

Pliegos de traducción

Volumen III



Musam dicemus

Traducir la palabra que hechiza

Versión al español de la Bucólica VIII de Virgilio

Pliegos de Traducción

Volumen III

Musam dicemus

Traducir la palabra que hechiza
Versión al español de la Bucólica VIII de Virgilio

Traducción del latín, comentarios y notas

Dora Battiston y M. Carolina Domínguez

En torno a las dificultades de traducción de los autores grecolatinos

Dora Battiston y M. Carolina Domínguez

De Teócrito a Virgilio

Dora Battiston y M. Carolina Domínguez

“necte, Amarylli, modo et ‘Veneris’ dic ‘vincula necto”.

Traducir la Égloga VIII de Virgilio y proyectar sus conjuros en la poesía de Olga Orozco

Dora Battiston



Battiston, Dora Delia

Pliegos de traducción volumen III : Musam Dicemus : traducir la palabra que hechiza : versión al español de la Bucólica VIII de Virgilio / Dora Delia Battiston ; María Carolina Domínguez. - 1a edición bilingüe - Santa Rosa : Editorial de la Universidad Nacional de La Pampa, 2022.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

Edición bilingüe : Latín ; Español.

ISBN 978-950-863-473-3

1. Traducción. I. Domínguez, María Carolina. II. Título.

CDD 809.1

Pliegos de Traducción Volumen III

Comité editor:

Prof. Consulta Dora Delia BATTISTON

Universidad Nacional de La Pampa. Facultad de Ciencias Humanas
Departamento de Letras. Instituto de Estudios Clásicos (IEClas)

Dra. María Carolina DOMÍNGUEZ

Universidad Nacional de La Pampa. Facultad de Ciencias Humanas
Departamento de Letras. Instituto de Estudios Clásicos (IEClas)

Imagen de tapa: PUBLII VIRGILII MARONIS. BVCOLICORVM LIBER. Imagen del manuscrito del siglo XV *Bucolicon*, *Georgicon*, *Aeneis*, conocido como Virgilio Riccardiano. Las miniaturas se atribuyen al artista florentino Apollonio di Giovanni (circa 1415-1465) y a su taller. Biblioteca Riccardiana de Florencia. Recuperado de Biblioteca Digital Mundial <https://www.wdl.org/es/item/10649/>

Diseño: Ramiro Rodríguez Carámbula

Impreso en Argentina

ISBN 978-950-863-435-1

Cumplido con lo que marca la Ley 11723

EdUNLPam. Año 2021

Cnel. Gil 353. CP L6300DUG

Santa Rosa, La Pampa, Argentina



Universidad Nacional de La Pampa

Rectorado: Prof. Nilda Verónica MORENO
Secretaría Académica: Prof. María Marcela DOMÍNGUEZ
Secretario de Investigación y Postgrado: Dr. Gustavo Walter BERTOTTO
Secretario de Coordinación y Planeamiento Institucional: Ing. Jorge Luis AMIGONE
Secretario de Consejo Superior y Relaciones Institucionales: Abog. Sebastian PAÍS ROJO
Secretaría Económico-Administrativa: CPN Victoria AGUIRRE
Secretaría de Cultura y Extensión: Mg. Yamila Ethel MAGIORANO
Secretario de Bienestar Universitario: Abog. Cristian PARODI
Secretaría Legal y Técnica: Abog. Anallía Zulma A. KUCESSKI



FACULTAD de Ciencias Humanas Universidad Nacional de La Pampa

Decano: Prof. Beatriz COSSIO
Vice-Decana: Mgter. Verónica ZUCHINI
Secretaría Académica: Prof. Laura SÁNCHEZ
Secretaría de Consejo Directivo: Prof. María Marta DUKART
Secretario Administrativo: CPN. Martín Alejandro USSEI
Secretaría de Investigación y Posgrado: Dra. María Pía BRUNO



EdUNLPam

EdUNLPam

Presidente: Yamila MAGIORANO
Director de Editorial: Rodolfo D. RODRÍGUEZ
Consejo Editor de EdUNLPam: Gustavo Walter BERTOTTO - María Marcela DOMÍNGUEZ - Victoria AGUIRRE - Ana María T. RODRÍGUEZ - Stella SHMITE - Carla SUÁREZ - Elke NOELLEMEYER - Lucía COLOMBATO - Rodrigo TORROBA - María Pía BRUNO - Laura Noemi AZCONA - Silvia BAST - Alicia María VIGNATTI - Mónica BOERIS - Ricardo TOSSO - Griselda CISTAC - Patricia LÁZARO

Índice

Incipit.....7

Dora Battiston y M. Carolina Domínguez
**En torno a las dificultades de
traducción de los autores grecolatinos**9

Dora Battiston y M. Carolina Domínguez
**Bucólica VIII de Virgilio, versión bilingüe
Traducción y notas**.....16

Dora Battiston y M. Carolina Domínguez
De Teócrito a Virgilio32

Dora Battiston
necte, Amarylli, modo et 'Veneris' dic 'vincula necto'
**Traducir la Égloga VIII de Virgilio y
proyectar sus conjuros en la poesía de Olga Orozco**.....43

Consultas mágicas, pequeños ritos secretos y acciones votivas no están ausentes de la vida del sujeto amoroso, sea cual fuere la cultura a la que pertenezca.

Barthes, Roland. “La última hoja”.
Fragmentos de un discurso amoroso.
Siglo XXI, 2014 [1977], 202.

INCIPIT

La traducción de la Bucólica VIII de Virgilio nos lleva a la indagación de los contextos culturales y a la tradición literaria que refieren, en general, al poder de la palabra y a la consideración del sentido mágico y ritual que, de modo solemne o paródico, adquieren algunos de sus textos más significativos.

Desde las primitivas teogonías que manifiestan los fenómenos naturales, la tradición latina advierte en sonidos y voces las revelaciones de la divinidad. Magas y hechiceras, aun al margen de la *divinatio* oficial, transmitieron verbalmente los oráculos (*carmina*) y aplicaron sus saberes a la manipulación de los asuntos humanos, respaldadas en el discurso de los poderes cósmicos de la magia.

En la polifonía de la obra virgiliana, y específicamente en la Bucólica VIII, la palabra opera como representación, transfigura la herencia de Teócrito, reencuentra el eco de la antigua función erótica de los encantamientos y acude a la retórica ya madura del verso latino para poner de manifiesto nuevamente el correlato de la verbalización en las prácticas mágicas, a través de la funcionalidad del texto poético que ordena la subtrama narrativa del género pastoril.

La versión se presenta en edición bilingüe y es acompañada de una reflexión acerca de los avatares de la traducción actualizada de los textos de la Antigüedad clásica, un acercamiento a los mundos poéticos de Teócrito y Virgilio y una disquisición en torno a la antropología literaria implícita en la presencia simbólica de los hechizos proyectada desde la Antigüedad en la obra de la poeta argentina Olga Orozco.

En torno a las dificultades de traducción de los autores grecolatinos: el caso de la Bucólica VIII de Virgilio

por Dora Battiston y M. Carolina Domínguez

La consideración de la Égloga³ VIII de Virgilio provee una trama interesante en cuyo centro se anudan al texto mismo y sus posibles versiones, el problema traductológico y la praxis docente. En principio, el propio Virgilio procede a adaptar la fuente griega (*Idilios* de Teócrito), manifestando claramente el proceso de latinización y adopción de los modelos helenizantes en el periodo augústeo. Dado que las traducciones visibilizan el horizonte estilístico de cada época, a la hora de proponer una nueva resulta ineludible el examen comparativo de distintas versiones actuales. En tal sentido, nuestra propuesta obedece al designio de lograr una versión que se corresponda con la variedad lingüística de la región central del país, y, simultáneamente, resulte funcional al momento de leer y analizar textos literarios del latín clásico, en un intento por superar las habi-

3 Nos referimos indistintamente a esta obra bajo el título de *Bucólicas* o *Églogas* ya que es habitual que aparezcan mencionadas de ambas maneras en la tradición clásica. Así, *Bucólicas*, del latín *bucolica*, como composición literaria, a partir del griego *βουκολική ἀοιδή*, alude a poemas o cantos pastoriles. *Boukolikós* deriva, a su vez, de *boukólos*, “cuidador o pastor de bueyes”. El término *Égloga*, del latín *eclōga*, a su vez del griego antiguo *ἐκλογή* remite al criterio de selección, elección o extracto. En ambos casos se alude a pequeñas composiciones en verso que transcurren en ambiente rústico e idealizan la vida y el amor de los pastores; probablemente haya en su origen una tradición popular, incorporada luego por Teócrito como novedad a la poesía alejandrina en algunos de sus *Idilios* (del griego *εἰδύλλιον*) y luego imitada en Roma por Virgilio, que escribe su primera obra, *Bucólicas*, un conjunto de diez poemas en hexámetro dactílico, supuestamente entre el 43 y el 35 a.C. consolidando así un género que dará numerosas obras y variantes en épocas posteriores.

tuales transferencias dialectales, predominantemente españolas o mexicanas, que generan una sensación de extrañamiento y de ilegibilidad para el lector local contemporáneo.

