

AUDIRE ET REDDERE VOCES.
LA TRADUCCIÓN COMO DIÁLOGO Y
***TRANSLATIO* EN *LAVINIA* DE U. LE GUIN**

AUDIRE ET REDDERE VOCES. TRANSLATION
AS DIALOGUE AND CULTURAL TRANSFER
IN LE GUIN'S *LAVINIA*

Gabriele BUGADA*

Lavinia, la última novela publicada por Ursula K. Le Guin, se presenta como si fuera una traducción, por mucho que ello pueda resultar inverosímil para el lector moderno. La autora defiende la lealtad de su “presente de amor” a Virgilio y en este artículo se toman al pie de la letra esas palabras de Le Guin, rastreando imágenes y estructuras virgilianas cuya reinterpretación en *Lavinia* toma la forma de una más amplia reflexión sobre la herencia literaria y su ambigua relación con la historia.

Palabras clave: *Aeneid*, *Lavinia*, Ursula K. Le Guin, Virgilio, transliteratura.

Lavinia, the last novel published by the late Ursula K. Le Guin, presents itself as a translation, however incongruous that may sound to modern readers. The author defends the fidelity of her “love offer” to Vergil and this article takes Le Guin at her word, tracing back Vergilian images and structures whose reinterpretation in *Lavinia* takes the form of a broader reflection on the literary heritage and its ambivalent relation with history.

Keywords: *Aeneid*, *Lavinia*, Ursula K. Le Guin, Vergil, metaliterature.

* Dipartimento di Lettere, Filosofia, Comunicazione. Università degli Studi di Bergamo.

Correspondencia: LIGUVI. Piazza Rosate 2 (stanza 201). 24129 Bergamo. Italia.

e-mail: gabrielebugada@virgilio.it

Virgilio. De los poetas de la tierra no hay uno solo
que haya sido escuchado con tanto amor

Jorge Luis BORGES

Do we all know all the languages? That can be true only of the dead,
whose land lies under all the other lands [...]. But then I think no, it
has nothing to do with being dead, it's not death that allows us to
understand one another, but poetry

Ursula LE GUIN

Probablemente, ningún catálogo acogería la novela *Lavinia*, la última publicada por Ursula K. Le Guin ya cerca de los ochenta años, entre las traducciones de la *Eneida*. Sin embargo, la obra, que ha despertado rápidamente la atención de la crítica académica, se define a sí misma precisamente como “translation”, en su crucial “Afterword” *autoesegetica*. A pesar de un vuelco notable de *genre* y *gender* (llevar la épica a la novela, otorgarle voz a un personaje antes mudo), no se trata de una ingenuidad, antes que nada por la exactitud lexical con la que Le Guin siempre afiligrana sus textos, digna de los auspicios de Italo Calvino para la literatura del segundo milenio.

Además, hay que tener en cuenta que la autora subraya expresamente la paradoja, al describir la poesía de Virgilio como “essentially untranslatable”: de hecho, la novela estriba en la lentísima lectura de la *Eneida* en latín, acompañada por gramáticas de los años escolares, a la que Le Guin decidió dedicarse entrada en los setenta (un verdadero *gut lesen* nietscheano). Aun así, “a translator’s yearning to identify with the text cannot be repressed” (289) y el resultado “is in no way an attempt to change or complete the story of Aeneas” (290). Está claro, y así lo reconoce Le Guin, que existe en su texto una polaridad entre una visión en todos los sentidos “partial, marginal” de la *Eneida* y una adhesión, bien expresada por el adjetivo “faithful” (289).

Tal fidelidad, más allá de la fábula, ahonda en diferentes capas del texto: desde las traducciones literales de versos a reinversiones de símiles virgilianos (“like a sheepdog gone mad among the sheep”,

128); con un estilo que, aunque en prosa, abarca calculadas hipálages (“oaks stood [...] in their deep, rooted silence”, 40) y sentido musical (“mooring from the valleys and the murmur of mourning doves and wood doves in the oak groves”, 15); y hasta una sensibilidad temática que conjuga cósmico y particular, o que hace palpable la interrelación entre humanidad y naturaleza.

