



PERITEXTOS EN *THE ODYSSEY* Y EPITEXTOS EN TWITTER: LA
RETÓRICA DE EMILY WILSON, TRADUCTORA, AUTORA Y CRÍTICA

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRO EN TRADUCCIÓN

PRESENTA

DAVID RODOLFO AREYZAGA SANTANA

ASESORA

DRA. MARÍA ELENA MADRIGAL RODRÍGUEZ

CIUDAD DE MÉXICO

SEPTIEMBRE DE 2020

Los estudios de posgrado, así como su conclusión con la presente tesis, fueron realizados gracias al apoyo del PNPC del CONACyT.

RESUMEN

El análisis retórico puede informarnos sobre cómo los paratextos de retraducciones persuaden a los lectores y orientan su interpretación y recepción del texto presentado. En esta investigación, abordo el concepto de paratexto de Gérard Genette para realizar un estudio de caso de tres grupos de paratextos en torno a la retraducción de la *Odisea* de Emily Wilson: peritextos editoriales e instancias prefaciales halladas en el libro, y epitextos públicos en Twitter. Para contextualizar el estudio de caso, examino la historia de la retraducción del poema épico al inglés, presento la trayectoria de Wilson y comparo los paratextos en sus diferentes retraducciones con tres publicaciones equivalentes. Para el análisis retórico, utilizo los conceptos de *ethos*, *logos* y *pathos* según Aristóteles para observar qué modos de argumentación predominan en ellos y la imagen de la traductora que construyen. De forma secundaria, acudo a la propuesta de Michel Foucault sobre el discurso, así como su concepto de función autoral, para entender los paratextos como discursos que construyen una ficción alrededor de la figura creadora y que tienen modelos rastreables. Los hallazgos demuestran que los paratextos son espacios ganados con la trayectoria profesional que se ciñen a patrones previos y se distinguen por conferir trascendencia cultural y prestigio al texto de llegada, elementos que, a su vez, afectan la percepción de otras retraducciones. Asimismo, la imagen construida de Wilson, mediante el énfasis en su *ethos*, genera confianza en los lectores y la caracteriza como una figura multifacética que es, simultáneamente, traductora, autora y crítica.

Palabras clave: *paratextos, retórica aristotélica, retraducción, función autoral, la Odisea*

ABSTRACT

The rhetorical analysis of retranslation paratexts can explain how they persuade readers and guide the interpretation and reception of the presented text. In this thesis, I deal with Gérard Genette's concept of paratext to study three types of paratexts surrounding Emily Wilson's retranslation of the *Odyssey*: publisher's peritexts and prefaces within the book, and public epitexts posted on Twitter. To provide context, I explore the *Odyssey*'s English-retranslations history, I present Wilson's professional career, and I compare her paratexts in other retranslations with three parallel publications. For the rhetorical analysis, I interrelate Aristotle's concepts of *ethos*, *logos*, and *pathos* to observe predominant modes of argumentation, and the translator's image constructed by them. Peripherally, I use Michel Foucault's proposal on discourse, as well as his author-function concept, to understand paratexts as a form of discourse that fabricates a fiction of the creative figure by means of traceable patterns. Findings show that paratexts are earned spaces based on the translator's career and that they follow previously established patterns. It is also noticeable that Wilson's paratexts stand out for bestowing cultural significance and prestige to the target text while also affecting the perception of other retranslations. Furthermore, by emphasizing Wilson's *ethos*, paratexts build an image of her that incites readers' trust and presents her as a multifaceted figure who acts as translator, author, and critic at the same time.

Key words: *paratexts, Aristotelian rhetoric, retranslation, author-function, the Odyssey*

AGRADECIMIENTOS

Poder investigar es un privilegio y no hubiera tenido la oportunidad de hacerlo sin el apoyo de El Colegio de México, la beca otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y la beca de extensión gestionada por la dirección del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Mi más sincero agradecimiento.

A mi asesora y tutora, la Dra. María Elena Madrigal Rodríguez, por creer en mí, por nutrir mis ideas, por apuntar mi mirada hacia Genette y Aristóteles, por cada una de sus valiosas sugerencias, por todo el tiempo dedicado a la lectura constante de este trabajo y, más que nada, por brindarme apoyo en los momentos de gran dificultad que enfrenté en los últimos años. Sin su ayuda, no hubiera visto el *kairos* que estaba frente a nosotros.

A los lectores de la tesis, el Dr. Erik Daniel Franco Trujillo, de El Colegio de México, y al Dr. Bernardo Berruecos Frank, de la Universidad Nacional Autónoma de México, cuyas observaciones y sugerencias fueron esenciales para completar este trabajo.

A mis mentores de la Universidad Autónoma de Querétaro, por la formación brindada y por el apoyo para hacer este sueño realidad: la Dra. Selene Hernández Gómez, el Dr. Gerardo Argüelles Fernández, el Mtro. Guillermo Barrera Gómez y la Mtra. Stacy McKenna. Del mismo modo, agradezco a mis estudiantes de traducción, lingüística y retórica de la Licenciatura en Lenguas Modernas; sin ustedes, no hubiera tenido motivos para formarme como traductólogo.

A todo el profesorado de la Maestría en Traducción, en particular al Dr. Erik Daniel Franco Trujillo, por ayudarme a concretar mis objetivos y preparar mi protocolo de investigación, a la Dra. Tania Paola Hernández Hernández, por impulsarme a convertir mi admiración por la retraducción de la *Odisea* de Emily Wilson en uno de los primeros trabajos que nutriría mi investigación, y a la Dra. Berenice Alcántara Rojas, por la gran orientación brindada en el trabajo que conformaría el segundo capítulo de esta tesis. También agradezco a la Dra. Niktelol Palacios Cuahtecontzi, al Dr. Sergio Bogard y a la Dra. Karla Xiomara Luna Mariscal por impartir clases tan maravillosas que afectaron para bien cómo investigo y enseño.

A Iralia, Alejandro, Sisi, Nathaly, Francisco, Ulises y Elvira. Me siento afortunado de haberlos conocido en la maestría. Gracias también por todo lo que me enseñaron.

A mi padre, cuyo apoyo incondicional me ha brindado oportunidades increíbles en mi carrera, a mi madre, por la paciencia y el cariño, y a mi hermana, por creer en mí en cada etapa del proceso.

A mi lectora constante, mi persona, mi compañera de quince vidas pasadas, mi artista favorita y amiga de toda la vida, Michelle. Conoces este y cada uno de mis escritos mejor que nadie. Gracias por encontrarme siempre.

A David, que me brindó un verdadero hogar lleno de amor, respeto y compasión.

A mis personas favoritas: Alisa, Lupita, Janet, Getze y Alejandra. Gracias por estar en mi vida y por estar conmigo en cada etapa de este proceso a pesar de la distancia. Las adoro.

A mi querida colega y amiga, Mariana Arzate, por su cariño, por ver algo valioso en mí y por orientar mi mirada hacia El Colegio de México.

A mi mentora, amiga y escritora preferida, Gabi Santana.

A Emily Wilson, por su retraducción y por sentarse a hablar conmigo en la FIL 2019.

Finalmente, extendiendo mis agradecimientos y cariño a toda la gente maravillosa que de algún modo u otro han estado conmigo durante la maestría y que me he encontrado en el camino. Este trabajo es para ustedes.

CONTENIDOS

ÍNDICE DE TABLAS, ILUSTRACIONES, GRÁFICAS Y DIAGRAMAS	9
INTRODUCCIÓN	11
1. UN ACERCAMIENTO RETÓRICO A LOS PARATEXTOS DE RETRADUCCIÓN	17
1.1 LOS PARATEXTOS	17
1.1.1 LOS PERITEXTOS EDITORIALES	20
1.1.2 LA INSTANCIA PREFACIAL	22
1.1.3 LOS EPITEXTOS AUTORALES	27
1.1.3.1 LOS TUIITS COMO EPITEXTOS AUTORALES PÚBLICOS AUTÓNOMOS	29
1.2 ALGUNAS PERSPECTIVAS DE LA TRADUCTOLOGÍA EN TORNO A LOS PARATEXTOS	32
1.3 LA RETÓRICA COMO MARCO DE ESTUDIO DE LOS PARATEXTOS: <i>LOGOS</i> , <i>ETHOS</i> , <i>PATHOS</i>	37
2. CONTEXTO DEL ESTUDIO DE CASO	43
2.1 ANTECEDENTES DE LAS RETRADUCCIONES DE LA <i>ILIADA</i> Y LA <i>ODISEA</i> AL INGLÉS	45
2.2 LA PRODUCCIÓN DE TRADUCCIONES DEL GRIEGO AL INGLÉS (SIGLOS XV-XIX)	50
2.3 LAS RETRADUCCIONES DE LA <i>ODISEA</i> AL INGLÉS (SIGLOS XVI-XXI)	52
2.4 EMILY WILSON, TRADUCTORA DE <i>THE ODYSSEY</i>	58
2.4.1 ACERCAMIENTO INICIAL A LOS PERITEXTOS DE EMILY WILSON	61
2.4.2 PRODUCCIÓN PERITEXTUAL EN LA RETRADUCCIÓN DE LA <i>ODISEA</i> DE EMILY WILSON, COMPARADA CON LA DE DOS RETRADUCCIONES DESTINADAS AL PÚBLICO ESTADOUNIDENSE EN GENERAL: ROBERT FAGLES (1996) Y STANLEY LOMBARDO (2000)	69
2.4.2.1 PERITEXTOS EDITORIALES, REALIZACIÓN MATERIAL Y PERITEXTOS EN EL CUERPO DE LA RETRADUCCIÓN	73
2.4.2.2 INSTANCIAS PREFACIALES	77
3. ESTUDIO DE CASO: PERITEXTOS Y EPITEXTOS DE EMILY WILSON EN TORNO A <i>THE ODYSSEY</i>	85
3.1 PERITEXTOS EDITORIALES	85
3.1.1 DESCRIPCIÓN PARATEXTUAL	85
3.1.2 LOGOS	89
3.1.3 ETHOS	92
3.1.4 PATHOS	93
3.2 INSTANCIAS PREFACIALES	95
3.2.1 DESCRIPCIÓN PARATEXTUAL	95
3.2.2 LOGOS	96

3.2.2.1 PREFACIO ALÓGRAFO	97
3.2.2.2 PREFACIO AUTORAL	106
3.2.3 ETHOS	111
3.2.3.1 PREFACIO ALÓGRAFO	111
3.2.3.2 PREFACIO AUTORAL	113
3.2.4 PATHOS	117
3.2.4.1 PREFACIO ALÓGRAFO	117
3.2.4.2 PREFACIO AUTORAL	119
3.3 EPITEXTOS AUTORALES EN TWITTER	122
3.3.1 DESCRIPCIÓN PARATEXTUAL	122
3.3.2 LOGOS	126
3.3.3 ETHOS	134
3.3.4 PATHOS	138
3.4 DISCUSIÓN	139
CONCLUSIONES	143
RECAPITULACIÓN	143
CONSIDERACIONES	148
<i>Sobre la peritextualidad</i>	148
<i>Sobre la epitextualidad</i>	154
<i>Sobre la función autoral proyectada</i>	156
ANEXO 1: LISTA DE RETRADUCCIONES DE LA <i>ODISEA</i> AL INGLÉS (1615-2020).....	159
ANEXO 2: LISTA DE RETRADUCCIONES DE LA <i>ODISEA</i> PUBLICADAS EN ESTADOS UNIDOS (1871-2018)	161
FUENTES CONSULTADAS	163
Sitios Web	163
Bibliografía	164
Traducciones de Emily Wilson	169
Publicaciones de Emily Wilson en Twitter consultadas	169

ÍNDICE DE TABLAS, ILUSTRACIONES, GRÁFICAS Y DIAGRAMAS

Tablas

Tabla 1: Peritextos en las retraducciones de la <i>Odisea</i> por Robert Fagles, Stanley Lombardo y Emily Wilson	71
Tabla 2: Títulos en RF y EW	76
Tabla 3: Temas en los prefacios alógrafos originales de RF, SL Y EW	78
Tabla 4: Temas en los prefacios autorales originales (preliminares y posliminares) de RF, SL y EW	80
Tabla 5: Entimemas informativos e interpretativos en el prefacio alógrafo de EW (pp. 1-79)	103
Tabla 6: Crítica de Wilson a otras retraducciones de la <i>Odisea</i> en sus hilos de Twitter	129

Ilustraciones

Ilustración 1: Portadas de dos traducciones de la colección Oxford World's Classics (<i>Six Tragedies</i> y <i>Poetics</i>)	63
Ilustración 2: Portadilla de <i>Six Tragedies</i>	64
Ilustración 3: Portada y portadilla de <i>The Greek Plays</i>	67
Ilustración 4: Portadas de RF, SL y EW	73
Ilustración 5: Borde de las hojas en RF (derecha) y EW (izquierda)	75
Ilustración 6: Primeras páginas del Canto 1 en RF (izquierda) y EW (derecha)	77
Ilustración 7: Portada, lomo y cuarta de forros de EW	86
Ilustración 8: Solapas de EW	87

Gráficas

Gráfica 1: Distancia y volumen de traducciones de la <i>Odisea</i> al inglés por año	52
Gráfica 2: Volumen de traducciones de la <i>Odisea</i> al inglés por siglo	53
Gráfica 3: Volumen de traducciones de la <i>Odisea</i> por país angloparlante	54
Gráfica 4: Porcentaje de traducciones de la <i>Odisea</i> por país angloparlante	54
Gráfica 5: Incremento de traducciones de la <i>Odisea</i> por país angloparlante y siglo	55

Diagramas

Diagrama 1: <i>Logos</i> del eje temático en torno a la cuestión homérica en el prefacio alógrafo de Emily Wilson (pp. 5-13)	100
--	-----

INTRODUCCIÓN

Tell me about a complicated man.

Emily Wilson, *The Odyssey*

This introduction is a paratext. It is not the first paratext you have encountered in your approach this book.

Helen Smith y Louise Wilson

[...] una suerte de prólogo digamos, elevado a la segunda potencia.

Jorge Luis Borges

Existe un momento crucial previo a la lectura de cualquier texto que determinará si lo leeremos y cómo lo interpretaremos: la interacción con los paratextos. Comienza desde que vemos el libro en el estante, lo sujetamos por primera vez y apreciamos su portada, de qué material está hecho, qué dice el título, qué viene en la contraportada y qué dicen las primeras páginas, en especial si tiene un prólogo (incluso, en trabajos de narrativa, hay quienes se saltan a las últimas palabras del texto). En el caso de las retraducciones de clásicos, sobre todo cuando hay decenas de opciones disponibles para el mismo texto, como sucede con la *Iliada* y la *Odisea*, los paratextos son aún más cruciales para que la propuesta que acompañan tenga oportunidad de ser apreciada por el público y, durante la lectura, de garantizar que reaccionen de forma positiva a las peculiaridades que contenga, sobre todo cuando llegan a las manos de lectores con prejuicios arraigados sobre qué debe y puede ser una traducción.

Para autores como Jorge Luis Borges o Gérard Genette, los paratextos son, al texto, lo que las puertas son a la casa y los escaparates a la tienda. En el caso de los libros, estos “umbrales”, como Genette los llama, son la portada, las notas, los prefacios (o posfacios), las entrevistas, la correspondencia, los coloquios, las reseñas y cualquier otro espacio que pueda surgir para que haya interacción entre la figura autoral y sus lectores. Mediante un amplio rango de mecanismos recurrentes, los paratextos posibilitan nuestra apertura inicial, suscitan interés, influyen en nuestra opinión e incluso nos llevan a aceptar la existencia de un libro que va contra nuestros ideales. También crean una imagen de la persona detrás del texto y, si son bien empleados, nos hacen verla como una figura confiable o admirable, lo cual deviene en amabilidad y empatía por parte de nosotros.

Su uso en la retraducción de clásicos es particularmente llamativo porque es una de las instancias en las que se enfatiza quién tradujo el texto. Mientras que en otros géneros rara vez encontraremos el nombre del traductor o traductora en la portada,¹ aquí es algo que sucede con más frecuencia y nos sirve como ejemplo del impacto que puede tener su visibilización. Después de todo, en el caso del inglés, sabemos del Homero de George Chapman, del de Robert Fagles o, como sucede ahora, del de Emily Wilson. Lo que traductores como Chapman, Fagles y Wilson tienen en común es que los tres ocuparon un lugar privilegiado en los diferentes espacios paratextuales de sus retraducciones, por lo que vale la pena observar qué sucede en ellos y cuáles son sus efectos.

