



Entreculturas 14 (2024) pp. 6-21 — ISSN: 1989-5097

Reescrituras míticas y el giro de ficción en traducción: *Achilles*, de Elizabeth Cook

Rewriting Myth and the Fictional Turn in Translation: Elizabeth Cook's Achilles

 Daniel Nisa Cáceres

Universidad Pablo de Olavide (España)

Recibido: 5 de septiembre de 2023

Aceptado: 17 de enero de 2024

Publicado: 27 de febrero de 2024

ABSTRACT

This article explores Elizabeth Cook's novel *Achilles* (2001) in engaging the so-called fictional turn in translation against the backdrop of the blurred, fluid boundaries between translating processes and contemporary women's rewritings of the classical tradition. Critical emphasis and consideration are placed not only on how Cook problematises traditionally androcentric attitudes towards the Homeric epic, but also on the novel's 2003 Spanish translation. While Cook builds up this complex rhetorical crossover between translation and fictionality through dialogic intratextuality and intertextuality, she also draws upon multiple translational and liminal tropes, such as Achilles' cross-dressing, consequently informing and reshaping Homer's narrative, which eventually emerges as a composite theorisation of translation embedded in open-response fiction.

KEYWORDS: cross-dressing, fictional turn in translation, women's rewritings, Elizabeth Cook, Achilles.

RESUMEN

Este artículo explora la novela *Achilles* (2001), de Elizabeth Cook. El objetivo es abordar analíticamente el llamado giro de ficción o novelesco contra el telón de fondo de la ardua tarea de deslindar las fluidas categorías que conforman el acto traslativo y las reescrituras contemporáneas de autoría femenina de la tradición clásica. Con ese fin, se explora críticamente cómo Cook interroga actitudes tradicionalmente androcéntricas hacia la épica homérica y cómo estas quedan vertidas en la traducción de la novela al español en 2003. Si bien Cook construye su compleja transversalidad retórica entre la traducción y la ficcionalidad sobre un dialogismo intratextual e intertextual, también lo hace sobre múltiples tropos traslativos y de transición liminal, entre ellos el travestismo de Aquiles. La remozada narrativa homérica resultante sintetiza así una teorización traductológica y la integra en una ficción de respuesta abierta.

PALABRAS CLAVE: travestismo, giro de ficción en traducción, reescrituras de autoría femenina, Elizabeth Cook, Aquiles.

1. Introducción

En virtud del análisis crítico textual del llamado giro de ficción en traducción en la novela *Achilles* (2001), de Elizabeth Cook, dos son los objetivos fundamentales del presente artículo. Por un lado, interrogar los fluidos nexos o fronteras discursivas existentes entre la práctica de la traducción y un creciente corpus narrativo de autoría femenina que reescribe la tradición clásica desde una contestataria apertura creativa eminentemente feminista. El segundo propósito es el de indagar comparativamente cómo el revisionismo explícito de dicha reescritura contemporánea y su única traducción al español (2003) a cargo de Jordi Doce y Nuria González Oliver repositionan actitudes androcéntricas de la tradición épica clásica. Dichos planteamientos se sustituyen por elementos retóricos y estructurales que priman el diálogo interno entre los tres capítulos que componen la novela. Estos a su vez ponen de manifiesto la sempiterna transicionalidad de la textualidad homérica y el tenso equilibrio que se establece entre dos fuerzas antagónicas: los condicionamientos que ejercen, por un lado, la canonicidad autorial y textual; y por otro, el potencial del texto para generar respuestas abiertas y transcreativas en recepción. Con objeto de ejecutar o establecer un juicio firme sobre la naturaleza bidireccional de ambas zonas de interacción, se examinan las principales decisiones discursivas que autora y traductores asumen en dichos términos, al igual que sus complejas implicaturas en textos origen y meta a la hora de integrar la traducción como tema de ficción y validarlos como campo analítico de teoría traductológica.

1.1. Achilles, de Elizabeth Cook

En *Achilles* (2001), Elizabeth Cook reescribe el mito del héroe por excelencia. Además de figura central de la Guerra de Troya en la *Iliada* de Homero, Aquiles es uno de los referentes principales de la recepción clásica, ya sea literaria o en las artes plásticas, audiovisuales y musicales. En este contexto, y dentro del estilo sintético, conciso y marcadamente lírico que caracteriza esta novela corta dividida en tres capítulos, el primero –titulado «TWO RIVERS» (1-58;

mayúsculas en el original)– narra el origen de Aquiles hasta el momento de su muerte. El capítulo comienza con la *nekýia* de Odiseo, que invoca las sombras del inframundo, entre ellas la de Aquiles, en la sección «Two Rivers» (3-12); sigue con la concepción y nacimiento de Aquiles en «Quicken» (13-20) y sus días como muchacha de rubios cabellos en «His Girlhood» (21-29).

Su madre, la ninfa o diosa Tetis, le obliga a adoptar un disfraz femenino en la corte del rey Licomedes, en la isla de Esciros. Dicho episodio narrativo, de gran repercusión artística, se desarrolla en el texto inacabado de la *Aquileida* de Estacio (poeta romano del s. I d. C.) y no en la *Iliada*. Tetis desea evitar por todos los medios que Aquiles muera en Troya, de cuya presencia depende la victoria aquea. So pretexto formativo de haberse criado en ambientes nada femeninos, el héroe en ciernes asume por medios convencionales la personalidad y guisa de la joven Pirra –«He is not even a proper immortal. He cannot shape change» (89), concluye su maestro Quirón–. Con la paciencia aprendida del centauro más su sensibilidad y dotes artísticas innatas, logra integrarse en las dinámicas y costumbres cortesanas de las otras muchachas de su edad, incluida la hija de Licomedes, la princesa Deidamía. Solo ella logra penetrar su disfraz, hasta que es descubierto en público por Odiseo, quien emplea una artera estratagema marca de la casa¹. Tras convencerle de que le acompañe, parten rumbo a Áulide para reunirse con la flota griega. Siguen las secciones «The Choice» (30-40), donde Héctor mata a Patroclo y Aquiles a Héctor; «Father» (41-49), donde Príamo recupera el cadáver de su hijo Héctor; y finalmente «Cut Off» (50-58), que narra la muerte de Aquiles.

El segundo capítulo –«GONE» (59-91; mayúsculas en el original)– desarrolla las exequias de Patroclo y Aquiles en «Urn» (61-70); la conquista de Troya en «Fire» (71-82); y concluye en «Vulnerable» (83-91) con Quirón, que recapitula su vida a través de una profunda meditación sobre

¹ Odiseo ofrece regalos a las muchachas de la corte, mezclados con armas. Ordena a sus compañeros hacer ruido fuera. Instintivamente, al pensar Aquiles que están siendo atacados, empuña las armas, revelando así su identidad.

la inequívoca interrelación de hechos y personas, las artes de la sanación y la inmortalidad. El tercer y último capítulo –«RELAY» (93-107; mayúsculas en el original)– posee como hilo conductor al malhadado poeta romántico inglés John Keats (1795-1821). Sus cavilaciones y divagaciones entreveran su vida con la de Aquiles, al tiempo que amalgaman su obra poética con la traducción de la *Ilíada* de George Chapman –publicada en 1611–. En conjunto, supone sin duda un acto de introspección metafictiva cuya complejidad y experimentación formal radican en los múltiples diálogos intratextuales que establece con los dos capítulos precedentes, así como otros intertextuales con la tradición traductológica de los poemas homéricos y su *continuum* historiográfico, literario y cultural.

1.2. Reescrituras contemporáneas de autoría femenina en el siglo XXI

Jordi Doce y Nuria González Oliver se hacen cargo de la traducción al español de *Achilles*, labor publicada en 2003 bajo el sello editorial Turner. Ese mismo año ve la luz *Sappho's Leap* (2003), de Erica Jong; dos años después, Margaret Atwood publica *The Penelopiad* (2005), posteriormente autotraducida al lenguaje escénico (2007). Estas tres novelas prefiguran y allanan el terreno a un fenómeno cultural y literario ya iniciado en el s. xx, pero de indudable e insuperable entidad en las últimas décadas. En su inmensa mayoría de autoría femenina, las reescrituras buscan resignificar el desequilibrio masculinizante y heteronormativo no solo de la tradición clásica, sino también de aquellas directrices y estructuras de poder afines que aún perviven en la cultura occidental en otros discursos y (meta)narrativas ideológicas, económicas y religiosas. También pretenden crear modelos y roles literarios no exentos de identificaciones transgenéricas –como hace Cook con Aquiles– que permitan a las lectoras contemporáneas identificarse con las mujeres de la antigüedad clásica (Zajko, 2006: 47). Si la sombra de Penélope en *The Penelopiad* repasa y revisa su periplo vital en tono sardónico-confesional desde el inframundo, el Patroclo de Madeline Miller en *The Song of Achilles* (2011) recapitula con la intención manifiesta de poner las cosas

en su sitio, de revelar lo que había permanecido oculto o disimulado ante la vista ajena. Patroclo y Penélope moran en los márgenes textuales homéricos, pero asumen desde su alteridad –su condición o capacidad para ser otro o distinto– una meridiana centralidad narrativa.