Otros, como Haydock, ya han destacado cambios y diferencias: yo intentaré rastrear unos ejemplos de esta fidelidad, inspirándome en la idea de diálogo reflejada por el virgiliano *audire et reddere voces*, puesto que las *conversations* revisten una importancia decisiva en *Lavinia* y, además, resultaba sugerente que la locución funcionase también en cuanto descripción del cometido tanto del escritor como del traductor.

La expresión procede de Catulo (LXIV 166) donde, en forma negativa, se asocia a una desasosegante soledad: Ariadna lamenta estar dirigiéndose a los vientos, incapaces de escuchar o contestar. En la *Eneida* aparece por primera vez con sentido afín en un momento decisivo del libro I: Eneas, arribado a tierras líbicas, es guiado e instruido por una figura femenina que se le revelará solo en el último instante como Venus. Entonces, Eneas se queja porque su madre se ha encontrado con él encubierta por *falsis imaginibus*, impidiendo así un contacto auténtico, una conversación franca (II 407–9). De este modo, Virgilio recupera cierta tonalidad emotiva para su héroe, también desembarcado en una orilla desconocida e *inculta*. Se vuelve a utilizar la misma expresión, esta vez en forma positiva, cuando Eneas encuentra a su otro progenitor, el padre Anquises, en otra posición altamente estratégica, la *nekyia* del libro VI. Es Anquises quien recibe a Eneas con esas palabras, celebrando la posibilidad de una conversación (VI 689), lo que, en cambio, se negaba no solo a Ariadna, sino al mismo Catulo en su inolvidable *carmen* CI, paladinamente citado por Virgilio poco después (VI 692).

Los dos episodios de la *Eneida* están claramente relacionados por otros elementos comunes que nos permiten atisbar la existencia de lo que se podría llamar una serie. Antes que nada, el énfasis que se pone en la *imago* como alternativa o incluso obstáculo al contacto físico. Aunque

Venus esté presente en persona, su enmascaramiento arriba mencionado supone la misma consecuencia, descrita a través de idénticas palabras: la frustración del deseo de Eneas de *iungere dextram* (I 408 et VI 697). En el caso de Anquises, tenemos el homérico triple abrazo en balde a una *imago* que el espléndido hexámetro 702 retrata así: *par levibus ventis volucrique simillima somno*. En ambos casos, además, la impresión es reforzada por el verbo *fugere*: la voz de protesta de Eneas persigue a Venus *fugientem* (I 406), la *imago* de Anquises, en coherencia con la *Odisea*, *effugit* las manos del héroe (VI 701).

En segundo lugar, y aquí radica una sustancial diferencia con el modelo homérico, ambos pasajes constituyen un nexo que enlaza pasado y futuro: Venus relata para Eneas los antecedentes de Dido y Cartago, acompañándolos con el augurio de los cisnes. Asimismo, toda la *nekya* se configura como una recapitulación del pasado personal y colectivo para anudarlo con el futuro de Roma. En estas situaciones se manifiesta en grado sumo la “temporal confluence” (Alden Smith 86) que caracteriza la *Eneida*, o su “sincronicidad”, como explica Siles (79) recurriendo al ya clásico estudio de Jöel Thomas. Por último, merece la pena observar que, en ambas escenas, la exposición del futuro de Eneas incluye también una exhortación, de forma imperativa y a la que un adverbio añade urgencia: Venus repite dos veces *perge modo* a principio de hexámetro (I 389 et 401), para introducir y cerrar el augurio; Anquises abre su *fata docebo* con un *nunc age* (VI 756).

Ahora bien, Le Guin soslaya un tratamiento directo de ambos episodios, por coherencia con su acercamiento a lo divino y por su postura hacia el imperio, sobre la que volveremos; sin embargo, sí les otorga una trascendencia excepcional a dos momentos que guardan tantas coincidencias con los anteriores que es plausible relacionarlos en términos de serie. Me refiero al misterioso encuentro de Eneas con la sombra de Creúsa en Troya y a la conversación con Deífobo durante la *nekya*.