El fenómeno de la retraducción de textos clásicos ha sido de particular interés para mí en los últimos años porque ha sido a través de la traducción que he podido acceder a ellos y los paratextos han determinado en gran medida qué versiones elijo y cómo las entiendo. Tras intentar leer versiones de la *Iliada* y la *Odisea* cuyos traductores ni siquiera recuerdo porque en su estudio formal no se suele poner énfasis en este aspecto tan importante, pasé años buscando versiones adecuadas para mí; deseaba disfrutar ambos poemas y entender qué los hacía tan especiales. En una librería, poco después de terminar la licenciatura, me encontré con las retraducciones de Stephen Mitchell y justamente fueron los paratextos, con sus elogios al traductor y a su lenguaje los que me llevaron a comprarlas. Tras leer su prefacio de la *Iliada*, quedé asombrado ante cómo era capaz de motivar mi lectura y hacerme percibir sus decisiones de traducción no solo como las más adecuadas, sino como las únicas que podían ser válidas, al menos mientras leía esa versión. Fue tal el impacto que tuvo eso en mí, que me dediqué a coleccionar otros textos clásicos retraducidos, prestando mucha atención a sus paratextos, y, durante una búsqueda en Internet de publicaciones recientes, me encontré con el extracto del primer canto de la *Odisea* de Wilson en *The Paris Review*. Leer su trabajo, y en especial sus prefacios cuando compré el libro, fue una experiencia que me cambió y me abrió los ojos a aspectos del texto fuente y de la traducción literaria que no había considerado antes (las cuales comparto en las conclusiones de esta tesis).

¹ Algunas investigadoras como Cecilia Alvstad proponen que esto se debe a que hay una concepción cultural de que las traducciones no son confiables, por lo que las editoriales buscan invitar a una lectura que presente la traducción como si viniera directamente de su autor o autora, a pesar de la presencia obvia de traductores, a los cuales relegan a la página de derechos si acaso. Véase Cecilia Alvstad, "The Translation Pact", *Language and Literature*, 23, no. 3 (2014): 271-276. En éste, y en los casos posteriores de referencias en inglés o francés donde no señale a un traductor o traductora, la traducción es mía.

El caso de Emily Wilson me interesa en particular, pues fue la primera mujer (y la única hasta el momento de mi investigación) en retraducir la *Odisea* de Homero al inglés — lo cual se vuelve más significativo si consideramos que hay otras setenta traducciones hechas por hombres en el mismo idioma— y su trabajo ha recibido gran atención mediática en los últimos años, convirtiéndola en una figura notoria en los ámbitos de la traducción y la literatura clásica. Aunque ha habido otras retraducciones hechas por mujeres en otros idiomas, el reconocimiento que Wilson ha recibido es superior y se ha visto en las numerosas reseñas y artículos sobre ella, las conferencias y presentaciones que ha tenido a nivel internacional y la conversación en torno a su obra en medios sociales como Twitter, gracias a que ella misma creó una cuenta donde habla constantemente sobre su trabajo. Y en torno a su retraducción, podemos estudiar tres grupos de paratextos para entender cómo estos ayudaron a convertir a Wilson en una figura tan llamativa y a que su retraducción se ganara el favor del público: los peritextos editoriales (portada, lomo, contraportada, solapas y primeras páginas), las instancias prefaciales (un prólogo titulado “Introduction” y otro titulado “Translator’s Note”) y los epitextos autorales públicos disponibles en Twitter (quince hilos donde Wilson compara su retraducción con otras versiones).

El estudio de los paratextos no es nuevo en la traductología. Nos ha servido para conocer estrategias liminares que usaban los traductores en periodos específicos de tiempo para llevar a cabo una suerte de negociación autoral, social y cultural que orientara la lectura de su trabajo y representara sus relaciones con figuras de autoridad. También nos ha enseñado que existen patrones en su elaboración y que cumplen una función persuasiva en la actitud del público, aunque este último aspecto no se ha abordado lo suficiente. Como lo expresa Mihai Jacob, los paratextos nos interesan porque:

Las secuencias paratextuales, entendidas como manifestaciones y materializaciones de diferentes lecturas del texto —a veces concertadas y sistematizadas por el control editorial o autorial y, otras veces, entrópicas y circunstanciales— son componentes importantes del discurso traducido y de cualquier operación de mediación que supone, primero, la conversión de un texto literario en un libro y, segundo, su traslado a otro campo literario. Por consiguiente, el discurso de escolta tendría que interesar no solo a editores, sino también a traductores, teóricos de la traducción e incluso críticos literarios.²

² Mihai Iacob, “El paratexto literario y la traducción: algunas cuestiones teóricas con aplicaciones prácticas”, en *Traductologie: Teorie și Analiză, Bucurest*, ed. Coman Lupu (Bucarest: Universității din București, 2012), p. 138.

A la luz de este valor que tienen y su uso, mi intención con este trabajo fue acercarme a los paratextos de traducción para dar cuenta de sus rasgos, su función persuasiva y los mecanismos que les ayudan a cumplirla. Sin embargo, explicar el fenómeno entero de la paratextualidad y la traducción trasciende las posibilidades de una investigación de este tipo, por lo que considero más efectivo ofrecer un estudio de caso que brinde continuidad a los avances ya hechos y que sirva como un posible modelo para estudios posteriores. Y dado que los marcos conceptuales y metodológicos empleados hasta ahora desde la traductología para entender cómo persuaden han resultado insuficientes (en tanto que no se ha analizado de forma sistemática cómo lo consiguen), decidí acudir a la retórica. Por la función de los paratextos, existe cierta armonía entre ellos y los métodos de la retórica. Además, desde los inicios del estudio de la traducción, como vimos con los avances de Cicerón, por ejemplo, la retórica y la traducción han estado entrelazadas. Dos trabajos que motivaron mi investigación fueron las tesis doctorales de Estefanía Olid-Peña y la de Andrea M. Pérez González;³ la primera acude al análisis de traducciones para complementar la retórica y la formación de escritores, mientras que la segunda se ha concentrado en algunos tópicos y recursos retóricos para caracterizar a los paratextos. Con mi tesis busco complementar ambos trabajos desde la traductología.

Ahora bien, dentro de la retórica hay muchas perspectivas a las que podemos acudir para llevar a cabo el trabajo de análisis de paratextos. Si entendemos a la retórica como un arte comunicativo con el objetivo de posibilitar la recepción de textos y generar apertura, me parece que la visión de Aristóteles es la más adecuada para este estudio. Los modos de argumentación que él propuso en su *Retórica* se han adoptado y extendido para reconocer cómo se defienden las ideas de un discurso, cómo se gana la confianza del público y cómo se suscitan emociones en él para que acepte el punto de vista compartido. Estos modos se denominan *logos*, *ethos* y *pathos*. Mi hipótesis es que el uso estratégico de estos elementos en los paratextos de retraducción atrae lectores potenciales, justifica las decisiones tomadas por la traductora, crea una imagen favorable de ella ante el público y orienta la recepción positiva de su trabajo.

³ Véanse Estefanía Olid-Peña, “The Art of Future Discourse: Rhetoric, Translation and an Interdisciplinary Pedagogy for Transglobal Literacy”, tesis doctoral (Georgia State University, 2012) y Andrea M. Pérez González, “Censura, crítica y legitimación en los paratextos de la literatura novohispana (siglos xvi–xviii)”, tesis doctoral, (El Colegio de México, 2018).

A partir de lo expuesto, mi objetivo general fue analizar desde la retórica los peritextos que Emily Wilson incluye en su retraducción de *The Odyssey* de Homero y los epitextos comparativos que ha publicado en Twitter. De aquí derivaron objetivos particulares para:

1. proponer un estado de la cuestión en materia de peritextos y epitextos desde la crítica literaria y la traductología;
2. examinar los hallazgos para definir los rasgos de los peritextos y epitextos de retraducción;
3. seleccionar conceptos y métodos de la retórica clásica para analizar la función persuasiva de los paratextos de retraducción;
4. reconstruir el contexto de la retraducción de la *Odisea* al inglés;
5. analizar los paratextos seleccionados para determinar sus modos de argumentación empleados.

Para llevar a cabo estos objetivos, fue necesario responder a las siguientes preguntas:

1. ¿Qué son los paratextos y cuáles son sus rasgos definitorios?
2. ¿Cómo se han analizado desde la traductología y sus disciplinas afines?
3. ¿Cuáles son sus rasgos en el ámbito de la retraducción?
4. ¿Cuál es el contexto de la retraducción de la *Odisea* al inglés?
5. ¿Qué modos de apelación predominan en los paratextos de Emily Wilson en torno a su retraducción del poema?

Mi tesis se divide en tres capítulos:

1. Un acercamiento retórico a los paratextos de retraducción
2. Contexto del estudio de caso
3. Estudio de caso: Peritextos y epitextos de Emily Wilson en torno a *The Odyssey*

En el primer capítulo abordo el concepto de paratexto establecido por Gérard Genette y los avances hechos desde la crítica literaria y la traductología para entender cómo describir mi objeto de estudio y qué hemos aprendido hasta ahora de ellos en el ámbito de la traducción y retraducción. Para complementar el tema, acudo al concepto de función-autor de Michel Foucault y su visión de los discursos como acontecimientos suscritos a tradiciones con modelos rastreables. Dado que mi objeto de estudio incluye publicaciones hechas en Twitter, un espacio que Genette no podía haber contemplado, justifico cómo constituyen un tipo de

epitexto autoral público. Por último, discuto las bases de la retórica aristotélica como un método de análisis adecuado que sirve para reconocer las formas de los argumentos empleados, la construcción del carácter de la figura autoral y la suscitación de emociones en los lectores.

En el segundo capítulo abordo la definición de retraducción y reconstruyo el contexto de la retraducción de la *Odisea* al inglés, presentando los factores que posibilitaron su estudio y traducción en países angloparlantes y una catalogación de todas las retraducciones en inglés disponibles hasta la fecha. Utilizo el catálogo para establecer correlaciones importantes entre la frecuencia, temporalidad y lugares de publicación. A partir de los hallazgos, propongo una explicación detrás del número elevado de retraducciones del poema al mismo idioma. Después presento un perfil de Emily Wilson y comparo los paratextos de sus primeras retraducciones con publicaciones afines. Así, establezco similitudes y diferencias entre ella y sus pares que nos informan sobre prácticas comunes en los paratextos de retraducciones del poema épico al inglés y particularidades del trabajo de Wilson.

En el tercer capítulo, analizo los peritextos editoriales, instancias prefaciales y epitextos autorales. En cada grupo, describo sus rasgos exteriores y contenidos temáticos y después analizo su función persuasiva con los conceptos de *logos*, *ethos* y *pathos*. Para el *logos*, determino qué formas argumentativas se emplean, ya sean entimemas, paradigmas o máximas, y con qué propósito; para el *ethos*, qué indicios se ofrecen del buen carácter moral, buen juicio, buen gusto y buena voluntad hacia los lectores de Wilson; para el *pathos*, que emociones y actitudes pueden provocar en los lectores y hacia qué figuras se busca que las proyecten.

Como se puede notar en el título de mi tesis, caracterizo a Wilson como traductora, autora y crítica. Sin embargo, a lo largo de los capítulos verán que la única suerte de epíteto que uso para Wilson es “la traductora”. Mi propósito es que los lectores puedan apreciar cómo la observación de los resultados de mi análisis me llevó a dicho título. En las conclusiones, hallarán la explicación detrás de estas tres denominaciones, que hablan de cómo Wilson es una figura tan multifacética y compleja como su *Odiseo*.

1. UN ACERCAMIENTO RETÓRICO A LOS PARATEXTOS DE RETRADUCCIÓN

1.1 LOS PARATEXTOS

Los paratextos constituyen un discurso que rodea al libro tanto en su realización impresa como en su espacio digital. El término “paratexto” es legado de Gérard Genette, un crítico literario francés que dedicó parte de su obra a entender este tipo de discurso y lo definió como:

[...]Un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por presentarlo, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por darle presencia, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro.⁴

Genette acuñó este término por primera vez en su libro *Palimpsestes* como un tipo de relación transtextual, “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”.⁵ En el caso específico de la paratextualidad, la relación se presenta entre el texto y las señales “accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto”.⁶ Genette partía del uso del prefijo *para-* en francés y se nutrió de la caracterización que Jorge Luis Borges les daba a los prefacios, un tipo de paratexto, como vestíbulos —el escritor era un experto en la materia, pues escribió decenas de prólogos para diferentes obras, ya fueran suyas o de otros—. ⁷ Así, Genette describió a los paratextos como “umbrales” o zonas de transición y transacción que llevan al lector a “una lectura más pertinente [...] a los ojos del autor y sus aliados”.⁸ Esta cualidad que resalta el crítico resulta análoga⁹ a la función del exordio, definido por Cicerón como “la parte del discurso que dispone favorablemente el

⁴ Gérard Genette, *Umbrales*, trad. Susana Lage, (Ciudad de México: Siglo XXI, 2001), p. 7.

⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, (Madrid: Taurus, 1989), p.10.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ Borges compiló cuarenta de estos prólogos en una antología. Véase Jorge Luis Borges, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, (Madrid: Alianza, 1998). José Miguel Oviedo comenta que los prólogos de Borges “[establecen] entre ellos y la parte principal del libro un diálogo textual, una secuencia verbal que trata de cerrar un círculo entre la obra, la voz del autor y la respuesta del lector”. José Miguel Oviedo, “Borges: El poeta según sus prólogos”, *Revista Iberoamericana*, 51, 130-131 (1985): p. 209.

⁸ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 8.

⁹ Vale la pena matizar que la analogía entre paratexto y exordio que aquí sugiero es en términos de su función nada más, pues la definición de Genette contempla que, con el paratexto, no podemos determinar del todo si pertenecen o no al texto, mientras que el exordio, tal y como se plantea desde la retórica, sí pertenece al texto o composición. La analogía resulta mucho más sustancial entre el exordio y la instancia prefacial, un tipo de paratexto que discutiré más adelante.

ánimo del oyente para escuchar el resto de la exposición, [...] si conseguimos que se muestre favorable, atento e interesado”¹⁰ y, de forma posterior, por Quintiliano como la que se emplea para “conciliarse la benevolencia, atención y docilidad [...] no porque no se haya de cuidar de esto en lo demás del discurso, sino porque al principio se necesita más, para insinuarnos en el ánimo del juez y seguir adelante”.¹¹ En este sentido, los paratextos constituyen aquellos acompañamientos al texto que influyen en el ánimo de los lectores y en su percepción de la figura autoral a la vez que apuntan hacia una interpretación en particular, de tal modo que se percibe un discurso retórico, es decir, que está escrito con la finalidad de persuadir a los lectores para fines específicos.¹²

Algunos autores posteriores a Genette han detectado variantes del ejercicio retórico en la paratextualidad. Por ejemplo, Richard Watts señala que el análisis sincrónico de Genette se ocupaba de la retórica del paratexto debido a que identificó sus funciones y efectos en los lectores.¹³ Asimismo, Anne Cayuela, quien realizó un estudio diacrónico de los prólogos en textos literarios del Siglo de Oro y partió del marco conceptual de Genette, reconoció en los paratextos la creación de una imagen del autor que perdura en la mente de los lectores durante su interacción con el libro.¹⁴ Según ella, la figura autoral tiene estrategias para presentarse, para “fabricar un personaje”, de tal suerte que un autor “no es un concepto

¹⁰ Cicerón, *La invención retórica*, trad. Salvador Núñez, (Madrid: Gredos, 1997), p. 111 (I 15, 20). Para las referencias de textos clásicos incluyo entre paréntesis el número de libro, seguido del capítulo y la sección para facilitar su localización en ediciones o traducciones distintas.

¹¹ Quintiliano, *Instituciones Oratorias*, trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, (Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Compañía, 1887; Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra, 2004), pp. 177-178 (IV 1, 1-2).

¹² Entre estos fines, está una función relacionada con la mercadotecnia, en tanto que pueden convencer a los compradores potenciales de adquirir el libro. Sin embargo, ni las dimensiones de este estudio ni su enfoque son adecuados para analizar la relación entre los paratextos y la venta de los libros. Otros estudios se aproximan más a este tema. Por ejemplo, la tesis doctoral de Corine Tachtiris se ocupa del rol del mercado y de la academia en la publicación de traducciones de textos literarios de África, el Caribe y Europa del Este (véase “Branding World Literature: The Global Circulation of Authors in Translation”, tesis doctoral, University of Michigan, 2008). Además, autoras como Deirdre Smerillo han analizado las prácticas de las editoriales estadounidenses en la redacción de contratos para la publicación de traducciones literarias (véase “Selling Translation Rights to an American Publisher”, *Publishing Research Quarterly*, 25, 3, (2009):181-190). Si bien todavía no existen estudios que correlacionen la influencia de los paratextos en el número de ventas de las traducciones, vale la pena comenzar por la observación de las tendencias en el mercado editorial para entender qué determina los modos de publicación de traducciones literarias y su diseño.

¹³ Richard Watts, “Translating Culture: Reading the Paratexts to Aimé Césaire’s *Cahier d’un retour au pays natal*”, *TTR*, 13, 2, (2000): p. 30.

¹⁴ Anne Cayuela, *Le paratexte au siècle d’or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, (Ginebra : Droz, 1996), p. 133. En éste, y en los casos posteriores de referencias en inglés o francés donde no señale a un traductor o traductora, la traducción es mía.

sino una función”.¹⁵ Esta función presenta la obra y “crea una ficción” del autor.¹⁶ La propuesta de Cayuela parte del concepto de Michel Foucault de “función-autor” que sirve para “caracterizar la existencia, circulación y operación de ciertos discursos dentro de una sociedad”.¹⁷ Para Foucault, la formación de esta función no es espontánea, sino que es el resultado de operaciones precisas destinadas a construir una entidad racional que reconozcamos como autoral, pero cuyos rasgos no son más que proyecciones psicológicas de cómo nos acercamos a los textos.¹⁸ De hecho, la manera en la que Foucault entiende el discurso también es relevante para entender a los paratextos. Según él, la elaboración de un discurso está sujeta a procedimientos de exclusión destinados a su control, selección y distribución.¹⁹ El reconocimiento de estos procedimientos habilita el análisis diacrónico de textos ya que sirve para detectar patrones, hilos conductores y una suerte de rituales que permiten su existencia, ya que, para Foucault, los discursos no son eventos aislados de creación, sino acontecimientos que forman parte de una secuencia.²⁰ Si entendemos los paratextos como un tipo de discurso, podemos asumir que se suscriben a una tradición, que podemos rastrear los modelos de los que parten y que podemos categorizarlos.