Esta pulsión revisionista e integradora de la perspectiva de género se bifurca principalmente en dos tipos de reelaboración. El principal adopta las mismas directrices espaciotemporales que los hipotextos, otorgando nuevas y elocuentes angularidades y geometrías mayoritariamente a personajes femeninos, que moraban sin voz en los márgenes del texto, o simplemente empequeñecidos por la grandilocuencia belicista y androcéntrica de buena parte de la tradición clásica. Muchas de estas novelas refiguran los textos clásicos sin variar la ambientación, como atestiguan *Black Ships* (2008) de Jo Graham, Ursula K. Le Guin en *Lavinia* (2008), Irene Vallejo y su *El silbido del arquero* (2015)² o Costanza Casati en *Clytemnestra* (2023). A la mencionada *The Song of Achilles*, Madeline Miller añade el relato “Galatea” (2013) y *Circe* (2018). Natalie Haynes suma tres novelas con *The Children of Jocasta* (2017), *A Thousand Ships* (2019) y *Stone Blind* (2022). Pat Barker, dos con *The Silence of the Girls* (2018) y *Women of Troy* (2021). En apenas tres años Jennifer Saint publica *Ariadne* (2021), *Elektra* (2022) y *Atalanta* (2023), mientras que Hannah M. Lynn, Janell Rhiannon y Emily Hauser poseen una trilogía³ cada una.

La otra senda tipológica la componen aquellas novelas que parten de un enfoque indirecto mediante su transposición imaginativa hacia contextos más o menos contemporáneos. Sin ser exhaustivos, de esta variación dan muestra *The Seven Sisters* (2002) de Margaret Drabble, *Cassandra's Disk* (2002) de Angela Green o *The Tattooed Girl* (2003) de Joyce Carol Oates; y más recientemente, Natalie Haynes

² Para un análisis de cómo Le Guin y Vallejo epitomizan esta modalidad literaria, véase Nisa Cáceres y Moreno Soldevila (2020; 2022).

³ Agrupadas respectivamente, por mor de su unidad temática e interconexiones explícitas, como *The Grecian Women Series* (20-22), *Homeric Chronicles* (2018-) y *The Golden Apple Trilogy* (2016-2018). Cabe asimismo mencionar la reciente antología de relatos inclusivos *Fit for the Gods* (2023), editada por Jenn Northington y S. Zainab Williams.

con *The Amber Fury* (2014), *Home Fire* (2017) de Kamila Shamsie, y *The Cassandra* (2019), de Sharma Shields. Taxonómicamente, la mayoría pueden categorizarse como «Hybrid Interventions» al ser obras que refunden lo clásico en otra cultura y reescriben los hipotextos «to create a political, social or aesthetic critique of the receiving society» (Hardwick, 2003: 9). Que un número abundante tenga, además, traducción española –o esté en preparación– atestigua la vigencia contemporánea cultural y editorial de esta poética o modo literario.

El siglo XXI se puede considerar, pues, la gran era de las reescrituras al igual que, por derecho propio, ha sido reconocido como la gran época de la traducción (Bassnett 2014: 1). A la luz de su relevancia y del reconocimiento asentado de los traductores como «those in the middle, the men and women who do not write literature, but rewrite it» (Lefevere, 1992: 1), siendo las traducciones las reescrituras más explícitas, la crítica literaria y traductológica coincide al señalar las contigüidades e interdependencias existentes entre la refiguración literaria y el acto traslativo, como atestigua el reciente número monográfico de *Synthesis* titulado «*Recomposed: Anglophone Presences of Classical Literature*», cuyas contribuciones

survey developments in the practices and study of classical translation, which inevitably entail problematisations of the boundaries of translation, as we often veer into spaces of adaptation and rewriting. Especially the experiences of reading and translating classical authors has extensively contaminated Anglophone traditions, and keeps encountering spaces between appropriation and inspiration, and towards a wealth of ‘angloclassical’ textual experiments and expression (Nicholau, 2019: 1-2).

Algunas autoras actuales que reescriben la tradición clásica pertenecen a la academia (como Emily Hauser o Elizabeth Cook) o bien poseen una sólida formación en clásicas y experiencia docente (como Madeline Miller o Jennifer Saint), luego parten o pueden partir del griego o el latín. Quienes no, han de recurrir a los textos clásicos en

traducción, mediadores privilegiados, como la traducción de George Chapman para Keats, de unos textos, los homéricos –que no la *Eneida* virgiliana–, que surgieron en un contexto oral y fueron así transmitidos y reelaborados durante siglos hasta su fijación por escrito.

Indistintamente, pues, estas autoras⁴ de ficción son en la actualidad, treinta años después de la afirmación de Lefevere, tan responsables de la recepción general y supervivencia de la tradición literaria clásica entre lectores no especialistas como los traductores profesionales, críticos y docentes, especialmente a tenor del estatus venido a menos de las clásicas en los planes de estudio a nivel global en las últimas décadas. Cabe señalar que hoy día –con pocas excepciones, entre ellas Cambridge y Oxford– los estudios clásicos de grado en Reino Unido se conducen principalmente en traducción, quedando los textos literarios en griego y latín relegados a las postrimerías formativas de dicho período y a los programas de posgrado.

1.3. El giro de ficción: el caso de *Achilles*

Achilles es una novela representativa del llamado *fictional turn*, giro de ficción o novelesco. En esta tendencia, que ganó impulso a finales del siglo pasado (Thieme, 1995), la traducción se visibiliza como tema en la ficción literaria y audiovisual. Por consiguiente, abundan las tramas que giran implícita o explícitamente en torno a traductores e intérpretes⁵. Pym invita a subjetivizar el objeto en los estudios de traducción (2009: 8), lo que requiere centrarse más en ellos que en describir o analizar los textos traducidos. Se busca así entender la traducción no como «an abstract or ‘technical’ operation between words and sentences, but as cultural events occurring, or significantly not occurring,

⁴ Mayoritariamente en lengua inglesa, seguido del italiano y, en menor medida, francés y español.

⁵ Comparable a *Achilles* en su temática homérica, pero más explícita como giro de ficción, es la novela de Theresa Kishkan *A Man in a Distant Field* (2004), una *Odisea* irlandesa donde se funden la historia de Irlanda con respuestas traductológicas decimonónicas a la poesía de Homero (Macintosh, 2016).

between people and societies in the real world» (Delabastita y Grutman, 2005: 14). Eso incluye la ficcionalización de los textos origen y meta –sin olvidar sus autores y personajes–, así como el multilingüismo y los retos y sinsabores que rodean a la actividad profesional o creativa. Como resultado, se dan solapamientos ontológicos donde unos y otros, desde diversos marcos narrativos espaciotemporales y a medio camino entre ficción y realidad, conversan entre sí. A través de sus decisiones de índole creativa, este tipo de ficción ofrece un ingente potencial para generar reflexiones críticas «that can be potentially more insightful than those associated with what specialists tend to classify as ‘real’ theory» (Arrojo, 2018: 3); es, pues, un recurso indirecto de exploración traductológica (Ma, 2018: 188). Se constata así que el énfasis no recae únicamente en la creación narrativa.