Tal como afirmamos en el segundo volumen de estos *Pliegos de traducción*

Es sabida la dificultad de la traducción de los textos en cualquier lengua, pero en el caso del latín y del griego dicha complejidad se agudiza, dada la distancia temporal y cultural que nos separa del mundo clásico y la cantidad de versiones epocales que operan como intervenciones en la recepción contemporánea de esas obras que, además, funcionan como modélicas para la literatura occidental. Múltiples hipótesis juegan en este terreno: prácticamente cada traducción implica un criterio y una justificación. (15)

Proponemos una versión de la Bucólica Octava de Virgilio, texto que retoma el tópico del canto pastoril, en este caso transformado en hechizo, a través de la adaptación teocrítica. La traducción misma resulta un acto analítico-comparativo, y por lo tanto entra en discusión con otras versiones y por supuesto otras interpretaciones que responden a diversos criterios traductológicos. En tal sentido, acudimos a la puesta en valor de algunos dilemas clave que se derivan del concepto mismo de la traslación lingüístico-cultural: la literalidad, las transformaciones posibles, el léxico, la prosa o el verso, la sonoridad y el ritmo en función de la lengua de llegada y el contexto de recepción.

Acudiendo nuevamente a nuestra exposición acerca del oficio de traducir en el volumen anterior de *Pliegos de traducción* concluimos

Planteadas la traducción como un espacio de tensiones y conflictos que permite a una cultura examinarse a sí misma

y, simultáneamente, construir sucesivas representaciones de las otras, resulta a su vez una praxis específica vertebrada en torno a consideraciones relativas a la *techne* y a una necesaria revisión de la teoría literaria como dominio retórico. (16)

Es así que, en el análisis comparativo, surgen problemáticas que remiten con especificidad a las lenguas clásicas, como es el caso del ritmo y la métrica, y sobre todo, el hipébaton —o alteración del orden lógico de la frase—, que, dadas las posibilidades combinatorias más libres que permite el latín, lleva a distintas soluciones en el proceso de la traslación. De este modo, Aurelio Espinosa Pólit (XXXII) considera que “(e)l llamado hipébaton latino, que casi nunca falta en ningún grado, llega a veces a extremos que desconciertan, si bien a la postre es preciso reconocer que nunca deja de producir efectos estéticos imposibles de obtener por otros medios”. Esta disposición de las palabras es poco frecuente en las lenguas modernas contemporáneas (aun en el español) y obstaculiza la comprensión del texto pero, al mismo tiempo, “(d)e esta libertad extremada del orden verbal nace la diversidad de las traducciones” (Espinosa Pólit XXXII).

Reflexionando entonces acerca de la convención traslativa, al momento de abordar un texto de Virgilio, como en este caso, nos proponemos dar lugar a la máxima resonancia posible de este poeta dentro de las modalidades que alcanza a adquirir la lengua en el momento de la traducción, esto es, tensar al máximo sus posibilidades de ser entendida y asimilada, en su carácter de texto traducido, como afín a las sonoridades poéticas y de comprensión propias del presente del lector, ayudado tal vez de modo certero con un sistema de notas que evite el arcaísmo en nombre de una fidelidad que solo conseguiría el distanciamiento.

La Égloga VIII

El dilatado comienzo de la Égloga VIII permite ejemplificar la cuestión⁴:

Damón y Alfesibeo

El canto de los pastores Damón y Alfesibeo, a quienes, mientras competían, admiró una ternera olvidada de los pastos, por cuyos versos quedaron pasmados los lince y los ríos, cambiado su curso, se detuvieron, ese canto de Damón y Alfesibeo recrearemos. 5

Si para mí tú superas ya los peñascos del gran Timavo, o recorres la orilla del mar ilirio, ¿llegará alguna vez el día en que me sea lícito cantar tus hazañas, acontecerá acaso que me sea lícito llevar por todo el orbe tus versos, únicos dignos del elevado estilo de Sófocles? 10
Por ti he comenzado; terminaré por ti. Recibe estos versos iniciados por tu mandato y deja que esta hiedra se enrede en torno a tus sienes entre victoriosos laureles.
Apenas la fría sombra de la noche se había
marchado del cielo,
cuando el rocío en la tierna hierba es tan grato al ganado, 15
Damón, apoyado sobre el liso tronco de un olivo,
así comenzó:

4 Pastorum musam Damonis et Alphisiboei,/immemor herbarum quos est mirata iuuenca/certantis, quorum stupefactae carmine lynces,/et mutata suos requierunt flumina cursus,/Damonis musam dicemus et Alphisiboei. (5)/Tu mihi seu magni superas iam saxa Timaui,/siue oram Illyrici legis aequoris, en erit umquam/ille dies, mihi cum liceat tua dicere facta?/En erit, ut liceat totum mihi ferre per orbem/sola Sophocleo tua carmina digna coturno? (10)/A te principium; tibi desinet: accipe iussis/carmina coepta tuis, atque hanc sine tempora circum/inter uictricis hederam tibi serpere laurus./Frigida uix caelo noctis decesserat umbra,/cum ros in tenera pecori gratissimus herba,(15)/incumbens tereti Damon sic coepit oliuae/

Estamos en presencia de una voz bucólica, una suerte de narrador que introduce el tema de la égloga, alguien que se hará cargo de recrear (*dicemus*) el contrapunto de los pastores que cantarán desdichas paralelas, con paralelos recursos discursivos; esta introducción incluye una dedicatoria, tácita, sobreentendida, con hiperbólica alabanza (probablemente a Polión), y, en dos versos finales, una alusión a la hora en que los pastores elevarán sus versos, el alba. Estos cinco primeros hexámetros despliegan un extenso y complejo hipérbaton, que hemos intentado traducir de la manera más legible. A modo de comparación, incluimos la versión de Pablo Ingberg, para plantear nuestras diferencias en los versos 1-13 de la Égloga.

Musa de los pastores Damón y Alfesibeo, cuya puja olvidando las hierbas la novilla admiró, cuyo canto dio estupor a los linceos y cambiados los ríos aquietaron sus cursos, la Musa de Damón y Alfesibeo diremos.	5
Oh tú, ya si las peñas del gran Timavo pasas o las costas ilirias recorres, ¿vendrá acaso el día cuando yo pueda decir tus gestas? ¡Vendrá para que pueda llevar por todo el orbe tu canto, único digno del coturno sofócleo?	10
De ti empecé, por ti cesaré: acepta el canto iniciado a orden tuya, y esta hiedra tus sienes deja que entre laureles victoriosos circunde.	

La estructura “cuya puja” (v.2), que no se corresponde con el original, de naturaleza verbal (*certantis*), conspira contra la eufonía del verso. Al igual que más adelante “coturno sofocleo” (v.10), lejano semánticamente de las competencias culturales del receptor estándar. En cuanto a la construcción “De ti empecé, por ti cesaré” (v.11) evoca más bien un genitivo de origen y no

el *locus unde* del texto virgiliano. En este caso, optamos por el quiasmo por efectos de sonoridad: “Por ti he comenzado, terminaré por ti”. Por otra parte, el sintagma “iniciado a orden tuya” (v.12) no condice con la forma habitual del complemento agente en español, indicado por el ablativo en el original.

Mediante este examen, acotado a un solo fragmento del texto, podemos comprobar que, aun cuando se intente trasladar el hipérbaton latino al español –idioma que permite también esta construcción–, el efecto estético, el flujo rítmico sonoro, no podrá reproducirse.

En conclusión, haber intentado una versión de esta Bucólica nos ha enfrentado una vez más con las incertidumbres propias de los procesos implícitos de transmisión textual, los dilemas filológicos en cuanto a las posibles intervenciones en el manuscrito, y la necesidad de acceder a las múltiples convenciones que ha dejado el tiempo en esas páginas, sus numerosas versiones y los conceptos de la crítica textual al momento de tomar las decisiones impuestas por el decurso de la praxis traslativa. Mantener, más allá de todos estos condicionamientos y estas necesarias guías de trabajo, la indudable vitalidad del texto, sus todavía actuales interpelaciones, ha sido nuestro margen de posibilidad y de acción interpretativa.

Si en este caso la Égloga trata esencialmente el tema del canto pastoril, nuestra reflexión simbólica, desde la perspectiva de la traducción, queda implícita en el título del trabajo: *Nihil hic nisi carmina desunt...*: “Solo faltan aquí los hechizos (cantos)”, es decir, una traducción que funcione a modo de hechizo o encantamiento, capaz de seducir al lector contemporáneo.

Edición

Mynors, Roger Aubrey Baskerville (Ed.). *P. Vergili Maronis Opera*. Oxford, Oxford Clarendon Press, 1972.

Bibliografía consultada

- Benjamin, Walter. “La tarea del traductor”. *Angelus Novus*. Barcelona, Ed. La Gaya Ciencia, 1971, pp. 127-43.
- Eco, Umberto. *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Traducido por Helena Lozano Miralles. Barcelona, Lumen, 2008.
- Escandell Vidal, María Victoria. “La Pragmática”. *Introducción a la Pragmática*. Barcelona, Ariel, 1996, pp. 15-47.
- Espinosa Pólit, Aurelio. “Bello latinista”. *Gramática latina y estudios complementarios. Obras completas*, vol. VIII. Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1958, pp. XI-XCIX.
- Ingberg, Pablo. “Introducción”. *Virgilio. Bucólicas*. Buenos Aires, Losada, 2004, pp. 9-30.
- Larson, Mildred L. *La traducción basada en el significado. Un manual para el descubrimiento de equivalencias entre lenguas*. Buenos Aires, Eudeba, 1989.
- Mounin, Georges. *Los problemas teóricos de la traducción*. Madrid, Gredos, 1977.
- Ricoeur, Paul. *Sobre la traducción*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Vega, Miguel Ángel. *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid, Cátedra, 2004.
- Virgilio. Bucólicas*. Introducción, traducción y notas de Pablo Ingberg. Buenos Aires, Losada, 2004.
- Virgilio Marón, P. “Bucólica Primera”. *Bucólicas-Geórgicas. Apéndice virgiliano*. Traducciones, introducciones y notas por Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz. Madrid, Gredos, 1990, pp. 171-74.
- Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*, Argentina, Paidós, 2001 [1973].