El término paratexto es superordinado y comprende dos tipos de acompañamientos: los peritextos y los epitextos. El primer grupo corresponde a los paratextos situados en el libro como tal, mientras que los epitextos se producen al exterior.²¹ Los peritextos son el peritexto editorial, el nombre del autor, los títulos, el *prêt d'insérer*, las dedicatorias, los epígrafes, la instancia prefacial, los intertítulos y las notas. Los epitextos son las respuestas públicas, las entrevistas, las conversaciones, los coloquios, los debates, la correspondencia y los diarios.²² Vale la pena destacar que ambas categorías son abiertas y variables. Como Genette matiza al inicio de su trabajo, su corpus estuvo constituido por paratextos de la literatura occidental disponible en Francia en el siglo XX, y su análisis fue sincrónico,²³ por lo que diversos estudios

¹⁵ Anne Cayuela, *Le paratexte au siècle d'or*, p. 135.

¹⁶ *Ibid.*, p. 163.

¹⁷ Michel Foucault, “What Is An Author?”, en *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*, trads. Donald F. Bouchard y Sherry Simon, (Nueva York: Cornell University Press, 1977), p. 124.

¹⁸ *Ibid.*, p. 127.

¹⁹ Michel Foucault, *El orden del discurso*, trad. Alberto González Trovano, (Buenos Aires: Tusquets, 1973), p. 14.

²⁰ *Ibid.*, p. 54.

²¹ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 10.

²² *Ibid.*, pp. 365-366.

²³ *Ibid.*, p. 17.

han ampliado las posibilidades de lo que se considera como un peritexto o un epitexto, intento que replicaré en mi investigación con el caso de los tuits.

En las siguientes secciones retomaré las definiciones de Genette de tres modelos de paratextos que son relevantes para mi investigación: los peritextos editoriales, la instancia prefacial y los epitextos públicos. En el caso del último grupo, me centraré en los tuits, un tipo de publicación en Internet en la red social Twitter que considero que puede analizarse como un epitexto. Para ampliar el alcance de las propuestas de Genette, y adaptar su marco a mi investigación, tomaré en cuenta los estudios que se han hecho de estos paratextos desde la traductología.

1.1.1 LOS PERITEXTOS EDITORIALES

Los peritextos editoriales se encuentran en la zona espacial o material exterior del libro que gira en torno a la edición en sí, es decir, la sobrecubierta, la portada, la cuarta de forros y los anexos. También los aspectos técnicos de su impresión se consideran dentro de este grupo: el formato, la tipografía, la encuadernación, el suajado y el tipo de papel.²⁴ Estos paratextos son los más llamativos y son lo que todo lector encontrará primero. En particular, la sobrecubierta es el peritexto editorial más inmediato. Genette dice al respecto:

La cubierta no es siempre —y, según la evolución actual de la presentación editorial, lo es cada vez menos frecuente— la primera manifestación que se ofrece a la percepción del lector, ya que el uso la cubre, total o parcialmente, de un nuevo soporte paratextual: la sobrecubierta (o forro o camisa) o la fajilla, generalmente excluyentes una de otra. El rasgo material común de estos dos elementos, que autoriza a considerarlos como anexos de la cubierta, es su carácter removible y constitutivamente efímero que invita al lector a desembarazarse de ellos una vez cumplida su misión de anuncio, [...] y de protección.²⁵

En esta zona, Genette percibe un afán claro de llamar la atención a través de elementos gráficos que contienen “mensajes paratextuales transitorios” debido a que causan un efecto efímero en los lectores.²⁶ Su presencia puede influir en cómo se percibe el libro y, como se ha descubierto en los estudios de traducción, a la figura traductora. Por ejemplo, Cecilia Alvstad analizó el impacto de los paratextos de traducción en la confianza por parte de los lectores. Ella señala que, por regla general, se omite el nombre de los traductores en la portada, pero

²⁴ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 19.

²⁵ *Ibid.*, p. 28.

²⁶ *Ibid.*, p. 29.

que cuando llega a aparecer, se interpreta como señal de que la traducción fue hecha por alguien excepcional o puede deberse a que la obra se ha retraducido ya en otras ocasiones dentro de la misma lengua y hay que destacar que la traducción es distinta.²⁷ Alvstad ejemplifica este caso con la traducción al inglés de *Mona y otros cuentos* de Reinaldo Arenas,²⁸ cuya portada incluye el nombre de la traductora, Dolores M. Koch. Alvstad dice que, al situar su nombre en el mismo espacio que Arenas, “se presenta como alguien que sabe mucho sobre el autor y, por lo tanto, de forma implícita, es una traductora calificada”²⁹ para verter su obra.

En otros estudios se ha propuesto que las portadas pueden constituir espacios de traducción cultural³⁰ e incluso que están sujetas a valoraciones sobre su adecuación en relación con la cultura origen o la cultura de llegada de un texto. En un estudio de dos traducciones previas al periodo poscolonial de la literatura francófona que solían presentarse como “extranjeras, exóticas o diferentes”, Watts demuestra que, cuando la portada no representa a la cultura origen, sino cómo las editoriales quieren venderla al público lector —es decir, que crean una ficción para los lectores no familiarizados—, se puede hablar de traición, una práctica más frecuente en el caso de culturas no dominantes.³¹

Para Genette, estos paratextos son “lugares estratégicos” para aportar información de la obra: público al que se destina o éxito comercial. En cuanto al formato de un libro, Genette dice que la publicación de ediciones de bolsillo o en pasta blanda puede “connotar tanto el carácter ‘popular’ de una obra como su acceso al panteón de los clásicos”.³² Según él, este formato es indicativo de que la obra ya superó la prueba comercial de su edición corriente.³³ Sin embargo, la publicación de una obra en pasta blanda o “ encuadernada en rústica” se caracteriza por ser más accesible en precio (y se consigue gracias al uso de materiales de costo inferior), por lo que más bien su lanzamiento puede ser para incrementar

²⁷ Cecilia Alvstad, “The Translation Pact”, *Language and Literature*, 23, 3 (2014): p. 276.

²⁸ Alvstad se refiere a la siguiente edición: Reinaldo Arenas, *Mona and Other Tales*, trad. Dolores M. Koch, (Nueva York: Vintage, 2001). Dolores M. Koch (1928-2009) fue una traductora cubana y crítica literaria que tradujo a escritores como Laur Restrepo, Jorge Bucay y Reinaldo Arenas al inglés (véase “Dolores M. Koch, 1928-2009”, *American Opera Projects*, consultado el 7 de agosto de 2020, <https://operaprojects2.wordpress.com/2009/07/14/dolores-m-koch-1928-2009/>).

²⁹ Cecilia Alvstad, “The Translation Pact”, p. 277.

³⁰ Richard Watts, “Translating Culture”, p. 29.

³¹ *Ibid.*, p. 41.

³² Gérard Genette, *Umbrables*, p. 21.

³³ *Ibid.*, p. 21.

ventas. Por otro lado, el sello editorial (o de una colección específica) puede ser significativo, ya que “indica inmediatamente al lector potencial con qué tipo o qué género de obra se relaciona”.³⁴ Del mismo modo, las páginas previas a la portadilla se suelen aprovechar para incluir extractos de la prensa o apreciaciones elogiosas sobre otras obras del autor o de la misma obra (ya que se haya reeditado o por encargo previo a la publicación).³⁵ Por último, la realización material del libro, es decir, su composición y la elección del papel, también envían un mensaje. Como Genette dice, los lectores no son indiferentes a la finalidad estética, económica y material de este aspecto³⁶ puesto que es indicativo de la posible calidad del contenido, del valor comercial que puede tener y de su longevidad.³⁷ Incluso, señala que pueden llegar a “motivar una diferencia simbólica” cuando las ediciones son de lujo y de tiradas limitadas.³⁸

A partir de estas consideraciones, la exterioridad de los libros impresos tiene propósitos claros y su configuración material y contenidos pueden influir, aunque sea de forma transitoria, en la actitud inicial del público. Del mismo modo, el formato de la edición nos informa sobre el éxito del texto o el prestigio que la editorial le aporta. Finalmente, la ubicación del nombre de la traductora, los datos que se incluyan de su trabajo en esta zona y los elogios presentados pueden ayudarnos a entender qué se espera que los lectores piensen de una traducción o retraducción.

1.1.2 LA INSTANCIA PREFACIAL

El paratexto más privilegiado en el marco de Genette es la instancia prefacial y no es aleatorio. Sin duda alguna, es el que más información nos aporta sobre los fines de la editorial y de los autores o traductores con respecto a la obra y a sus lectores. La instancia prefacial es “el discurso producido a propósito del texto que lo precede”.³⁹ Para Genette, “prefacio” es sinónimo de “introducción, prólogo, nota, noticia, aviso, presentación, examen, preámbulo,

³⁴ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 24.

³⁵ *Ibid.*, p. 25.

³⁶ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 35.

³⁷ Sin embargo, es importante considerar que el valor que se les da a los formatos puede cambiar con el tiempo. Por ejemplo, según Bernard Knox, los primeros impresores trataban de dar a sus libros el aspecto de un manuscrito porque los académicos consideraban que los libros impresos eran vulgares e inferiores. Bernard Knox, introducción a Homero, *The Odyssey*, trad. Robert Fagles, (Nueva York: Penguin, 1996), p. 4.

³⁸ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 35. El crítico alude a cómo las tiradas de lujo, por ejemplo, causan placer al público privilegiado que puede acceder a ellas “porque no basta con ser feliz, además es necesario ser envidiado”.

³⁹ *Ibid.*, p. 137.

advertencia, preludeo, discurso preliminar, exordio y proemio” y los posfacios son una variación de este grupo.⁴⁰ De acuerdo con Alberto Porqueras Mayo, quien realizó uno de los primeros estudios en torno a este peritexto, los prólogos constituyen un género literario con patrones consistentes.⁴¹

Algunos parientes y predecesores de este paratexto se remontan a la antigüedad. Es posible asociar la instancia prefacial con el prólogo dramático en términos de que preceden y condicionan lo que vaya a continuación. En su *Poética*, Aristóteles describía al prólogo como todo aquello que precede al coro de la tragedia, es decir, la introducción general antes de que se exponga el conflicto⁴² y ya en su tratado de *Retórica* lo igualaba con un preludeo musical;⁴³ sin embargo, la instancia prefacial plantea una metareflexión sobre el texto, cosa que el prólogo dramático no implicaba. Un discurso también lejano históricamente, pero más parecido, se encuentra en las *hypothéseis* dramáticas, que eran comentarios breves en prosa, a manera de introducción, escritas por eruditos helenos o bizantinos, en lugar del dramaturgo,⁴⁴ y que se han hallado en manuscritos de la dramaturgia clásica.⁴⁵ Este tipo de prefacios contenían una sinopsis y, en ocasiones, críticas de la obra;⁴⁶ en algunos casos, son el único registro que se conserva de textos dramáticos perdidos con el paso del tiempo, gracias a su compilación en textos medievales.⁴⁷ De acuerdo con Genette, la instancia prefacial tiene sus primeros indicios en las líneas de apertura de los textos de la literatura clásica (invocaciones a la musa, anuncio de asuntos, determinación del punto de partida narrativo) y en los exordios de la elocuencia clásica (dificultad del asunto, anuncio de las intenciones y

⁴⁰ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 137.

⁴¹ Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario. Su estudio en el siglo de oro español*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957), p. 15.

⁴² Aristóteles, *Poetics*, trad. Anthony Kenny, (Oxford: Oxford University Press, 2013), p. 12.

⁴³ Aristóteles, *The Art of Rhetoric*, trad. Robin Waterfield, (Oxford: Oxford University Press, 2018), p. 145.

⁴⁴ De acuerdo con Clifford Herschel Moore, filólogos como Schneidewin y Trendeleburg hallaron *hypothéseis* atribuidas directamente a Aristófanes y propusieron varios *topoi* de sus contenidos, los cuales incluían un resumen de la trama, una declaración de si otros de los dramaturgos contemporáneos a Aristófanes habían ya tratado el mismo tema, información sobre el espacio donde transcurre la trama, la composición del coro, quién narra el prólogo, la lista de personajes y las secciones más importantes de la obra, entre otros. Como veremos en los diferentes prefacios que analizo en esta investigación, algunos de estos componentes temáticos (o versiones análogas) sobreviven hasta la fecha. Véase Clifford Herschel Moore, “Notes on the Tragic Hypotheses”, *Harvard Studies in Classical Philology*, 12 (1901): p. 287.

⁴⁵ Douglas M. MacDowell, “Commentary” en Aristófanes, *Wasps*, ed. Douglas M. MacDowell, (Oxford: Oxford University Press, 1971; Oxford Scholarly Editions Online, 2018), p. 123.

⁴⁶ Peter Burian, “Myth into *Muthos*: the Shaping of the Tragic Plot”, en *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. P.E. Easterling, (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), p. 202.

⁴⁷ Martin Cropp, “Lost Tragedies: A Survey”, en *A Companion to Greek Tragedy*, ed. Justina Gregory, (Oxford: Blackwell Publishing, 2005), pp. 271-272.

desarrollo del discurso).⁴⁸ La práctica se extiende al medievo con el prólogo integrado al texto, donde se exponían los motivos personales del escritor y la elección del público.⁴⁹ La definición de la instancia prefacial que Genette propone contempla la producción textual a partir de la invención de la imprenta. Según él, la función cardinal de los prefacios es “retener y guiar al lector explicándole por qué y cómo debe leer el texto” y también tiene funciones instructoras y preventivas.⁵⁰ Para su clasificación, propone rasgos definatorios como la determinación del destinador, el momento de aparición y el emplazamiento.⁵¹

La determinación del destinador⁵² consiste en la relación entre el escritor del prefacio y el texto, la cual influirá en las funciones prefaciales. Bajo este rubro, este peritexto puede ser autoral, alógrafo o actoral. Las retraducciones pueden contener prefacios autorales o alógrafos. Según Genette, un prefacio autoral es aquel que escribe el autor del texto y un prefacio alógrafo es aquel que escribe una tercera persona.⁵³ No obstante, como él señala y como se ha discutido en trabajos posteriores de traductología en torno a los paratextos,⁵⁴ la traducción difumina las líneas entre ambas categorías:

En el caso de la traducción, el prefacio puede estar firmado por el traductor. El traductor-prefacista puede [...] comentar, entre otras, su propia traducción; en este sentido, su prefacio deja de ser alógrafo.⁵⁵

A partir de su observación, propongo que un prefacio de retraducción, escrito por el traductor o la traductora,⁵⁶ puede ser autoral si comenta sobre su traducción o alógrafo si comenta sobre el texto fuente o el autor del texto fuente. Sin embargo, las clasificaciones no son categóricas. Un prefacio, escrito por el traductor o traductora, podría ser tanto autoral

⁴⁸ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 139.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 203.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 137-151. Hay otros rasgos que Genette propone como la forma del prefacio o si el autor es ficticio o auténtico y otras subcategorías. No las incluyo porque no son relevantes para esta investigación.

⁵² En sentido estricto, este rasgo debería llamarse “determinación del remitente”, pero me apego a la elección de Susana Lage en su traducción del texto de Genette.

⁵³ Gérard Genette, *Umbrales*, pp. 152-154.

⁵⁴ Todos los avances actuales en paratextos parten de la propuesta de Genette y en los de traductología se ha criticado esta limitante. Véanse: Helen Smith y Louis Wilson (eds.) *Renaissance Paratexts*, (Reino Unido: Cambridge University Press, 2011) y Marie-Alice Belle y Brenda M. Hosington, Introducción de *Thresholds of Translation. Paratexts, Print, and Cultural Exchange in Early Modern Britain (1473-1660)*, (Suiza: Palgrave Macmillan, 2018).

⁵⁵ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 224.

