

La poesía de Virgilio en traducción de Aurelio Espinosa Pólit, S. J. (1961)

Andrés Tabárez

Aurelio Espinosa Pólit (1894-1961) es tal vez el humanista ecuatoriano más importante del siglo XX. Fundador de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador e iniciador de la *Biblioteca Ecuatoriana* que hoy lleva su nombre, a su incansable labor intelectual se deben volúmenes de temas religiosos, crítica literaria e historia local, además de escritos sobre pedagogía, aportaciones a la lingüística y varios libros de poemas.¹ En el ámbito de la traducción destacan sobre todo sus versiones de autores clásicos (Virgilio, Sófocles, Horacio).² Es, sin embargo, su traducción de Virgilio la que ha tenido mayor fortuna. Reunida por primera vez en volumen en 1961, ésta es la única traducción en verso castellano de todo Virgilio que se ha hecho en el siglo XX. Su interés, sin embargo, no es meramente arqueológico. En los últimos veinte años su versión de la *Eneida* ha sido reeditada doce veces, y hay también varias ediciones de las tres obras en forma conjunta.³ Se trata, pues, de una de las versiones más leídas y apreciadas en los últimos tiempos. Una versión viva, accesible, que todavía después de medio siglo conserva todo su vigor y frescura.

Las ideas de Espinosa Pólit sobre la traducción se hallan condensadas en un artículo titulado “La traducción como obra de arte: La métrica latinizante” (Espinosa Pólit 1949). Según el autor, “la traducción poética debe, ante todo, ser poesía”, es decir, “debe dar la sensación de poesía original” (334). De esto se sigue ineludiblemente que la traducción de poetas debe realizarse en verso, y por lo tanto el buen traductor debe aprender a traducir y crear al mismo tiempo, a vivir y sentir en dos mundos diferentes. La tarea puede parecer quimérica, y en cierta forma lo es. Hay, sin embargo, una serie

¹ Información bibliográfica sobre la obra de Espinosa Pólit puede verse en Romero Arteta (1961). Sobre diferentes aspectos de su obra tratan Sánchez Astudillo (1961), Miranda Rivadeneira (1974), Roig (1980) y Corrales Pascual (2006).

² *Lírica horaciana: Odas, epodos, canto secular* (Quito, Editorial Clásica, 1953; reed. en México, Jus, 1960); *El teatro de Sófocles en verso castellano: Las siete tragedias y los 1129 fragmentos* (Quito, Prensa Católica, 1959; reed. en México, Jus, 1960); *Virgilio en verso castellano: Bucólicas, Geórgicas, Eneida* (México, Jus, 1961). De su faceta de traductor se ocupan García Yebra (1983) y Corrales Pascual (2005).

³ Cátedra publicó su *Eneida* en 1990 (ed. de J. C. Fernández Corte), en su colección de Letras Universales. La undécima edición es de 2009. La editorial Altaya de Barcelona hizo también una edición de esta obra en 1995. La primera reedición de las tres obras, también de Cátedra, es de 2003; la segunda de 2006.

de normas concretas que son provechosas para orientar la práctica. Lo primero que debe hacer un traductor es librarse de impedimentos, y entre éstos, el mayor y más importante es el prurito de la “nimia literalidad”, una práctica que “puede convertirse en grave estorbo para la poesía” (334). Hay, por ejemplo, palabras que son poéticas en una lengua, pero prosaicas en otra, y otro tanto puede decirse de ciertos giros o imágenes. El leal empeño por aferrarse a la letra en estos casos –dice Espinosa– es una forma segura de traicionar al autor. En segundo lugar, es absolutamente imprescindible intentar conservar todo lo que pueda ser conservado. La norma no solamente se aplica –como es obvio– a términos, giros o imágenes sino, muy en particular, al tono general de una composición. Espinosa atribuye especial importancia a la conservación del tono, y éste es un aspecto que muchas veces distingue sus versiones de las de otros traductores. En un poema –dice– el tono es lo más importante, y por eso en aquellos casos en los que es forzoso sacrificar algo, “la conservación del tono general será la que señale lo que puede sacrificarse y lo que no” (337). Por último, y debido a las necesarias pérdidas y omisiones que todo traslado implica, a menudo es indispensable que el traductor acuda a “prudentes compensaciones” (338). Estas compensaciones pueden realizarse dentro de un mismo plano, como cuando se emula una aliteración utilizando un sonido diferente, o acudiendo a planos distintos, como cuando se compensa la pérdida de una figura por la incorporación de otra. Como es evidente, para Espinosa Pólit la traducción es algo más que un ejercicio de trasvase lingüístico. Si el objetivo de una traducción, y en particular de una traducción poética, es “aspirar a no parecerlo” (342), la tarea del traductor presupone un profundo ejercicio de percepción estética.