Asimismo, se manejan varias conceptualizaciones teóricas en un intento de analizar la naturaleza perimetral de esta tipología narrativa que hibrida la traducción y la práctica creativa. Vidal Claramonte (2023) expande la definición de traducción al demostrar que los patrones de repetición derivativa en las reescrituras aportan nuevas perspectivas de originalidad y *différance* derridiana. Por otro lado, las respuestas abiertas u *open responses* son, según Jonathan Culler, casos transversales al igual que las *mistranslations* en la poesía de Ezra Pound y las autotraducciones; es decir, «essentially equivalent to intertextual conversation. It is a dialogue with the original text», al tiempo que divergen de su canonicidad (Fang, 2021: 172). *Achilles* es, a la sazón, un ejemplo de *(un)original repetition*, respuesta abierta y autotraducción, puesto que antes de que Cook le imprimiera forma novelística el primer capítulo (1-58) había sido un monólogo dramático, representado por el actor Greg Hicks y premiado con el Fringe First en el festival de Edimburgo (Maitland, 2001; Hardwick, 2016; Stoker, 2019: 40). Es por esta razón por la que el texto conserva cualidades dramáticas de una inmediatez y vehemencia rayana en el soliloquio isabelino. En ocasiones, partiendo del original, quien traduce sus propios textos realiza alteraciones significativas, pero estas preservan atributos clave del TO, lo que es aplicable a casi cualquier

reescritura⁶. Estas autotraducciones son, en consonancia con este planteamiento, lo que Ray (1995: 243-48) denomina transcreación o reencarnación, en las que cambios de calado variable en forma/discurso y contenido no opacan ni las preferencias de quien las ejecuta, ni los procesos traslativos o las estructuras léxicas, semánticas y míticas profundas del original.

Habida cuenta de que el giro de ficción ya estaba en auge a mediados de los 90, no es casual que Cook lo practique en 2001. De hecho, vuelve a emplearlo explícitamente en su novela *Lux* (2019), donde el poeta Thomas Wyatt imbrica el presente de la corte de Enrique VIII en el pasado perteneciente al bíblico Rey David mediante la traducción de sus salmos en una suerte de meditación tripartita: histórica, literaria y traductológica. La traducción es, de nuevo, la parte y el todo, forma y contenido, cuerpo y alma textual. En ambas novelas, dos poetas, Keats y Wyatt, proyectan sus voces extradiegéticas sobre el pasado bíblico y mítico, aglutinando traducción y ficción. Cabe observar cómo Cook armoniza su dimensión de escritora con su faceta académica y como crítica literaria. Lo demuestran sus ediciones de John Keats para la colección Oxford World's Classics (2009), y de las piezas teatrales *The Alchemist* (1991), de Ben Jonson, y *The Roaring Girl* (1997), de Thomas Dekker y Thomas Middleton, ambas para New Mermaids.

Sin embargo, la resignificación del cuerpo de Aquiles mediante la flexión de género no es la única manifestación del giro de ficción, que abarca conceptualmente desde el amplio abanico interpretativo de la transtextualidad o «transcendencia textual del texto» de Genette (1989: 9) y la respuesta abierta, hasta la autotraducción y la transcreación. El tejido textual literario y sus potenciales

⁶ Otro caso paradigmático de reescritura y autotraducción, además del de Cook, es el de Margaret Atwood en su texto dramatizado de *The Penelopiad: The Play* (2007), o los monólogos dramáticos de Carol Ann Duffy (Hardwick, 2016: 346).

⁷ Esta última corrobora que Cook estaba familiarizada con el motivo del travestismo, en concreto a través de Moll Cutpurse, su protagonista femenina, que se disfraza de hombre para sobrevivir en una sociedad, la jacobea inglesa, obviamente instalada en una férrea estructura de poder patriarcal.

traducciones no son una categoría estable, sino liminal⁸. Para representarlo, Cook recurre a varios tropos y paralelos de transformación, traducción y permanente transición temática, técnica, léxica, corpórea, espacial y temporal. Algunos, como la memoria, los elementos anacrónicos/transpositivos⁹ o las alusiones, coinciden con los que Dyson (2022) identifica en el extenso poema *War Music: An Account of Homer's Iliad* (1981-2016) de Christopher Logue. Otros adquieren una entidad propia: tal es el caso de la carga simbólica y antitética de los dos ríos al principio del primer capítulo y justo cuando Aquiles muere (58), coincidentes con el dilema de su elección entre morir joven y granjearse así gloria inmortal –*kleos* en griego–, o una vida larga y pacífica que le permita conocer a su hijo. De hecho, la sección «The Choice» (31-40) comienza sin ambagos: «*Two destinies, Thetis said. You can choose*» (30; cursiva en el original).

Otro modo de representar la ficcionalización de la traducción –sin apuntar tan categóricamente a las oposiciones binarias pre-deconstructivistas en los estudios de traducción– lo aportan, entre otros, los cuerpos de Patroclo, Tetis, Helena de Troya, Quirón, Aquiles, Keats y el cadáver a cuya disección asiste. Dicha consideración subyace a la preocupación de Cook y otras autoras por reclamar «the materiality of experience from the abstractions of its literary representation» (Zajko y Leonard, 2006: 2). Este deseo también se encarna en la metonimia que habilitan las imágenes –tan impactantes para Keats– de los mechones de pelo de Aquiles y del poeta inglés John Milton (100-101; 106-107), significantes de un simbolismo «as expressive of identity, mortality, and literary legacy» (Stoker, 2019: 43);

⁸ Para un estudio sincrónico del concepto antropológico de la liminalidad y otras proposiciones teóricas contiguas, así como su aplicación en los estudios literarios y de traducción, véase Guldin (2020).

⁹ Con todo, para Hardwick, «Cook's method is to avoid anachronism since she considers that what makes ancient stories 'of the present' is a combination of physiology and chemistry which generate emotions enabling moderns to have a rapport with the ancients» (2016: 347); dado el diálogo homérico intratextual con Keats y su poesía, Hardwick se debe, pues, de referir a una transposición puramente contemporánea.

la urna con los restos de los héroes y la lanza de Quirón, objetos que adquieren la talla de reliquias que pasan de mano en mano; y, por supuesto, el travestismo de Aquiles. Estos recursos responden a la profunda convicción de Jorge Luis Borges de que la *Odisea* y su progenie directa, como *Don Quijote*, contenían dentro de sí y en estado latente sus diversas interpretaciones posteriores:

A few years later, Literary Theory, as well as Translation Studies, reached similar conclusions, declaring that a classical text encloses within it, potentially, the later unfolding of its countless translations, interpretations and readings, since it is experienced through the different forms of its perception each time (Zervou, 2014: 309).

Como ya se ha apuntado, Cook construye dicha liminalidad textual intrínseca mediante elaboraciones retóricas e iteraciones temáticas y estéticas. *Achilles* es fruto así de una suerte subjetiva de paralaje joyceano, donde diferentes ángulos en una trayectoria espaciotemporal proporcionan observaciones –lecturas e interpretaciones, en este caso– diferenciadas y alternativas del objeto contemplado.

2. «[T]he precious changed and changing thing»: apprehensiones críticas y culturales del travestismo literario de Aquiles en traducción

Aunque ausente en la *Iliada*, el travestismo pergeñado por Tetis en su hijo es un episodio indisoluble de la tradición transtextual y mitocrítica del héroe. Estas fuentes no homéricas –entre otras, Pseudo-Apolodoro, Higino, Ovidio y la *Aquileida* estaciana– han generado a su vez una profusión de variaciones plásticas, teatrales, operísticas y de danza (Heslin, 2005; Fantuzzi, 2012). Sin embargo, esta rica pervivencia no ha estado exenta de recibir actitudes encontradas y con firme sustentación sobre constructos

identitarios heteronormativos. Desde esta perspectiva, con frecuencia se ha problematizado cómo disfrazarse de Pirra socava la identidad varonil de Aquiles. De hecho, en la más reciente e iconográfica adaptación fílmica del mito, *Troy* (2008), de Wolfgang Petersen, con Brad Pitt en el papel del rubicundo héroe, no hay ni dioses ni homosexualidad (Von Tunzelman, 2008), lo que contrasta categóricamente con el Aquiles trans que Maya Deane construye en su novela *Wrath Goddess Sing* (2022).

2.1. Componentes articulatorios y semióticos del disfraz

Adoptar un disfraz no difiere sobremanera de traducir, pero en vez de darse un equilibrio entre las intenciones autorales, textuales y lectoras, se enfatiza en cambio la funcionalidad del texto de llegada con el propósito de no llamar la atención sobre sí mismo. Quien se disfraza no desea ser reconocido y sí mantener la ilusión construida. Se dan así concomitancias con las tres modalidades traductológicas jakobsonianas; es decir, la intralingüística, la interlingüística y la intersemiótica (2013). Dichos visos de realidad fingidos descansan, entre otros componentes, sobre los semas y patrones sintácticos que componen las apariencias externas y su efectiva reconstrucción cognitiva por terceros; la asunción de estereotipos o normas de decoro o vestimenta; o la precisión y adecuación de procesos complejos de expresividad pragmático-verbal, así como gestual, corporal o performativa¹⁰.