⁵⁶ Sin duda existen casos de prefacios claramente alógrafos en la retraducción cuando los escribe un tercero para acompañar el trabajo de la traductora o traductor. No me ocuparé de ellos en mi estudio dado que Emily Wilson escribió los prefacios de su retraducción de la *Odisea*.

como alógrafo si cumpliera dos funciones: informar al lector sobre el texto fuente y guiar su lectura del texto de llegada.⁵⁷

El siguiente rasgo definitorio de un prefacio es su momento de aparición, dentro del cual los prefacios pueden ser originales o ulteriores. Genette propone que los prefacios de traducción son ulteriores en tanto que toda traducción es naturalmente posterior a un texto fuente.⁵⁸ Sin embargo, como señalé, los prefacios de retraducción pueden ser autorales, y es posible entender a las traducciones y retraducciones como textos originales en la lengua de llegada. Al decir texto original, no me refiero a su relación con el texto fuente, sino a la primera aparición de una versión de la obra en la lengua de llegada. Además, las retraducciones pueden tener una o varias ediciones, por lo que no sería productivo referirnos a todos los prefacios de las distintas ediciones de una retraducción, incluida la primera, como ulteriores. La clasificación que Genette proponía estaba limitada debido a que su área de estudio principal y su corpus no eran de traducción, por lo que creo que admite apropiaciones como han hecho traductólogas como Marie-Alice Belle y Brenda Hosington, y que desarrollaré más adelante. De hecho, las funciones que Genette asigna a los prefacios autorales originales corresponden con las de los prefacios de retraducción mucho más que las de los prefacios ulteriores alógrafos. Por lo tanto, llamaré prefacio original a los de la primera edición de una retraducción y prefacio ulterior a los de una edición posterior.

Los prefacios originales cuentan con recursos retóricos y funciones que podemos detectar en los prefacios de retraducción, sean autorales o alógrafos. Mientras que los peritextos editoriales atraen al lector, los prefacios lo retienen.⁵⁹ El prefacio original se aprovecha para “obtener una lectura y que esta lectura sea buena”.⁶⁰ Genette detecta en su corpus de prefacios originales la *captatio benevolentiae*, que sirve para “valorizar el texto sin indisponer al lector por una valoración demasiado inmodesta o demasiado visible, de su autor”.⁶¹ También reconoce la *auxesis* (“amplificación e intensificación de una declaración

⁵⁷ Ante esta dualidad de los prefacios de traducción y retraducción, me parece que podríamos sumar a las categorías de Genette la de prefacios “traductores” debido a que los traductores ocupan un espacio intermedio entre los autores y un tercero que solo comenta sobre el texto. No obstante, resta analizar una cantidad extensa de prefacios de retraducción para proponer que se establezca dicha categoría.

⁵⁸ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 224.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 168.

⁶⁰ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 168.

⁶¹ *Ibid.*, p. 169.

para aumentar su efecto”)⁶² para discutir la importancia de una obra, su utilidad intelectual, moral, religiosa, social o política y su novedad.⁶³ En el caso de las retraducciones, la discusión de la novedad se puede dar a partir de las estrategias de traducción aplicadas, del traductor o la traductora, del público de llegada o de otras particularidades del trabajo presentado. De igual modo, el prefacio original puede servir para retratar la génesis de la obra, “las circunstancias de su redacción”,⁶⁴ función que podemos extender de forma análoga al proceso de retraducción. Por último, Genette detecta la función de “*pararrayos*, [...] codificada por la retórica bajo el término de *excusatio propter infirmitatem*” (la excusa por debilidad mental)⁶⁵ que sirve para aparentar modestia y para “prevenir las críticas, [...] neutralizarlas, incluso de impedirles, tomándoles la delantera”.⁶⁶ Si bien Genette no usaba esta función para hablar de prefacios de traducción, es reconocible en ellos. En un estudio de retraducciones de la *Divina Comedia* al inglés, Marella Feltrin-Morris detectó el mismo recurso como un ejercicio de autodesaprobación bastante común.⁶⁷

El último rasgo definitorio relevante para este estudio es el emplazamiento que, como propone Genette, puede ser preliminar o posliminar.⁶⁸ Él dice que cada emplazamiento tiene funciones y efectos distintos. Los prefacios preliminares se destinan a lectores potenciales, mientras que los posliminares, es decir, los posfacios, a lectores efectivos.⁶⁹ Para Genette, los posfacios ya no ejercen las funciones cardinales de los prefacios: retención, guía y explicación de la lectura. Su función es más bien “curativa o correctiva” en lugar de “instructora y preventiva”.⁷⁰ En el corpus de Genette, los pocos ejemplos de posfacios contenían reclamos por parte de los autores a las reseñas “injustas”.⁷¹ El crítico observa que este grupo se encuentra en debilitamiento y predice su desaparición a falta de funciones, puesto que “las correcciones materiales se hacen sobre las pruebas de imprenta o tácitamente de una edición a la otra [y] la crítica moralizante ya no existe [...] o más bien sus

⁶² George A. Kennedy, “Glossary”, en Aristóteles, *On Rhetoric. A Theory of Civic Discourse*, trad. George A. Kennedy, (Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 2007), p. 314.

⁶³ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 170.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 177. El énfasis es del autor.

⁶⁶ *Loc. cit.*

⁶⁷ Marella Feltrin-Morris, “Persuasive Spaces: Translator’s Prefaces to the *Divine Comedy*”, *Forum Italicum*, 50, 1 (2016): p. 3.

⁶⁸ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 146.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 203.

⁷⁰ *Loc. cit.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 206.

epígonos no merecen ninguna respuesta”.⁷² En resumen, los prefacios de retraducción se pueden clasificar del siguiente modo:

- Según su destinador:
 - Autoral
 - Alógrafo
- Según momento de aparición:
 - Original
 - Ulterior
- Según su emplazamiento
 - Preliminar
 - Posliminar

1.1.3 LOS EPITEXTOS AUTORALES

La diferencia principal entre epitextos y peritextos es espacial. El epitexto es “todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexado al texto en un mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social”.⁷³ Si Genette hubiera realizado su análisis hoy en día, hubiera añadido los espacios virtuales a la definición. Después de todo, el Internet se ha convertido en otro espacio para la discusión en torno a los libros. La distinción que Genette hace entre estos paratextos no solo depende del espacio de publicación. Los epitextos tienen rasgos específicos. Por un lado, pueden llegar a un público mucho más amplio, pero también su efecto es mucho más corto, dado que no se encuentran dentro del libro.⁷⁴

El rasgo definitorio principal de los epitextos es su momento de aparición. Genette los clasifica como anteriores, originales o ulteriores. Los epitextos anteriores son previos a la publicación del libro; los originales, simultáneos al momento de publicación (por ejemplo, una presentación de libro); y los ulteriores, posteriores a la publicación.⁷⁵ Otros rasgos como el del destinador en los prefacios son de menor relevancia en este caso dado que, como Genette señala, la mayoría de los epitextos son del autor. No obstante, él propone cuatro grupos fundamentales de epitextos: los editoriales (publicidad), los alógrafos oficiosos (hechos con autorización del autor), los autorales privados (correspondencia, confidencias orales y

⁷² Gérard Genette, *Umbrales*, p. 210.

⁷³ *Ibid.*, p. 295.

⁷⁴ *Loc. cit.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 296.

diarios íntimos) y los autorales públicos (autorreseñas, respuestas públicas, autocomentarios, entrevistas, conversaciones y coloquios).⁷⁶ Para este estudio, me interesan los últimos.

Los epitextos autorales públicos se distinguen por el nivel de responsabilidad de los autores sobre ellos, puesto que, para los editoriales y los alógrafos, es limitada aún si participaron “más o menos activamente en su producción”.⁷⁷ Otro rasgo de estos epitextos es su orientación:

El epitexto público siempre tiene en la mira, por definición, al público en general, incluso si nunca excede una fracción limitada de él; pero esta orientación puede ser autónoma y en cierto modo espontánea (como cuando un autor publica en forma de artículo o de volumen un comentario a su obra), o mediada por la iniciativa y la intercesión de un interrogador o interlocutor (como en el caso de entrevistas y conversaciones), sin contar algunos regímenes intermediarios.⁷⁸

Al subdividir los epitextos autorales públicos según su momento de aparición y orientación (ya sea autónoma o mediatizada), la autorreseña es el ejemplo principal de epitexto público original autónomo, aunque Genette señala que se trata de un caso raro, y en los ejemplos que él halló no se mostraba abiertamente que las habían escrito los mismos autores.⁷⁹ Mucho más frecuente es el caso de la entrevista, un epitexto público original mediatizado, pero Genette considera que sus efectos son difíciles de medir debido a que “las preguntas, en cierta manera, determinan las respuestas, [...] despojando al autor del dominio de su discurso”.⁸⁰

Por el contrario, los epitextos autorales públicos autónomos ulteriores y tardíos, es decir, las respuestas públicas y los autocomentarios, respectivamente, son más frecuentes que las autorreseñas y están despojados de la participación de mediadores, por lo que la responsabilidad es del autor.⁸¹ Para Genette, las respuestas públicas cumplen la misma función que los prefacios ulteriores, dado que responden a críticas “que se juzgan difamatorias, o basadas en una lectura equivocada”.⁸² En el caso de los autocomentarios, Genette los consideraba una práctica incipiente cuando publicó *Seuils*⁸³ pero reconocía en los pocos ejemplos disponibles la función de aportar información “genética” en torno a cómo se

⁷⁶ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 296.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 301.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 302.

⁷⁹ *Loc. cit.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 306.

⁸¹ *Ibid.*, p. 303.

⁸² Gérard Genette, *Umbrales*, p. 304.

⁸³ *Ibid.*, p. 316.

escribió, “en qué condiciones, según qué proceso, e incluso mediante qué procedimientos”.⁸⁴ Según el crítico, estos epitextos tienen el más alto nivel de autonomía y están “a salvo de los constreñimientos y dificultades del diálogo: el autor toma resueltamente la iniciativa y conserva el dominio de su comentario”.⁸⁵ Sin embargo, también tienen una desventaja aparente y es “la ausencia del pretexto dialógico”.⁸⁶ Los ejemplos de epitextos públicos que Genette menciona eran los más canónicos cuando realizó su estudio y su observación de ellos fue “en un orden puramente empírico”.⁸⁷

1.1.3.1 LOS TUIITS COMO EPITEXTOS AUTORALES PÚBLICOS AUTÓNOMOS

Uno de los aspectos que Genette dejó abierto sobre los epitextos es el de los espacios o medios en los que se publican, de tal modo que existe cierta flexibilidad para actualizar la discusión en torno a ellos y así integrar a las redes sociales como otro entorno en donde se producen y se difunden los epitextos autorales públicos, en particular los autónomos posteriores y tardíos. A pesar de que las investigaciones en torno al uso que los autores hacen de redes sociales son escasas (y nulas en el caso de los traductores), investigadoras como Audrey Laing han analizado el impacto que este fenómeno ha tenido en la identidad de los escritores de narrativa y en sus comunidades digitales; considero que es un punto de partida para hipotetizar sobre algunos usos que les dan los traductores literarios, a falta de un estudio específico. A partir de una investigación realizada en 2017, Laing señaló que las redes principales que los autores usan son Facebook y Twitter, que sus fines principales son de mercadotecnia, publicidad y contacto con los lectores.⁸⁸ Hablaré en específico de Twitter.

De acuerdo con la *Encyclopædia Britannica*, Twitter es un medio social y un servicio de *microblogging* para publicar mensajes cortos de máximo 280 caracteres⁸⁹ llamados “tuits”. El medio utiliza tecnología de mensajería instantánea para crear redes de usuarios que se comunican desde dispositivos móviles y computadoras con conexión a Internet e incorpora aspectos de redes sociales como Facebook, de tal modo que los usuarios pueden seguir a otros

⁸⁴ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 316.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 318.

⁸⁶ *Loc. cit.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 302.

⁸⁸ Audrey Laing, “Authors Using Social Media: Layers of Identity and the Online Author Community”, *Publishing Research Quarterly*, 3, 2 (2017): p. 254.

⁸⁹ Sarah Perez, “Twitter Officially Expands Its Character Count to 280 Starting Today”, *Tech Crunch*, consultado el 8 de enero de 2020, <https://techcrunch.com/2017/11/07/twitter-officially-expands-its-character-count-to-280-starting-today/>. Cuando se fundó el medio en 2007, el máximo de caracteres era 140, pero en noviembre del 2017, expandieron el número.

para recibir notificaciones de los tuits que publiquen y comunicarse entre sí; también pueden compartir fotos y videos.⁹⁰

A partir de sus hallazgos, Laing establece que los propósitos principales para los que se usa Twitter son compartir ideas y opiniones, interactuar con lectores y admiradores y la autopromoción.⁹¹ En cuanto a la clase de información que se publica en la red, resalta que los autores la aprovechan para responder preguntas sobre su trabajo.⁹² El contenido de estos mensajes resulta similar al de los autocomentarios. Los tuits y los epitextos autorales públicos autónomos comparten que los autores pueden tener responsabilidad plena sobre lo que publican y pueden surgir con o sin un pretexto dialógico, es decir, las publicaciones son de iniciativa propia o respuestas a tuits de otros usuarios. Además están disponibles en un espacio social y virtual abierto al público sin mediación que genera, como Newton Lee describe, “un mundo de inmediatez”, en tanto las publicaciones que los autores hacen salen en milésimas de segundos.⁹³

Al tomar en cuenta el factor de la inmediatez, es importante reconocer que las temporalidades que Genette contemplaba para la publicación de epitextos van a verse afectadas. ¿A partir de cuánto tiempo podemos considerar que un epitexto es ulterior o tardío si los autores pueden hacer cientos de publicaciones tan solo durante el primer año en el que se publica un texto? Para Genette, una respuesta pública es ulterior y un autocomentario es tardío. Sin embargo, como veremos en mi estudio de caso, podemos hallar que ambos tipos de epitextos autorales se publican en el mismo rango de tiempo y de manera mucho más periódica. Ante esta problemática, valdrá la pena reflexionar después de realizar el estudio si las categorías temporales todavía son vigentes o si ameritan modificaciones.

⁹⁰ Adam Augustyn, *Encyclopaedia Britannica*, s.v. “Twitter”. Chicago: Encyclopaedia Britannica (2019), consultada el 8 de enero de 2020, <https://www.britannica.com/topic/Twitter>.

⁹¹ Audrey Laing, “Authors Using Social Media”, p. 260. En otra investigación sobre el uso de redes por parte de escritores de minificción, Gerardo Cruz detecta que los autores publican “pre-textos” en Twitter que más adelante se integrarán al libro. Véase “Espacios paratextuales de la minificción en México”, en Pablo Brescia, *La estética de lo mínimo: ensayos sobre microrrelatos mexicanos*, (Guadalajara: Universidad de Guadalajara CUCSH, 2013), pp. 19-32.

⁹² Audrey Laing, “Authors Using Social Media”, p. 261.

⁹³ Newton Lee, “Twitter: A World of Immediacy”, *Facebook Nation Total Information Awareness*, 2da ed. (Nueva York: Springer, 2014), p. 155. También, como detallaré en mi estudio de caso, ya podemos hablar de autocomentarios previos a la publicación de la obra.

Otro aspecto a destacar sobre los efectos del uso de redes sociales es que la manera en la que se presentan los autores entrelaza sus identidades públicas y privadas.⁹⁴ Nancy K. Baym y Danah Boyd señalan que estos nuevos medios “complican la naturaleza de la vida pública”:⁹⁵

Los medios sociales hacen menos claras las barreras entre presencia y ausencia, tiempo y espacio, control y libertad, comunicación personal y masiva, privada y pública, y virtual y real, de tal modo que afectan nuestro entendimiento de patrones viejos y suponen nuevos retos y oportunidades para que las personas se conecten con otros mediante nuevas tecnologías.⁹⁶

A este saber, Laing halló evidencia de que los autores usan las redes sociales para realzar aspectos de su personalidad que les interesa destacar deliberadamente.⁹⁷ Al entrevistar a algunos autores descubrió que se acude a estrategias específicas para aportar “autenticidad” a las publicaciones y hacer que los lectores se sientan más cercanos con los autores.⁹⁸ Así, los epitextos en Twitter cumplen una función análoga a la que Anne Cayuela detectó en los prefacios de la fabricación de una ficción de la figura autoral, como mencioné en la sección 1.2. Lo que el estudio de Laing comprueba es que la creación de este personaje en línea es a conciencia. De hecho, uno de sus autores encuestados admite que su uso de Twitter es cuidadoso porque sabe qué buscan las editoriales y los lectores, pero lo hace parecer muy personal.⁹⁹

Con base en lo anterior, al momento de analizar tuits publicados por traductores como epitextos, será importante primero organizarlos por su contenido y prestar atención a la ausencia o presencia de un pretexto dialógico, puesto que eso nos ayudará a reflexionar sobre sus fines y efectos. Posteriormente, la observación de los tuits en conjunto será esencial para reconocer la imagen que un autor o, en el caso de mi estudio, una traductora, crea a través de sus publicaciones.

⁹⁴ Audrey Laing, “Authors Using Social Media: Layers of Identity and the Online Author Community”, *Publishing Research Quarterly*, 3, 2 (2017): p. 254.

⁹⁵ Nancy K. Baym y Danah Boyd, “Socially Mediated Publicness: An Introduction”, *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 56, 3 (2012): p. 320.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 320.

⁹⁷ Audrey Laing, “Authors Using Social Media”, p. 261.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 262.