Ecloga VIII

Damonis et Alphisiboei certatio

Pastorum musam Damonis et Alphisiboei,
immemor herbarum quos est mirata iuvenca
certantis, quorum stupefactae carmine lynces,
et mutata suos requierunt flumina cursus,
5 Damonis musam dicemus et Alphisiboei.
tu mihi, seu magni superas iam saxa Timavi,
sive oram Illyrici legis aequoris –en erit umquam
ille dies, mihi cum liceat tua dicere facta?
en erit ut liceat totum mihi ferre per orbem
10 sola Sophocleo tua carmina digna cothurno?

Virgilio, Égloga VIII

Traducción

El canto⁵ de los pastores Damón y Alfesibeo, a quienes, mientras competían⁶, admiró una ternera olvidada de los pastos, por cuyos versos quedaron pasmados los lince y los ríos, cambiado su curso, se detuvieron, ese canto⁷ de Damón y Alfesibeo recrearemos. 5

Si para mí tú⁸ superas ya los peñascos del gran Timavo⁹, o recorres la orilla del mar ilirio¹⁰, ¿llegará alguna vez el día en que me sea lícito cantar tus hazañas, acontecerá acaso que me sea lícito llevar por todo el orbe tus versos, únicos dignos del elevado estilo de Sófocles¹¹? 10

-
- 5 En el original *Musa*. Preferimos traducir por ‘canto’, ya que en el contexto bucólico su significado se asimila al canto de los pastores.
- 6 Se evoca la competencia de los pastores en el canto de contrapunto, estructura cuyo origen se remonta a los antiguos cantos amebeos, en los que intervienen de modo alternativo los oponentes.
- 7 Desde el comienzo, Virgilio hace notar que el canto de los pastores tiene efectos órficos en la naturaleza y crea una atmósfera de encantamiento.
- 8 No queda explícito si esta invocación corresponde a Polión o a Octavio. La mayor parte de la crítica contemporánea ha optado por la referencia a Polión, que prevalece en su obra.
- 9 El río Timavo nace en la actual Croacia y desemboca en el Golfo de Trieste. Tiene una tradición legendaria y ha sido mencionado por historiadores y poetas, tales como Tito Livio y Plinio.
- 10 Relativo a la antigua región iliria (del lat. *Illyrius*), territorio ubicado al nordeste del mar Adriático, entre cuyas tribus se encontraban los dalmacios.
- 11 En el original se utiliza el vocablo *cothurno*, pero hemos preferido emplear una elipsis, ya que se alude al admirado estilo de Sófocles. Este desplazamiento metonímico, que hace referencia al calzado alto que usaban los actores en las representaciones de tragedias, aparece codificado también en otros escritores latinos; por ejemplo, en *Remedia amoris*, Ovidio caracteriza así la naturaleza del género: “*Grande sonant tragici: trágicos decet irat cothurnos*” (v.375; “Solemnes resuenan los trágicos; a los trágicos coturnos conviene la ira”; la traducción es nuestra).

a te principium, tibi desinam. –accipe iussis
carmina coepta tuis, atque hanc sine tempora circum
inter victrices hederam tibi serpere lauros.

15 Frigida vix caelo noctis decesserat umbra,
cum ros in tenera pecori gratissimus herba:
incumbens tereti Damon sic coepit olivae.

Damon

«Nascere, praeque diem veniens age, Lucifer, alnum,
coniugis indigno Nysae deceptus amore
dum queror et divos, quamquam nil testibus illis
20 profeci, extrema moriens tamen adloquor hora.
 incipi Maenaios mecum, mea tibia, versus.

Por ti he comenzado; terminaré por ti¹². Recibe estos
versos iniciados por tu mandato y deja que esta hiedra se
enrede en torno a tus sienes entre victoriosos laureles.

Apenas la fría sombra de la noche se había marchado del cielo,
cuando el rocío en la tierna hierba es tan grato al ganado, 15
Damón, apoyado sobre el liso tronco de un olivo¹³, así comenzó:

Damón

Levántate, llegando antes que el día pródigo, avanza, Lucero¹⁴,
mientras yo, burlado por el indigno amor de mi prometida Nisa,
me quejo a los dioses, y aunque siendo ellos testigos nada obtuve,
sin embargo, en la última hora, muriente les hablo¹⁵. 20
Comienza conmigo, flauta mía, los versos menalios¹⁶.

12 Era habitual esta fórmula, en alusiones o elogios a personajes de importancia, para mencionar al sujeto de la dedicatoria.

13 Luego del elogio comienza a describirse el contexto temporal y espacial del (último) canto de Damón, que ocurre en el campo, escenario de la poesía pastoril, y al alba. Otro elemento convencional del género es la imagen del pastor apoyado en un árbol. La determinación témporo-espacial exagera el contraste entre el canto desesperado y suicida y el despuntar del alba, que anuncia la llegada de la luz y el despertar a la vida del ganado.

14 *Lucifero* o *Lucifer* (nombre latino de *Heósforo* o *Fósforo*) alude a la primera estrella de la mañana; su par complementario está representado por *Héspero*, el lucero de la tarde. Según advierte Antonio La Penna, la elección de *Lucifer* responde a una tradición literaria, ya presente en Safo y Catulo, que lo asociaba al epitalamio: el canto sustituye la noche conyugal que el pastor habría esperado para sí y de la que disfrutaba Mopso, su rival (64-65). Este mismo autor atribuye a Virgilio la innovación en la poesía pastoril del alba como escenario del último canto del pastor suicida, ya que no aparece en Teócrito (La Penna 62).

15 Este lamento ante los dioses por el “indigno amor”, es decir, la infidelidad de Nisa, y el “abandono” puede asociarse con la Ariadna de Catulo o la Dido de Virgilio. Damón les habla a los dioses, testigos impávidos del voto de amor que Nisa ahora ha roto. En estos versos, el pastor Damón plantea su conflicto amoroso, el abandono de su prometida Nisa.

16 En el estribillo, tanto en esta primera parte (canto de Damón) como en la segunda (canto de Alfisibeo) se instala el tópico de los encantamientos ligados a la música y a la palabra (en Damón, “versos menalios”, y en Alfisibeo, “hechi-

Maenalus argutumque nemus pinosque loquentis
semper habet; semper pastorum ille audit amores
Panaque, qui primus calamos non passus inertis.
25 incipe Maenalios mecum, mea tibia, versus.

Mopso Nysa datur: quid non speremus amantes?
iungentur iam grypes equis, aevoque sequenti
cum canibus timidi veniet ad pocula dammae.
28a incipe Maenalios mecum, mea tibia, versus.

Mopse, novas incide faces: tibi ducitur uxor;
30 sparge, marite, nuces: tibi deserit Hesperus Oetam.
 incipe Maenalios mecum, mea tibia, versus.

- Ménalo¹⁷ siempre tiene un armonioso bosque
y elocuentes pinos, siempre oye los amores de los pastores
y a Pan, el primero que no soportó las flautas inertes.
Comienza conmigo, flauta mía, los versos menalios. 25
- Nisa se entrega a Mopso: ¿qué no podemos esperar los amantes?
Ya los grifos se unen a los caballos, y en las edades
siguientes los tímidos gamos irán llegando a beber con los perros¹⁸.
Comienza conmigo, flauta mía, los versos menalios. 28a
- Mopso, corta nuevas antorchas: te traen a tu esposa.
Esparce, marido, nueces¹⁹: por ti abandonó Hesperio el Eta²⁰. 30
Comienza conmigo, flauta mía, los versos menalios.

zos míos”), propio de la función mágica del lenguaje, que manifiesta así su valor performativo originariamente asociado al ritual. Asimismo, la denominación *tibia* empleada en la versión latina, o también la forma griega *αὐλός/aulós*, constituyen variantes de la siringa o flauta de Pan.

- 17 Monte de Arcadia que se consagra al dios Pan. Esta deidad, de torso humano y patas y cuernos de cabra, pertenece a la época arcaica de la mitología griega; confinado a la Arcadia y venerado por la cultura nómada y pastoral como protector de los animales salvajes y de los rebaños, también cultivaba la música con su rústico instrumento, la siringa. Se lo llegó a identificar con Dionisos en Grecia y con Fauno en Roma.
- 18 Tal como se expresa en comentario a la Bucólica I, se despliega en esta estrofa el recurso de *impossibilia* (*adynata* en griego). A través de enumeraciones hiperbólicas, la figura establece una relación entre dos proposiciones, en que la imposibilidad de realización de una de las partes intensifica el valor de lo expresado en la segunda. Se manifiesta, asimismo, la naturaleza simultáneamente erudita y rústica de la tradicional poesía pastoril. (*Pliegos de traducción*, vol. II, p. 69)
- 19 Era costumbre en Roma que el cortejo nupcial, portando antorchas, condujera a la esposa a la casa del marido, quien, en un acto simbólico, esparcía nueces a los jóvenes para señalar que abandonaba la soltería.
- 20 El Monte Eta, situado en Tesalia, es célebre por ser el escenario de la muerte elegida para sí por Heracles. Sobre este monte aparece Véspero “el noctífero”, cf. nota 16.