El abanico casuístico de sus recepciones incluye desde omisiones a alteraciones significativas que pueden contrarrestar el componente desmitificador de este recurso. A este factor hay que añadir sin duda las variaciones en las

sensibilidades culturales y sociales hacia el motivo literario del travestismo a lo largo de la historia. En una de sus recepciones, Deidamía parte disfrazada como varón en pos de Aquiles¹¹, desarrollo del motivo que demuestra la productividad del mito. Es de destacar la oscilación del disfraz transgenérico entre una matizada aceptación y una abierta desaprobación, lógicamente con variaciones dependiendo de quién se disfraza de qué y con qué propósito. Asimismo, han de tenerse en cuenta las consecuencias e implicaciones resultantes de sus distintas articulaciones.

Pero si bien la transformación de Aquiles en la joven Pirra de rojizos cabellos pudiera aparentemente contradecir o desmerecer su fuero heroico, no se debe perder de vista que el motivo del disfraz transgénero en la literatura griega se ve fundamentado por un principio ritualista (Clark, 2012: 117). Este instaba a adolescentes de ambos sexos a adoptar el rol opuesto como parte de un proceso iniciático de incorporación a la sociedad. Por otro lado, la violación de Deidamía en una celebración dionisiaca en la *Aquileida* de Estacio, y la posterior anagnórisis o revelación identitaria de Aquiles equilibra lo que Carlà-Uhink (2017: 3) denomina performatividad transgenérica con un estereotipo heterosexual. Cook también contrarresta o amilana los visos de amor pseudosáfico entre Deidamía y Pirra al presentar una escena de revelación previa a la desencadenada por Odiseo. Solos, se bañan desnudos, con lo que Deidamía descubre que el significante sexual de Aquiles bajo el agua no se corresponde con su significado fuera de ella: «She dives down and sees—in spite of his efforts—what he’s been attempting to hide [...] Later that day, when they have arrived back at the court, Deidamia announces to her friends that Pyrrha will be sharing her bed» (25). Es preciso contraponer las tensiones generadas por el travestismo del futuro *aristos achaion* —mayor guerrero entre los aqueos— con las complejidades de su también venidera relación con Patroclo, quien en el inframundo será «his beloved for all eternity [...] who loves Achilles but not so much as he is loved»; Cook enfatiza la cualidad humana del héroe por encima de las otras: «Better at being human» (6).

¹⁰ Al llamar a los griegos escondidos dentro del caballo impostando las voces de sus esposas, Helena de Troya rivaliza en dotes escénicas con Aquiles/Pirra y en sagacidad con Odiseo: «She whispers to each of them, tenderly, caressingly, with the voice of each man’s wife. A life spent watching, listening, has made her flawless in mimicry. Odysseus, hearing the dark honey of his own Penelope, yearns to reply but suspects a duplicity that is equal to his own» (76).

¹¹ Al respecto, consúltense de Armas (1998) y Hagedorn (2004).

Madeline Miller conjuga dichas fuerzas opuestas en *The Song of Achilles* a través de la peripecia o giro de suerte que suscita Odiseo al provocar la anagnórisis del travestido Aquiles. Ante la negativa de Aquiles a marchar a Troya una vez revelado su subterfugio, Odiseo y los suyos amenazan con hacerlo conocido a los cuatro vientos. Este gambito del asendereado itacense —cuyas iteraciones recientes de autoría femenina suelen ser poco obsequiosas¹²— suscita una nada inocente reflexión intradiegetica en Patroclo: «Achilles flushed as if he's been struck. It was one thing to wear a dress out of necessity, another thing for the world to know of it. Our people reserved their ugliest names for men who acted like women; lives were lost over such insults» (2011: 154). Problematiza así Miller el grado de imbricación que exhiben la fama, gloria o reputación al dejar en entredicho con tanta facilidad la estabilidad preceptiva de sus identidades sexuales o de género dentro de un esquema binario o heteronormativo.

Esta dinámica consustancial a Pirra, fugaz alter ego femenino de Aquiles, se muestra en continuo diálogo con su parafernalia transgenérica. Encarna así a uno, otro, ambos a la vez o a ninguno. La elección léxica por parte de Cook no es baladí. Patroclo muere, dejando una fluida reconceptualización de la noción de viudedad, elusiva por tercera vez¹³ para Aquiles. La primera con la propia Deidamía, con quien engendrará en Esciros a Neoptólemo, también llamado Pirro. Posteriormente en el marco de los eventos que rodean a Ifigenia. Engañada por su padre con el pretexto de esposarla con Aquiles, su sacrificio desencadena la cólera del héroe. Esto es así tanto donde el sacrificio es real, como en las obras de Esquilo y Lucrecio, como en *Ifigenia en Áulide* de Eurípides y otras versiones donde Artemisa la trueca in extremis por una joven corza.

De capital importancia es la ambivalencia del connubio sugestivamente oficioso entre Aquiles y Patroclo. Resulta

nuevamente sintomática a este respecto la sensibilidad de Miller en *The Song of Achilles*. A la llegada de Patroclo a la corte de Licomedes, y para sorpresa de los presentes, Pirra abraza a Patroclo. Si bien Deidameia le espeta a su padre que no es nadie —«No one»—, Pirra/Aquiles responde un lapidario «My husband» (2011: 122). Esta variante ayuda a entender las decisiones de Cook. Miller recurre al doble encubrimiento al situar también a Patroclo en Esciros, decisión autorial que se aparta de la canonicidad hipotextual, y hacerle fingir otra identidad, pero masculina, en vez de la femenina de Pirra/Aquiles. De nombre ficticio «Chironides» —hijo de Quirón—, Patroclo es incapaz de frustrar la intención de Odiseo, implacable hasta que descubre a Aquiles.

Si bien el príncipe de Ítaca no reconoce a Patroclo —que de niño estuvo presente en la conjura de pretendientes de Helena orquestada por el propio Odiseo—, este sí sospecha de un aspecto articulatorio clave de todo disfraz: no son solo las vestimentas o el lenguaje corporal lo que hace al monje; también todos los elementos del lenguaje verbal. En este caso, Patroclo alega ser del sur, pero su acento no es meridional, como Odiseo le insinúa: «I would have sworn you were from the north. Somewhere near Thessaly say. Or Phthia. You have the same roundness to your vowels that they do»; también «the consonants were harder than elsewhere», piensa atemorizado Patroclo al darse cuenta de que debe de haber asimilado rasgos acentuales, prosódicos o tonales inadvertidamente una vez superado ciertos prejuicios estéticos por su trato continuado con Aquiles (2011: 147).

Aquiles muere en Troya en todas sus reescrituras, extinguiéndose real y simbólicamente, pese a todo lo cual, su fama y su mito perduran transformados y en perpetuo estado de transformación, siendo reinvestidos de nuevos y cambiantes significados precisados por la perspectiva histórica y cultural. No es de extrañar, pues, que las revisiones más recientes de los hipotextos homéricos y su pervivencia hayan encontrado un fértil contexto precisamente en la (re) presentación de esta acotación de respuestas revisionistas que apenas alteran el trasfondo de la Guerra de Troya. Una de las premisas que sustentan el presente estudio es la necesidad de dilucidar hasta qué punto la intencionalidad subversiva de *Achilles* con respecto a sus hipotextos,

¹² Ese es el caso de *The Penelopiad* (2005), *The Song of Achilles* (2011) y *A Thousand Ships* (2017).

¹³ A su vez, aunque no se dé en *Achilles*, existe un cuarto ámbito de viudedad habilitado por el personaje de Briseida en Hauser (2016) y Barker (2018), viuda por partida doble: de su marido y de Aquiles.

sancionados como son por el canon heteronormativo y androcéntrico, se mantiene en el texto meta¹⁴. Otra no menos pertinente es comprobar si la autoritativa posición cultural del referente homérico incide en el enfoque traslativo como para que pueda considerarse una estrategia compensatoria en su conjunto. En el caso específico de las traducciones de reescrituras contemporáneas de corte feminista, no solo se conjugarían, pues, la consideración literaria del autor en su contexto cultural y en el de la cultura receptora, sino también, y por partida doble, la de los hipotéxtos clásicos. Lo relevante son las actitudes del traductor ante ambos universos discursivos, utilizando la terminología de Lefevere (1992: 122):

This attitude is heavily influenced by the status of the original, the self-image of the culture that text is translated into, the types of texts deemed acceptable in that culture, the levels of diction deemed acceptable in it, the intended audience, and the ‘cultural scripts’ that audience is used to or willing to accept.