El caso de Creúsa es patente: *simulacrum*, *umbra*, *imago* del pasado ya irrecuperable de Eneas, le entrega a este un prontuario de su futuro y se despide fugazmente con un *iamque vale* a principio de verso (II 789)

que preludia a *deseruit, tenuisque recessit in auras* (II 791), a su vez antesala de los tres versos sobre el abrazo frustrado, totalmente idénticos al pasaje de Anquises. En *Lavinia* el relato aparece por primera vez (49) en boca de la sombra de Virgilio y es bastante parecido a una traducción tradicional o a una paráfrasis. Sin embargo, será Lavinia quien volverá a sacar el tema; esta segunda y más sintética versión apunta a los aspectos más relevantes que Le Guin quiso seleccionar: Creúsa se manifiesta “taller than life, there in the darkness [...] and told him he must go on. And he tried to hold her, three times, but she was only air and shadow” (55). Asimismo, su intangibilidad se recalca más adelante: “Shadow cannot touch shadow” (70). Las múltiples referencias a Creúsa en *Lavinia*, que no cabe reseñar exhaustivamente ahora, confirman, en todo caso, el enfoque de la autora.

Con un procedimiento típicamente virgiliano, Le Guin multiplica como en un calidoscopio lo que extrae de su fuente, no solo reinterpretando, sino añadiendo facetas a la perspectiva heredada. En este caso, se trata de aplicar a la figura de Virgilio, en cuanto personaje de *Lavinia*, las características de la serie arriba definida. Él también ofrece a la heroína actual vislumbres del futuro y del pasado que, además, son piezas clave de la maquinaria narrativa. Su primera y luego insistida descripción es “a tall shadow” (40), haciéndose coincidir dato biográfico y alusión a Creúsa. El entorno del oráculo de Albunea se señala por su ubicua *darkness: dark trees, dimness, late dusk* o *night* aparecen incontables veces. A menudo, la obscuridad se asocia al aire fresco de la noche, reforzando así el recuerdo de las *auras* de Creúsa o de los *levis ventibus* compartidos con Anquises y que representan la huella diferencial virgiliana con respecto a la *Odisea* (quizá vía Catulo). Inevitablemente, la última conversación con el poeta se concluye así: “I cried out his name, went forward, reaching out my arms to hold him, to keep him from death, but it was like holding a breath of the night wind. Nothing was there” (95).

Virgilio mismo —el personaje de *Lavinia*— va completando la constelación de correspondencias conjeturando ser “a wraith”, o sea, una especie de *infelix simulacrum*, como Creúsa, o bien “[a] dream that has flown into a dream”, es decir, el *volucre somnium* con el que se comparan

tanto Creúsa como Anquises en sus hexámetros compartidos. Es más, Le Guin enriquece la referencia con una, diríamos, cita cruzada (otro procedimiento de por sí virgiliano): si el *somnium* es *volucres*, no podemos no pensar en las *tenuis sine corpore vitas* que suelen *volitare cava sub imagine formae* (VI 292–3) y, por lo tanto, en esa *ulmus opaca, ingens, quam sedem Somnia vulgo/ vana tenere ferunt, foliisque sub omnibus haerent* (VI 283–4). De ahí que este Virgilio sospeche de sí mismo: “Or else I am a false dream. [...] They nest like bats in the great tree at the gates of the kingdom of the Shadows” (41).

De alguna manera, Le Guin interpreta como si fueran endíadidas los conceptos —yuxtapuestos en la *Eneida*— de obscuridad y movimiento de aire (o alas), otorgándole a la vez más materialidad y especificidad en cuanto elementos concretos de la naturaleza: el viento nocturno, los murciélagos.