Sus versiones de Virgilio emplean una lengua fluida y natural, y por lo general grata al oído moderno. Espinosa utiliza el endecasílabo suelto, un instrumento dócil y flexible para perseguir la enorme variedad de ritmos del hexámetro latino. Donde acierta especialmente el traductor es en la elección de la proporción numérica. Espinosa utiliza tres endecasílabos por cada dos hexámetros. Puesto que la cantidad de sílabas de un hexámetro oscila entre trece y diecisiete, con un promedio de quince, la proporción de tres a dos arroja una versión que tiene casi el mismo número de sílabas que el original latino. Su vocabulario es rico y preciso, y aunque utiliza latinismos, arcaísmos y cultismos, suele hacerlo con mesura y siempre en función del tono del pasaje que traduce. Localismos hay pocos y, por lo general, son de fácil intelección.⁴ A veces el lector se topa con versos cojos, cacofonías o alguna elección léxica poco grata o discutible, pero esto es más bien esporádico y –teniendo en cuenta que el total de versos de las tres obras ronda los 13.000 hexámetros– hasta cierto punto comprensible.⁵ Un aspecto notable de esta versión es que el traductor utiliza registros estilísticos diferentes para las tres obras, algo, por lo general, muy difícil de conseguir.

⁴ En alguna ocasión, sin embargo, el lector debe acudir al diccionario, como en la égloga 2, cuando se hace mención del “rondador de cañas” (32); en Ecuador, “rondador” significa ‘zampoña’.

⁵ Así, el lector de vez en cuando se topa con formas como *teñiranse* (“al pastar teñiranse de escarlata”; *Églogas* 4.45), *transponiendo* (“Me voy, y transponiendo las canciones”; *Églogas* 10.50), *transfundirse* (“y ya no suena / su voz a humana voz, al transfundirse / por ella el dios ya más y más cercano”; *Eneida* 6.49-

En general, Espinosa interpreta bien los variados acentos y modulaciones del hexámetro virgiliano. Esto resulta notable en las *Églogas*, en las que la búsqueda del contraste posee una importancia primordial. En la égloga que abre la colección, por ejemplo, la suerte de Melibeo, que debe marchar al exilio, se contrapone vivamente a la situación de Tíiro, que recientemente ha conseguido la libertad. Por momentos, el discurso de Melibeo es poco más que un lamento quebrado, lleno de oscuras premoniciones (74-77):

¡Adelante,
grey un tiempo feliz, cabritas mías!
ya no os veré, tendido en verde gruta,
a lo lejos colgando de las breñas.
Adelante, cabritas, se acabaron
mis cantos para siempre...

ite meae, felix quondam pecus, ite capellae.
non ego uos posthac uiridi proiectus in antro
dumosa pendere procul de rupe uidebo;
carmina nulla canam...

Al contrario, Tíiro se muestra exultante y lleno de gratitud (6-8):

Melibeo,
esta paz que disfruto un dios me ha dado,
dios que ha de serlo para mí por siempre;
y sangre de corderos de mi aprisco
su ara a menudo embeberá.

O Meliboee, deus nobis haec otia fecit.
namque erit ille mihi semper deus, illius aram
saepe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus.

El tercero de los versos citados (“dios que ha de serlo para mí por siempre”) reproduce muy bien el arranque enfático y entusiasta de la correspondiente frase latina (*namque erit ille mihi semper deus*). En el verso latino, el vocablo *deus* aparece subrayado por la

51). La traducción del sencillo *cum canerem reges et proelia* (que significa ‘cuando me disponía a cantar reyes y guerras’) es como mínimo cuestionable (“iba a cantar contiendas de magnates”; *Églogas* 6.3), y lo mismo puede decirse de “extraño despótico” en la égloga 9, que traduce *aduenā* (2). En el libro 6 de la *Eneida*, un pasaje inesperadamente confuso arruina el punto culminante de la revelación de Anquises: “¿Y aún dudamos extender la fama / del valor nuestro con fijar audaces / asiento a nuestra estirpe en tierra ausonia?” (806-807). Compárese la fuerza y claridad del original: *et dubitamus adhuc uirtutem extendere factis, / aut metus Ausonia prohibet consistere terra?*

diéresis bucólica (esto es, la pausa al final del cuarto pie). Espinosa Pólit logra un efecto similar colocando el término “dios” a principio de verso. En latín, el adverbio *semper* se destaca por la acumulación de espondeos; el castellano busca un efecto comparable mediante la explosiva aliteración del final (“para mí por siempre”). La importancia de atender a estos detalles surge de una lectura de toda la égloga. En el poema latino, el contraste entre las distintas intervenciones de ambos personajes no responde meramente a una voluntad de caracterización psicológica. La alternancia de acentos dulces y amargos es fundamental para el efecto total del poema.⁶

La sensibilidad de Espinosa Pólit para estas cuestiones se pone de manifiesto cuando se comparan poemas o pasajes que utilizan registros estilísticos diferentes. Así, por ejemplo, en la primera mitad de la égloga 3 Virgilio presenta una jocosa disputa entre dos pastores, Dametas y Menalcas. La vis cómica de esta primera sección del poema aparece subrayada mediante numerosas alusiones a la comedia latina.⁷ El tono festivo del intercambio se establece de inmediato. Ante la ingenua respuesta de Dametas, Menalcas asesta la primera estocada (1-6):

ME. Y ese ganado ¿de quién es, Dametas?
¿de Melibeo?

DA. No, de Egón: él mismo
me lo confió no ha mucho.