Cabe la posibilidad real, pues, de que la subversión textual de la reescritura se vea aminorada en su traducción, de que el peso abrumador de la huella literaria de Homero y la *Ilíada* influya en los traductores y los procesos traslativos. Más aún cuando uno de los pilares temáticos de *Achilles* es precisamente la exploración de la tensión entre la capacidad para elegir y la inevitabilidad del destino.

Como se ha indicado, *Aquiles* ve la luz en español en 2003. Por entonces ya existía una tendencia literaria y editorial asentada en décadas precedentes y que orbitaba sobre la deconstrucción y posterior reescritura de textos del pasado, en su mayoría oscilando entre la narrativa histórica y una intención subversiva y revisionista. Pero lo cierto es que el énfasis específico ejercido principalmente por una nómina de escritoras en lengua inglesa sobre, entre otras, la tradición clásica se visibiliza como categoría justo a partir de entonces.

¹⁴ Esto no incluye únicamente el disfraz femenino de Aquiles, sino las violaciones de Tetis por parte de Peleo en la sección «Quicken» (13-20) y de Helena de Troya con diez años por Teseo (77-79).

En este sentido y como ejemplo ilustrativo, resulta lógico observar que la traducción de *A Thousand Ships* (2019), de Natalie Haynes, a cargo de Aurora Echevarría Pérez y publicada como *Las mil naves* en 2022, surge de un contexto donde dicho revisionismo feminista es aún más evidente a tenor de la dominancia discursiva, cultural y de mercado de las ediciones en español de Madeline Miller o Pat Barker, así como la influyente estela académica y divulgativa de Mary Beard, y el creciente auge autorial de la también clasicista, ensayista y novelista española Irene Vallejo, entre otras autoras.

En el pasaje que dedica a la estancia de Aquiles en Esciros, Elizabeth Cook explora «this [new] sensation of being stared at from all sides» y subraya cómo «twenty-five pairs of girls’ eyes on him make him less free to move» (22); es decir, cómo la vista del sujeto puede alterar el objeto. El énfasis en la transformación inversa de Aquiles no puede pasar desapercibido. Su retorno a una ilimitada masculinidad supone una sutil pero elocuente representación de las limitaciones de la esfera femenina. Incluso la subversión homoerótica de Aquiles y Patroclo, cautiva como es de dictados heteronormativos, proporciona libertad siempre y cuando la relación se oculte. Sin embargo, Tetis intuye con razón que el mundo «is never large enough to hide in» (21); es decir, es imposible un disimulo eficaz y permanente. Dicho ocultamiento, literal y figurado, capitaliza la fluidez y el potencial articulatorio de la compleja noción de disfraz para Cook. Múltiple es el carácter de sus trazas, modos de ejecución y consecuencias.

2.2. «His Girlhood»: (in)flexiones de género en la traducción al español de *Achilles*

El mundo de la traducción literaria tampoco es lo bastante grande como para ocultar las dificultades inherentes a sus procesos ni al motivo del travestismo, así como sus implicaciones formales, semánticas y culturales. Cualquier acierto o yerro queda así realizado o cuestionado por la propia naturaleza transitiva, de cambio constante e identidad no fijada, que lo subyace.

De central relevancia es el reto que plantea la androginia léxico-sintáctica del título de la sección que narra el

travestismo aquileico: «His Girlhood» (21). De entrada, Doce y González Oliver optan por la simplificación o reducción que proporciona «La Joven» (33), elección que, llamativamente, no mantienen en las otras dos ocasiones en que aparece la frase. Esto es así a pesar de un elemento paratextual probablemente ajeno a los traductores: en concreto, que aparece en la edición española como título corrido de sección en las esquinas superiores en páginas impares —enfrentado al título de los capítulos en las pares—, a diferencia de la de Methuen, que no emplea este formato.

Su interpretación crítica es pertinente al ser uno de los elementos que completan y aportan significado dentro del marco teórico de la transtextualidad de Genette (1982). En la primera de las dos iteraciones sucesivas de «His Girlhood» (21), se vierte «these days of girlhood» (25) como «días de juventud femenina» (37); y «But there are times when girlhood chafes» (26) como «esta infancia femenina le irrita» (38). Es significativo que «girlhood» se traduzca con términos etarios que denotan períodos inequívocamente diferenciados, pues la «infancia» (38) antecede a la «juventud» (38) del individuo. En todo caso, la segunda sería más apropiada a la edad real de un Aquiles adolescente. Varios son los signos que sitúan a Aquiles y Deidamía en plena pubertad, habiendo quedado ya atrás su mundo infantil para hacer sitio a su despertar sexual. No obstante, en ambas opciones aparece el marcador de género al posmodificar estos sustantivos con el adjetivo «femenina» (37; 38), en una suerte de solución meridianamente aceptable o de resignado compromiso no solo con el potencial expresivo condensado y abstracción léxica que añade el sufijo *-hood* en inglés.

Cabe plantearse alternativas y examinar sus implicaciones. La voz *girlhood* no podría traducirse como ‘doncellez’ sin evitar una reducción, ya que, según el *DLE*, este término alude al estado de virgen, aunque no necesaria o únicamente femenino, de la persona. Además, solo sería aplicable aquí en sentido estricto al plano heteroerótico del héroe, y antes de conocer a Deidameia en la acepción carnal del verbo. El modo —o modos— de masculinidad de Aquiles, huelga decirlo, se proyecta a través del heteroerotismo y homoerotismo que definen su relación con Deidamía, Bri-seida y Patroclo respectivamente, lo que excluiría su condición de virginidad individual o compartida. Al no existir,

pues, un único vocablo que circunscriba edad y género, la frase nominal ‘mocedad femenina’ sería más operativa. El uso de ‘femenina’ como epíteto en premodificación plantea más dudas, ya que no se trata de una cualidad esencial, única o excluyente. Por tanto, ‘mocedad femenina’ admitiría al menos otro tipo en un esquema binario o más de uno de ser no binario. En cambio, otro término español, ‘muchachez’, ofrece la ventaja de solo denotar según el *DLE* el estado o condición de muchacho o adolescente masculino, lo que equivaldría a la voz inglesa *boyhood*. Por mor de su marca genérica podría posmodificarse con ‘femenina’, creando así un efecto de contraste híbrido más cercano al original.

Lo que sí que se antoja sintácticamente imposible en español es volcar la concordancia irreconciliable del género de masculino del adjetivo posesivo «His» —‘su’ de poseedor masculino—, y la femenina de «Girlhood». Que se use es pertinente, dado que la categoría de género gramatical del posesivo ‘su’ es ambivalente —masculino y/o femenino—, y especialmente si los otros dos elementos léxico-discursivos articulan el contraste genérico, como es el caso. Por tanto, la opción alternativa aquí propuesta ‘Su muchachez femenina’ se aproximaría más a «His Girlhood» tanto para el título como, por consistencia interna, para los otros dos usos de «girlhood» (25-26).

Esta ambivalencia del posesivo puede en cambio percibirse como problemática al vertirse «With these eyes still on him he burns. Senses his power» (22) como «Con estos ojos quietos sobre él se enciende. Percibe su poder» (34). Precedida por la frase «El suave encontronazo del metal» (34), «sobre él se enciende» genera en primer lugar una ambigüedad sintáctica en la que el referente del sujeto elíptico en tercera persona puede ser tanto Aquiles como el metal del que están hechos sus brazaletes. En segundo lugar, al no usarse una coma, la frase preposicional «sobre él» puede posmodificar la frase nominal «ojos quietos» o actuar como complemento circunstancial del predicado «se enciende». Pero se da una tercera complicación en la referencialidad con ambages de «su poder», ya que se puede adscribir indistintamente a Aquiles, al metal, o a los veinticinco pares de ojos que lo observan. Esta sucesión de imprecisiones, pues, en poco contribuye a las ambigüedades genéricas que sí forman parte legítima del texto.