Se trata de una práctica muy consciente e iterada: en el *incipit* de la novela, un lugar obviamente significativo, Lavinia asiste a la llegada de los troyanos, cuyos barcos entran por la desembocadura del Tíber. Es de madrugada, pues hay luz como para ver, aunque reinan las sombras: del “dim sea” llegan “black ships”, que pasan “dark above me”; “the faces [...] were shadowed”, pero Lavinia reconoce a Eneas quien “is looking ahead into the darkness, praying” (1–2). Fiona Cox —que aquí sorprendentemente confunde a Eneas con Virgilio: valga como ejemplo de la eficacia de las isotopías en la novela— señala un parentesco virgiliano en el símil de los remos que “beat like the beat of wings in the twilight”, reconduciéndolo al parangón entre barco y *columba* que sale de una cueva en *Aen.* v 213–9 (Cox 251). La referencia intertextual junto con el esmero formal (el políptoton que traspasa en repetición fónica para reproducir el ritmo sonoro del referente) subraya la importancia del detalle. Conforme a lo que pasa a menudo en la misma *Eneida*, la carga emocional de un pasaje va aumentando con la densidad de reverberaciones literarias.

El sentido de la operación se detecta a través de una ligera anomalía: ¿para qué parangonar una imagen del crepúsculo matutino con el nocturno? Lo descubriremos con certeza, a pesar de las insinuacio-

nes diseminadas a lo largo de la novela, solo en la última página, al cerrarse una notable *Ringkomposition*: lo que pasa es que —así como Virgilio había planteado su propia transformación en un ejemplar del mundo animal a través de la identificación entre falsos sueños y murciélagos— la obra se concluye con Lavinia finalmente convertida en lechuza, “*hunting among the trees in twilight, in starlight*”, viviendo en “*the dark place in the hollow oak*”, volando “*on my own wings*”, “*on soft wings that make no sound*” (286–7).

Volvemos así al interés de Le Guin por la escena de Deífobo. La anécdota la relata con detalle la sombra del poeta. De Deífobo, “*still maimed, mutilated, unhealed*”, se traducen las últimas palabras: “*«Go on, go, my glory. I am gone. I join the crowd, return to darkness. I hope you find a better fate»*. And speaking, he turned away”. Le Guin ya ha subrayado el entorno oscuro (“*Deiphobos went down into the dark*”) y el hecho de que Eneas “*saw him, his shadow*” (62).

En la *Eneida* es un episodio de alguna manera accesorio, en comparación con los otros de la serie aquí esbozada, pero comparte con ellos unos aspectos concretos, si bien en forma menor: la insistencia ambivalente en el aspecto visual; la despedida apremiada que trunca bruscamente el diálogo; la doble referencia al pasado y al futuro, si bien aquí prevalezca el pasado; el futuro, no obstante, está representado por un verso estudiado y elocuentísimo, *i decus, i, nostrum; melioribus utere fatis* (VI 546), cuyo rasgo más evidente es el imperativo inicial. No cabe duda de que a Le Guin le haya interesado mucho el *reddar-que tenebris* (VI 545) tan próximo a su propia poética, como veremos, además de la cruda demostración de los efectos de la guerra y de la violencia. Pero la sensibilidad de la autora la ha atraído hacia ese pequeño elemento formal, el imperativo, cuya importancia ya se da en el original virgiliano: Le Guin lo va desarrollando. Nótese, por ejemplo, que precisamente un “*told him he must go on*” (55, cursiva mía) se ha insertado, extrapolándolo del original latín, en la versión de *Lavinia* del encuentro con Creúsa.

En realidad, la red de referencias cruzadas es mucho más extensa, y construida con paciencia. Antes que nada, el personaje de Virgilio se

apropia de la frase aplicándola a sí mismo, por cuanto sus conversaciones con Lavinia sí desafían los siglos, pero no dejan de situarse en momentos concretos de la vida de ambos: en el caso de Virgilio, su agonía. Así pues, “«I will be gone soon», the poet said, «I will join the crowd, return to darkness»” (62). El personaje vuelve a recurrir a la frase en otra ocasión, a la hora de despedirse definitivamente, pero hay un pequeño cambio muy significativo, ya que esta vez el poeta dirige a Lavinia el vocativo “my glory” que en origen le tocaba a Eneas, reservando para sí la exhortación: “I must go” (94).