O digno coniuncta viro, dum despicias omnis,
dumque tibi est odio mea fistula dumque capellae
hirsutumque supercilium promissaque barba,
35 nec curare deum credis mortalia quemquam.
 incipi Maenaios mecum, mea tibia, versus.

Saepibus in nostris parvam te roscida mala
–dux ego vester eram– vidi cum matre legentem.
40 alter ab undecimo tum me iam acceperat annus;
iam fragilis poteram a terra contingere ramos.
ut vidi, ut perii, ut me malus abstulit error.
 incipi Maenaios mecum, mea tibia, versus.

Nunc scio, quid sit Amor. duris in cautibus illum
aut Tmaros aut Rhodope aut extremi Garamantes
45 nec generis nostri puerum nec sanguinis edunt.
 incipi Maenaios mecum, mea tibia, versus.

Saeuus Amor docuit natorum sanguine matrem
commaculare manus; crudelis tu quoque, mater:
crudelis mater magis, an puer improbus ille?
50 improbus ille puer; crudelis tu quoque, mater.
 incipi Maenaios mecum, mea tibia, versus.

Oh, desposada con un hombre digno, mientras desprecias a todos,
mientras mi flauta te provoca odio y también mis cabritas,
y mis cejas hirsutas y mi crecida barba,
y no crees que un dios cuida de las cosas humanas²¹. 35

Comienza conmigo, flauta mía, los versos menalios.

En mis vallados te vi, de pequeña –yo era el guía–,
juntar manzanas húmedas de rocío con tu madre;
entonces había ya cumplido mis doce años,
ya podía alcanzar las frágiles ramas desde la tierra: 40
cuando te vi, cómo me perdí, ¡cómo me arrastró el dañino error!

Comienza conmigo, flauta mía, los versos menalios.

Ahora sé qué es Amor: en los duros pedernales
el Tmaros²² o el Ródope²³ o los extremos Garamantes²⁴
lo crían como a un niño ni de nuestra especie ni de nuestra sangre. 45

Comienza conmigo, flauta mía, los versos menalios.

El salvaje Amor enseña a la madre a mancharse las manos
con sangre de los hijos; cruel tú también, madre.
¿Más cruel la madre o aquel malvado niño?
Malvado aquel niño; cruel tú también, madre²⁵. 50

Comienza conmigo, flauta mía, los versos menalios.

21 Se pone en juego aquí, paradójicamente, la creencia en que los dioses se ocupen de las cosas humanas, que las reflexiones de la filosofía epicúrea desmienten. El tema se retoma más de una vez en el texto.

22 Tmaros o Tomaros, cadena montañosa del Epiro.

23 Montañas de Tracia relacionadas con la leyenda órfica y lugar de este culto en la Antigüedad.

24 Tribu del Sahara Oriental, en los confines del mundo conocido en ese entonces.

25 Se alude a Medea como ejemplo de la crueldad del amor. Abandonada por Jasón, mató a sus hijos como venganza. El niño es Amor, explicitado en los versos anteriores, el causante de la pasión desmedida. Se observa el empleo de la repetición como recurso retórico para intensificar el efecto dramático del episodio.

Nunc et ovis ultro fugiat lupus; aurea durae
mala ferant quercus, narcisso floreat alnus,
pinguia corticibus sudent electra myricae,
55 certent et cycnis ululae, sit Tityrus Orpheus,
Orpheus in silvis, inter delphinas Arion.
 incipi Maenalios mecum, mea tibia, versus.

Omnia vel medium fiat mare. vivite, silvae:
praeceps aeri specula de montis in undas
60 deferar; extremum hoc munus morientis habeto.
 desine Maenalios, iam desine, tibia, versus.»

Haec Damon. vos, quae responderit Alphesiboeus,
dicite, Pierides: non omnia possumus omnes.

Ahora huya el lobo lejos de la oveja, las duras encinas
produzcan doradas manzanas, con narciso el aliso florezca,
abundante ámbar exhale de sus cortezas los tamarindos,
compitan los búhos con el cisne²⁶, sea Títilo²⁷ Orfeo²⁸,
Orfeo en las selvas, entre los delfines, Arión²⁹. 55

Comienza conmigo, flauta mía, los versos menalios.

Que todas las cosas se conviertan en alta mar. Adiós, selvas:
desde lo alto de un monte me arrojaré de cabeza a las olas;
recibe este último regalo del agonizante³⁰. 60

Termina, flauta mía, termina ya los versos menalios.

Así habló Damón; Piérides³¹, digan ustedes qué cosas respondió
Alfesibeo: no todos podemos todas las cosas³².

26 Nuevamente aparecen en esta estrofa los *impossibilia* o *adynata*, cf. nota 16.

27 Tal como hemos referido en *Pliegos de traducción*, vol. II (p.59), este nombre ha sido tomado de los *Idilios* de Teócrito y aparece con frecuencia en las églogas virgilianas. En la tradición bucólica suele considerarse como expresión equivalente a 'pastor'. Posteriormente, se lo identificó con el mismo Virgilio; por ejemplo, Garcilaso alude a él como "el mantuano Títilo" ("Égloga I", v.173-174).

28 El mítico Orfeo, que dominaba la naturaleza con su canto, adquiere una fuerte presencia filosófica en la obra de Virgilio. Según Hugo Francisco Bauzá, el orfismo resultaría una suerte de articulador en la totalidad su creación, "un centro emblemático" (p.259). Cf. nota 34.

29 Arión de Lesbos, tañedor de lira, personaje mitológico que, habiéndose arrojado al mar, fue salvado por los delfines gracias al sortilegio de su canto.

30 En esta parte, el relato coincide con la leyenda del suicidio de Safo de Lesbos o Safo de Mitilene, también a causa de un amor no correspondido.

31 Epíteto adjudicado habitualmente a las Musas, sobre todo en la poesía latina. Se les rendía culto en Pieria, Tracia. En el relato mitológico, las Piérides eran nueve doncellas que quisieron competir con las Musas, pero fueron vencidas por estas y transformadas en aves.

32 Virgilio incorpora aquí una antigua frase proverbial.

Alphesiboeus

65 «Effer aquam, et molli cinge haec altaria vitta,
verbenasque adole pinguis et mascula tura,
coniugis ut magicis sanos avertere sacris
experiar sensus; nihil hic nisi carmina desunt.
ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.

70 Carmina vel caelo possunt deducere Lunam;
carminibus Circe socios mutavit Ulixi;
frigidus in pratis cantando rumpitur anguis.
ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.

Terna tibi haec primum triplici diversa colore
licia circumdo, terque haec altaria circum

Alfesibeo

Trae agua y ciñe estos altares con suave cinta³³
y enciende resinosas verbenas o incienso macho 65
para que intente yo con mis mágicas artes³⁴ apartar de mi
amado los sanos sentidos³⁵; solo faltan aquí los encantamientos.

Traigan de la ciudad a mi casa, hechizos míos, traigan a Dafnis.

Los hechizos hasta pueden bajar la Luna del cielo; con
hechizos Circe transformó a los compañeros de Ulises; 70
encantándola se rompe en los prados la fría serpiente³⁶.

Traigan de la ciudad a mi casa, hechizos míos, traigan a Dafnis.

Estos triples hilados de tres colores distintos ciño en primer
lugar en torno de ti, y tres veces en torno a estos altares

33 En este verso, cambia el sujeto poético; la primera persona se corresponde con Alfesibeo. A su vez, esta segunda parte es la que responde en mayor medida al *Idilio* II.1-63 de Teócrito: preparación del hechizo y el canto hechicero. Aparentemente, si se realizara el paralelismo con el idilio teocríteo, Alfesibeo sería equivalente a Simeta, y Amarilis a Testilis, que son las figuras ejecutoras del ritual.

34 *Magicus*, mágico, referido a la magia, del gr. ant. μαγεία (*mageía*); indica el poder para controlar aspectos de la naturaleza, mediante actos o palabras, y se asocia a los rituales religiosos, aunque en la antigua Roma la magia fue considerada una alternativa a la religión oficial y se relacionó con la adivinación, la superstición y la hechicería. En los textos históricos y literarios se alude con frecuencia a las artes mágicas.

35 Para más referencias acerca de las operaciones esotéricas descriptas a continuación, remitimos a la lectura del apartado “De Teócrito a Virgilio” incluido en este mismo opúsculo.

36 Según interpreta Bauzá, el verso 71 es central para la significación de esta bucólica ya que simboliza el canto entendido de manera órfica:

Si bien esta referencia remite al folklore itálico, en Virgilio adquiere las connotaciones órficas que advertimos como aliento que insufla la totalidad de su *corpus*, vale decir, la fuerza mágica del canto. En esta composición, donde Virgilio recrea uno de los *Idilios teocríteos*, el canto de Alfesibeo, poblado de hechizos, encantamientos y poderes taumátúrgicos hace ostensible recursos metapoéticos merced a los cuales consigue que retorne el ser amado. (p.260)

75 effigiem duco; numero deus impare gaudet.
ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.

Necte tribus nodis ternos, Amarylli, colores;
necte, Amarylli, modo et «Veneris» dic «vincula necto».
ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.

80 Limus ut hic durescit et haec ut cera liquescit
uno eodemque igni, sic nostro Daphnis amore.
sparge molam et fragilis incende bitumine lauros.
Daphnis me malus urit, ego hanc in Daphnide laurum.
ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.