ME. ¡Grey cuitada,
sin alivio jamás! Mientras él ronda
solícito a Neera, con mil celos
de que se me aficione, aquí un extraño,
con dos ordeños cada hora, el jugo

⁶ Algunos detalles de la traducción de esta égloga pueden verse en García Yebra (1983: 183-191). El autor, sin embargo, se entretiene en la crítica de minucias –por lo general sin razón. Así, por ejemplo, lo que dice sobre Amarilis es sencillamente erróneo. En los vv. 36-37, la segunda persona (*uocares, patereris*) no indica “la callada presencia de la fiel Amarilis”. Se trata sencillamente de un apóstrofe (recurso frecuente en Virgilio). Uno puede lamentar la ausencia de esta figura en la traducción desde un punto de vista expresivo, pero la supresión no constituye un grave cambio en el espíritu del poema, como supone el autor. La puntualización sobre el valor de *candidior* (v. 28) es pedante e innecesaria, y la propuesta de substituir “nívea” por “entrecana” y “cortaba” por “rasuraba” no parece introducir una mejora en el texto (sino más bien al contrario). Para el v. 40, García Yebra preferiría que en lugar de “¿De servidumbre / como salir si no?” el texto dijera “¿De servidumbre cómo salir?”. Evidentemente, el autor no aprecia el aire coloquial que el traductor ha querido dar al diálogo. Por último, lo que se dice para el v. 45 es completamente descaminado. *Summittite* aquí no significa ‘domar’, sino, precisamente como dice el traductor, ‘criar’ (véase Clausen 1994: 50). En verdad, el artículo de García Yebra es un tanto curioso. Después de elogiar a Espinosa Pólit durante diecinueve páginas, el autor escoge la égloga 1 para mostrar (como se ve, sin mucha fortuna) que hubiera sido mejor verter los hexámetros en versículos libres, sin número fijo de sílabas o acentos.

⁷ A decir verdad, toda la primera parte de la égloga (1-54) está plagada de lenguaje plautino. Como observa Clausen (1994: 93): “Here two slaves are wrangling, and the obvious model for such a scene was Plautus”. Fuera de esta égloga, los ejemplos de lenguaje inequívocamente plautino son escasos (ver Lipka 2001: 130-144). Sobre la relación entre la égloga 3 y la comedia trata Currie (1976). Véase también Wills (1993).

sustrae a las ovejas, y sin leche
deja a los corderillos.

ME. Dic mihi, Damoeta, cuium pecus? an Meliboei?

DA. Non, uerum Aegonis; nuper mihi tradidit Aegon.

ME. Infelix o semper, oues, pecus! Ipse Neaeram
dum fouet ac ne me sibi praeferat illa ueretur,
hic alienus ouis custos bis mulget in hora,
et sucus pecori et lac subducitur agnis.

Reproduce bien la versión de Espinosa el carácter vivo y punzante del intercambio. El recurso de hacer que los personajes compartan líneas de verso, en particular, resulta muy efectivo. Por un lado, de este modo el traductor evita el tener que llenar la línea con palabras innecesarias; por otro, la yuxtaposición acelera las réplicas e incrementa el tempo acelerado del diálogo. Como es frecuente en el diálogo cómico de todos los tiempos, aquí la acción transcurre a toda velocidad. El tono coloquial de estas líneas se aprecia con claridad cuando se las coloca junto al poema siguiente, en el que Virgilio abandona por un momento el mundo de los pastores y pasa a cantar otros temas.

La égloga 4 anuncia el advenimiento de una nueva Edad de Oro. El comienzo de este glorioso período, según reza el poema, estará marcado por el nacimiento de un niño, un niño milagroso y divino que vivirá mezclado con los dioses. El poeta asume aquí un rol profético, pero el tono general del poema no es grave y solemne, según se ha dicho algunas veces.⁸ La sensación que nos deja la lectura de esta égloga es más bien de profunda excitación y optimismo, la idea de que, por primera vez en la historia, el futuro promete una situación de bienestar en la que todo es posible. La traducción castellana ha sabido captar muy bien el espíritu de esta indecible emoción. He aquí el pasaje que narra la primera etapa en la vida del niño (18-25):

Entonces,
para empezar, te ha de brindar, oh niño,
sin cultivo la tierra sus presentes,
la bácara, las hiedras trepadoras,
la colocasia y el festivo acanto.
Por sí las cabras con las ubres llenas
volverán al redil; no tendrán miedo
de los grandes leones las manadas;
flores te verterá la misma cuna;
muerta la sierpe, y muerta la ponzoña
de la hierba engañosa, en todas partes

⁸ Así, por ejemplo, Beaujeu (1982: 188) habla de un “canto solemne”, y Saint-Denis (1964: 448) de un “himno con la gravedad de un poema oficial”.

veranse flores del asirio amomo.

At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu
errantis hederas passim cum baccare tellus
mixtaque ridenti colocasia fundet acantho.
ipsae lacte domum referent distenta capellae
ubera, nec magnos metuent armenta leones;
ipsa tibi blandos fundent cunabula flores.
occidet et serpens, et fallax herba ueneni
occidet; Assyrium uulgo nascetur amomum.

