de 1872, en la que aligera además la serie amplia de poemas que dedica siempre a la belleza de esta amada italiana, hasta diecisiete en su mayor parte sonetos, que en 1871 parece haber adquirido -son otros los poemas y son sólo cinco de los que repite el "Retrato de Elena" con variaciones como la señalada y dos sonetos finales- una distancia que

el tiempo ha hecho más tranquila, hasta acabar la serie en 1871 con una evocación de la posibilidad de la muerte de la amada en la que se juntarán de nuevo la belleza de su cuerpo con la pureza de su alma, mientras en la edición parisina asistimos a una despedida enigmática en la que la amada se ha convertido en un recuerdo, que es también una petrarquesca insistencia de la memoria. El poema se titula "A un recuerdo" y dice así:

"¿Por qué do quiera sin cesar me veo
De tí, triste recuerdo, perseguido,
En vano renovándome el deseo
De volver a gozar el bien perdido?
¡Quién las aguas me diera del Leteo
Donde la paz se bebe del olvido!
¿De qué horrendo delito me hice reo
Para dolor tan largo y desmedido?
Dulce felicidad desvanecida,
De mi mente tenaz crúel castigo,
Pues me diste tu eterna despedida,
y lejana esperanza ya no abrigo
De que te goce aún mi triste vida,
Tu recuerdo perder debí contigo" (20).

Y era necesario, por supuesto, un final así para esta historia.

La evocación italiana

Aunque no puedo recorrer ahora el conjunto de traducciones de otros autores que antes señalé, una anécdota de la tradición en la que se sumerge Althaus sí merece la pena ser recordada. Su condición de peruano hace que resulte doblemente significativa, junto a la traducción de Petrarca, la presencia entre sus poemas de dos de Vittoria Colonna. Está siguiendo aquí una presencia italiana y clásica en el Perú que tuvo un precursor en Henrique Garcés, el primer traductor de Petrarca al castellano en el siglo XVI, y en Diego D'Avalos y Figueroa, traductor en el mismo siglo de catorce sonetos de Vittoria Colonna en su **Miscelánea Austral**. Pero será necesario afrontar algunas otras cuestiones y olvidar por el momento la actividad de traductor de poemas renacentistas para plantear su vinculación al romanticismo italiano y, previamente a ésta, su relación con un imaginario cultural que se determina en una vivencia italiana duradera.

Resultan plenamente significativos un conjunto de recuerdos que van apareciendo en su obra. Son todos de la edición de 1872 y significan una confluencia de dos ámbitos que informan permanentemente la sensibilidad de Althaus: música y pintura que ha vivido directamente en su viaje italiano, por ciudades que son evocadas en el poema "La desgracia",

que tiene el subtítulo de "Del diario de un viajero americano" ⁽²¹⁾. Es el poema de una sensibilidad acosada por la desgracia, que le persigue a todas partes, impidiéndole gozar la belleza. La desgracia es descrita como "sombra que jamás evito", oyendo en la soledad sus pasos, que se acompañan con los propios, hasta que personificada en el poema, le dice al poeta que intenta huir de ella:

"Sigue, grita, tu curso volador.
Que sin darte jamás treguas ningunas,
Tras tus pisadas mis pisadas van:
De Venecia lo saben las lagunas,
Los palacios lo saben de Milán.
Y los templos lo saben y las ruinas
De la que fue del mundo emperatriz,
Y las músicas ondas cristalinas
Y jardines de Nápoles feliz.
Y lo sabe la artística Florencia,
Y Génova, la espléndida ciudad,
Siendo lóbrego velo mi presencia
Que te empañó de Italia la beldad".