85 Talis amor Daphnim, qualis cum fessa iuencum
per nemora atque altos quaerendo bucula lucos,
propter aquae rivum, viridi procumbit in ulva,
perdita, nec serae meminit decedere nocti,
talis amor teneat, nec sit mihi cura mederi.
90 ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.

Has olim exuvias mihi perfidus ille reliquit,
pignora cara sui: quae nunc ego limine in ipso,
terra, tibi mando; debent haec pignora Daphnim.
ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.

95 Has herbas atque haec Ponto mihi lecta venena
ipse dedit Moeris, nascuntur pluruma Ponto;
his ego saepe lupum fieri et se condere silvis
Moerim, saepe animas imis excire sepulcris,
atque satas alio vidi traducere messis.
100 ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.

Fer cineres, Amarylli, foras, rivoque fluenti
transque caput iace, nec respexeris. his ego Daphnim
adgrediar; nihil ille deos, nil carmina curat.
ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.

105 Aspice: corripuit tremulis altaria flammis
sponte sua, dum ferre moror, cinis ipse; bonum sit!

- llevo tu imagen; con el número impar se alegra la divinidad. 75
 Traigan de la ciudad a mi casa, hechizos míos, traigan a Dafnis.
- Ata con tres nudos, Amarilis, cada uno de los tres colores;
 ata, Amarilis, y rápidamente di: “ato los lazos de Venus”.
 Traigan de la ciudad a mi casa, hechizos míos, traigan a Dafnis.
- Como se endurece este barro y se derrite esta cera, 80
 con uno y el mismo fuego, así con nuestro amor, Dafnis.
 Esparce la harina y enciende con brea los delicados laureles.
 Dafnis maldito, me quema; yo quemo este laurel por Dafnis.
 Traigan de la ciudad a mi casa, hechizos míos, traigan a Dafnis.
- Un amor tal a Dafnis, como cuando una ternera cansada 85
 de buscar a su novillo por los bosques y las selvas profundas
 se derrumba cerca de la orilla del agua, en una verde ova
 perdida, y no se acuerda de alejarse antes de la tardía noche,
 tal amor retenga a Dafnis, y no me preocupe cuidarlo.
 Traigan de la ciudad a mi casa, hechizos míos, traigan a Dafnis. 90
- Alguna vez el pérfido aquel me dejó estos despojos,
 prendas queridas para él, las que ahora, en este mismo
 umbral te confío yo, Tierra; estas prendas me deben a Dafnis.
 Traigan de la ciudad a mi casa, hechizos míos, traigan a Dafnis.
- Estas hierbas y estos venenos recogidos en el Ponto 95
 me los dio el mismo Meris (en el Ponto nacen muchísimos);
 yo mismo he visto a menudo a Meris convertirse en lobo con ellas
 y esconderse en las selvas, a menudo sacar a las ánimas de los profundos
 sepulcros y llevarse a otro lugar la cosecha, ya segadas las mieses.
 Traigan de la ciudad a mi casa, hechizos míos, traigan a Dafnis. 100
- Lleva las cenizas afuera, Amarilis, arrójalas por sobre tu cabeza
 a la corriente que fluye, y no mires hacia atrás; con esto
 yo asediaré a Dafnis, él no se cuida de dioses ni de encantamientos.
 Traigan de la ciudad a mi casa, hechizos míos, traigan a Dafnis.
 Observa: las cenizas arrebatan por sí mismas los altares 105
 con trémulas llamas mientras demoro en llevarlas. ¡Sea para bien!

nescio quid certe est, et Hylax in limine latrat.
credimus? an, qui amant, ipsi sibi somnia fingunt?
 parcite, ab urbe venit, iam parcite, carmina! - Daphnis!»

Textus

P. Vergili Maronis opera. ed. R. A. B. Mynors, Oxford, 1969.

No sé, en realidad, qué pasa, y en el umbral Hylax³⁷ ladra.
¿Creemos? ¿O acaso los mismos amantes se fingen quimeras para sí?
Terminen, de la ciudad llega Dafnis, terminen ya, hechizos míos³⁸.

Referencias bibliográficas

- Battiston, Dora y María Carolina Domínguez. *Pliegos de traducción*, volumen II: et ipsum ludere, quae vellem, calamo permisit agresti. *Traducir a Virgilio: la recreación incesante. Versión al español de la Bucólica I*. Edición bilingüe, comentarios y notas. Santa Rosa, Argentina, Editorial de la Universidad Nacional de La Pampa, 2016.
- Bauzá, Hugo Francisco. “Virgilio y el orfismo”. *Nova Tellus*, vol.32, n.º 2, 2015, pp.251-69.
- Ingberg, Pablo. *Virgilio, Bucólicas. Edición bilingüe*. Introducción, traducción y notas. Buenos Aires, Losada, 2004.
- La Penna, Antonio. “Albas trágicas”. *Virgilio en el bimilenario de su muerte*, compilado por Hugo Francisco Bauzá. Buenos Aires, Parthenope, 1982, pp.61-70.

37 *Hylax*, o *Hylas*, “el ladrador”; en Ovidio, *Hiláctor*.

38 Se advierte una analogía entre los estribillos finales de los cantos de Damón y Alfesibeo que estructuran la bucólica: así Damón entona *desine Maenalis, iam desine, tibia, versus* (67; “Termina, flauta mía, termina ya los versos menalios”), y Alfesibeo reitera *parcite, ab urbe venit, iam parcite, carmina! - Daphnis!* (109; “Terminen, de la ciudad llega Dafnis, terminen ya, hechizos míos”). El paralelismo está dado por el imperativo y el poder de encantamiento atribuido tanto al canto como a los hechizos.

De Teócrito a Virgilio

por Dora Battiston y M. Carolina Domínguez

A veces la angustia es tan intensa, tan angosta (ya que tal es la etimología de la palabra) -una angustia de espera, por ejemplo- que se hace necesario *hacer algo*. Ese “algo” es naturalmente (ancestralmente) un voto: *si* (tú vuelves...) *entonces* (cumpliré mi voto).

Barthes “La última hoja”, 203.

En la constitución de una identidad cultural latina a partir del paradigma griego, la traducción funciona como reescritura de ese modelo prestigioso, acudiendo a diversos mecanismos. De hecho, históricamente, las primeras fuentes escritas en las que se reflexiona acerca de los modos de traducir provienen de los propios romanos; entre estos documentos, sobresalen las disquisiciones vertidas por Cicerón en su vasta obra sobre la propia práctica y la de autores anteriores, y también las consideraciones de Horacio en *Ars Poetica* (128-135). Como afirma Valentín García Yebra, el concepto de traducción, mientras se practicaron diversos tipos de latinización de textos griegos, todavía era impreciso:

Cicerón, al hablar de pasar al latín textos griegos, usa indistintamente los verbos *vertere*, *transferre*, *exprimere*, *reddere*, implícitamente, también *interpretari*, puesto que se usa el sustantivo *interpres*. Quintiliano emplea los verbos *vertere* y *transferre* y los sustantivos *interpretatio* y *conversio*, que suponen los verbos *interpretari* y *convertere*. En el límite final de la latinidad viva, san Jerónimo utiliza los términos *interpretari*, *interpretatio*, *vertere*, *transponere*, *exprimere*, *transferre*, *translatio* y *translator*. (172)

A través de su afición a toda obra literaria y, particularmente, a la tragedia y a la comedia griega y latina, Cicerón especifica que los autores de obras teatrales practicaron una traducción relativamente literal o *explícita* propia de los *interpretes*, ceñida al orden estricto de las palabras y vertidas una por una³⁹. Pero, por otra parte, surgió también la denominada *traducción implícita*, un modo de apropiación de la literatura precedente, que implica, entre otros procedimientos, la adaptación. Cicerón, al latinizar textos griegos, concibe esta actividad como propia del *orator*, que reformula el original de acuerdo con las necesidades de quien lo emplea y de la cultura de llegada, es decir, de modo más libre. Este *modus operandi* da cuenta de la producción literaria en Roma desde sus comienzos, y, específicamente, de la obra de Virgilio. En particular, dentro del ámbito de la poesía bucólica, la “Égloga VIII”, en la que Virgilio retoma el “Idilio II” de Teócrito, exhibe lo que podríamos llamar “una retórica de los encantamientos”, no solo en el plano de los rasgos formales sino también en la dimensión semántica. En tal sentido, se comparan ambos textos con la intención de examinar las reformulaciones en la estructura y los elementos constitutivos del motivo del hechizo. Para el abordaje propuesto resulta pertinente la categoría de hipertextualidad formulada por Gerard Genette, que establece las relaciones entre un texto literario y otro que le precede (hipotexto). Tal derivación implica el hecho de evocar un texto, sin mencionarlo de forma explícita ni citarlo, y exige, por ende, una “operación transformadora”: en la Égloga VIII se mimetiza el modelo creado por Teócrito desde el punto de vista formal y temático, aunque se planteen una fábula diferente y personajes muy diversos.

39 En *De finibus*, Cicerón se refiere a piezas de teatro latinas “*ad verbum e Graecis expressas*” (I, 4), es decir, vertidas desde el griego palabra por palabra.