Más adelante, al morir Eneas, se recogen sus últimas palabras con un añadido traductológico (y una reminiscencia de *Perge modo, et, qua te ducit via, dirige gressum* en *Aen.* I 401):

Go on, go. In our tongue it is a single sound, *i*. It is the last word Aeneas said. So in my mind it is spoken to me, said to me. I am the one to go, to go on. [...] On, away. On the way. The way to go” (236).

La aclaración lingüística y el uso de la cursiva nos recuerdan que Le Guin había expresado igualmente en cursiva la forma onomatopéyica de la voz de la lechuza, con una evolución gradual distribuida disimuladamente a lo largo del libro, a saber: “*hi-i-i*” (16), “*hii-ii*”, y, finalmente, “*ii, i*” (90). En las ultimísimas líneas de la novela, se coloca la última tesela. Lavinia, ya lechuza, *calls out*: “My cry is soft and quavering: *i, i, I cry: go on, go*” (287).

Hasta aquí, tenemos un refinado juego literario: Le Guin extrae características de una serie virgiliana y —por un lado, reproduciendo los episodios de la *Eneida*, por el otro, aplicando ciertos rasgos y factores a sus personajes— las expande creativamente en una red muy sólida que recorre, apenas visible, toda la novela ¿Se trata de un mero *divertissement* de tinte posmoderno o tal vez alejandrino? Aquí asoma más bien una reflexión sobre la literatura, pero no solo en un sentido autorreferencial, sino en su relación inextricable con la pervivencia y la vida, es decir, con una dimensión existencial e histórica.

La tensión hacia lo metaliterario ya era implícita en el original virgiliano: la serie delineada arriba se caracteriza por ofrecer siempre relatos dentro del relato, una estructura metaliteraria en sí; el acento en el



concepto de *imago* o sueño alude, como es habitual, a la representación y a sus ambigüedades; la densidad de ecos intertextuales agudiza la consciencia del lector hacia la palabra literaria como tal; el enlace entre pasado y futuro actualiza la tradición y la relaciona con la historia de Roma; los imperativos manifiestan una función de mecanismo narrativo diegético, es decir, aquellos encuentros, aquella información, expresan un impulso para que Eneas avance y el relato de la *Eneida* con él. El *fatum*, fiel a su etimología, se corresponde así con la necesidad de proseguir la narración.

Todo ello lo hereda y refleja Le Guin, pero además aclara ulteriormente sus intenciones, y al menos de dos maneras. Primero, proyecta sobre el personaje de Virgilio la carga literaria que ha ido acumulando a lo largo de los siglos precisamente en cuanto personaje: Virgilio ha vivido

muchas vidas literarias, algunas diríamos hasta pícaras; Le Guin se limita a un par de guiños elocuentes, a Dante (64) y a Broch (lo notan Cox 251 y 254; Cristóbal 369).

La segunda manera consiste en colocar aquellas figuras simbólicas, creadas como hemos visto, en correspondencia con dos largos monólogos donde Lavinia medita sobre su propia naturaleza, su pervivencia y sus relaciones con el que considera su autor, Virgilio, amén de aquellas con sus actuales lectores, a los que se dirige con un calviniano *you*. La delicadeza reside en anticipar el uso de las figuras a su construcción explícita: la *dispositio* obliga a reconocer la conexión *ex post*. Así, en el primer monólogo, se lee:

No doubt I will eventually fade away and be lost in oblivion, as I would have done long ago if the poet hadn't summoned me into existence. Perhaps I will become a false dream clinging like a bat underside of the leaves of the tree at the gate of the underworld, or an owl flitting in the dark oaks of Albunea. But I won't have to tear myself from life and go down into the dark [...] that isn't true being, not even half-true as my being is as I write and you read it, and nowhere near as true as his words, the splendid, vivid words I've lived in for centuries (3-4).