⁹⁹ *Loc. cit.*

1.2 ALGUNAS PERSPECTIVAS DE LA TRADUCTOLOGÍA EN TORNO A LOS PARATEXTOS

El estudio de los paratextos en la traductología ha servido para producir trabajos de historia de la traducción, para comprender el rol y autopercepción de los traductores en épocas específicas, y para detectar ciertas convenciones que confirman los preceptos de Foucault sobre el discurso aplicados a este campo en tanto que los paratextos son parte de una serie de acontecimientos. Los aportes de investigadoras como Elizabeth Dearnley, Marie-Alice Belle y Brenda M. Hosington han servido como ejemplo a seguir del aprovechamiento de los paratextos como fuentes históricas sobre el quehacer traductor durante la época medieval y el renacimiento. Sus avances confirman funciones específicas que Genette atribuía a los paratextos y demuestran que es posible rastrear modelos a los que se ciñen los autores para su elaboración. Por otro lado, los avances hechos por traductólogos como Hou Pingping, Mihai Iacob y Marella Feltrin-Morris sirven como un punto de partida para alinear el análisis de paratextos con la retórica, puesto que se ha detectado un rol persuasivo en ellos. Sin embargo, es importante señalar que los pocos estudios disponibles se han focalizado solo en algunos peritextos (la instancia prefacial, notas, y peritextos editoriales), mas no en los epitextos autorales.

Buena parte de los estudios de paratextos desde la traductología se ha centrado en las traducciones de la época medieval y del renacimiento. Elizabeth Dearnley, quien trabajó con un corpus de prólogos de traducciones del francés al inglés escritas entre 1189 y 1450, dice que los paratextos aportan información sobre la composición de un texto y las actitudes que llevaron a su creación.¹⁰⁰ A partir de su estudio, demostró que los prólogos medievales ingleses tomaron pautas de los modelos latinos, franceses y anglo-normandos hasta que formaron su propia tradición y comenzaron a presentar temas recurrentes como la mención de fuentes, reflexiones sobre las lenguas de trabajo, el contenido de los textos, el propósito de las traducciones y algunos problemas enfrentados.¹⁰¹ Su estudio también le permitió observar la consolidación del concepto de traducción que, durante la época medieval, era demasiado amplio y podría referirse tanto a explicaciones o a paráfrasis como a traducciones palabra por palabra.¹⁰²

¹⁰⁰ Elizabeth Dearnley, *Translators and Their Prologues in Medieval England*, (Cambridge: D.S. Brewer, 2016), p. 2.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰² *Ibid.*, p. 6.

Mientras tanto, los estudios de paratextos de traducciones del renacimiento han dado lugar al reconocimiento de mecanismos específicos para “atraer a los lectores” y “controlar su experiencia de lectura”.¹⁰³ En una de las primeras compilaciones de trabajos en torno a este fenómeno, Marie-Alice Belle y Brenda M. Hosington confirman que los paratextos, tal y como decía Genette, son “umbrales” o “pórticos” al libro impreso y que eran sitios de negociación autoral, social y cultural donde los autores, traductores e impresores podían manejar la relación con su público y con sus mecenas y podían servir para subrayar la capacidad, autoridad y valía del traductor o la traductora para llevar a cabo el trabajo y para ganar el favor de las autoridades religiosas y políticas.¹⁰⁴ Sin duda alguna, el último tipo de relación corresponde de forma análoga con la función de pararrayos que Genette reconoce en los prefacios. Entre los mecanismos que ellas detectan, hay instancias de órdenes directas a los lectores para que no censuren el texto, declaraciones de que el texto se dirige a “lectores gentiles” y ataques directos a “los colegas, competidores u oponentes” de los traductores.¹⁰⁵ Por último, proponen que los paratextos pueden servir para observar cómo los traductores aprovechan la reputación del texto fuente o del autor para autoconferirse su trascendencia cultural y que un modo de hacerlo es señalando la importancia del texto fuente y explicitando cómo el traductor lo ha transmitido al público de llegada.¹⁰⁶

Sin embargo, estos estudios también se han utilizado para criticar a Genette. Belle y Hosington afirman que la distinción entre prefacios autorales y alógrafos es insuficiente para caracterizar los prefacios de traducción.¹⁰⁷ No obstante, el mismo Genette ya admitía que su estudio era sincrónico y que eso podría llevar a muchas carencias que los estudios posteriores podrían compensar¹⁰⁸ y, como ya señalé, que las categorías de destinadores de prefacios son flexibles y se pueden ajustar a la especificidad de la retraducción. Por lo tanto, hay que valorar mesuradamente los alcances de su propuesta.

Algunos investigadores también se han ocupado de analizar el rol persuasivo de los paratextos de traducción. Tal es el caso de los trabajos de Hou Pingping, Mihai Iacob y

¹⁰³ Marie-Alice Belle y Brenda M. Hosington, introducción de *Thresholds of Translation. Paratexts, Print, and Cultural Exchange in Early Modern Britain (1473-1660)*, (Suiza: Palgrave Macmillan, 2018), p. 3.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰⁵ *Loc. cit.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁸ Gérard Genette, *Umbrals*, p. 17.

Marella Feltrin-Morris. Los tres investigadores han detectado finalidades claras en los paratextos: fijar la interpretación del texto, orientar su recepción, incrementar sus posibilidades de éxito en el mercado y dar cuenta de la posición que el texto ocupa en relación con otros textos similares. Por otro lado, sus estudios también sirven como un importante recordatorio de que no todas las decisiones que influyen en el diseño de los paratextos son del traductor, sino que, con más frecuencia, son de la editorial.

Un ejemplo relevante sobre cómo otros agentes pueden moldear la función de los paratextos es el estudio de caso que realiza Pingping en torno a la traducción al inglés de la obra de Mao Tse-tung. Mediante su análisis del contenido y elecciones de palabras de los paratextos de las traducciones encomendadas por el Comité Central del Partido Comunista de China, demuestra que los paratextos tienen tres propósitos: el ideológico, que guía la interpretación del texto antes y durante su lectura porque “la interferencia ideológica existe en casi todos los aspectos de la traducción”; el emotivo, al suscitar afecciones en los lectores;¹⁰⁹ y el de atracción para los lectores que no están familiarizados con el texto o que se encuentran en una situación de aprendizaje que orientará e incluso manipulará su experiencia de lectura.¹¹⁰

Iacob reconoce la importancia de analizar los paratextos de traducción y señala que su estudio no es ajeno a la traducción dado que es parte de su “naturaleza intrínseca material”.¹¹¹ Los paratextos, que son “funciones y estatus pragmáticos”,¹¹² participan en la recepción de la traducción y, aunque no podemos ir más allá de especular sobre cuánta agencia a veces tienen los traductores sobre los paratextos que se incluyen en las publicaciones, es posible reconocer en ellos un discurso persuasivo, incluso de protección, y se pueden caracterizar como “discursos de escolta”.¹¹³ Las editoriales son las que formulan el diseño de los paratextos “para conseguir una inserción más exitosa en el sistema literario de llegada”.¹¹⁴ Iacob, por ejemplo, al analizar ediciones posteriores de una traducción, dice

¹⁰⁹ Hou Pingping, “Paratexts in the English Translation of the Selected Works of Mao Tse-tung”, en *Text, Extratext, Metatext, and Paratext in Translation*. Editado por Valerie Pellat. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 36.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹¹¹ Mihai Iacob, “El paratexto literario y la traducción: algunas cuestiones teóricas con aplicaciones prácticas”, en *Traductologie: Teorie și Analiză, Bucarest*, ed. Coman Lupu (Bucarest: Universităţii din Bucureşti, 2012), p. 117.

¹¹² *Ibid.*, p. 128.

¹¹³ Mihai Iacob, “El paratexto literario y la traducción”, p. 118.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 119.

que el aparato textual responde a la posición dinámica que tiene el texto ante factores externos.

El aparato textual tiene que situarse, pues, con respecto a las interpretaciones más influyentes y legitimadas, positivas o negativas, emitidas sobre el texto y el libro, la cifra de ventas, los productos derivados [...], el capital de imagen acumulado frente a otros textos de temática o estilo similar, productos competidores en el mismo sector del mercado editorial.¹¹⁵

Por lo tanto, podemos considerar que todo paratexto tiene una función esperada y que, cuando se publica una segunda edición de una traducción, las diferencias en los paratextos entre una edición y otra serán significativas.

Iacob designa a los extractos de reseñas que se incluyen en traducciones como evidencia de la capacidad del espacio paratextual de transformar discursos externos a un texto en “secuencias que cohabitan con el texto”,¹¹⁶ lo cual constituye una actividad traductiva. Para el investigador, el diseño de los paratextos visuales en las portadas y contraportadas constituyen una traducción del “halo del texto”.¹¹⁷ También coincide con las ideas de Watts, en tanto que los peritextos visuales son traducciones culturales.

No obstante, hay otra posible naturaleza que los paratextos pueden tener cuando se busca publicar un producto que podría ser vulnerable en el mercado literario y es la de protección. Según Iacob, la presión económica puede llevar a que los traductores generen “paratextos infieles para proteger un determinado producto editorial, con una estimación comercial baja”.¹¹⁸ Ante esta proclividad, es importante que analicemos los paratextos con cierto recelo.

En cuanto al contenido de los paratextos de traducción, el estudio de Marella Feltrin-Morris reconoce sus patrones recurrentes o *leitmotifs* en el caso de textos clásicos como la *Divina Comedia*. Como ella señala, los paratextos de retraducciones de este tipo de textos son muy similares entre sí debido a factores externos como la popularidad del texto canónico y su posición en la cultura de llegada, el aparato crítico existente, las retraducciones pasadas y la valoración de los textos fuente como superiores.¹¹⁹ No obstante, aunque la tendencia es

¹¹⁵ Mihai Iacob, “El paratexto literario y la traducción”, p. 119.

¹¹⁶ Ibid., p. 122.

¹¹⁷ Ibid., p. 124.

¹¹⁸ Ibid., p. 126.

¹¹⁹ Marella Feltrin-Morris, “Persuasive Spaces”, p. 3.

que la crítica de otras traducciones sea expresada con benevolencia, también hay casos de ataques *ad hominem*, como es el caso de la traducción de Odoardo Volpi de la *Divina Comedia*, en la que el traductor ataca a uno de sus predecesores y a su traducción “libre” (que no se apega al nivel más superficial del texto) para enaltecer su versión más literal del texto de Dante.¹²⁰ En cambio, los traductores que acuden a estrategias que se distancian de rasgos formales del original enfatizan su lealtad hacia otras cualidades del texto fuente.¹²¹ Lo que queda claro es que el ejercicio de presentación y justificación de las decisiones de traducción cumple una función retórica. Incluso, el corpus de prefacios de traducciones de *Infierno* cuenta con ejemplos que manifiestan un deseo claro de suscitar emociones en los lectores, de las que Feltrin-Morris subraya el trabajo de Ciaran Carson, cuyo prefacio incluye discusiones metafóricas en las que las rimas y las frases son objeto de cacería para el traductor.¹²²

Una de las tendencias que reconoce Feltrin-Morris en las retraducciones más contemporáneas de su corpus es la de declarar cuán esenciales fueron las traducciones predecesoras y que incluso su mención sirve para sumar a la credibilidad y autoridad de quien propone una nueva versión.¹²³ A partir de sus hallazgos, la investigadora concluye que los paratextos son “espacios democráticos de individualidad” que ofrecen a los traductores una oportunidad para discurrir sobre su agencia sobre el texto y su fuerte relación emotiva e intelectual con él.¹²⁴ No obstante, también admite que la cualidad democrática de estos espacios es limitada en tanto que su publicación todavía queda en manos de las editoriales en la mayoría de los casos.¹²⁵

¹²⁰ Marella Feltrin-Morris, “Persuasive Spaces”, p. 3.

¹²¹ *Ibid.*, p. 5.

¹²² *Ibid.*, p. 8.

¹²³ *Ibid.*, p. 5.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁵ *Loc. cit.*

1.3 LA RETÓRICA COMO MARCO DE ESTUDIO DE LOS PARATEXTOS: *LOGOS*, *ETHOS*, *PATHOS*

En las secciones anteriores he discutido diferentes relaciones entre la retórica y la paratextualidad. Los avances en el estudio de este recurso han demostrado que los paratextos contienen elementos persuasivos y que algunos constituyen en sí recursos retóricos, como es el caso de la instancia prefacial que cumple las mismas funciones que el exordio o proemio. Por lo tanto, el análisis de paratextos de retraducción puede nutrirse si acudimos a conceptos clave de la retórica y a sus recursos para describir mediante qué elementos los paratextos cumplen su función persuasiva.¹²⁶ A continuación, discutiré preceptos de la retórica aristotélica, con base en cómo los interpreta George A. Kennedy, acompañados por su uso práctico en la crítica retórica, siguiendo la propuesta de Sonja K. Foss, que utilizaré para analizar los paratextos de retraducción.

La retórica puede entenderse como la comunicación propia, en tanto que involucra un intercambio de significados y la construcción de la realidad.¹²⁷ En este sentido, el discurso planteado por los paratextos constituye una comunicación y, por ende, puede interpretarse. Sin embargo, para esta investigación y para evitar cierto grado de circularidad, es importante distinguir que aquí me centraré en la retórica como disciplina para interpretar las formas de mi objeto de estudio. De acuerdo con George A. Kennedy, la retórica, vista de dicho modo, tiene sus orígenes en Grecia en el siglo V a.C., donde era una práctica clave para la vida pública y los oradores (*rhētores*), aquellos que la ejercían, defendían sus argumentos con recursos específicos, la organización lógica de sus ideas y la selección cuidadosa de palabras.¹²⁸ El estudio formal de la retórica, ya sea para la composición o el análisis, parte de la tradición clásica de elaborar manuales sobre el arte de la oratoria, cuyos conceptos y

¹²⁶ Para fines específicos de esta investigación, entiendo la función persuasiva como el esfuerzo deliberado en la composición de los paratextos para modificar y generar actitudes y comportamientos específicos en los receptores de una retraducción; más a fondo, la percibo como el proceso que estimula una actitud favorable hacia la función autoral proyectada por los paratextos, hacia la retraducción misma, hacia otras figuras (como el autor o autora del texto fuente o la editorial) y que puede devenir en acciones tales como la compra del libro, la difusión de la valoración que se le otorga (en otras palabras, el ejercicio de la reseña y la recomendación), la compra de otras obras de la figura creadora o de otros títulos de la misma colección o editorial o la atribución de prestigio (en el caso de receptores con capacidad de conferirlo, como instituciones o figuras ya reconocidas en campos específicos). Asimismo, considero que la persuasión lleva a la inducción de actitudes no necesariamente favorables hacia otros textos o figuras creadoras; por ejemplo, retraducciones en competencia directa con la retraducción que el paratexto busca edificar.

¹²⁷ Sonja K. Foss, *Rhetorical Criticism: Exploration and Practice*, (Illinois: Waveland Press, 2018), pp. 4-5.

¹²⁸ George A. Kennedy, "Prooemion", en Aristóteles, *On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse*, trad. George A. Kennedy, (Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 2007), p. ix.

principios se pueden utilizar como una suerte de nomenclatura de estrategias discursivas con efectos específicos.¹²⁹

Edward Schiappa argumenta que Platón acuñó la palabra *rhētorikē* en su diálogo *Gorgias*, elaborado alrededor del año 385 a.C., puesto que es el uso documentado más antiguo.¹³⁰ Según Kennedy, se pueden rastrear otros términos (previos y posteriores al uso extendido de *rhētorikē*) como *peithō* (persuasión o, como tal, el nombre la diosa griega de la seducción), *dēmiourgos logōn* (trabajador de palabras) y *tekhne logōn* (el arte de las palabras),¹³¹ pero, como Schiappa establece, Platón, que era famoso por generar neologismos en torno a diferentes “artes verbales”, fue el primero en otorgarle la cualidad de una disciplina que se podía aprender: la de hablar en público.¹³² Ahora bien, como Harvey Yunis señala, tiende a creerse que Platón le puso nombre para criticarla, para decir que se trataba de una práctica negativa, pero en realidad, lo que Platón criticaba —empleando recursos persuasivos— no era el arte en sí, sino las formas de los grupos que él atacaba, en particular, las prácticas de la democracia ateniense.¹³³ De hecho, Yunis comenta que la retórica conlleva la “distinción consciente entre la forma y el contenido en la transmisión de un mensaje y la manipulación de la forma de manera deliberada o artística para conseguir cierto efecto”.¹³⁴

Pero así como tiende a percibirse la visión negativa de Platón de la retórica, para algunos filósofos y estudiosos, este arte no es más que “palabras vacías, argumentos engañosos y manipulaciones” y como Kennedy admite, la historia sí cuenta con ejemplos desafortunados de usos negativos de la retórica para el extremismo político, el racismo y estrategias de venta poco honestas.¹³⁵ No obstante, para mi trabajo, busco entender a la retórica como un acervo conceptual cuya puesta en práctica posibilita la recepción de textos y genera aperturas epistemológicas; es decir, que su aprovechamiento puede cumplir dos objetivos: (1) facilitar el proceso comunicativo entre emisor y receptor, sobre todo en contextos en los que la voluntad inicial de este último debe estimularse, ya sea porque hay otros textos con los cuales competir, por falta de interés o por prejuicios que llevan a ni siquiera

¹²⁹ George A. Kennedy, “Prooemion”, p. ix.

¹³⁰ Edward Schiappa, “Did Plato Coin *Rhētorikē*?”, *The American Journal of Philology*, 111, 4 (1990): p. 457.

¹³¹ George A. Kennedy, “Rhetoric Before Aristotle” en Aristóteles, *On Rhetoric*, p. 9.

¹³² Edward Schiappa, “Did Plato Coin *Rhētorikē*?”, p. 464.