Poética y pragmática en el género bucólico

Estructuralmente, la “Égloga VIII” de Virgilio responde al esquema tripartito de las bucólicas, tal como establece Vicente Cristóbal (37): en primer lugar, un proemio recitado por el sujeto de la enunciación poética en primera persona, en el que invoca a la Musa y pronuncia una dedicatoria sin destinatario explícito, aunque los críticos suponen que puede tratarse de sus benefactores Octavio o, como se ha inclinado la mayoría, Polión (vv. 6-13). Cierra la estrofa con una breve anticipación narrativa, descriptiva del paisaje, que introduce el canto pastoril. En segundo lugar, una yuxtaposición de los cantos de los pastores Damón y Alfesibeo, una competencia en estilo directo –cuyo cambio de voz está articulado por el yo poético–, que versa sobre un tema erótico e incluye los versos rituales considerados como hechizos. La tercera parte presenta una suerte de breve desenlace poético de tono exhortativo hacia los propios hechizos, en una acción que se diluye en el misterio, ya que no resuelve la llegada del amante.

Además, esta composición responde a un diagrama en que cada uno de los cantos se aglutina en torno a la repetición de un estribillo relativo a la presencia de un hechizo (en Damón, “versos menalios”, y en Alfesibeo, “hechizos míos”). El principio de construcción virgiliano apela a la sonoridad y reiteración del estribillo, propio de las composiciones de índole popular, y alusivo, en este caso, a la función mágica del lenguaje, que manifiesta así su valor performativo originariamente asociado al ritual. Tal como propone John Austin (1962) al formular la llamada Teoría de los actos de habla, en estos enunciados el emisor realiza una acción que trasciende el mero acto de pronunciar; así, el *verbum dicendi* expresa una acción lingüística –usando el neologismo aus-

tiniano— *performativa*, es decir, que crea un estado de cosas cuando es proferida. Precisamente, Christopher Faraone acuña la noción de “futuro performativo” para referirse al valor mágico de la palabra no solo en el canto, sino también en la realización misma del acto durante la declamación; alude, en tal sentido, a encantamientos en Píndaro, en los himnos homéricos y en el “Idilio II” de Teócrito. De acuerdo con Faraone, el uso peculiar del tiempo futuro en Píndaro y otros poetas antiguos implica siempre declaraciones en primera persona que están marcadas ostensiblemente por la conjunción de ciertos elementos gramaticales específicos, como el empleo del pronombre personal enfático *ego* (ἐγώ), el adverbio temporal *ahora* (νῦν) o pronombres demostrativos que se refieren a las palabras o materiales empleados en el ritual en curso. En el Idilio referido asistimos a una escena de encantamiento amoroso en que la joven Simeta, con la intención de recuperar a su amado Delfis, reúne los elementos necesarios para llevar a cabo los rituales que obedecen al principio mágico de la simpatía, según el cual las acciones del oficiante inducirían acciones similares en el objeto de deseo. La parte central del Idilio, que describe el rito y el discurso mágico, transcurre entre los versos 17 y 63; consta de nueve cuartetos separados regularmente, cada cuatro versos, por un estribillo: “*Iynx*, trae tú a aquel hombre hasta mi casa”. *Iynx*, traducido habitualmente como rueda mágica, funcionaría a modo de invocación (discurso) y como manipulación (rito) de manera tal que supusiera una mimesis del retorno del amado infiel. Se observa, en el mencionado estribillo, el uso del imperativo verbal en segunda persona, que alterna libremente presente y el futuro, adquiere un valor análogo al que corresponde al futuro performativo (de inminencia) postulado por Faraone.

En el caso puntual de la Égloga VIII, el sujeto poético incorpora el canto de los pastores Damón y Alfesibeo (*Damonis Musam dicemus et Alphisiboei*), bajo la presunción de un certamen en el que se describen sendas situaciones de conflicto amoroso. La simetría de los sucesivos monólogos aparece regulada por la inserción de los estribillos que, a través de la invocación poética misma, operan como conjuros mágicos. En estas cláusulas reiterativas, los verbos en segunda persona de presente de imperativo activo expresan una acción perentoria: “**incipere** Maenalius mecum, mea tibia, versus”, “**ducite** ab urbe domum, mea carmina, **ducite** Daphnin”. Este uso del tiempo verbal difiere del registrado en cantos, alabanzas, testimonios y encantamientos de la literatura helenística, en que las formas verbales se resuelven en un futuro encomiástico, es decir que se percibe como inminente. Concurren también en estas fórmulas pronombres demostrativos y posesivos, con función deíctica, referidos a las palabras e instrumentos utilizados con valor apotropaico (*mea tibia, mea carmina*). Asimismo, puede relevarse la presencia de un léxico relativo al ámbito de la magia y de la hechicería: ciertamente, “(e)n los conjuros mágicos es esencial que las palabras sean pronunciadas, porque sólo así ejercen su virtud”, como subrayan García Teijeiro y Molinos Tejada en nota al Idilio II de Teócrito (*Bucólicos griegos* 65).

Para que el enunciado performativo se cumpla satisfactoriamente, las condiciones contextuales deben ser las adecuadas; en tal sentido, deben observarse en forma correcta todos los pasos establecidos convencionalmente para la consecución del ritual del encantamiento, uno de cuyos episodios principales es la pronunciación de determinadas palabras. En el encantamiento que entona Simeta, los distintos pasos del acto ritualizado para el retorno del ser amado (vv. 17 a 63) se delimitan a través del estribillo en el que se invoca la *iunx* (ἰυγξ): “Rueda

mágica, trae tú a mi hombre a casa”⁴⁰. A continuación, se enumeran los ingredientes o elementos empleados en la ceremonia mágica y su simbolismo (Gow, Hualde Pascual):

<i>Idilio II</i>		
Versos	Procedimientos y elementos del ritual	Efectos metafóricos en el amado
2-3	lana de oveja teñida de púrpura (ἄωτον οἶός φοινικέον para ceñir el vaso o recipiente (κελέβα) en el que prepara la pócima	atar al amado
18-21	Esparce/quema sobre el fuego harina de cebada (ἄλφιτα)	“esparce los huesos desmenuzados de Delfis”
23-26	quema hojas de laurel (δάφνη)	“que se consuma la carne (el cuerpo) de Delfis”
33-36	quema salvado (πιτῖρα)	
28-29	derrite cera (κηρός), posiblemente una figura representativa	“que se derrita de amor”
30-31	gira un rombo de bronce (ῥόμβος ὀχάλκεος)	“que ronde de nuevo mi puerta”

40 Originalmente, el vocablo refiere a un ave llamada “tuercecuello” (*iunx torquilla*) relacionada con la magia amorosa. Píndaro ofrece el primer testimonio en la Pítica IV: relata que Afrodita ató el pájaro a una rueda horadada y, con este artefacto mágico, Jasón consiguió el amor de Medea. Después, la expresión alude directamente al instrumento circular con dos orificios centrales a través de los cuales se insertaba una cuerda; al tirar de ella, la rueda gira rápidamente produciendo un zumbido particular (Hualde Pascual 136-7).

43-46	realiza tres libaciones	“que se olvide de mis rivales”
48-51	menciona la hierba denominada <i>hippomanés</i> (“enloquece yeguas”)	“que se vuelva loco por mí”
53-56	quema hilos del manto del amado (κασπεδον ἀπὸ τᾶς κλαίνας)	Aunque no se explicita, representa por metonimia la persona que viste la prenda
58-62	prepara un filtro mágico machacando hierbas y un lagarto	“machaco-amasa sus huesos”

Los elementos mágicos empleados en los rituales de hechicería y sus efectos en el ser amado responden a ciertas expresiones metafóricas atestigüadas en la tradición literaria posterior y que llegan, incluso, hasta nuestros días: el amor como lazo o atadura, el amor como fuego que abrasa y consume, el amor hace derretirse al sujeto, el amor es enfermedad y locura y, también, rondar, dar vueltas en torno de alguien es pretender tener relaciones (Hualde Pascual). Siguiendo la línea establecida por la ceremonia mágica descrita en la poesía teocrítea, estas metaforizaciones tienen continuidad en la literatura latina. Así, las convenciones, características del ritual de magia o hechizo, se cumplen en el monólogo de Alfesibeo (vs. 64-109), que describe las acciones llevadas a cabo por Amarilis, de acuerdo con el siguiente procedimiento:

Égloga VIII

Versos	Procedimientos del ritual	Efectos metafóricos en el amado
64-67	lleva agua ciñe los altares con suave cinta enciende resinosas verbenas o incienso macho	“apartar del amado los sanos sentidos”
73-78	ciñe triples hilados de tres colores distintos en primer lugar en torno de ti, lleva la efigie del amado tres veces en torno a los altares	“ato los lazos de Venus”
80-81	endurece el barro y derrite la cera, con el mismo fuego	“así con nuestro amor”
82-83	esparce la harina enciende con brea los delica- dos laureles	“Dafnis maldito, me quema; yo que- mo este laurel por Dafnis”
85-89	Compara cuando una ternera cansada de buscar a su novillo por los bosques y las selvas profundas se derrumba cerca de la orilla del agua, en una verde ova perdida, y no se acuerda de alejarse antes de la tardía noche.	“tal amor retenga a Dafnis, y no me preocupe cuidarlo”
91-93	entierra prendas de Dafnis	“estas prendas me deben a Dafnis”
95-99	usa hierbas y venenos recogidos en el Ponto por Meris	transformaciones (licantropía)

101-102	Amarilis lleva las cenizas afuera, las arroja por sobre su cabeza a la corriente que fluye, no debe mirar hacia atrás	“asediaré a Dafnis”
105-108	las cenizas arrebatan por sí mismas los altares con trému- las llamas mientras Alfesibeo demora en llevarlas	“¡Sea para bien!” “¿Creemos? ¿O acaso los mismos amantes se fingen quimeras para sí?”