Los murciélagos y la lechuza parecen, a estas tempranísimas alturas, una extravagancia: un empedernido lector de Virgilio reconocerá la cita; no lo que supone. Las formas mutan —“One must be changed to be immortal” (286)— pero la literatura permite la pervivencia. Sean *vivid words* o figuras impalpables entre las tinieblas, su imperativo es *go on*, que —en cierta medida como el *seguir* castellano— implica la doble idea de avanzar y persistir. Entrelazando pasado y futuro, sirven de guías para entender en qué lugar nos encontramos, adónde nos lleva el camino. Así lo expresa Lavinia, recurriendo a la transparente metáfora del texto como *textus*:

I remember Aneas' words as I remember the poet's words [...] because they are the fabric of my life, [...] my mind returns as the shuttle returns always to the starting place, finding the pattern, going on with it” (148).

Lo mismo pasa con el escudo de Eneas: “[Lavinia’s] growing confidence in her capacity to weave the story of her life for herself is born in part from the many hours spent contemplating the shield, the story of Rome, and her place within it” (Cox 258).

El escudo plantea la cuestión de la historia. Lavinia recorre en imágenes la de Roma, por supuesto, pero “[a]s I continue looking I see things I never observed before”:

Huge machines of war crawl on the ground, or dive under the sea, or hurtle through the air. The earth itself burns in oily black clouds. Now an immense round cloud of destruction rises up over the sea at the end of the world (27).

No podríamos estar más lejos de una visión ingenua del hecho literario y de su relación con la Historia con mayúscula: la historia, entre otras cosas, de “aquel imperio que”, en palabras de Borges, “a través de otras naciones y de otras lenguas, es todavía el Imperio” (521). Aun así, como declara Lavinia hecha lechuza en la conclusión de la novela, “I can hear the endless sound of the engines of war on all the roads of the world. But I stay here (287). Le Guin es perfectamente consciente de la involucración de la literatura en la historia humana, de las causas y consecuencias del hecho literario más allá del gesto estético, pero no reniega de esa tradición. Se queda (*stay*), aunque guardando y marcando distancias. Y se queda, entre otras razones, porque su sensibilidad, quizá, ha advertido en Virgilio la misma tensión, las mismas contradicciones relativas al problema de la violencia. *Lavinia* es una novela a la que su época y sus circunstancias permiten ser más radicalmente pacifista que cualquier *epos*, pero consigue serlo traduciendo la *Eneida*, no traicionándola.

A Le Guin se le ha hasta achacado su predilección por la *Eneida*, por la supuesta complicidad con la autocracia de Augusto (Erllich 349). Sin embargo, su gusto por la “early Rome: the dark, plain Republic, a forum not of marble but of wood and brick” (294) adquiere otro sentido, de contrapunto, para quien reconozca allí las palabras con que Augusto que identifica el hecho de *marmoream se relinquere, quam latericiam accepisset* con el “novi status” *tout court* (SUET. II 28). No obstante,

con la habitual complejidad, al rechazo hacia el nuevo orden sigue la reivindicación de “an austere people with a strong sense of duty, order and justice” (294), cuyo tono es totalmente augusteo.

En este sentido, merece la pena acercarse al segundo monólogo meta-literario de Lavinia, que termina así: “I am a silent wing on the wind, a bodiless voice in the forest of Albunea. I speak, but all I can say is: go, go on” (72). La fórmula se reconoce solo *a posteriori*, pero sella, casi ritualmente, un discurso clave. He aquí su exordio:

I am not the feminine voice you may have expected. Resentment is not what drives me to write my story. Anger, in part, perhaps. But not an easy anger. I long for justice, but I do not know what justice is” (71).

A través de Lavinia, Le Guin se está posicionando con respecto a las reescrituras reivindicativas de los clásicos. Al mismo tiempo, alude casi con una paronomasia al debate crítico sobre *anger and revenge* en la *Eneida* (recapitulado por Tarrant). El resultado es rico de matices. Está claro que Le Guin considera más que legítimo lamentar la injusticia inherente a la tradición por la manera de que se han tratado, por ejemplo, las figuras femeninas: de hecho, la elección de su protagonista apunta a la marginalidad de quien está, literalmente, silenciado (“He slighted my life, in his poem. He scanted me”, 3).