¹³³ Harvey Yunis, “Plato’s Rhetoric”, en *A Companion to Greek Rhetoric*, ed. Ian Worthington, (Oxford: Blackwell Publishing, 2007), p. 75.

¹³⁴ Loc. cit.

¹³⁵ George A. Kennedy, “Prooemion”, p. x.

considerar la lectura del texto; y (2) predisponer de forma positiva a los lectores a la adquisición de información nueva o que va en contra de información previamente aceptada, echando mano de diferentes recursos. Además, como Kennedy dice, la retórica ha sido instrumental para que los sectores desfavorecidos de la sociedad se abran paso en ella, consigan validación y transmitan sus ideas.¹³⁶

En esta investigación me interesa abordar la retórica aristotélica, según como la interpreta Kennedy, complementada con la propuesta de Foss, con la finalidad de contar con un marco metodológico que guíe el análisis en los siguientes capítulos. Kennedy señala que Aristóteles entendía la retórica como un arte comunicativo¹³⁷ y como la capacidad de reconocer los recursos de persuasión disponibles.¹³⁸ A partir de esta visión, podemos definir a la retórica como el uso estratégico de recursos comunicativos para afectar una situación según los intereses del orador.¹³⁹ Y, según Aristóteles, en este arte o ejercicio, los oradores deben conseguir tres cosas: defender algo mediante la veracidad y la validez lógica, obtener la confianza del público y suscitar emociones en él para que acepten su punto de vista. En la retórica moderna, se han adoptado y extendido estos tres principios bajo los conceptos de *logos*, *ethos* y *pathos*. *Logos* es el argumento lógico; *ethos*, la proyección del orador; y *pathos*, el despertar de las emociones en el público.¹⁴⁰ Estos tres conceptos o *pisteis* de la retórica aristotélica son pruebas técnicas,¹⁴¹ es decir, que son preparadas por el orador, componentes de la invención retórica.¹⁴²

El *logos* se refiere a “los elementos lógicos o racionales de la retórica y sus efectos en el público”.¹⁴³ Según Aristóteles, la persuasión con los *logoi* sucede cuando el orador muestra

¹³⁶ George A. Kennedy, “Proemion”, p. x.

¹³⁷ George A. Kennedy, “Rhetoric Before Aristotle”, p. 9.

¹³⁸ Aristóteles, *On Rhetoric*, p. 37, (I 2, 1).

¹³⁹ George A. Kennedy, “Rhetoric Before Aristotle”, p. 7.

¹⁴⁰ George A. Kennedy, “Proemion”, p. x.

¹⁴¹ En algunas traducciones se llaman pruebas artísticas. Véase James J. Murphy, *Sinopsis histórica de la retórica clásica*, trad. A.R. Bocanegra, (Madrid: Gredos, 1989), p. 39.

¹⁴² Aristóteles, *On Rhetoric*, p. 38, (I 2, 2). Cabe señalar que la interpretación de estos conceptos no es fija y que se sigue reevaluando hasta la fecha. Para los fines de esta investigación, me apego a sus usos más básicos dentro de la retórica aristotélica. Para la discusión exegética y filosófica sobre estos conceptos véanse: Antoine C. Braet, “Ethos, Pathos and Logos in Aristotle’s Rhetoric: A Re-Examination”, *Argumentation*, 6 (1992): pp. 307-320; Szymon Wróbel, “Logos, Ethos, Pathos. Classical Rhetoric Revisited”, *Polish Sociological Review*, 191, (2015): 401-421; y Omer Orhan Aygun, “The Included Middle: Logos in Aristotle’s Philosophy”, tesis doctoral, The Pennsylvania State University, (2007).

¹⁴³ Sonja K. Foss, *Rhetorical Criticism: Exploration and Practice*, p. 34.

la verdad o verdad aparente de lo que quiere comunicar.¹⁴⁴ Para la crítica bajo este eje, Foss dice que debemos identificar la tesis del orador, analizar la evidencia que se ofrece y determinar las formas de los argumentos.¹⁴⁵ El análisis de la evidencia se sustenta en su relevancia, origen, consistencia y cantidad.¹⁴⁶ Mientras tanto, las posibles formas de los argumentos en la retórica aristotélica son los ejemplos o patrones, las máximas y los entimemas (*paradeigmata*, *gnōmai* y *enthymēmata*, respectivamente).¹⁴⁷ Para Aristóteles, puede haber dos tipos de ejemplos: reales y ficticios.¹⁴⁸ Los ejemplos ficticios, como fábulas o comparaciones, aventajan a su contraparte porque son más fáciles de presentar; no obstante, el filósofo considera que los hechos son más convincentes puesto que el futuro imita el pasado.¹⁴⁹ Las máximas son declaraciones generales que concluyen o preceden entimemas (si incluyen la razón o la conclusión, son entimemas).¹⁵⁰ Aristóteles asocia el uso de este argumento con la gente mayor o muy experimentada en un tema, dado que su uso en otros casos puede ser señal de inexperiencia.¹⁵¹ Por último, los entimemas son un tipo de silogismo en el que se omite alguna de las premisas y que sirven para expresar lo que se deduce tras observar los hechos.¹⁵² De acuerdo con él, hay dos clases de entimemas según su función: los que demuestran y los que refutan.¹⁵³ Según el tema, existen veintiocho posibles formas, entre los que destacan el uso de opuestos, correlativos, analogías, definiciones, autoridades, significados, divisiones, inducciones, consecuencias y errores.¹⁵⁴

El *ethos* se refiere al carácter del *rhétor*, y la persuasión mediante este rubro se da cuando su forma de presentarse genera confianza en el público.¹⁵⁵ Para lograrlo, debe mostrar que tiene tres cualidades: buen juicio, buen carácter moral y buena voluntad (*phrónesis*, *areté* y *eunoia*, respectivamente).¹⁵⁶ El buen juicio es evidente en la muestra de sentido común, buen gusto y familiaridad con temas e intereses actuales; el buen carácter moral, en

¹⁴⁴ Aristóteles, *On Rhetoric*, p. 39, (I 2, 6).

¹⁴⁵ Sonja K. Foss, *Rhetorical Criticism*, p. 34.

¹⁴⁶ Loc. cit.

¹⁴⁷ Forbes I. Hill, "La retórica de Aristóteles", *Sinopsis histórica de la retórica clásica*, ed. James J. Murphy, trad. A.R. Bocanegra, (Madrid: Gredos, 1989), p. 77.

¹⁴⁸ Aristóteles, *On Rhetoric*, p. 162, (II 20, 2).

¹⁴⁹ Ibid., p. 163, (II 20, 7-8).

¹⁵⁰ Ibid., p. 165, (II 21, 2).

¹⁵¹ Ibid., p. 167, (II 21, 9).

¹⁵² Ibid., p. 169, (II 22, 3).

¹⁵³ Ibid., p. 171, (II 22, 14).

¹⁵⁴ Ibid., pp. 172-183, (II 23).

¹⁵⁵ Ibid., p. 38, (I 2, 4).

¹⁵⁶ Ibid., p. 112, (II 1, 5).

la asociación del mensaje y del *orador* con aquello que el público considere virtuoso; y la buena voluntad, en el desarrollo de una conexión con el público a través del elogio o la presentación de rasgos que tengan en común.¹⁵⁷ El *ethos* también se construye por conocimiento previo que el público tenga del orador.¹⁵⁸ Según Forbes I. Hill, Aristóteles asocia el desarrollo de la buena voluntad con la amistad (*philia*), una sensación de cercanía;¹⁵⁹ para el filósofo, esto radica en las posturas y experiencias compartidas, la templanza, la bondad ante los errores, y la humildad.¹⁶⁰ Antoine C. Braet comenta que el *ethos* no se muestra abiertamente, sino que se construye estratégicamente con pistas o “indicios” que guían al público a suponer las cualidades del orador¹⁶¹ y con los mismos argumentos que constituyen el *logos*, en tanto que las formas de los argumentos que se presentan también pueden ser indicativas del carácter del orador, es decir, “el *ethos* se demuestra”.¹⁶² Braet reconoce el uso de entimemas con premisas indicativas del *ethos* en las que el orador adelanta que la sugerencia que va a dar será de gran utilidad para el público (y así da a entender que está atento a sus necesidades) como un ejemplo de este caso.¹⁶³

El último medio de persuasión es el *pathos*, que se refiere al proceso de suscitar emociones en el público, puesto que su juicio sobre un discurso se correlaciona con su estado anímico y actitud hacia el orador,¹⁶⁴ lo cual indica, según Kennedy, que la valoración no es un acto enteramente racional.¹⁶⁵ Para el análisis de este medio de persuasión, se pueden identificar las emociones generadas por los mismos entimemas del discurso y cómo el *orador* las aprovecha para que reaccionen de manera favorable.¹⁶⁶ Para Aristóteles, las emociones (*pathē*) son estados cuyos cambios se correlacionan directamente con el juicio y que van acompañadas de dolor o placer.¹⁶⁷ Existen tres dimensiones para analizar las emociones: las condiciones de quien las experimentará, el sujeto hacia quien las proyectarán y el motivo.¹⁶⁸

¹⁵⁷ Sonja K. Foss, *Rhetorical Criticism*, p. 34.

¹⁵⁸ Loc. cit.

¹⁵⁹ Forbes I. Hill, “La retórica de Aristóteles”, p. 63.

¹⁶⁰ Aristóteles, *On Rhetoric*, pp. 124-127, (II 4, 1-27).

¹⁶¹ Anthony C. Braet, “Ethos, Pathos and Logos in Aristotle’s Rhetoric: A Re-Examination”, *Argumentation*, 6 (1992): p. 311.

¹⁶² Loc. cit.

¹⁶³ Ibid., p. 313.

¹⁶⁴ Aristóteles, *On Rhetoric*, p. 39, (I 2, 6).

¹⁶⁵ Ibid., p. 39; nota al pie 43.

¹⁶⁶ Sonja K. Foss, *Rhetorical Criticism*, p. 34.

¹⁶⁷ Aristóteles, *On Rhetoric*, p. 113, (II 1, 8).

¹⁶⁸ Loc. cit.

Las emociones que contempla el tratado aristotélico son la ira, la serenidad, la amistad, la enemistad, el temor, la confianza, la vergüenza, la falta de vergüenza, la benevolencia, la ingratitud, la piedad, la indignación, la envidia y la emulación.¹⁶⁹

También es importante señalar que en mi estudio analizaré no solo paratextos escritos sino también del diseño y la formación, por lo que es importante ampliar la noción de entimemas a los argumentos visuales. Según Valerie J. Smith, los objetos visuales también se pueden interpretar de este modo. A partir de sus componentes, del contexto en el que se presentan y de los rasgos del público, se puede inferir su efecto en la construcción de las tres pruebas técnicas discutidas aquí.¹⁷⁰

Como he señalado desde el inicio de mi investigación, existe un claro componente retórico en la construcción de los paratextos. En particular, la caracterización que da Genette de los prefacios originales, y el trabajo posterior de Cayuela, han sido evidencia de la presencia de recursos retóricos destinados a persuadir al público de distintas formas. Lo que Genette detectaba en los prefacios son apelaciones al *pathos* del público y al ejercicio de *logos* para justificar la existencia de un texto; más adelante, lo que Cayuela describiría como la creación de una figura autoral, no es sino la construcción de un *ethos*. Igualmente, los avances en análisis de paratextos dentro de la traductología, como ya se discutió en la sección anterior, son sintomáticos de un afán por describir los componentes persuasivos de los paratextos. Por lo tanto, pretendo que mi estudio contribuya a sistematizar este aspecto de los paratextos acudiendo a los preceptos de la retórica aquí presentados. Para hacerlo, reconstruiré el contexto de los paratextos que seleccioné para mi estudio con información sobre Emily Wilson, la ocasión en la que se publican y sus antecedentes históricos. Después, describiré los paratextos dentro del marco de Genette y analizaré los medios de persuasión a los que acude. Para la discusión en torno al uso de *logos*, analizaré las formas de los argumentos contenidos en cada paratexto; para el *ethos*, las maneras en las que estos mismos construyen el carácter de Wilson y los indicios que dan de ella; por último, para el *pathos*, las emociones que provocan los argumentos, hacia quién se espera que se proyecten dichas emociones (ya sea Wilson o alguna figura externa) y el motivo aparente en ellas.

¹⁶⁹ Aristóteles, *On Rhetoric*, pp. 116-146, (II 2-11). Sigo las traducciones que Kennedy emplea para los términos de las diferentes emociones planteadas en el tratado.

¹⁷⁰ Valerie J. Smith, "Aristotle's Classical Enthymeme and The Visual Argumentation of the Twenty-First Century", *Argumentation and Advocacy*, 43, (2007): p. 120.

2. CONTEXTO DEL ESTUDIO DE CASO

Para mi estudio de caso, analizaré los peritextos contenidos en la retraducción de *The Odyssey* de Emily Wilson y sus epitextos publicados en Twitter clasificados bajo el grupo *@EmilyRCWilson Scholia*. Como mencioné en el capítulo anterior, antes de llevar a cabo el análisis, contextualizaré la producción de estos paratextos en el marco de las retraducciones de la obra de Homero.

Antoine Berman define la retraducción como toda traducción hecha después de la primera traducción de una obra.¹⁷¹ Este término es exclusivo de la traductología; como Robert Khan dice, los editores jamás emplean dicha expresión porque les parece que reduce el valor de un trabajo y porque su prefijo “re” implica redundancia, así que se suele acudir más bien a expresiones como “nueva traducción” o “traducción” de forma indistinta.¹⁷² Diferentes autores se han ocupado de tratar de explicar por qué se retraduce. Para Berman, esto es porque las traducciones envejecen,¹⁷³ por la necesidad de reducir los problemas de la traducción precedente¹⁷⁴ o por ausencia de una “gran traducción” que detenga o limite al menos por un tiempo la producción de más retraducciones;¹⁷⁵ para Venuti, en cambio, es factible que una retraducción surja simplemente por la apreciación e interpretación personal del traductor o por fines comerciales.¹⁷⁶

Sin embargo, como Elzbieta Skibinska señala, muchas retraducciones pueden surgir sin mucha distancia temporal y el envejecimiento o la evolución de gustos no son factores forzados para explicar su surgimiento.¹⁷⁷ De hecho, Siobhan Brownlie, quien ofrece un estado de la cuestión en cuanto lo que se ha especulado sobre la retraducción, demuestra que algunas afirmaciones sobre ella son el resultado de las corrientes de pensamiento que han rodeado a

¹⁷¹ Antoine Berman, “La retraduction comme espace de la traduction”, *Palimpsestes*, 4 (1990): p. 1.

¹⁷² Robert Khan, “Retraductions”, en Bernard Banoun, Isabelle Poulin, Yves Chevrel (eds.), *Histoire des Traductions en Langue Française : XXe siècle, 1914-2000*, (París: Verdier, 2019), p. 326. Cuestiono si se debe exclusivamente a eso, puesto que el término retraducción es de uso académico y no podemos descartar la posibilidad de que haya editoriales que no lo conozcan. No obstante, es una ausencia notoria.

¹⁷³ Antoine Berman, “La retraduction”, p. 1.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 5.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 2. Retomaré el tema de la “gran traducción” más adelante en vista de que este trabajo incluye datos temporales sobre la producción de retraducciones de la *Odisea*.

¹⁷⁶ Lawrence Venuti, “Retranslations: The Creation of Value”, en Katherine M. Faull (ed.), *Translation and Culture*, (Lewisburg: Bucknell University Press, 2004), p. 30.

¹⁷⁷ Elzbieta Skibinska, “La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur”, *Doletiana : revista de traducció, literatura i art*, 1 (2007): p. 5.

diferentes teóricos.¹⁷⁸ Por ejemplo, Berman propone que hay un progreso supuestamente positivo desde una traducción hasta futuras retraducciones que se acercan más a las particularidades del texto fuente, distanciándose así de traducciones más “libres”,¹⁷⁹ y se inspiró en el Romanticismo alemán,¹⁸⁰ lo cual llevó a una visión de que las retraducciones son manifestaciones de las deficiencias o decadencia de traducciones previas;¹⁸¹ más adelante, esta idea se transformó en la “hipótesis de la retraducción”, influida por el positivismo de las ciencias naturales, bajo la suposición de que era algo que podría probarse con suficientes estudios de caso;¹⁸² pero, como después demostraron Kaisa Koskinen y Outi Paloposki, esta idea no tiene sustento, es insuficiente para explicar el fenómeno de la retraducción y, aunque existen ejemplos que encajan en dicho modelo, también hay bastante evidencia de lo contrario.¹⁸³ La retraducción es un fenómeno de tal complejidad que no nos hemos acercado a entenderlo realmente, al menos en términos de por qué se retraduce o cómo tienden a ser las retraducciones.¹⁸⁴ Como bien señalan Huanyao Zhang y Huijuan Ma, son numerosos los factores que afectan la retraducción: normas socioculturales, los lectores, las editoriales, entre otras.¹⁸⁵ Un ejemplo que proporcionan es que, a veces, las editoriales deben exigirles a sus retraductores o retraductoras que garanticen que sus propuestas tengan diferencias notorias para evitar problemas de derechos de autor.¹⁸⁶ En realidad, como argumenta Sebnem Susam-Sarajeva, podemos decir qué no es cierto de la retraducción:

¹⁷⁸ Siobhan Brownlie, “Narrative Theory and Retranslation Theory”, *Across Languages and Cultures*, 7, 2, (2006): p. 148.