Y continúa un breve recuerdo, a través de una sola palabra, del viaje español, inglés y francés. Esta casi guía turística de un desgraciado, que nos presenta con un motivo principal cada una de las ciudades italianas vividas, sirve de entrada a una serie de evocaciones presentes en varios momentos de la obra. Nápoles llega a tener incluso su poema ⁽²²⁾, pero nos interesa seleccionar sobre todo la visión musical que señalaba al principio. Rossini, en un poema escrito antes de su llegada a Italia, en 1855, es evocado "Después de haber oído por primera vez la plegaria del **Moisés**", en una composición con fuerte recuerdo de Fray Luis:

"Aún me parece que en el cielo santo
Con desusada gloria
En medio de los ángeles estuve,
A donde de tu canto
La constante memoria
De nuevo el alma estremecida sube:
Mas di, Rossini, dime
Si propicio querube,
Celeste amigo que tu canto inspira,
En noche solitaria

Te enseñó el más ardiente y más sublime
Himno que sabe su divina lira,
En esa pura celestial plegaria;
O si tú mismo al cielo suspendido,
El angélico coro
La escuchaste cantar en harpas de oro,
Con ella absorto el soberano oído.
Por esa hora dichosa,
Por el celeste olvido
Del mundo, de mí mismo, de mis males;
Por el alto placer que mi alma endiosa,
A tu valor divino desiguales,
Estos versos te envío agradecido,
¡Oh delicia y amor de los mortales!".

Cuando el poeta quiere definir su mundo positivo, dentro de la infelicidad, acude a narrar "Lo bueno de este mundo" ⁽²³⁾ en el que tras contra su desdicha comienza a escribir sobre los motivos cotidianos y culturales que le dan, dice, "solaz y consuelo", afirmando que son las flores, las noches de luna, las mujeres que actúan como madres, para acabar con:

"Hay el poema de Dante
Y los de Homero sublimes.
Y hay cuadros de Rafael
Y hay música de Rossini".

La pintura, en "Delante del cuadro de Rafael Sancio conocido como **Pasmo de Sicilia**", la imitación irreconocible de cantos populares toscanos, un canto a Garibaldi en su heroísmo americano, son otros motivos que recorre en la obra, que, entre una serie de prosas finales, recoge una dedicada "A Italia", apasionado canto de amor a la tierra que para Althaus es cuna de belleza y libertad, motivo que, junto a algunos poemas a Italia y otros al Perú, sería posible estudiar dentro de la tradición nacionalista y patriótica del romanticismo italiano.

El contacto con el romanticismo italiano

Resulta evidente, desde el título, el recuerdo de Leopardi que Althaus realiza en su "Ultimo canto de Safo", relación que señaló ya Menéndez Pelayo en el estudio que indiqué antes. Pero el poema de Althaus, en contra de lo que dice el polígrafo español, no parece

centrarse más que en algún verso y en el título de Leopardi. Posiblemente sea el fragmento en el que Safo se dirige a Faón el único que lejanamente recuerda el modelo, allí donde Althaus escribe:

"Vive, vive feliz si pudo
Consentirlo a mortal el negro encono
Del destino sañudo:
Tu eterno desamor, tu desdén mudo,
Y mis tormentos todos te perdono" (24),

en la evocación segura de:

"(...)E tu cui lungo
amore indarno, e lunga fede, e vano
ds'implacato desio furor mi strinse,
vivi felice, se felice in terra
visse nato mortal (...)" (25).

Otra vez aparece una conexión evidente con Leopardi. El poema "Al Sábado" (26), comienza con una cita de los siguientes versos:

"Questo e de sette el piu gradito giorno.
Pien di speme e di gioia:
Diman tristezza e noia
Recheran l'ore, ed al travaglio usato
Ciascuno in suo pensier fara ritorno"

utilizando un fragmento de "Il sabato del villaggio" (27), para desarrollar, como glosa a éste, su poema, y para retomar, en el poema siguiente, dedicado "Al domingo", el primer verso de la cita de Leopardi: "Tú el más dichoso de los siete", como traducción con una variación del orden sintáctico de la frase, apareciendo también el motivo central, obviamente, del leopardiano "La sera del dì di festa" (28).