Sin embargo, la autora escribe en su “Afterword”: “My desire was to follow Vergil, not to improve or *reprove* him” (291, cursiva mía). Después de todo, como dice Lavinia, “it was my poet who gave me any existence at all” (3). La existencia humana es tan lábil —cercada por océanos de tiempo que lo erosionan todo, acorralada en su breve duración por lo que dictaminan las coyunturas históricas— que la “valoración enjuiciadora” de la que habla Cristóbal (364) resultaría insatisfactoria: “We are all contingent. Resentment is foolish and ungenerous and even anger is inadequate” (72).

De hecho, Virgilio no fue ajeno a los atolladeros éticos. Sufrió hasta lo más profundo de su alma los horrores de las guerras civiles: a pesar de ello, o por ello, es sincera su gratitud hacia Augusto y su programa de paz. Cuyo precio, en la misma *Eneida*, no pasa desapercibido ni por un

solo momento, como tampoco su grandeza. De ahí, la inextinguible discusión en torno al sobrecogedor final de la *Eneida*.

Igualmente, en Le Guin y su protagonista prevalece la gratitud hacia el espacio de posibilidades que Virgilio ha creado: gracias a él, todo lenguaje puede alcanzar lugares antes externos a su horizonte. El mundo adquiere más dimensiones y, por lo tanto, sombras.

Esas sombras —“the quintessentially Virgilian «umbra»” (Cox 251)— permean la figuración de Le Guin, como hemos visto y, tanto en ella como en Virgilio, su valor trasciende la representación, si, según la inolvidable cita de Traina, las *umbræ* son también “ombre [...] della storia” (Fedeli 209). Quizá sea eso el vínculo más firme entre Virgilio y Le Guin: la atención y el respeto hacia la sombra y a quienes viven en ella. En una memorable conferencia de 1983, Le Guin avisaba a su joven público:

You are going to meet disappointment, injustice, betrayal, and irreparable loss. [...] What I hope for you, for all my sisters and daughters, brothers and sons, is that you will be able to live there, in the dark place. To live in the place that our rationalizing culture of success denies, calling it a place of exile, uninhabitable, foreign.

Obsérvese, además, que en *Lavinia* se compara la condición femenina a un “exile” (44). Paralelamente, como subraya José Luis Vidal, “no se puede dudar de que Virgilio y sus contemporáneos han vivido de cerca el sufrimiento humano, el desamparo, el exilio: en la experiencia de Eneas, prófugo y exiliado, no podía menos que verse reflejada una de las angustias del momento histórico real” (85). Por esta razón, el universo literario de Le Guin no quiere constituirse en cuanto *Gegenwelt*, “antimundo” (87) en oposición frontal al virgiliano. La respuesta de Le Guin a la exclusión no es una reescritura, sino precisamente una traducción, en el sentido que le atribuye a esta palabra José Francisco Ruiz Casanova: “La traducción literaria es tanto geografía de un exilio como autorretrato de una poética” (61).

Una geografía del exilio, o de los exilios, ha de registrar que la voz de Virgilio también puede quedar callada, “una cuestión [...] más acuciante cada día” (Cantó 53). Por ende, él y Lavinia comparten protago-

nismo en las figuras de obscuridad y pervivencia de la novela: Le Guin quiere reivindicar su escucha de ambos, puesto que “[d]uring the last century, the teaching and learning of Latin began to wither away into a scholarly specialty. So, with the true death of his language, Vergil’s voice will be silenced at last” (289).