Las líneas se suceden como si el traductor persiguiera una emoción propia. El poema fluye con naturalidad y elegancia, y no hay absolutamente nada que deje traslucir la existencia de un original. La sorpresa es aún mayor cuando uno coloca la versión de Espinosa junto al poema latino. No hay aquí ninguno de los típicos añadidos o supresiones a los que a menudo conlleva una traducción poética. Con una sola excepción,⁹ cada sustantivo va acompañado de su correspondiente adjetivo, emulando el original. Se conservan paralelismos y simetrías (muerta... muerta; *occidet... occidet*), y resulta particularmente notable con qué apego el traductor ha perseguido la progresión del principio. En latín, *terra* se demora hasta el verso siguiente; después del *at tibi prima puer*, que genera una cierta expectación, esta demora provoca la sensación de que el poema se desata, y esta sensación de fluidez se prolonga en las líneas que siguen. Lo mismo ha procurado el ecuatoriano, punto por punto. Espinosa Pólit sostenía que en la traducción de un poema, inevitablemente, algo tiene que perderse: “o se pierde la letra, o se pierde el espíritu” (1948: 54). En éste y otros pasajes de las *Églogas*, la fatalidad de esta dicotomía parece momentáneamente abolida.

Las *Geórgicas* son en muchos aspectos la obra de Virgilio más difícil de traducir. Por un lado, el poema incorpora una gran cantidad de material técnico. La identificación de prácticas y herramientas del campo requiere profundos conocimientos de agricultura, botánica y meteorología antiguas, y a veces resulta difícil incorporar estos áridos detalles sin provocar disonancias en el fluir poético del texto. Por otro lado, el poema destaca precisamente por su perfección y acabamiento formal. Dryden lo consideraba el mejor de los poemas virgilianos, y esta opinión, en lo que a cualidad artística se refiere, es esencialmente correcta. La naturalidad y elegancia con que Virgilio entrelaza preceptos didácticos, viñetas campestres y excursos mitológicos constituye un impresionante ejercicio de virtuosismo, sin parangón en toda la historia del género

⁹ El adjetivo *blandos*, en la línea 23. Se trata, en todo caso, de una de esas omisiones que el traductor considera justificadas: “Se da frecuentemente el caso de epítetos que, sin ser ripios, obedecen, sin embargo, a exigencias del verso o de la estrofa, y que, reproducidos en su materialidad, recargarían pesadamente un matiz que el autor no quiso sino apuntar, dándole cabida en el verso, pero sólo para que se pasara ligeramente sobre ello; tanto, que se falsea menos su intención omitiéndolo del todo, que recalcándolo indebidamente” (1949: 336).

didáctico. Por cuestiones de contenido y de forma, las *Geórgicas* presentan innumerables desafíos a un traductor. A pesar de todo, la versión de Espinosa Pólit resulta satisfactoria en ambos aspectos. Su conocimiento de la materia es extenso, y sus traslados son por lo general precisos.¹⁰ A veces, sin embargo, el traductor no acierta en algunos detalles. Así, en el pasaje que describe las “armas” del labrador (1.160-8), Espinosa menciona “los rastrillos, / las gradas, los legones ponderosos” (164). “Gradas”, en sustitución de *traheae* es correcto, pero *tribula* no significa “rastrillos” (que se dice *rastelli*). El traductor debió decir “trillos” (un tablón con clavos o pedazos de pedernal en una de sus caras, que se utiliza para la trilla). “Legones”, para *rastri*, es un tanto impreciso. El *rastrum* es una especie de azadón con dientes (normalmente dos), no un azadón simple (que se dice *sarculum*). Una traducción más correcta sería “rastros”. No obstante, lo que el lector a veces pierde en precisión, lo gana en otros aspectos. Véase por ejemplo el siguiente pasaje, que describe la fabricación del arado (1.169-72):

Con tiempo
en el bosque se doma a viva fuerza
para la cama del arado un olmo
al que se da la curva propia; largo
de ocho pies, al extremo se le ajusta
el timón, y se añaden dos orejas
que a los dos lados del dental se enclavan.

La concisión, la sobria elegancia y la delicadeza de este pasaje no desmerecen a un poeta como Virgilio. Compárese esta versión con la traducción que ofrece Tomás de la Ascensión Recio García (1990), publicada en Gredos:

Sin pérdida de tiempo se doma, flexible, un olmo en el bosque con gran fuerza para cama y recibe la forma del curvo arado; se adapta al tronco, a partir de la raíz, el timón de ocho pies de largo, dos orejeras y un dental de doble revés (268).

Puede que el lector haya ganado en algún mínimo detalle de contenido (así, por ejemplo, se aclara que se trata de un “dental de doble revés”). Pero el pasaje parece tomado de un tratado de agricultura. La gracia de los versos virgilianos, su poder de sugestión y su esencial ambigüedad se pierden irremediabilmente. A ningún campesino romano se le hubiera ocurrido acudir a la *Geórgicas* en busca de instrucción práctica (para eso contaba con las *Res Rusticae* de Varrón). Virgilio comprime y adapta el material en función de objetivos artísticos. Así, como observa Thomas (1988: 25), el

¹⁰ Véase, por ejemplo, el pasaje que describe la construcción de una era (1.176-1.203), o el que alerta sobre los signos del tiempo (1.351-1.423), o aquel otro –que tanto debe a Varrón– en el que el poeta da consejos sobre el cuidado de cabras y ovejas en verano (3.322-3.338).

cerdo y la mula, a pesar de su indudable importancia y utilidad en el ámbito de una granja, no forman parte del esquema didáctico de la obra, mientras que al caballo, sin duda por su nobleza y asociaciones militares, se dedican largas secciones en el libro tercero. Una traducción que procede de este modo, otorgando primacía al contenido por sobre la forma, no solamente destruye el encanto poético de Virgilio sino que, más gravemente, equivoca por completo el objetivo y carácter de la obra.