Pero, al margen de estas coincidencias que indican una indudable lectura, no podemos esperar mucho más de la penetración leopardiana de Althaus. Sobre ella he realizado varios acercamientos a través de las **Concordanze dei Canti** de Antonietta Buffano (29) y, al margen de algunas otras probables proximidades externas (asociación de más de dos palabras iguales en el mismo verso, similares posiciones versales de la misma palabra, etc.) nunca el verso, y sobre todo los conjuntos poemáticos, responden más que a una aproximación

lejanamente imitativa o un vago recuerdo, eliminando por tanto cualquier problemática poética global que pueda plantear una lectura similar entre las constantes leopardianas y la temática de Althaus. Ni el sentimiento del tiempo o el rechazo de los reencuentros con el tiempo, ni la razón negativa, ni las proyecciones en la utopía vivencial, ni el infinito ni la muerte, etc. por citar temas o lecturas de la poética del escritor de Recanati, son dimensiones o paradigmas probables para la lectura de Althaus. Una atracción indudable se manifestará en lo externo, en la recogida de motivos sueltos, en la inspiración directa quizá sólo sobre dos o tres poemas. Está viviendo Althaus la Italia del posromanticismo y ha asumido el prestigio de los nombres centrales de una tradición inmediata. Quizá, como luego veremos, ha asumido algo más. Pero de momento diremos que lo mismo que con Leopardi, sólo que a mayor distancia, le ha pasado con Foscoilo, a quien traduce en los sonetos referenciados antes. Y aquí sí diré que traduce, no que imita o que vierte personalmente a su lengua. Los sonetos son "A mi hermano" ⁽³⁰⁾ y "A la amada" ⁽³¹⁾, con los que traduce "In morte del fratello Giovanni" ⁽³²⁾ y "Di se stesso all'amata" ⁽³³⁾. Si los comparamos con el modelo, veremos que se ciñe estrechamente a éste. Por ejemplo:

"Así el entero día en largo, incierto
Sueño ogimo; mas luego cuando aduna
La noche, las estrellas y la luna,
Frio el aire y de sombras ya cubierto",

con lo que traduce:

"Cosí gl'interi giorni in lungo incerto
Sonno gemo! mai poi quando la bruna
Notte gli astri nel ciel chiama e la luna
E il freddo aer di mute ombre è coverto".

La fidelidad al modelo le lleva a torpezas constructivas como el uso de "aduna", junta, antiguo y rescatado para sustituir a "bruna" y respetar así la casi totalidad de léxico traducido.

Sabremos entonces que los modelos románticos los ha traducido y los renacentistas los ha recreado, los ha reinterpretado precisamente con códigos del romanticismo. Pero más allá hay un código global del romanticismo italiano que creo que determina insistentemente la producción poética de nuestro autor. A él quisiera referirme en último lugar.

La polarización clásica de Althaus, lección del romanticismo italiano

Si analizamos la cronología de la obra de Althaus, reordenada por el poeta en su edición de 1872, nos encontraremos con un efecto inmediato cuya causa es que, probablemente, su determinación poética se realiza a partir de su viaje europeo en 1855. Antes de esta fecha sólo ha salvado el poeta en su orden seis composiciones, entre las que