Esta lectura permite observar que la ceremonia retratada en la Bucólica VIII se corresponde no solo con los ingredientes y las prácticas mágicas mencionadas en el Idilio II de Teócrito, sino también con ciertas representaciones literarias metafóricas del amor: así, “apartarse de los sanos sentidos” es enloquecer y enfermar de amor; “atar los lazos de Venus” y “enterrar las prendas son rituales de amarre del ser amado; “derretir la cera”, derretirse de amor; “quemar la harina y el laurel” representa el amor abrasador; en tal sentido, asediar a alguien es rondarlo, dar vueltas alrededor, el movimiento circular sobre el sujeto deseado para obtener su favor.

A modo de cierre

A diferencia de Teócrito, que realiza una evidente dramaturgia, en Virgilio aparece más dilatada la acción a través de parlamentos que expresan reflexiones, símiles y otros recursos retóricos. En estos rasgos se verifica la evolución del género, aunque el motivo sea retomado.

De tal modo, en estos poemas permanece la expectativa del cumplimiento de un deseo amoroso dominante que se

concretaría solo a partir de la verbalización de actos de habla ilocucionarios (“decir algo es hacer algo”) centrados en la invocación: *ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin*. Precisamente, en la Égloga VIII, Virgilio introduce una temática específica del contexto cultural e histórico en el que se inscribe su producción: los *carmenes* o *casmenes* que, desde una rudimentaria teogonía, manifestaban la animización de los fenómenos naturales y traducían en sonidos y voces el mensaje divino bajo una forma rítmica. Otro elemento distintivo en Virgilio reside en el canto de los pastores, al que, retomando la tradición órfica, atribuye un poder capaz de actuar sobre los fenómenos de la naturaleza. Para concluir, entre la variedad de tipos de latinización de textos griegos, Virgilio opta por interpretar y adaptar a Teócrito, dando así continuidad al motivo de los encantamientos, pero, al mismo tiempo, innovando en el plano de los recursos poéticos. En suma, el acto de traducir, en tanto praxis lingüística y cultural, redunda en una resignificación formal y estilística del género bucólico.

Bibliografía

- Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, Paidós, 1998.
- Barthes, Roland. “La última hoja”. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI, 2014 [1977], 202-3.
- Bucólicos griegos*. Traducido y anotado por Manuel García Teijeiro y María Teresa Molinos Tejada, Madrid, Gredos, 1986.
- Cristóbal, Vicente. “Prólogo”. *Bucólicas. Virgilio*. Edición bilingüe y traducción de Vicente Cristóbal. Madrid, Cátedra, 1996.

- Faraone, Christopher A. "The 'Performative Future' in Three Hellenistic Incantations and Theocritus' Second Idyll". *Classical Philology*, vol. 90, n.º 1, Jan. 1995, pp. 1-15. <https://doi.org/10.1086/367441>
- García Yebra, Valentín. "La traducción del griego en la educación romana". *Iter. Paideia y Humanitas*, editado por Nicolás Cruz, Giuseppina Grammatico y Ximena Ponce de León. Santiago de Chile, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1989, pp. 171-85.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid, España, Taurus, 1989 [1982].
- Gow, Andrew Sydenham Farrar. "Iunx, Rhombus, Turbo", *JHS* 54, 1934, pp. 1-13.
- Gow, Andrew Sydenham Farrar. *Theocritus*. Editado con traducción y comentario, 2 vols. Cambridge, University Press, 1950.
- Hualde Pascual, Pilar. "Metáfora y magia en La Hechicera de Teócrito". *Ágora. Estudios Clásicos em debate*, n.º19, 2017, pp. 117-146. <https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=321050819006>
- Ingberg, Pablo. *Virgilio. Bucólicas. Edición Bilingüe*. Buenos Aires, Losada, 2004.

necte, Amarylli, modo et 'Veneris' dic 'vincula necto'
**Traducir la Égloga VIII de Virgilio y proyectar sus
conjuros en la poesía de Olga Orozco**

Dora Battiston

En los esquemas de la tradición clásica indagamos, a partir de la traducción y crítica de la *Égloga VIII* de Virgilio, de qué modo el motivo de los hechizos, frecuente en la lírica de Olga Orozco, se relaciona, en una visión diacrónica, con ese texto del siglo I a.C. que conlleva, a su vez, el tópico del amor inducido, presente en el *Idilio II* Teócrito, y se proyecta en numerosas realizaciones posteriores.

El poder de la palabra

El poder curativo de la palabra, asociada a la magia y a la persuasión, aparece ya en los primeros textos de la filosofía griega:

Gorgias (n.485) comparará los poderes del discurso con el hechizo de los cantos mágicos (en los que abundaban... los juegos fonéticos...) y pretenderá que el poder de la palabra, para la disposición del ánimo, tiene la misma consideración que la composición de las medicinas para la naturaleza corporal ...no parece fortuita la comparación del discurso con los ensalmos, dada la naturaleza irracional de éstos. (Molina Moreno 50)

Las *epodé* (dicho mágico) servían como remedio general contra las enfermedades, según Empédocles (n.490), al igual que los *fármaka*. Las prácticas mágicas especialmente en medicina, estaban muy difundidas en época arcaica y clásica. El empleo de la palabra con propósitos terapéuticos presenta

una forma religiosa en la plegaria *eukhé*, conversación persuasiva que distrae el espíritu y aleja el dolor (retórica). Y es correlativo de un ritual. *Epodé* puede ser *eukhé* y también *exorkismos* para expulsar la enfermedad, concebida como acción de un *demon*. (Rodríguez Moreno 33-4)

Históricamente, el motivo de la magia y los conjuros adopta diversos enfoques y desarrollos culturales que recupera la serie literaria. Circunscribiéndonos al ámbito romano, el tratamiento del tema en Virgilio contrasta con la visión paródica: desde las representaciones de Horacio (*Sermonum*, Lib. I) y Ovidio (*Amores*, Lib. I) a las desopilantes de *Satyricon*⁴¹.

En tan diversos laberintos formales el ritual se realiza bajo el rigor de la palabra ilocutoria: el discurso poético reinstaura las imágenes auditivas con que la divinidad se manifestaba a los antiguos y permite la transferencia simbólica de la materia mítica, condición inherente al acto mágico. Desde aquella *moly*, con que Odiseo pudo resistir los poderes de Circe, la tradición registra innumerables talismanes y fórmulas verbales que permiten manipular y dirigir la voluntad y el deseo del otro, y atribuye centralmente estas prácticas a las mujeres; ergo, la historiografía y el arte dan cuenta de la discriminación y persecución de magas y adivinas ya en épocas iniciales. Específicamente, en la tradición romana, al legendario *Aius Locutius*, sucedieron los vates, *carmenes* o *casmenes* que traducían el mensaje divino desde las señales que surgían de la naturaleza misma, bajo una forma rítmica: *carmen* o *casmen*. Hombres y mujeres ejercieron la adivinación natural o intuitiva, pero pronto cayeron en descrédito el delirio profético y la transmisión de los oráculos (*carmina*) (Battiston “*Carminibus*”).

41 Para la versión en castellano del episodio de *Satyricon* aludido seguimos la traducción de Eduardo Prieto (126-141).

El motivo de los brebajes y filtros de amor, relacionados con la figura de la maga o bruja, aparece también vinculado al ámbito de la palabra, a veces en contextos de trascendencia lírica, a veces en los códigos burlescos de la sátira: en la denominada “farsa de Crotona”, en *Satyricon* (Battiston “El amor inducido” 1).

El sentido de *Carmina* en la traducción de la Égloga VIII de Virgilio

Una variación de Virgilio consiste en la utilización del recurso mágico (*carmina*) por parte de los pastores que protagonizan la Égloga VIII, cuyos estribillos, codificando el conjuro en la segunda persona del imperativo, resultan portadores de estructura: caracterizan ambas secciones del poema y reiteran el deseo/ ruego/ exhortación que define su sentido.

*... nihil hic nisi carmina desunt.
Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin.
Carmina vel caelo possunt deducere lunam;
carminibus Circe socios mutavit Ulixi;
frigidus in pratis cantando rumpitur anguis.* (vv 67-71)

(Sólo falta aquí el canto. Traigan de la urbe a casa, hechizos míos, traigan a Dafnis. Los hechizos, incluso, pueden hacer bajar a la Luna del cielo. Circe con sus hechizos transformó a los compañeros de Ulises. La fría serpiente con ensalmos es hecha pedazos en los prados.)

En el dilema de traducir *carmina* por “cantos” o “hechizos”, preferimos “hechizos”, ya que el poema parece recuperar el valor originario de *carmina* en el sentido de “encantamientos”.

Parece lógica, en cambio, la elección de *versus* por “versos” en el estribillo que domina la primera parte de la égloga:

Incipe, Maenalios mecum, mea tibia, versus (v. 21)

(Comienza conmigo, flauta mía, los versos Menalios)

Ménalo era el monte de Arcadia consagrado a Pan, invocado por Teócrito.

Precisamente, en la Égloga VIII, Virgilio introduce una temática específica del contexto cultural e histórico en el que se inscribe su producción: aquellos *carmenes* o *casmenes* que, desde una rudimentaria teogonía, manifestaban la animización de los fenómenos naturales y traducían en sonidos y voces el mensaje divino bajo una forma rítmica (véase Battiston y Domínguez “De Teócrito a Virgilio”, en este mismo opúsculo).