Naturalmente, donde mejor brillan las dotes del traductor es en pasajes de contenido más literario. Así ocurre por ejemplo en la hermosísima alabanza de Italia (2.136-2.176) o el canto a la vida campestre (2.458-2.540), en los símiles (2.279-2.283; 3.196-3.201; 3.237-3.241) o en algunas de las muchas viñetas rurales que animan el poema (1.273-1.275; 2.279-2.283; 2.523). En general, el traductor emula con buen criterio el tono didáctico del original. Una idea puede obtenerse a partir del siguiente pasaje, en que se narra el fin de la Edad de Oro. Fue Júpiter, dice Espinosa, “el primero en promover el arte / del cultivo, punzando con mil ansias / el corazón del hombre” (120-122):

Antes de Jove labrador ninguno
pensó en domar el campo: no era lícito
ni repartirlo ni acotarlo; a una
buscaban el sustento, y lo gozaban
juntos todos: la tierra por sí misma
todo lo repartía dadivosa
sin que se lo pidiesen. Dioles Jove
su veneno a las sierpes; a los lobos
él mandó que ejercieran la rapiña,
y al mar que se encrespase; de las hojas
él la miel sacudió; del don del fuego
privó al hombre, y contuvo las corrientes
que fluían de vino en todas partes.

ante Iouem nulli subigebant arua coloni;
ne signare quidem aut partiri limite campum
fas erat: in medium quaerebant, ipsaque tellus
omnia liberius nullo poscente ferebat.
ille malum uirus serpentibus addidit atris
praedarique lupos iussit pontumque moueri,
mellaque decussit foliis ignemque remouit,
et passim riuis currentia uina repressit... (125-132)

No hay aquí pérdidas ni expansiones significativas. Sólo en un caso omite el traductor los epítetos: “Dioles Jove / su veneno a las sierpes” vs. *ille malum uirus serpentibus*

addidit atris. *Malum* es sin duda prescindible; con la omisión de *atris* ('negro', 'terrible', 'mortal'), sin embargo, quizá el traductor ha sacrificado demasiado. Junto a la frase latina, dura y violenta, el castellano aparece un tanto suave y diluido. Una mínima (y comprensible) expansión hay en "del don del fuego / privó al hombre", donde la rápida referencia a Prometeo (*ignem remouit*) resulta demasiado lacónica para un lector moderno.¹¹ Un buen ejemplo de esas "prudentes compensaciones" que se mencionaron al principio lo tenemos en los últimos versos. La asonancia de 'u', en latín, da idea de apertura y fluidez: *et passim riuīs currentia uina repressit*.¹² Ante la imposibilidad de imitarla, el traductor agrega una fuerte aliteración ("contuvo las corrientes"), que subraya, no el libre fluir del vino, como en el original, sino el momento exacto de privación y corte. Por último, es preciso hacer notar la gran habilidad con la que Espinosa escalona los últimos siete versos (el original no presenta encabalgamientos). Salvo una, todas las frases aparecen partidas, lo que agrega énfasis y –variando el foco de atención– permite destacar diferentes miembros en cada caso.¹³

De las tres versiones virgilianas de Espinosa Pólit, la de la *Eneida* es sin duda la mejor, y la que mayor fortuna ha tenido. Parte del éxito responde a la naturaleza propia de la obra. El fuerte sustrato narrativo, las amplias resonancias del argumento y la profundidad del conflicto hacen que el poema resulte mucho menos perjudicado en la traducción. Una parte no menor, sin embargo, se debe al enorme valor que el traductor otorgaba al poema, y a las largas meditaciones y estudios que le dedicó.¹⁴ Espinosa considera que la *Eneida* es portadora de un profundo mensaje, un mensaje universal e intemporal. La *Eneida*, en su opinión, es "el gran poema de la vida y del destino humano" (1961: XLVII), y por tanto su estudio no puede limitarse a los aspectos estéticos (como hace por ejemplo Juan Luis de la Cerda, el gran comentarista virgiliano del s. XVII). Uno debe intentar penetrar en los valores superiores de la obra. La dimensión histórica y psicológica del poema son importantes, pero no fundamentales. Lo esencial, según el ecuatoriano, es comprender que la *Eneida* es ante todo un poema religioso, y que el verdadero eje de la epopeya no es "Eneas, ni tampoco Juno ni todos los dioses, sino los Hados" (L). Aquí es donde se halla la clave de interpretación para todo el poema, en la noción virgiliana de Hado (*fatum*). Según el autor, esta noción se aproxima bastante al concepto cristiano de *divina Providencia*: detrás de la idea de *fatum* se adivina en todo momento la presencia de un ser personal que "actúa como

¹¹ Un detalle visual se agrega también en el mar que se encrespa, frente al parco *moueri*.

¹² Virgilio utiliza una técnica parecida en otros lugares. Véase por ejemplo el *ille uolat simul arua fuga simul aequora uerrens* (3.201), en donde el mismo sonido simula el paso del viento (el poeta describe una tormenta).