¹⁷⁹ Las dicotomías entre traducciones leales y libres o domesticantes y extranjerizantes me parecen problemáticas en tanto que asignan connotaciones positivas o negativas de forma categórica a diferentes estrategias de traducción sin comprender sus matices y, a pesar de esto, son términos bastante extendidos en el campo de los estudios de traducción. Para entender mejor por qué han surgido estas propuestas y por qué debemos buscar mejores alternativas en la traductología, véase Katharina Barbe, “The Dichotomy *Free and Literal Translation*”, *Meta*, 41, 3 (1996).

¹⁸⁰ Siobhan Brownlie, “Narrative Theory and Retranslation Theory”, p. 148. Brownlie no es el único en cuestionar a Berman. Isabelle Desmidt también cuestiona esta hipótesis y señala que el Romanticismo alemán permeó diversas teorías de traducción, tales como la dicotomía entre equivalencia formal y dinámica de Eugene Nida y las propuestas sobre aceptabilidad y equivalencia de Gideon Toury y Friedrich Schleiermacher, respectivamente. Véase Isabelle Desmidt, “(Re)translation Revisited”, *Meta*, 54, 4 (2009), p. 671.

¹⁸¹ Françoise Massardier-Kenney, “Toward a Rethinking of Retranslation”, *Translation Review*, 91, 1 (2015): p. 74.

¹⁸² Loc. cit.

¹⁸³ Kaisa Koskinen y Outi Paloposki, “Retranslation”, en *Handbook of Translation Studies Volume 1*, eds. Yves Gambier y Luc van Doorslaer, (Ámsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010), pp. 295-296.

¹⁸⁴ Ibid., p. 297.

¹⁸⁵ Huanyao Zhang y Huijuan Ma, “Intertextuality in Retranslation”, *Perspectives*, 26, 4 (2018): p. 590.

¹⁸⁶ Loc. cit.

Las retraducciones no solo surgen cuando un texto fuente es canónico.[...] No son necesariamente en respuesta al envejecimiento de las traducciones o que los tiempos cambien, pues pueden surgir múltiples traducciones de un mismo texto en un periodo muy corto de tiempo.[...] No surgen solo cuando las opciones disponibles son deficientes [...] o cuando las actitudes, gustos y competencias de los lectores cambian.¹⁸⁷

Considero que, si bien los paratextos nos aportarán algo de información sobre por qué se realizó una retraducción, es importante recordar que lo que comunica el paratexto no es necesariamente la verdadera razón por la que se publicó, sino lo que se busca que el público lector tenga en cuenta. Asimismo, el análisis del contexto histórico no aporta necesariamente respuestas sobre por qué se retraducen los clásicos en general. Por lo tanto, no busco valorar qué tendencia siguen todas las retraducciones de la *Odisea* en términos de cercanía a o distanciamiento del texto fuente y el público de llegada, ni mucho menos qué función cumple la retraducción de mi estudio de caso, pues va más allá de los objetivos de mi tesis. En este capítulo, discutiré de manera general la historia de las retraducciones de la obra de Homero al inglés, para contextualizar el trabajo de Emily Wilson y tener un panorama del espacio en el que se sitúa, pues eso nos brinda información sobre el público de llegada y las expectativas que se deben cubrir en los paratextos de la retraducción de Wilson para poder brindarle un lugar en un espacio tan competitivo.

2.1 ANTECEDENTES DE LAS RETRADUCCIONES DE LA *ILIADA* Y LA *ODISEA* AL INGLÉS

Adam T. Foley rastrea los indicios de la retraducción de obras del griego al inglés en el Renacimiento italiano entre los años 1360 y 1460, periodo marcado por un resurgimiento de la literatura griega antigua.¹⁸⁸ Como el investigador señala, durante este periodo se impulsó la traducción al latín de diversos textos, incluidos los poemas épicos de Homero; así, las versiones latinas de la *Ilíada* y la *Odisea* se imprimieron durante el siglo XV y sirvieron como plantilla para las primeras traducciones vernáculas.¹⁸⁹ No obstante, por registros y fragmentos que han sobrevivido y que los humanistas consultaron, sabemos que hubo intentos por traducir estas obras desde el siglo III a.C.¹⁹⁰ Por ejemplo, una de las traducciones

¹⁸⁷ Sebnem Susam-Sarajeva, “Multiple-entry Visa to Travelling Theory. Retranslations of Literary and Cultural Theories”, *Target*, 15, 1 (2003): p. 5.

¹⁸⁸ Adam T. Foley, “Homer’s Winged Words and Humanist Latinity: The Task of Translating Homer in The Italian Renaissance”, tesis doctoral, (University of Notre Dame, 2016), p. 1.

¹⁸⁹ Loc. cit.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 2.

precursoras fue la de Livio Andrónico de la *Odisea*, titulada *Odussia*, de la cual Sander M. Goldberg menciona que las fuentes que la citan o la critican han servido para concluir que su extensión era de un solo canto y que no fue bien recibida.¹⁹¹ Una de las traducciones que sí sobrevivió en la Edad Media, y que los humanistas italianos leyeron durante el Renacimiento, es la traducción de la *Iliada* atribuida a Baebius Italicus del siglo I d.C., titulada *Ilias Latina*.¹⁹² Según Foley, la razón por la que hay un hueco en el estudio de la literatura clásica y, por lo tanto, en su traducción, es que, entre los siglos VII y XIV d.C., no se enseñaba griego más allá de Constantinopla y el poco conocimiento disponible de las obras de Homero se hallaba en traducciones como la de Italicus y otras fuentes indirectas como resúmenes de los textos, testimonios y citas; es decir, aunque existía conciencia de las obras, no se estudiaban realmente.¹⁹³ El nuevo aliento al estudio del griego se le atribuye a los eruditos helenos que emigraron de Constantinopla y Calabria durante el siglo XIII d.C. y al establecimiento de la Universidad de Florencia en 1321, que se convirtió en un centro de estudio para los renacentistas italianos.¹⁹⁴ Uno de los estudiosos de dicha universidad, Giovanni Boccaccio, junto con Francesco Petrarca, consiguieron ahí un puesto para Leonzio Pilato, un erudito calabrés.¹⁹⁵ Según Edith Hall, Pilato tradujo la obra completa de Homero al latín en 1369 por encargo de Petrarca y Boccaccio.¹⁹⁶ Y años más tarde, la universidad asignó una cátedra a Manuel Chrysoloras, quien llegó a Florencia en 1396.¹⁹⁷ Su labor de enseñanza de la literatura clásica se considera que fue decisiva para los humanistas.¹⁹⁸ Robert Browning señala que Chrysoloras llevó copias de la obra de Homero para enseñar griego y que existen registros de estudiantes suyos (Pier Paolo Vergerio el viejo y Palla di Onorio Strozzi, quienes también contaban con sus propios manuscritos).¹⁹⁹ A partir del siglo siguiente, incrementaron los esfuerzos por traducir la literatura clásica griega al latín. Según

¹⁹¹ Sander M. Goldberg, *Epic in Republican Rome*, (Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1995), pp. 46-47.

¹⁹² Adam T. Foley, "Homer's Winged Words and Humanist Latinity", p. 6.

¹⁹³ *Ibid.*, pp. 13-14.

¹⁹⁴ *Encyclopaedia Britannica*, s.v. "University of Florence". Chicago: Encyclopaedia Britannica (2019), consultada el 14 de abril de 2020, <https://www.britannica.com/topic/University-of-Florence#ref7243>.

¹⁹⁵ *Encyclopaedia Britannica*, s.v. "University of Florence".

¹⁹⁶ Edith Hall, *The Return of Ulysses. A Cultural History of Homer's Odyssey*, (Londres y Nueva York: I.B. Tauris & Co., 2008), p. 15.

¹⁹⁷ *Encyclopaedia Britannica*, s.v. "University of Florence".

¹⁹⁸ Ian Thomson, "Manuel Chrysoloras and the Early Italian Renaissance", *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 7 (1966), <https://grbs.library.duke.edu/article/view/11571/4135>, p. 63.

¹⁹⁹ Robert Browning, "The Byzantines and Homer", *The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes*, eds. Robert Lamberton y John T. Keane, (Nueva Jersey: Princeton University Press, 1992), p. 148.

Fania Oz-Salzberger, con la introducción de la imprenta a Europa en 1450 por Johannes Gutenberg en Mainz, Alemania, el costo de los libros se redujo a “entre un quinto y un octavo de la producción de pergaminos”.²⁰⁰ No obstante, los beneficios llegaron a solo algunos sectores de la población europea y su difusión a otros países no fue inmediata.²⁰¹ Gracias a este invento, se publicaron ediciones en latín. Adam Foley detalla:

En 1474, se imprimió en Brescia la primera edición completa de la *Ilíada* de Homero en cualquier lengua (la versión en prosa en latín de Lorenzo Valla y Francesco Griffolini). En 1488, la primera edición griega de la obra completa de Homero se imprimió en Florencia. [...] Esto quiere decir que, para el final del primer siglo, [su obra] estaba disponible al menos para el público lector tanto en griego como en latín por primera vez desde la antigüedad.²⁰²

De manera simultánea, las lenguas vernáculas se encontraban en crecimiento. De acuerdo con Fania Oz-Salzberger, antes del siglo XVI, la mayoría de los hombres con acceso a la educación en Europa leían en latín, por lo que los textos se publicaban en dicha lengua. Sin embargo, durante los siguientes siglos, el número de personas letradas creció de forma exponencial (incluidas las mujeres) y el uso de lenguas vernáculas se consolidó hasta que se denominaron como “lenguas nacionales”.²⁰³ Como Oz-Salzberger comenta, el proceso fue paulatino, y las causas de este cambio en el uso de lenguas fueron variadas y numerosas, desde intereses económicos, políticos, sociales hasta religiosos, y no hay un evento o personaje histórico específico que haya propiciado dicha transformación.²⁰⁴ Desde el siglo XIII, algunos poetas escribían en dichas lenguas.²⁰⁵ Por otro lado, el desarrollo de los pueblos y ciudades entre los siglos XIV y XV dio lugar al desarrollo de nuevos públicos que “favorecían los textos escritos en sus lenguas vernáculas”.²⁰⁶

Gracias a las ediciones en latín disponibles y la invención de la imprenta, comienzan a aparecer las primeras traducciones a lenguas vernáculas de la obra de Homero. En 1537,

²⁰⁰ Fania Oz-Salzberger, “Languages and Literacy”, *The Oxford Handbook of Early Modern European History, 1350-1750: Volume 1: Peoples and Place* (versión en línea), ed. Hamish Scott, (Oxford: Oxford University Press, 2015), consultado el 10 de febrero de 2020, p. 6.

²⁰¹ Loc. cit.

²⁰² Adam T. Foley, “Homer’s Winged Words and Humanist Latinity”, p. 16. De acuerdo con Robert Browning, fueron Demetrios Chalkokondyles, profesor de griego en múltiples ciudades italianas, incluida Florencia, y Antonios Damilas, un impresor cretense, quienes prepararon la edición en griego de 1488. Véase Robert Browning, “The Byzantines and Homer”, p. 148.

²⁰³ Fania Oz-Salzberger, “Languages and Literacy”, p. 2.

²⁰⁴ Ibid., p. 3.

²⁰⁵ Ibid., p. 6.

²⁰⁶ Loc. cit.

Simon Schaidenreisser publicó la primera traducción de la *Odisea* al alemán. En el caso del francés, todo el proceso empezó con la traducción de Hugues Salel de los primeros diez cantos de la *Iliada* en 1545, seguida por la traducción de los trece cantos restantes en 1577, por la pluma de Amadis Jamyn; ambas traducciones se publicaron en conjunto en 1580. En el caso del español, la primera traducción de la *Odisea* corresponde a Gonzalo Pérez, quien la publicó entre 1550 y 1556. Mientras tanto, Jan van Zuren tradujo los primeros doce cantos de la *Iliada* al holandés en 1561. Llama la atención el caso particular de Italia, dado que ahí proliferaron las traducciones de Homero al latín; la primera traducción al italiano no se publicó sino hasta 1570.²⁰⁷ En el caso del inglés, George Chapman realizó lo que se considera la primera traducción canónica al inglés²⁰⁸ de la *Iliada* entre 1611 y 1612 y la traducción de *La Odisea* entre 1614 y 1615, ambas impresas en Londres.²⁰⁹ En 1616, Chapman imprimió el folio con ambas traducciones bajo el título *The Whole Works of Homer*.²¹⁰ De acuerdo con H.C. Fay, aunque en el título de su traducción dice que es del griego, la creencia general era que la había hecho a partir de alguna versión en latín.²¹¹

Para entender este énfasis en la obra de Homero, se debe tomar en cuenta por qué recibía tanta atención en el estudio de la literatura clásica. Frederic G. Kenyon propone que las fuentes más confiables de información sobre los hábitos de lectura en la antigua Grecia

²⁰⁷ Pablo Álvarez, “Translating Homer”, University of Michigan Library, consultado el 20 de agosto de 2019, <https://www.lib.umich.edu/online-exhibits/exhibits/show/translating-homer--from-papyri>.

²⁰⁸ Loc. cit.. Antes que George Chapman, Arthur Hall tradujo los primeros diez cantos de la *Iliada* en 1581. Sin embargo, su versión fue a partir de la traducción al francés de Hugues Salel.

²⁰⁹ Andrew Lang, “George Chapman (1559?-1634). Critical Introduction”, en Thomas Humphry Ward (ed.), *The English Poets*, (Nueva York y Londres: Macmillan and Co., 1880-1918; Bartleby.com, 2013), [versión en línea, <https://www.bartleby.com/337/220.html>].

²¹⁰ John Allan Buchtel, “Book Dedications in Early Modern England: Francis Bacon, George Chapman, and the Literary Patronage of Henry, Prince of Wales”, tesis doctoral, University of Virginia, (2004), p. 165. Buchtel comenta que la mayoría de los escritores y traductores dependían del auspicio de la nobleza y que lo solicitaban mediante dedicatorias en sus traducciones. Chapman, desde la impresión de los primeros doce cantos de su versión de la *Iliada* (*Homer Prince of Poets*), luego en la versión completa (*The Iliads of Homer Prince of Poets*), hasta el compendio de esa traducción con la de la *Odisea*, incluyó dedicatorias al príncipe Enrique Federico, hijo del rey Jacobo I de Inglaterra, pues le había brindado un espacio en su hogar para trabajar con la promesa de que recibiría un pago de 300 libras y una pensión cuando acabara con sus traducciones. Desafortunadamente, el príncipe murió a los 18 años en 1612 y Chapman no recibió compensación alguna. (pp. 163-165).

²¹¹ H.C. Fay, “George Chapman’s Translation of Homer’s ‘Iliad’”, *Greece & Rome*, 21, 63 (1952), p. 106. Fay incluso analiza la traducción de Chapman y señala que algunas de sus decisiones léxicas no pudieron sino haber sido producto de la lectura del texto fuente en latín. A partir de su investigación, concluye que Chapman acudió a cinco textos para elaborar su traducción: la edición bilingüe (griego y latín) de Jean de Sponde (una traducción literal), la versión en latín de Laurentius Valla (una traducción en paráfrasis), el *Lexicon* de Johann Scapula (diccionario griego-latín), el diccionario en latín de Ambrogio Calepino y *Mythologia* de Natale Conti (una enciclopedia de mitología clásica).

son los registros sobrevivientes que trazan la historia de los pergaminos a partir de la fundación de la biblioteca de Alejandría durante el siglo III a.C..²¹² No obstante, la literatura que sobrevive es muy limitada.²¹³ Entre estos registros se encuentra el inventario de C.H. Oldfather de 1922, el cual muestra que más del 25% de los manuscritos eran textos homéricos (desde fragmentos o copias de su obra hasta comentarios y lexicones) y este número incrementa si se toma en cuenta el inventario suplementario de Laura Giabbani, publicado en 1945.²¹⁴ Si bien no es evidencia concluyente, debido a sus limitaciones, la predominancia de Homero ha sido indicativa de que su estudio era un tema básico en la educación clásica²¹⁵ al menos durante los siglos II y III d.C., que coincide con una producción mayor de manuscritos, de acuerdo con los hallazgos clasificados por Oldfather y Giabbani.²¹⁶

²¹² Frederic G. Kenyon, *Books and Readers in Ancient Greece and Rome. Second Edition*, (Oxford: Oxford University Press, 1951), p. 26.

²¹³ *Ibid.*, p. 28.

²¹⁴ *Ibid.*, pp. 31 y 34.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

²¹⁶ *Ibid.*, pp. 37-38.

2.2 LA PRODUCCIÓN DE TRADUCCIONES DEL GRIEGO AL INGLÉS (SIGLOS XV-XIX)

Como señalé en el apartado anterior, la práctica traductora de obras clásicas como la conocemos hoy en día va de la mano con el Renacimiento italiano, la recuperación de los estudios de la literatura clásica, el desarrollo de las lenguas vernáculas y la invención de la imprenta.