El poder de la palabra poética en Olga Orozco

De modo análogo, una escritora del siglo XX, en la genealogía de los “poetas malditos” y el surrealismo, llegó a identificar magia y poesía en una convención simbólica universal. A través de poemarios como *Los juegos peligrosos* (1962) y narraciones como *La oscuridad es otro sol* (1967), la escritura literaria interactúa poderosamente con conjuros y rituales que rescatan el prodigio y las visiones e instalan el tono de una invocación permanente que, a modo de elegía y apelación a exorcismos y entidades sobrenaturales, asedia las puertas de lo incognoscible y determina un estilo.

En su ensayo *Alrededor de la creación poética*⁴², Orozco tratará de definir el acto creador dentro de su concepción de la palabra poética como emisaria de la unidad primera con Dios.

42 Este ensayo fue publicado en 1985 por la *Revista de Poesía Último Reino*, n.º 14.

El poeta cree adquirir poderes casi mágicos. Intenta explorar en las zonas prohibidas, en los deseos inexpressados, en las inmensas canteras del sueño. (...) A lo largo de todo este trayecto, la palabra –única arma con que cuenta para actuar– se ha abandonado a las fuerzas imponderables o ha asumido todo el poder de que dispone para transmutarse en el objeto de su búsqueda. (...) es la repetición del acto creador por el poder del verbo. Por el poder del verbo el poeta se ha entregado a toda suerte de encadenamientos verbales que anulan el espacio, a ritmos de contracción y expansión que anulan el tiempo, para coincidir con el soplo y el sentido de la palabra justa: del *sea* o del *hágase*. (...) El poeta ha enfrentado lo absoluto con innumerables expresiones posibles, solamente posibles, con signos y con símbolos que no son la cosa misma y que suscitan también imágenes analógicas posibles, solamente posibles. (*Poesía completa* 471)

Habiendo experimentado el ejercicio o la capacidad del ocultismo mientras escribía, en *Los juegos peligrosos* (1962) se atreve a lo esotérico, a lo místico, llevando la palabra al ámbito de la magia, la cartomancia y la astrología. En opinión de Manuel Ruano,

con este libro se inicia en la poética de Olga Orozco una introducción a la cartomancia, una incursión en la astrología, la magia y el onirismo, como búsqueda para desarmar hechizos y formular ensalmos. Es el momento del talismán y la invocación. La palabra anuncia la eficacia del poder. En este aspecto hay vasos comunicantes con el credo surrealista. Breton decía que nada de lo que nos rodea es objeto, todo es sujeto. y en este aspecto el libro es un verdadero pronunciamiento entre el mundo real y el mundo invisible. (citado por Legaz 105)

Páginas en que funcionan como recursos retóricos la apelación a la alquimia, al sistema de signos que encierran espejos, juegos y exorcismos, elementos asociados en algún caso al pensamiento gnóstico.

Asimismo, es la simbología esotérica la que respalda cada uno de los relatos de *La oscuridad es otro sol*. Los poemas, por su parte, se suceden, rítmicamente, con métrica libre y verso extendido, a modo de salmo.

La magia es aludida desde el poema a la percepción pura, desde la cotidianidad al concepto: “Todo aquello que rompe con las leyes establecidas de causa y efecto. La magia, como la poesía, se maneja por una convención simbólica de todo el universo” (Sefamí 106).

Como representación de este vínculo místico entre el asedio a la naturaleza oculta de lo real y el lenguaje exhortado a revelarla y a operar sobre ella, aludimos al poema “En el final era el verbo”:

Como si fueran sombras de sombras que se alejan
las palabras,
humaredas errantes exhaladas por la boca del viento,
así se me dispersan, se me pierden de vista
contra las puertas del silencio.
Son menos que las últimas borras de un color,
que un suspiro en la hierba;
fantasmas que ni siquiera se asemejan al reflejo
que fueron.
Entonces ¿no habrá nada que se mantenga en su lugar
nada que se confunda con su nombre desde la piel
hasta los huesos?
Y yo que me cobijaba en las palabras como
en los pliegues de la revelación
o que fundaba mundos de visiones sin fondo
para sustituir los jardines del edén

sobre las piedras del vocablo.
¿Y no he intentado acaso pronunciar hacia atrás
 todos los alfabetos de la muerte?
¿No era ese tu triunfo en las tinieblas, poesía?
Cada palabra a imagen de otra luz, a semejanza
 de otro abismo,
cada una con su cortejo de constelaciones,
 con su nido de víboras,
pero dispuesta a tejer y a destejer desde su propio costado
 el universo
y a prescindir de mí hasta el último nudo.
Extensiones sin límites plegadas bajo el signo de un ala,
urdimbres como andrajos para dejar pasar el soplo
 alucinante de los dioses,
reversos donde el misterio se desnuda,
donde arroja uno a uno los sucesivos velos,
 los sucesivos nombres,
sin alcanzar jamás el corazón cerrado de la rosa.
Yo velaba incrustada en el ardiente hielo,
 en la hoguera escarchada,
traduciendo relámpagos, desenhebrando
 dinastías de voces,
bajo un código tan indescifrable como el de las estrellas
 o el de las hormigas.
Miraba las palabras al trasluz.
Veía desfilas sus oscuras progenies hasta el final del verbo.
Quería descubrir a Dios por transparencia.

(Orozco *En el revés del cielo* 168-9)

En conclusión, y retomando los versos de la *Égloga VIII*, el diagrama interpretativo, dominante en la traducción y sus presupuestos teóricos, resulta fundamental para examinar, en la perspectiva del texto latino y su proyección contemporánea,

el curso y la evolución de las diversas estéticas que confluyen en la obra de Orozco y la manera en que se resignifica la centralidad de los conjuros a través de una integración deliberada de figuras paradigmáticas de la poesía antigua en algunos de sus textos más relevantes. Apelando a la noción de los principios de formación de género, constantes retóricas y constantes semióticas, que necesitan continuas reformulaciones contextuales y epocales (López Bueno, como aparece citado por Leuci 109), comprobamos que, del mismo modo, las obras, a partir de sucesivas traducciones, llegan a visibilizar conclusiones formales y semánticas implícitas en ellas desde el origen pero accesibles solo mediante las operaciones hermenéuticas que toda traslación exige y pone en escena.

Bibliografía

- Battiston, Dora. “*Carminibus deducta meis*. La palabra como representación en *Satyricon CXXV-CXL*”. *Circe, de clásicos y modernos*, vol. 3, n.º 3, 1998, pp. 37-53.
- Battiston, Dora. “El amor inducido. Hechiceras y encantamientos: del *Satyricon* a la literatura medieval”. *Actas de las Segundas Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales: “El mundo clásico y medieval: antecedentes y proyecciones”*. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, Argentina, 27, 28 y 29 de mayo de 2004, s/p.
- Legaz, María Elena. *La escritura poética de Olga Orozco: una lección de luz*. Buenos Aires, Argentina, Corregidor, 2010.
- Leuci, Verónica. “La Poesía en el tiempo: Ángel González y la tradición”. *Lo vivo, lo lejano, Poéticas españolas en diálogo con la tradición*, coordinado por Marcela Romano, Mar del Plata, Argentina, Eudem, 2008. pp. 103-21.
- Molina Moreno, Francisco. “Gorgias en los comienzos de la teoría de la literatura”. *Actas. Primer encuentro disciplinar sobre retórica, texto y comunicación*, Cádiz, España, 9, 10 y 11 de diciembre de 1993, vol. I, coordinado por Antonio Ruiz Castellanos, 1994, pp. 46-51.
- Mynors, Roger Aubrey Baskerville (Ed.). *P. Vergili Maronis Opera*. Oxford, Oxford Clarendon Press, 1972.
- Orozco, Olga. “En el revés del cielo”. *Relámpagos de lo invisible, Antología*. Buenos Aires, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp.168-9.
- Orozco, Olga. *Poesía completa*. Buenos Aires, Argentina, Adriana Hidalgo, 2013.

Rodríguez Moreno, Inmaculada. “Retórica y taumaturgia. El poder de la palabra en Empédocles”. *Actas. Primer encuentro disciplinar sobre retórica, texto y comunicación*, Cádiz, España, 9, 10 y 11 de diciembre de 1993, vol. I, coordinado por Antonio Ruiz Castellanos, 1994, pp. 32-38.

Satyricon. Traducción, notas y prólogo de Eduardo J. Prieto. Buenos Aires, Argentina, Eudeba, 2002.

Sefamí, Jacobo. “Olga Orozco: el revés del poema”. *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozler*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1996, pp. 93-149.



Universidad Nacional de La Pampa

El tercer volumen de la serie Pliegos de traducción propone una versión bilingüe de la Bucólica VIII de Virgilio con notas y comentarios. Desde las convenciones del género bucólico grecolatino, la traducción nos lleva a la indagación de los contextos culturales y a la tradición literaria que refieren, en general, al poder de la palabra y a la consideración del sentido mágico y ritual que, de modo solemne o paródico, adquieren algunos de sus textos más significativos.

En la polifonía de la obra virgiliana, y específicamente en la Bucólica VIII, la palabra opera como representación, transfigura la herencia de Teócrito, reencuentra el eco de la antigua función erótica de los encantamientos y acude a la retórica ya madura del verso latino para poner de manifiesto nuevamente el correlato de la verbalización en las prácticas mágicas, a través de la funcionalidad del texto poético que ordena la subtrama narrativa del género pastoril.



INSTITUTO DE ESTUDIOS CLÁSICOS
Facultad de Ciencias Humanas
Universidad Nacional de La Pampa

ISBN 978-950-863-473-3



9 789508 634733