¹³ Otros excursus mitológicos dignos de mención son el de Ío y el tábano (3.146-3.156), el de Hero y Leandro (3.258-3.263), el de los Cíclopes (4.170-4.175) y, sin duda, la sección de la canción de Proteo que narra la historia de Orfeo y Eurídice (4.453-4.527), donde la traducción logra alcanzar momentos de gran belleza y patetismo: (habla Eurídice) "¡De nuevo / atrás me llaman los crueles Hados, / y mis ojos que nadan en las sombras / vuelve el sueño a cerrar!" (495-496).

¹⁴ Espinosa empleó treinta y cuatro años en la traducción de las tres obras de Virgilio, y reunió para esta labor una biblioteca de más de 2.000 volúmenes. De su conocimiento en materia virgiliana dan cuenta dos libros: *Virgilio: El poeta y su misión providencial* y *Síntesis virgiliana* (véanse Espinosa Pólit 1932, 1960).

rector supremo de los destinos humanos y del gobierno del universo” (LI). Eneas, pues, en el fondo es un símbolo: es “la personificación viviente del principio de la esencial subordinación del hombre a Dios” (LIX).

No hay duda de que el traductor se excede un poco en esta entusiasta cristianización de la *Eneida*. Afirmar, por ejemplo, que la *Eneida* “está en todo o casi todo de acuerdo con la mentalidad y la moral cristianas” (LIV), o que en la obra se pone de manifiesto “el propósito monoteísta del autor” (id.), es sencillamente anacrónico (es leer la historia hacia atrás)¹⁵. Algún que otro reflejo de esta interpretación trascendente puede verse en la traducción. Así, por ejemplo, uno podría preguntarse hasta qué punto es lícito utilizar el vocablo “Dios” (en mayúscula) para traducir el vago *deus* de 1.199 (que denota la divinidad o los dioses en sentido amplio). “Padre” (también en mayúscula) aparece unas treinta veces, en lugares en los que el texto latino pone sencillamente *pater*, *genitor* o *sator*, y otro tanto podría decirse de las cerca de setenta apariciones de “Hado” o “Hados”, donde el latín por lo general pone *fatum* o *fata*. Con todo, la importancia del elemento religioso en la *Eneida* es un hecho innegable, y es evidente que esta interpretación trascendente permite al traductor captar muy bien el tono de muchos pasajes. Esto resulta muy evidente a lo largo del libro 6, que narra el descenso del héroe al mundo de los muertos. Este libro, de hecho, es una buena manera de evaluar las cualidades generales de cualquier traducción del poema. En este episodio – foco de toda la obra– presente, pasado y futuro se entrecruzan, y Eneas comprende por primera vez el sentido profundo de su misión. En lo que sigue, intentaremos delinear la progresión general y destacar algunos pasajes significativos.

La narración de los preparativos para el descenso abarca unos 260 hexámetros. A medida que el relato avanza, el aire se vuelve cada vez más sombrío, y la atmósfera tensa. La traducción ha sabido captar muy bien el tenor misterioso y sobrenatural de esta primera parte. El uso generoso de latinismos y formas arcaicas aporta una buena nota de color a estos primeros versos¹⁶, y la narración procede con ritmo sostenido y en general sin tropiezos. Para evitar fisuras, en ocasiones el traductor intenta compensar la pérdida de alguna figura mediante la incorporación de otra. Así, del ramo de oro se dice que brilla y recruje “de la oscura encina entre la fronda” (208). Con el hipérbaton, el traductor intenta compensar la pérdida de una notable frase latina: *species auri frondentis* (algo así como ‘la apariencia de este oro en flor’). La firme voluntad de intentar mantener el lenguaje figurado de Virgilio se aprecia en los primeros versos del descenso. Cuando Eneas y la Sibila se adentran en las primeras estancias del infierno, el lector se topa con una famosa hipálage, que Espinosa mantiene (268-269):

Oscuros en la noche solitaria
cruzaban entre sombras la vacía

¹⁵ Véase, en este sentido, la exaltada afirmación de que Virgilio es “el gran poeta del paganismo expirante, vuelto en sus anhelos inconscientes hacia la ya inminente aurora evangélica” (LXXXVI).

¹⁶ *nefanda* (26), *almos* (74), *ludibrio* (75), *espeunca* (77), *patente* (127), *discolores* (204).

mansión de Dite, sus desiertos reinos...

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram
perque domos Ditis uacuas et inania regna.

El ritmo de estas líneas es notable. La figura latina, tan elogiada por Borges (1989: 256), es reproducida fielmente ('cruzaban oscuros en la noche solitaria' equivale, evidentemente, a 'cruzaban solitarios en la noche oscura'). Muchos traductores se arredran ante la osadía del poeta mantuano y restituyen los epítetos al orden "natural" o enmascaran de varias formas el tropo, destruyendo así el poder de sugestión del original.¹⁷ Pero, como observa Austin (1979: 117), la diferencia entre *obscura soli sub nocte* y *obscuri sola sub nocte* es la diferencia entre una frase efectiva, y una memorable.