remite exclusivamente una, "Las cautivas de Israel", a una atracción por motivos bíblicos que luego será duradera. A partir de 1855 empiezan ciclos más amplios de composición, que contienen poesías circunstanciales de amores, familias, homenajes a figuras de la música y que, en 1859, comienzan a afrontar motivos clásicos, mediante mitos, figuras de la antigüedad como Safo, tematizaciones literarias (Dido, Eneas, Pigmalión, la estatua de Niobe, etc.) o la restitución del clasicismo renacentista con un polo hispánico en Fray Luis y otro, más duradero, en Petrarca, o en la recepción de otros modelos como Bembo, Vittoria Colonna o Torquato Tasso. Esta es probablemente una de las lecciones que Althaus recibe de una forma más clara de su contacto con Europa y sobre todo del encuentro con el romanticismo italiano. El Petrarca, que medió también Leopardi, es una atracción definitiva, como sucesivas figuras de la antigüedad, mitos y personajes, que medió el escritor italiano. Lo que parece indudable es, más que la imitación leopardiana, el impacto de una globalidad cultural que el romanticismo italiano ha restituido. En relación al predominio medievalizante del romanticismo español, la actitud de Althaus, como por otra parte la de Juan de Arona o Ricardo Palma, cuyos caminos de acceso al clasicismo cultural son a veces iguales y otras veces diferentes, resulta de una búsqueda de raíces europeas que tiene aquí su centro en la tradición italiana. Cuando repetimos el esquema de la búsqueda de la propia voz como ruptura del modelo colonial en la literatura hispanoamericana, y citamos la referencia de fin de siglo en el modernismo, desde Martí a Darío, en el ámbito francés, habrá que matizar con estas búsquedas anteriores, también de la propia voz, inalcanzada probablemente en Althaus en cuanto que su producción sea susceptible de una universalidad real, pero que es búsqueda en la clasicidad del propio verso en definitiva como modelo creativo que define una línea del romanticismo peruano. La revisión de los aspectos nos llevaría a visitar el marco de relación de los románticos con los neoclásicos y determinadas divisiones que la historiografía literaria mantuvo esquemáticamente a veces. Y cabría hablar ahora de la fusión en Althaus de paradigmas neoclásicos con paradigmas románticos, cuestión que puede ser sugerente para entender globalmente el romanticismo peruano y el modelo principal, a través del caso estudiado, en el que se está nutriendo. Esta reflexión modificará seguramente la determinación citada de Ventura García Calderón quien situaba el paradigma imitativo del romanticismo en Perú en el ámbito francés y en el español. Pero esto sería tema de otra intervención. Para concluir diré que en la voz de Althaus, con todos sus defectos, encontramos además, a través de su manera de asumir la tradición italiana, una posibilidad indudable para esta revisión.

NOTAS

- (1) V. García Calderón, **Del romanticismo al modernismo; prosistas y poetas peruanos**, Sociedad de ediciones literarias y artísticas, París, 1910, pág. VII.
- (2) J. Ortega, **Crítica de la identidad: la pregunta por el Perú en su literatura**, FCE, México, 1988, pág. 35.
- (3) **Ibidem**.
- (4) M. Menéndez y Pelayo, **Historia de la poesía hispanoamericana**, CSIC, Madrid, 1948, II, págs. 1186-187.
- (5) F. Tristán, **Peregrinaciones de una paria** (1838), Studium, Lima, 1968, págs. 109, 127-133.
- (6) C. Althaus, **Obras poéticas**, Imprenta del Universo, Lima, 1872, pág. 142.
- (7) **Ibidem**, págs. 15-16.
- (8) **Ibidem**, págs. 93-99.
- (9) F. Petrarca, **Canzoniere**, ed. de Gianfranco Contini, Einaudi, Torino, 1964.
- (10) C. Althaus, **op. cit.**, pág. 99.
- (11) **Ibidem**, pág. 34.
- (12) Markham, **Cuzco and Lima**, London, 1856, pág. 375.
- (13) M. Meregalli, **op. cit.**, pág. 277.
- (14) E. Núñez, ed., C. Althaus, **Sonetos italianos**, Ed. San Marcos, Lima, 1957.
- (15) F. De Sanctis, **Saggio critico sul Petrarca**, vol. IX, **Opere di F. de Sanctis**, ed. N. Sapegno y N. Gallo, Torino, Einaudi, 1867, pág. 345.
- (16) C. Althaus, **op. cit.**, pág. 496.
- (17) C. Althaus, **Poesías varias**, A. Laplace, París, 1862, pág. 100.
- (18) **Ibidem**, pág. 123.
- (19) C. Althaus, **Obras...**, **op. cit.**, págs. 196-198.
- (20) **Ibidem**, pág. 49.
- (21) **Ibidem**, pág. 415.
- (22) **Ibidem**, pág. 164.
- (23) G. Leopardi, **Canti**, Garzanti, Milano, 1975.

- (24) C. Althaus, **Obras...**, **op. cit.**, pág. 225.
- (25) G. Leopardi, **op. cit.**, pág. 225.
- (26) **Ibidem**, págs. 121-126.
- (27) A. Buffano, **Concordanze dei Canti dei Leopardi**, Le Monnier, Firenze, 1969.
- (28) C. Althaus, **Sonetos...**, **op. cit.**, págs. 77-78.
- (29) **Ibidem**, pág. 77.
- (30) U. Foscolo, **Le poesie**, Garzanti, Milano, 1974.