3. Cuerpos y reliquias: autoría y traducción frente a la huella literaria

Ya desde el primer capítulo, Cook explora la semiótica mutable de los cuerpos, propios y ajenos. Desde una fluida perspectiva, estos son investidos de nuevos significados que cuestionan la normatividad de usos, sistemas, estructuras y convenciones. Los cuerpos heroicos son también femeninos en las reescrituras contemporáneas. Son vulnerables y liminales; habitan lo fronterizo y transgreden límites y limitaciones (MacDonald, 2017). Son además proteicos en su textura/textualidad. Los únicos que resisten al cambio en *Achilles* son el cadáver de Héctor, cuya pulpa informe es mágicamente restaurada y sus heridas cerradas (42); y el de Helena de Troya. Eso humilla a Menelao cuando la recupera: «Nothing in her appearance suggests the years that have gone by» (82). Su belleza sin parangón es «like a smooth wall which resists all impressions [...] You cannot hack into it to make your mark [...] Theseus, Menelaus, Paris. Each more inventive than the last in his futile attempts to mark her» (74). Cuando Paris muere, se la pasan «like a tasty bone from son of Priam to son of Priam» (75).

Cook ejemplifica «a desire of feminists to make visible and to fill in the ‘lacunae’ of tradition» (Zajko y Leonard, 2006: 2), al compensar la intrínseca invisibilidad de Helena rememorando una atrocidad sufrida en su infancia: mientras jugaba con una aldea y un palacio en miniatura hechos de barro, Teseo la viola¹⁵ (78-79), una anticipación simbólica del saco y destrucción de Troya, cuya narración antecede (79-82): «The fat fingers keep walking till they come upon her and fasten. They push, tease, slide their way in where

they should not go [...] She tries to cry out to her brothers but the fingers clamp down to her mouth» (79).

Estos recuerdos sensoriales infantiles de Helena rivalizan con los de Aquiles¹⁶. Por medio de un énfasis ciertamente metafictivo, Cook usa tres *bullet-points* o puntos de enumeración para revelar la propia artificialidad de la narración. Numerados del 1 al 3, introducen descripciones marcadamente sensuales. Pertenecen a «the bodies Achilles knows» (22-23). En concreto, los de Tetis, su madre; del centauro y maestro Quirón; de Peleo, su padre; y un cuarto cuerpo, el de su primo Patroclo.

La sección «Urn» (61-70) –dentro del segundo capítulo– prefigura el rol de Keats mediante la referencia a su poema «Ode on a Grecian Urn» (1819), uno de cuyos temas es la capacidad de la cultura material para inspirar y transmitir relatos más allá de su tiempo. La muerte de Patroclo augura la de Aquiles, más consciente que nunca de la transitoriedad mortal de su propio cuerpo. El texto desdibuja la frontera entre la corporalidad presente, pasada y futura del héroe y su amigo. Sus muertes, cuerpos y cenizas se mezclan finalmente, vertidos por Tetis en una urna dorada hasta que los restos de su hijo quedan «indistinguishable from Patroclus» (70). Deslindarlos, como ocurre con lo reescrito y lo transcrito, supone un acto crítico cuyos resultados inestables y elusivos arrojan luz sobre la propia mutabilidad esencial del hipotexto literario. Sus cuerpos inertes experimentan, pues, un proceso no exento de concomitancias traslativas.

Sus exequias suponen un nuevo contexto comunicativo para su textualidad corporal, ahora sin vida. Es Briseida la encargada de preparar los restos de ambos para su viaje al inframundo, de traducirlos literal y metafóricamente para que su mortalidad objetivada sea comprensible y leída correctamente. También el texto, al que acechan imprecisiones léxicas:

Ahora tu cuerpo ha sido lavado. Lo ha hecho Briseida, su corazón de exiliada se rompe, sus lágrimas se

¹⁵ Es significativa la rectificación que realiza Cook de las malinterpretaciones o lecturas equivocadas de las representaciones y recepciones del rapto de Helena por parte de Teseo, que cree bajo el influjo de un androcentrismo histórico que fomenta las narrativas de culpa (Toney, 2012) y la llamada cultura de la violación o *rape culture*. Dicha preocupación la abordan otras autoras también desde una perspectiva de género e incluyen otras víctimas míticas femeninas, como evidencian Emily Hauser en *For the Immortal* (2018), Natalie Haynes en *Stone Blind* (2022) y Jennifer Saint en *Ariadne* (2021) y *Atalanta* (2023).

¹⁶ Ambos comparables en su tonalidad a los de la infancia temprana de Stephen Dedalus en *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), de James Joyce.

mezclan con el agua limpia [...] Tu cuerpo reluciente, su única herida ya sanada, es depositado en el féretro. Viste cómo sería cuando enterraste a Patroclo (76).

El uso de «féretro» en esta proyección de la preparación futura del cadáver de Aquiles a través de la del de Patroclo no se corresponde con «laid out on the bier» (62). Posan sus restos sobre un armazón de madera o andas mientras duran sus exequias, de ahí la preposición «on», y no dentro de un ataúd o caja cerrada –costumbre a la que los griegos eran ajenos–, y que se suele asociar a «féretro». Dicho término vuelve a aparecer cuando el héroe Ayante –variante onomástica de Áyax– levanta a «Achilles from the bier» (66) para subirlo hasta la pira funeraria donde su cuerpo será nuevamente transformado, no enterrado, para poder transitar al inframundo y que sigan vivos en los recuerdos y ritos de los vivos.

Como todo traductor hace simbólicamente con los textos literarios que va a traducir y con sus autores –en especial cuando ya no forman parte de los vivos–, *Achilles* comienza y acaba con una *nekyia*; es decir, un ritual de invocación de las almas del Hades. En este caso, abre con el Odiseo del libro 11 de la *Odisea*. Aleccionado por Circe, se encamina «where two tributaries of Stix meet with Acheron» (4) para conversar, entre otras, con la sombra de Aquiles –que le niega su bendición (12)– y del vate Tiresias, quien le revela las causas de la ira de Poseidón que impide su retorno a Ítaca. La *nekyia* se cierra en el tercer capítulo en una suerte de composición en anillo. Keats asiste a una disección conducida por el anatomista y cirujano Astley Cooper, pionero de la cirugía vascular y del que fue alumno durante los diecisiete meses que estudió medicina (Friedman, 2023: 218). Firme creyente en demostraciones prácticas, Cooper le extrae el cerebro a un cadáver. Esta imagen hace que, además de la condición humana, Cook medite a través de Keats sobre los empeños esencialistas por parte de los traductores de verter el texto original con una imposible fidelidad absoluta, buscando sondear la mente del autor. Una y otra disección deconstruyen el texto/cuerpo como paso previo a su reconstrucción, orden que Cook subraya al teorizar sobre la traducción y la intertextualidad a través de las respuestas abiertas de su transcrea(fic)ción narrativa.

3.1. «[A] chain of fire»: relevos y traslado de reliquias

Elizabeth Cook realiza un complejo ejercicio narrativo en *Achilles* a través de su homónimo protagonista, pero también al replantear los vericuetos y conflictos emocionales de personajes como Peleo, Tetis, Deidamía, Casandra, Helena de Troya o Quirón, que a su vez sirven como telón y atlas humano del malogrado héroe. El tercer y último capítulo, «RELAY», es una profunda dislocación espacial, temporal y genérica, engranando sutilmente como hace, sin abandonar un discurso posmodernista, las reescrituras literarias con la ficción histórica *strictu sensu*. Si bien su traducción como «Relevo» es acertada como sinónimo del testigo en atletismo, cabe indicar que las otras acepciones y semas de la voz inglesa *relay* incluyen: a) un relé de personas o animales dedicados a una tarea y que son periódicamente reemplazados; b) un dispositivo electromagnético que abre o cierra circuitos y/o amplifica una señal; c) un proceso que habilita la recepción, transmisión o circulación de información. Este capítulo por tanto enfatiza ya desde el título la idea central de interconexión, traslado y cadena evolutiva que sugiere *Achilles* en su conjunto: «[t]he most intimate continuity between cell and cell. The part that's born has touched the part that dies and the dying body is parent to the living»; Keats y Cook son, pues, «a connection», relevos traductológicos y autoriales de Homero y Chapman: «Like a relay. The baton passed from hand to hand» (104).

Con razón puede que el público lector se sienta desconcertado y desubicado con el salto narrativo del mito griego a la Inglaterra decimonónica, pero Cook disemina pistas elocuentes que invitan a su comprensión. De hecho, acaba de allanar el terreno en la sección anterior, titulada «Vulnerary» (83-91), presentando las reflexiones del maestro de héroes Quirón. El término connota sentimientos y sensibilidad, pero denota tanto la planta medicinal, usada principalmente para curar heridas, como cualquier remedio con dicho fin por analogía epónima. En la conclusión del segundo capítulo (89-91), el centauro pondera las cualidades maleables de la madera de fresno: «Ash wood cleaves easily. It is tough and elastic and has the capacity to absorb

repeated shocks without communicating them to the handler's hand» (91). En su búsqueda constante de materiales con que elaborar enseres, medicinas y armas, concluye que es robusta y flexible como el mismísimo Aquiles, ideal para ser transformada en un arco o una lanza, como la que crea y se convierte doblemente en un testigo: de un relevo generacional y de la Guerra de Troya al pasar de sus manos a Peleo, posteriormente a Aquiles, y de este a su hijo Pirro o Neoptólemo.