Encarando una época de crisis, Virgilio utilizó todos los recursos de la tradición literaria —y su genio— para dar forma y sentido a un momento de *translatio*. Le Guin vuelve en busca de esa compleja paleta emocional, entre orillas desconocidas y los fantasmas de un pasado *unhealed*: recuperando las conversaciones entre Eneas y las sombras, interpreta a través de ellas su propia relación con el legado de la literatura. Si la época de Virgilio y Octaviano planteaba el problema de “salvar [...] antiguas ideas y creencias” frente a “un mundo sin valores ni principios y a la deriva” (Siles 71), no es casual que Le Guin (169), entre los versos traducidos de forma casi literal en el curso de su obra, incida en el *disce, puer, virtutem ex me verumque laborem/ fortunam ex aliis* (XII 435–6) amado también por Borges: entre muchísimas otras cosas, la autora quiere traducir hasta nosotros “also certain homely but delicate values, such as the loyalty, modesty and responsibility implicit in Vergil’s idea of a hero” (295). Al escribir *responsibility*, Le Guin vuelve a evocar ese mundo de sombras que planteaba en 1983, y cuyos susurros el mismo Virgilio nos ha enseñado a escuchar:

the whole side of life that includes and takes responsibility for helplessness, weakness, and illness, for the irrational and the irreparable, for all that is obscure, passive, uncontrolled, animal, unclean —the valley of the shadow, the deep, the depths of life.

En aquella profundidad de la vida radica lo verdadero de toda literatura, que nunca deja de animarnos: sigue, *go on, i*.

Referencias

Riggs ALDEN SMITH, *The Primacy of Vision in Virgil’s Aeneid*, Austin: University of Texas Press, 2005.

Jorge Luis BORGES, “Publio Virgilio Marón. *La Eneida*”, *Biblioteca Personal*, en *Obras Completas*, v. IV, Barcelona: Emecé, 1996, p. 521.

Josefa CANTÓ LLORCA, “La voz de Lavinia”, en *Augusto en la literatura, la historia y el arte, Estudios clásicos, ex. 3*, 2016, pp. 35–54.

Fiona COX, *Sibylline Sisters: Virgil's Presence in Contemporary Women's Writing*, Oxford: Oxford University Press, 2011.

Vicente CRISTÓBAL, “Lavinia de Ursula K. Le Guin, una novela virgiliana”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 35: 2, 2015, pp. 363–376.

Richard ERLICH, “A Longish Note on Ursula K. Le Guin's *Lavinia*”, *Science Fiction Studies*, 35: 2, 2008, pp. 349–352.

Paolo FEDELI, “Enea e Turno: il duello finale”, en Hans-Christian Günther y Andrea Aldo Robiglio (eds.), *The European Image of God and Man*, Leiden: Brill, 2010, pp. 189–209.

Nickolas HAYDOCK, “Virgil Mentor: Ursula Le Guin's *Lavinia*”, en Robert Simms ed.) *Brill's Companion to Prequels, Sequels, and Retellings of Classical Epic*, Leiden: Brill, 2018, pp. 375–392.

Ursula LE GUIN, *Lavinia*, London: Weidenfeld & Nicolson, 2010 (2008).

Ursula K. LE GUIN, “A Left-Handed Commencement Address” (1983). <<http://www.ursulaklequin.com/LeftHandMillsCollege.html>>

José Francisco RUIZ CASANOVA, *Dos Cuestiones de Literatura Comparada: Traducción y Poesía. Exilio y Traducción*, Madrid: Cátedra, 2011.

Jaime SILES RUIZ, “*Pietas versus furor*: uno de los temas clave de la poética y la política de la Eneida”, en *Augusto en la literatura, la historia y el arte, Estudios clásicos, ex. 3*, 2016, pp. 55–80.

Richard TARRANT ed., *Virgil: Aeneid, Book XII*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Joël THOMAS, *Structures de l'imaginaire dans l'Enéide*, Paris: Les Belles Lettres, 2015 [= 1981].

José Luis VIDAL, “Lo augusteo en la elegía romana de la época de Augusto: Tibulo y Propertio”, en *Augusto en la literatura, la historia y el arte, Estudios clásicos, ex. 3*, 2016, pp. 81–97.