A continuación, Eneas y la Sibila continúan "por el reino de las sombras" (461). De esta sección central (273-636) destacan sobre todo el encuentro con Palinuro (337-383), la descripción de los Campos de Lágrimas (440-476) y la conversación con Déifobo (494-534). Versos logrados y gotas de poesía el lector encuentra por doquier. Junto a la barca de Caronte, por ejemplo, se arremolina una incontable turba de insepultos. Su cantidad y movimiento recuerda a las hojas de otoño, o a una tupida bandada de aves en migración (309-312):

no son tantas
las hojas en la selva desprendidas
que al primer frío del otoño caen,
ni las aves que llegan a la orilla
desde el confín del mar formando nube,
cuando en fuga las pone el crudo invierno
hacia tierras de sol.

quam multa in siluis autumnis frigore primo
lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto
quam multae glomerantur aues, ubi frigidus annus
trans pontum fugat et terris immittit apricis.

"Tierras de sol" es un hallazgo adecuado y feliz para *terris apricis* (*apricus* significa 'abierto al sol, soleado'). En latín, después de la mención del otoño y el frío la imagen final es un tanto inesperada. Nótese con qué habilidad el traductor reformula la frase y altera el orden para lograr una yuxtaposición de dos imágenes contrapuestas ("crudo

¹⁷ Por ejemplo: "Iban solos bajo la noche oscura a través de la sombra" (Segura Ramos 1981b); "Solos, en la oscuridad de la noche, avanzaban a través de las sombras" (Cuatrecasas 1998); "Iban en sombra envueltos en la noche desierta / entre la oscuridad" (Echave-Sustaeta 1992).

invierno” y “tierras de sol”), dos imágenes que en latín se hallan separadas por el sintagma *trans pontum fugat*.

La sección final, que narra el encuentro de padre e hijo en los Campos Elíseos, tiene un impacto desigual en lectores modernos. Más sugerente resulta sin duda la primera parte (679-751), en la que Anquises revela los misterios de la transmigración y la purificación de las almas, que beben “largos olvidos” (715) en las aguas del Leteo. En la segunda (752-792), en cambio, el lector se topa con una interminable galería de grandes figuras de la historia de Roma. Hay, sin embargo, momentos de gran *pathos* también en esta parte, como en la mención de Claudio Marcelo, el hijo de Octavia a quien Augusto había adoptado como sucesor y que murió a los diecinueve años: “Este mancebo, / los Hados a la tierra han de mostrarlo, / sólo mostrarlo, sin dejar que viva...” (869-870). Pero lo mejor de toda la sección es sin duda el pasaje final, un pasaje que ha despertado la admiración y estupor de lectores y comentaristas de todos los tiempos, y cuyo sentido continúa siendo un enigma. Terminado el viaje por las sombras, Eneas y la Sibila deben emerger a la luz (893-898):

Dos puertas dicen
tiene el país del Sueño, una de cuerno,
que abre paso a las sombras verdaderas;
con brillo de marfil la otra relumbra,
pero por ella envían sueños falsos
los Manes a la tierra. Sigue Anquises
con su hijo y la Sibila en estas pláticas
hasta el umbral, y los despide abriéndoles
la puerta de marfil.

Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur
cornea, qua ueris facilis datur exitus umbris,
altera candenti perfecta nitens elephanto,
sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes.
his ibi tum natum Anchises unaque Sibyllam
prosequitur dictis portaque emittit eburna...

Por qué los personajes emergen por la puerta de marfil, como los sueños falsos, es algo que sólo podemos conjeturar. En todo caso, en el texto latino la sorpresa parece un efecto buscado (nótese cómo *eburna* ‘de marfil’ se demora y reserva para el final), y en castellano Espinosa Pólit subraya el procedimiento recurriendo a un encabalgamiento (“abriéndoles / la puerta de marfil”). La versión de Espinosa contiene además un detalle notable. En la primera línea del original se lee *sunt geminae Somni portae*, esto es, ‘hay [en el Orco] dos puertas del Sueño’. Espinosa traduce: “Dos puertas dicen / tiene el país del Sueño”. Con “el país del Sueño”, el traductor recompone algunos

elementos del texto latino para armar una figura grandiosa, pero ausente en el original. Puede que algún lector lamente este tipo de añadidos o –como los llama el autor– “compensaciones”. Pero la figura es hermosa, profunda, se integra bien con el resto del pasaje y, lo más importante, no parece indigna de un poeta como Virgilio.