Quirón medita sobre su responsabilidad –el adeudo del traductor-creador para con sus lectores– al transformar el dúctil tronco originario y su función en los acontecimientos posteriores, hechos que prevé o vaticina: «*Cuando Quirón, el que hizo la lanza de fresno, se la entregó a Peleo el día de su boda, vio por encima de Peleo al hijo. Y al hijo del hijo y lo que este haría con ella*» (97; cursiva en el original y traducción). El planteamiento de Doce y González Oliver es equívoco al no traducir «beyond Peleus» como ‘más allá’ en clave de anticipación temporal, y utilizar en cambio una perífrasis preposicional de altura espacial en «*por encima de Peleo al hijo*». Esta invita a entender la ascensión de una fama o gloria generacional creciente, correcta en el caso de Aquiles y su padre, pero no de Neoptólemo con respecto a Aquiles. Keats es un relevista más en la larga estirpe de portadores simbólicos de dicha lanza o testigo del pasado literario. Desde su presente, que también es nuestro, Cook explora así las posibilidades retóricas de una pregunta primordial: hasta qué punto una identidad transformada en otra se ve preservada, como si de capas se tratase, en la resultante; cómo conversan entre ellas; y qué fuerzas y contingencias las moldean y preparan para la siguiente transliteración.

Son precisamente estos interrogantes a los responde la compleja textualidad reflexiva de las palabras de Keats, el lirismo romántico de sus emociones y su sentido estético de profundo calado clásico. Sobre ellos proyecta sus recuerdos, estofa liminal que el tiempo moldea a su antojo. Las acciones que Cook traba o empeña hacia la recepción homérica revelan «a self-conscious intertextuality which is characteristic of the post-modern aesthetic» (Zajko y Leonard, 2006: 2), como atestigua la amalgama de cavilaciones del poeta sobre Aquiles, la condición humana, ráfagas de

versos propios y ajenos, pasajes de Shakespeare y versos de Milton y Homero, procedentes estos últimos de la barroca traducción de George Chapman.

En definitiva, dicho capítulo final hermana, en doble clave, narrativa y poética, las mentes de Aquiles y Keats, que porta consigo un sentido de continuidad e identificación redimensionada con el héroe y el acervo homérico. Aparte de la edad aproximada de sus muertes, con veinticinco años, también les une una nota emocional y volitiva que Polly Stoker identifica con un principio programático de Cook: Aquiles y su «unmisgiving commitment to being alive» (2019: 39). Dicha sincronía subjetiva se convierte en un vehículo expresivo de primer orden para adscribir nuevas significaciones al texto clásico. Pero también para recordar cómo de alargada es la sombra del pasado en la cadena sincrónica de presentes posteriores, como le ocurriera al propio Keats. Mientras no se supera el estrés de la influencia, no es efectiva la recepción imaginativa. Así lo sugiere Cook al proyectar la siguiente reflexión a través del efímero poeta, que a su vez explora en voz alta la ambivalencia que preside la reescritura como modalidad de premisa creativa:

The relicts of a saint are not moved by those acquisitive of their virtues. They are *translated*: carried across. A chain of hands across the waters, across the mountains, across time, conveying the precious changed and changing thing (196; versalitas y cursiva en el original).

Con una sutil parafernalia retórica, Cook declara sus intenciones creando conciencia sobre la delgada línea que separa la traducción de las reescrituras imaginativas. Se sirve así de una metafórica relación entre la corporeidad de un vestigio humano y la fluidez intersemiótica e interlingüística intrínseca de cualquier texto: no son «movidas de sitio», sino «*traducidas*: transportadas» (120).

Cabe observar que «RELICTS», que Doce y González Oliver vuelcan inevitablemente como «RELIQUIAS» (120; versalitas en el original), no solo denota artefactos de veneración religiosa, como hace su variante ortográfica *relic*.

También es una especie animal o miembro aislado que ha sobrevivido a la extinción del resto, así como una mujer que —y aquí radica su relevancia— sobrevive a su marido; es decir, una viuda. En la traducción española, sin embargo, y pese a su valor intrínseco al esquematizar con suma elocuencia el planteamiento autorial, estas acepciones se pierden por partida doble. Aquello que sobrevive, observa la voz de Keats, es a su vez trasladado en un sentido múltiple y ambivalente en tanto en cuanto lo cambiado lo hace desde un estado mutable, en permanente transición, en una constante liminalidad.

4. Conclusiones

Como se ha podido comprobar, la prosa poética y dramática de Elizabeth Cook en *Achilles* participa del permanente retorno o *nostos* de los poetas Alfred Tennyson en su poema «Ulysses» (1842) y Constantin Cavafis en «Ítaca» (1911), en este caso a los poemas homéricos, desde su inceptión oral y performativa hasta esta época de fluidas reescrituras con voz de mujer. Asimismo, además de invitar a reflexionar¹⁷ sobre las complejas y sutiles relaciones que se establecen entre traductor y autor, escritura y traducción, *Achilles* ofrece una profunda meditación sobre la reescritura como traducción y la traducción como reescritura, tal y como sugieren las elocuentes palabras de Keats: «*We read fine things but never feel them to the full until we have gone the same steps as the Author*» (105; cursiva en el original).

A la secular tradición creativa del travestismo de Aquiles y su consiguiente debate académico se añade aquí el escurtinio crítico de la recepción del mito en esta y otras refiguraciones de la tradición clásica de autoría femenina, publicadas —no exclusiva pero sí mayoritariamente— en inglés en lo que va de siglo XXI, así como los condicionamientos y decisiones específicas que atañen a la traducción de *Achilles* en español a cargo de Doce y González Oliver. El análisis efectuado corrobora la hipótesis planteada en los objetivos:

Elizabeth Cook encuentra en esta novela un lenguaje propio de amplio registro a través de su proyección e imbricación intertextual e intratextual de sucesivos tropos liminales y traslativos. Entre ellos, las imágenes y metáforas de corporalidad en transición se convierten en vehículos expresivos con los que mediar en varias confluencias de intrínseca polivalencia crítica y creativa. Estas intersecciones incluyen la recepción clásica, la traducción literaria y cómo las reescrituras contemporáneas las revisitan y redimensionan; la representación y reposicionamiento consciente que Cook realiza en ellas de preocupaciones, tensiones y ansiedades actuales —tales como el influjo que determinadas actitudes androcéntricas continúan ejerciendo sobre la cultura de la violación— desde una perspectiva de género de cariz profundamente revisionista; y, de forma fehaciente, su firme apuesta como autora por integrar cabalmente el giro de ficción en su narrativa. Logra así articularlas sin hacer concesiones que no pueda cumplir, lo que le permite aplicar en último término un enfoque estilístico y estructural de suma funcionalidad, un marchamo netamente identitario, en definitiva, para conversar en igualdad de condiciones con el acervo homérico, la literatura inglesa y los estudios traductológicos.

Bibliografía

- de Armas, Frederick Alfred (1998). *A Star-crossed Golden Age: Myth and the Spanish Comedia*. Bucknell University Press.
- Arrojo, Rosemary (2018). *Fictional Translators: Rethinking Translation through Literature*. Routledge.
- Atwood, Margaret (2005). *The Penelopiad*. Canongate.
- Atwood, Margaret (2007). *The Penelopiad: The Play*. Faber.
- Barker, Pat (2018). *The Silence of the Girls*. Penguin.
- Barker, Pat (2021). *Women of Troy*. Penguin.
- Bassnett, Susan (2014). *Translation*. Routledge.
- Carlà-Uhink, Filippo (2017). “Between the human and the divine”: Cross-Dressing and Transgender Dynamics in the Graeco-Roman World. En Domitilla Campanile, Filippo Carlà-Uhink y Margherita Facella (eds.), *TransAntiquity: Cross-dressing and Transgender Dynamics in the Ancient World*, (pp. 3-37). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315673844-1>

¹⁷ Como ocurre en la novela *Ways to Disappear* (2016) de Idrá Novey (Woodsworth, 2017: 173).

- Casati, Constanza (2023). *Clytemnestra*. HarperCollins.
- Clark, Matthew (2012). *Exploring Greek Myth*. Wiley-Blackwell.
- Cook, Elizabeth (2001). *Achilles*. Methuen.
- Cook, Elizabeth (2003). *Aquiles*. Jordi Doce y Nuria González Oliver (trads.). Turner.
- Cook, Elizabeth (ed.) (2009). *John Keats: The Major Works: Including Endymion, the Odes and Selected Letters*. Oxford University Press.
- Cook, Elizabeth (2019). *Lux*. Scribe.
- Deane, Maya (2022). *Wrath Goddess Sing*. William Morrow.
- Delabastita, Dirk y Grutman, Rainier (2005). Fictionalising Translation and Multilingualism, *Linguística Antwerpen-sia*, 4, 11-34.
- Drabble, Margaret (2002). *The Seven Sisters*. Penguin.
- Diccionario de la lengua española (s.f.). *DLE*. Real Academia Española. <https://dle.rae.es/>
- Dyson, M. (2022). *Visible Translation: A Study of Christopher Logue's 'War Music'* [Tesis doctoral no publicada]. Universidad de Exeter.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto (trad.). Taurus.
- Graham, Jo (2008). *Black Ships*. Orbit.
- Fang, Xia (2021). Translation as Creative Writing Practice, *New Writing*, 18(2), 162-176. <https://doi.org/10.1080/14790726.2020.1762665>
- Fantuzzi, Marco (2012). *Achilles in Love: Intertextual Studies*. Oxford University Press.
- Friedman, Steven (2023). The Poet and the Prince: John Keats and Astley Cooper, *Annals of Vascular Surgery*, 90, 218-221.
- Green, Angela (2002). *Cassandra's Disk*. Peter Owen.
- Guldin, Rainer (2020). From Threshold to Threshold. Translation as a Liminal Activity. *Journal of Translation Studies*, 4(1), 5-25.
- Hagedorn, Suzanne (2004). *Abandoned Women: Rewriting the Classics in Dante, Boccaccio & Chaucer*. University of Michigan Press.
- Hardwick, Lorna (2003). *Reception Studies*. Oxford University Press.
- Hardwick, Lorna (2016). "Shards and suckers": Contemporary Receptions of Homer. En Justine McConnell y Edith Hall (eds.), *The Cambridge Companion to Homer* (pp. 344-362). Cambridge University Press.
- Hauser, Emily (2018). *For the Immortal*. Transworld.
- Haynes, Natalie (2014). *The Amber Fury*. Corvus.
- Haynes, Natalie (2017). *The Children of Jocasta*. Pan Macmillan.
- Haynes, Natalie (2019). *A Thousand Ships*. Pan Macmillan.
- Haynes, Natalie (2022). *Stone Blind*. Mantle.
- Haynes, Natalie (2022). *Las mil naves*. Aurora Echevarría Pérez (trad.). Salamandra.
- Heslin, Peter Joseph (2005). *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*. Cambridge University Press.
- Jakobson, Roman (2013). On Linguistic Aspects of Translation. En Reuben Arthur Brower (ed.), *On Translation* (pp. 232-239). Harvard University Press.
- Jong, Erica (2003). *Sappho's Leap*. W. W. Norton.
- Joyce, James (1976). *The Portable James Joyce*. Harry Levin (ed.). Penguin.
- Le Guin, Ursula K. (2008). *Lavinia*. Orion.
- Lefevere, André (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge.
- Ma, Dong-mei (2018). Fictional Turn in Translation. En Jerry Liu y Karen Luz Teves (eds.), *Proceedings of the 2018 2nd International Conference on Education, Economics and Management Research (ICEEMR 2018), Advances in Social Science, Education and Humanities Research (AS-SEHR)*, 182, 188-191. <https://doi.org/10.2991/iceemr-18.2018.41>
- Macintosh, Fiona (2016). Writing a New Irish *Odyssey*: Theresa Kishkan's *A Man in a Distant Field*. En Justine McConnell y Edith Hall (eds.), *Ancient Greek Myth in World Fiction since 1989* (pp. 123-134). Bloomsbury Academic.
- MacDonald, Ruth (2017). *Rethinking the Homeric Hero in Contemporary British Women's Writing: Classical Reception, Feminist Theory and Creative Practice* [Tesis doctoral no publicada]. Royal Holloway, Universidad de Londres.
- Maitland, Sara (17 de marzo de 2001). A Hero and His Choices. *The Spectator*.
- Miller, Madeline (2011). *The Song of Achilles*. Bloomsbury.
- Miller, Madeline (2018). *Circe*. Bloomsbury.
- Nikolaou, Paschalis (2019). Introduction: Angloclassical? *Recomposed: Anglophone Presences of Classical Literature*,

- Synthesis: An Anglophone Journal of Comparative Literary Studies* 12, 1-20. <https://doi.org/10.12681/syn.25255>
- Nisa Cáceres, Daniel y Moreno Soldevila, Rosario (2020). "A dream within a dream": liminalidad y creación poética en *Lavinia* de Ursula Le Guin y *El silbido del arquero* de Irene Vallejo. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 40(2), 345-366. <http://dx.doi.org/10.5209/cfcl.73012>
- Nisa Cáceres, Daniel y Moreno Soldevila, Rosario (2022). Hopes Woven in Smoke: Reimagining Virgil's *Aeneid* in Irene Vallejo's *El silbido del arquero*. *Neophilologus*, 106, 267-282. <https://doi.org/10.1007/s11061-021-09721-6>
- Oates, Joyce Carol (2003). *The Tattooed Girl*. HarperPerennial.
- Oxford English Dictionary (2023). *OED Online*. Oxford University Press. <https://www.oed.com>
- Pym, Anthony (2009). Humanizing Translation History. *Hermes. Journal of Language and Communication Studies*, 42, 1-26.
- Ray, Mohit K. (1995). Translation as Transcreation and Reincarnation. *Perspectives: Studies in Translatology*, 3(2), 243-251.
- Saint, Jennifer (2021). *Ariadne*. Wildfire.
- Saint, Jennifer (2022). *Elektra*. Wildfire.
- Saint, Jennifer (2023). *Atalanta*. Wildfire.
- Shamsie, Kamila (2017). *Home Fire*. Bloomsbury.
- Shields, Sharma (2019). *The Cassandra*. Henry Holt.
- Silveira Cyrino, Monica (1998). Heroes in D(u)ress: Transvestism and Power in the Myths of Herakles and Achilles. *Arethusa*, 31(2), 207-241.
- Stoker, Polly (2019). Romantic Encounters with Homer in Elizabeth Cook's *Achilles*. En Fiona Cox y Elena Theodorakopoulos (eds.), *Homer's Daughters: Women's Responses to Homer in the Twentieth Century and Beyond* (pp. 39-56). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198802587.003.0002>
- Thieme, Jon (1995). The Translator as Hero in Postmodern Fiction. *Translation and Literature*, 4(2), 207-218.
- Toney, Polly (2012). *Elizabeth Cook's Achilles: Women's Writing of Classical Reception and Feminism* [Tesis doctoral no publicada]. Universidad de Birmingham.
- Vallejo, Irene (2015). *El silbido del arquero*. Contraseña.
- Vidal Caramonte, M.^a Carmen África (2023). *Translation and Repetition: Rewriting (Un)original Literature*. Routledge.
- Von Tunzelman, Alex (28 de agosto de 2008). No gods or gay men but a whole lot of llamas. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2008/aug/28/bradpitt.troy>
- Woodsworth, Judith (2017). *Telling the Story of Translation: Writers Who Translate*. Bloomsbury.
- Zajko, Vanda y Leonard, Miriam (2006). Introduction. En Vanda Zajko y Miriam Leonard (eds.), *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought* (pp. 1-20). Oxford University Press.
- Zajko, Vanda (2006). "Who are we when we read?" Keats, Klein, Cixous, and Elizabeth Cook's *Achilles*. En Vanda Zajko y Miriam Leonard (eds.), *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought* (pp. 45-66). Oxford University Press.
- Zervou, Alexandra (2014). The *Mnesterophonia* and the Game of Reception(s): Conflictual Readings, Opposite Versions and Other Narratives. En Menelaos Christopoulos y Machi Païzi-Apostolopoulou (eds.), *Crime and Punishment in Homeric and Archaic Epic* (pp. 309-336). Centre for Odyssean Studies.