El siglo XX, muy marcado por la filología positiva del XIX –algo evidente en los estudios clásicos–, ha buscado en el ámbito de la traducción sobre todo el traslado fiel de los contenidos (Cristóbal López & Vidal Pérez 2009: 1158-1159). Por eso, un lector de Virgilio que busque ante todo precisión en el traslado puede acudir a alguna de las muchas versiones en prosa.¹⁸ Pero un lector que pretenda obtener algo del disfrute poético del original no cuenta con muchas opciones. Para *Églogas* y *Geórgicas*, debería remontarse a las versiones de Pagaza, de principios de siglo (1919); para la *Eneida*, tendría que recurrir a la traducción de Poblete, de 1937. Hay, sin duda, unas pocas versiones de las *Églogas* que intentan recrear el patrón métrico de los hexámetros latinos, con diversa fortuna.¹⁹ Hay, desde luego, algunas versiones rítmicas, de valor desigual²⁰. Entre todas, sin embargo, la traducción de Espinosa Pólit ocupa un lugar destacado. Como pocas, la versión del ecuatoriano ha sabido aunar belleza y fidelidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ASCENSIÓN RECIO GARCÍA, Tomás de la & Arturo SOLER RUIZ (trads.). 1990. *Virgilio: Bucólicas; Geórgicas; Apéndice virgiliano*, Madrid, Gredos.
- AUSTIN, Roland G. 1979. *P. Vergili Maronis Aeneidos liber sextus*, Oxford, Clarendon Press.
- BEAUJEU, Jean. 1982. “L’enfant sans nom de la IV^e Bucolique”, *Revue des études latines* 60, 186-215.
- BONIFAZ NUÑO, Rubén (trad.). 1963. *Virgilio: Geórgicas*, México, UNAM.
- (trad.). 1967. *Virgilio: Bucólicas*, México, UNAM.
- (trad.). 1973. *Virgilio: Eneida*, México, UNAM.
- BORGES, Jorge Luis. 1989. *Obras completas*, Barcelona, Emecé, III.
- CLAUSEN, Wendell. 1994. *A Commentary on Virgil Eclogues*, Oxford, Clarendon Press.
- CORRALES PASCUAL, Manuel. 2005. “Aurelio Espinosa Pólit: técnica y arte de la traducción”, *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador* 75, 7-16.
- . 2006. *Pensamiento de Aurelio Espinosa Pólit*, Quito, Banco Central del Ecuador.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (trad.). 1996. *Virgilio: Bucólicas*, Madrid, Cátedra.

¹⁸ Entre éstas –para ceñirnos a las más recientes– pueden mencionarse las de Tomás de la Ascensión Recio García (1990), de *Églogas* y *Geórgicas*, y las de Bartolomé Segura Ramos (Segura Ramos 1981a, 1981b) y Alfonso Cuatrecasas (1988, 1998), de las tres obras.

¹⁹ Manuel Fernández-Galiano (1984: 223-286); Vicente Cristóbal (1996); Juan Manuel Rodríguez Tobal (2008).

²⁰ Las de Rafael Fontán (1986) y Javier de Echave-Sustaeta (1992), de la *Eneida*, y las de Rubén Bonifaz Nuño (1967, 1963, 1973), de las tres obras.

- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente & José Luis VIDAL PÉREZ. 2009. "Virgilio" en F. Lafarga & L. Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 1156-1161.
- CUATRECASAS, Alfonso (trad.). 1988. *Virgilio: Bucólicas; Geórgicas*, Barcelona, Planeta.
- (trad.). 1998. *Virgilio: Eneida*, Madrid, Espasa Calpe.
- CURRIE, Harry MacLeod. 1976. "The Third *Eclogue* and the Roman Comic Spirit", *Mnemosyne* 29, 411-420.
- ECHAVE-SUSTAETA, Javier de (trad.). 1992. *Virgilio: Eneida*, Madrid, Gredos.
- ESPINOSA PÓLIT, Aurelio. 1932. *Virgilio: El poeta y su misión providencial*, Quito, Editorial Ecuatoriana.
- (trad.). 1948. *Francis Thompson: El lebril del cielo*, Quito, Ed. Ecuatoriana.
- . 1949. "La traducción como obra de arte: La métrica latinizante", *Thesaurus* 5, 332-355.
- . 1960. *Síntesis virgiliana*, Quito, La Unión Católica.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Manuel (trad.). 1984. *Títilo y Melibeo: La poesía pastoril grecolatina*, Madrid, Fundación Pastor.
- FONTÁN BARREIRO, Rafael (trad.). 1986. *Virgilio: Eneida*, Madrid, Alianza.
- GARCÍA YEBRA, Valentín. 1983. "Aurelio Espinosa Pólit, traductor de poetas clásicos" en *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos, 165-193 (Publ. orig. en *Arbor* 52, 1962,16-42).
- LIPKA, Michael. 2001. *Language in Vergil's Eclogues*, Berlín, Walter de Gruyter.
- MIRANDA RIVADENEIRA, Francisco. 1974. *El humanista ecuatoriano Aurelio Espinosa Pólit*, Puebla, Cajica.
- RODRÍGUEZ TOBAL, Juan Manuel (trad.). 2008. *Virgilio: Bucólicas*, Madrid, Hiperión.
- ROIG, Arturo Andrés. 1980. *Aurelio Espinosa Pólit: Humanista y filósofo*, Quito, Universidad Católica.
- ROMERO ARTETA, Oswaldo. 1961. *Bibliografía de Aurelio Espinosa Pólit y reseña de los críticos de sus obras*, Quito, Don Bosco.
- SAINT-DENIS, Eugène de. 1964. "Le sourire de Virgile", *Latomus* 23, 446-463.
- SÁNCHEZ ASTUDILLO, Miguel. 1961. "El libro capital del P. Espinosa Pólit", en *Del cielo y de la tierra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 95-151.
- SEGURA RAMOS, Bartolomé (trad.). 1981a. *Virgilio: Bucólicas; Geórgicas*, Madrid, Alianza.
- (trad.) .1981b. *Virgilio: La Eneida*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- THOMAS, Richard F. 1988. *Virgil: Georgics*, Cambridge, Cambridge University Press, I.
- WILLS, Jeffrey. 1993. "Virgil's *Cuium*", *Vergilius* 39, 3-11.