En el Reino Unido, la publicación de estas traducciones fue posible gracias a la llegada de la imprenta, debida a William Caxton. De acuerdo con Anthony S.G. Edwards, Caxton aprendió a imprimir en Colonia en 1471 y tras imprimir algunos libros en los Países Bajos durante los siguientes años, regresó a Londres en 1476 y estableció la primera imprenta del país²¹⁷ cerca de Westminster;²¹⁸ ahí imprimió más de 100 libros hasta su muerte en 1492, la mayoría en inglés.²¹⁹ De acuerdo con Finley Melville Kendall Foster, quien realizó un estudio bibliográfico de las traducciones del griego al inglés entre los siglos XV y XIX, en 1484, Caxton imprimió su propia traducción de *Fábulas* de Esopo pero fue entre 1520 y 1650 cuando incrementó de manera exponencial la producción e impresión de traducciones del griego al inglés.²²⁰ Entre esos años, se publicaron 179 traducciones, de las cuales 114 eran nuevas y 65 eran reimpressiones.²²¹ Foster especula además que la demanda debía ser muy grande como para justificar que las imprentas se animaran a producir tantas traducciones; es decir, el público no era limitado.²²² Después de todo, el Renacimiento inglés era consecuencia directa de su contraparte en Italia.

El número incrementó entre 1651 y 1801 a un total de 504 traducciones de autores griegos, de las cuales 239 eran reimpressiones. Foster señala que el promedio de traducciones aumentó entre ambos periodos de una a casi cuatro traducciones por año y lo atribuye al

²¹⁷ Anthony Stockwell Garfield Edwards, "William Caxton and the Introduction of Printing to England", *British Library*, consultado el 9 de febrero de 2020, <https://www.bl.uk/medieval-literature/articles/william-caxton-and-the-introduction-of-printing-to-england>.

²¹⁸ Russell Rutter, "William Caxton and Literary Patronage", *Studies in Philology*, 84, 4 (1987), p. 441. Según Rutter, Caxton logró establecer su imprenta gracias al patrocinio del rey Eduardo IV de Inglaterra y su esposa Margarita de York; lo cual también influyó en la ubicación de la misma. Incluso dice que la selección de algunos libros que tradujo e imprimió fue por orden directa de los reyes Ricardo III y Enrique VII, sucesores del rey Eduardo IV.

²¹⁹ Anthony Stockwell Garfield Edwards, "William Caxton and the Introduction of Printing to England".

²²⁰ Finley Melville Kendall Foster, *English Translations from The Greek. A Bibliographical Survey*, (Nueva York: Columbia University Press, 1918), p. 2.

²²¹ *Ibid.*, p. 8.

²²² *Loc. cit.*

continuo desarrollo de la erudición griega entre los siglos XVII y XVIII.²²³ Y para el siglo XIX, la producción incrementó mucho más:

Por lo menos en un plano cuantitativo, el siglo XIX es el periodo más importante en la historia de la traducción del griego; más de la mitad del número total de traducciones impresas entre 1484 y 1916 se imprimieron en ese siglo. Como los datos indican, el mayor avance fue en 1860 [...]. Es posible que se haya dado por un interés renovado en Grecia, el surgimiento de las colecciones clásicas (lo cual redujo los precios de las traducciones) y, por último, el incremento en la producción de guías estudiantiles durante el siglo XIX.²²⁴

En efecto, el interés en Grecia venía relacionado con diferentes factores como el desarrollo de textos sobre la historia del país, el énfasis en el estudio del griego en las escuelas y la revolución griega.²²⁵ Esto llevó a la publicación de volúmenes como *The Works of the Greek and Roman Poets, translated into English Verse* (1809-1812) y *Valpy's Family Classical Library* (1830-1834), de las cuales la mayoría de los autores eran griegos; después se publicó la *Classical Library* de Bohn (1848-1863), la cual destacó porque la mayoría de sus traducciones eran nuevas y porque se vendían a un precio muy barato en ese entonces: cinco chelines.²²⁶

Sin embargo, después de la producción elevada de traducciones durante el siglo XIX, el siglo XX comenzó con un decremento. El estudio de Foster al respecto cubre hasta 1918, pero lo atribuye a una reducción del número de estudiantes de griego en las escuelas debido a que se popularizó la búsqueda de modelos educativos más prácticos y a que la producción del siglo anterior era tan vasta que la demanda estaba satisfecha. En su estudio, entre los años de 1484 y 1917 se imprimieron 2,164 traducciones (1,289 originales y 875 reimpressiones).²²⁷

²²³ Finley Melville Kendall Foster, *English Translations from The Greek*, p. 9.

²²⁴ Ibid., p. 10.

²²⁵ Ibid., pp. 10-12.

²²⁶ Ibid., pp. 13-14. Foster también señala que la última colección en acercarse al éxito de la de Bohn es la *Loeb Classical Library* que comenzó a publicarse en 1912. Si bien la investigación de Foster se publicó en 1918, es cierto que hasta la fecha la colección *Loeb* se sigue publicando. Hoy en día, existen otras colecciones en inglés como la de *Penguin Classics* y *Oxford World's Classics*.

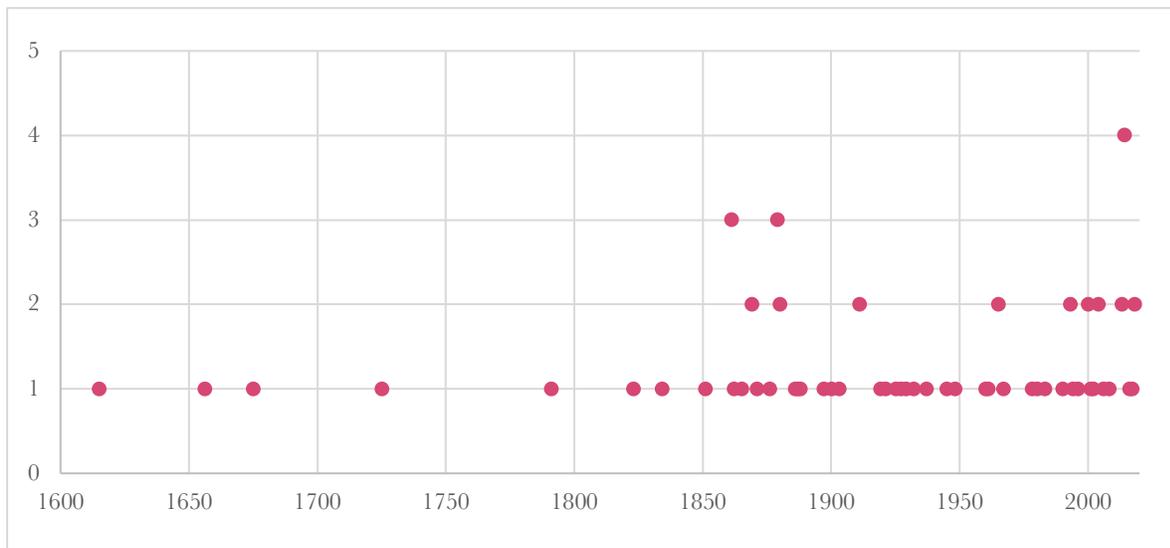
²²⁷ Finley Melville Kendall Foster, *English Translations from the Greek*, pp. 16-17.

2.3 LAS RETRADUCCIONES DE LA *ODISEA* AL INGLÉS (SIGLOS XVI-XXI)

Hasta la fecha, se han publicado 71 retraducciones completas de la *Odisea* al inglés (incluida su primera traducción en 1615). Con base en el trabajo de catalogación de Finley Melville Kendall Foster de traducciones y retraducciones del griego al inglés, sumado al trabajo posterior de Ian Johnston, enfocado en la traducción de la obra de Homero, clasifiqué estas retraducciones según el país y el año de publicación.²²⁸ A partir de los datos obtenidos, surgen correlaciones interesantes que sirven para contextualizar mi objeto de estudio y que presento a continuación a manera de gráficas.

En la gráfica 1,²²⁹ el eje horizontal indica el año de publicación y el eje vertical la cantidad de retraducciones al inglés ese año. Como se puede ver, la distancia entre una retraducción y otra era amplia en los primeros siglos, lo cual contrasta con un incremento notorio hacia el siglo XIX. Y aunque en 2014 fue cuando se publicaron más traducciones, los siglos XIX y XX tienen mayor volumen. Lo que la gráfica nos revela también es que, con el paso del tiempo, el espacio que una retraducción tiene antes de que se publique una versión distinta se acota cada vez más.

Gráfica 1: Distancia y volumen de traducciones de la *Odisea* al inglés por año



En la gráfica 2²³⁰ vemos la producción total por siglo. Se puede apreciar que el siglo XX fue el que más ha visto retraducciones hasta la fecha. Cuando Foster hizo su estudio, él

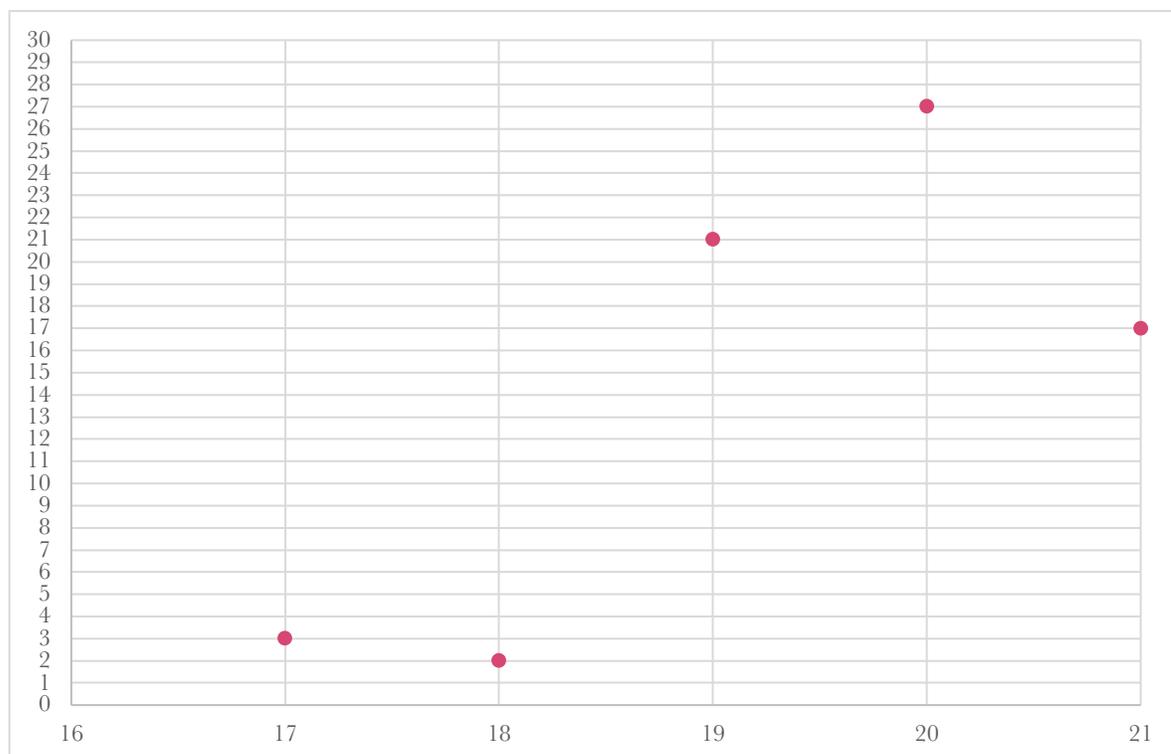
²²⁸ Véase Anexo 1: Lista de retraducciones de la *Odisea* al inglés (1615-2020).

²²⁹ Gráfica elaborada a partir de los datos en Anexo 1.

²³⁰ Gráfica elaborada a partir de los datos en Anexo 1.

consideraba que ese siglo iba a la baja por diferentes factores que él podía observar en ese momento. No obstante, resultó ser el siglo más prolífico. Si bien estaba en lo correcto de que la demanda estaba satisfecha, no tenía en cuenta que su cálculo competía solo al Reino Unido y que en el siglo anterior apenas se gestaba el desarrollo de un nuevo público: el estadounidense.

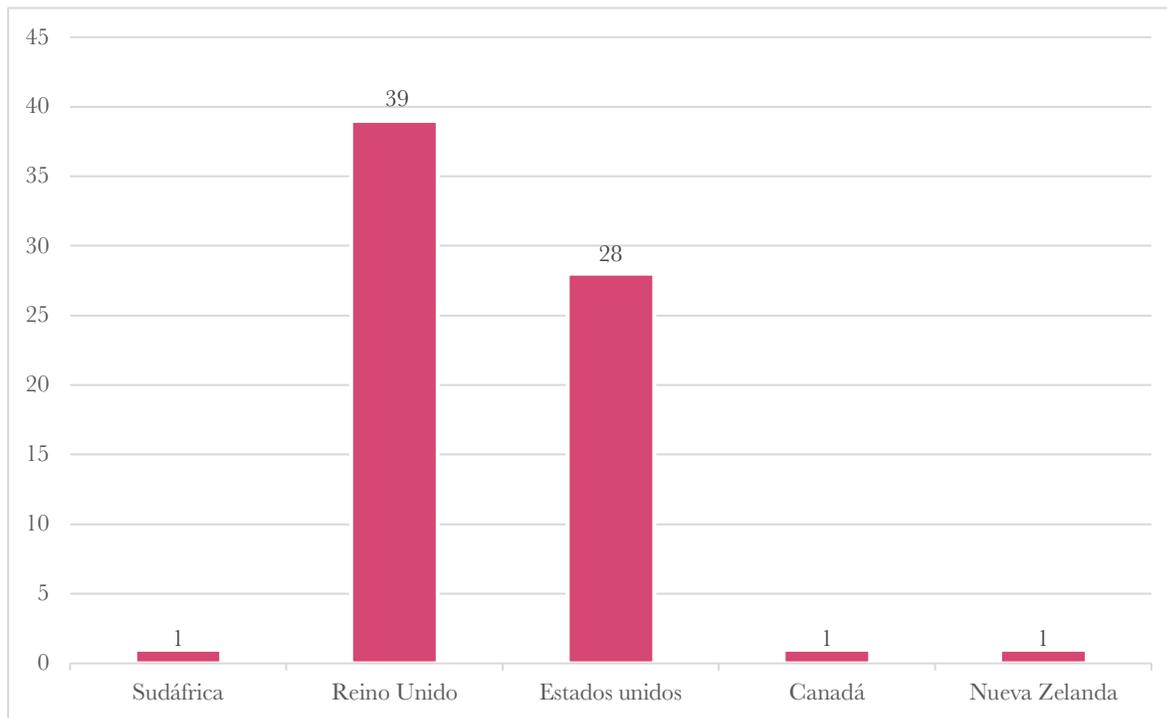
Gráfica 2: Volumen de traducciones de la *Odisea* al inglés por siglo



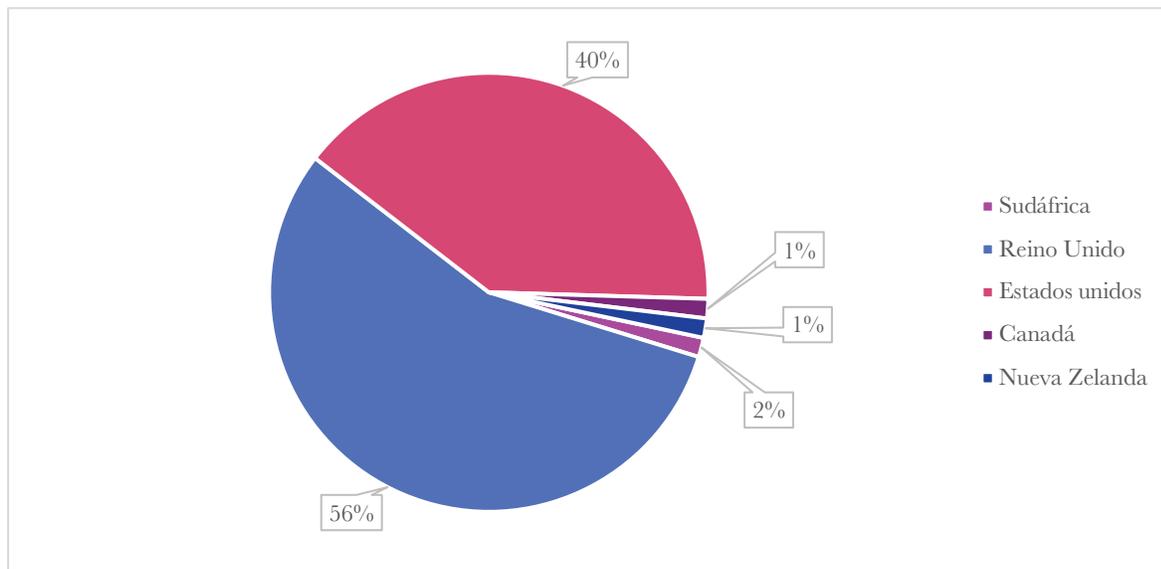
Una vez que empezamos a observar la producción de retraducciones en cada país de habla inglesa, se vuelve aparente de inmediato que Reino Unido es el país dominante, pero que Estados Unidos está muy cerca de él, mientras que otros países angloparlantes no figuran dado que apenas llevan una retraducción, como las gráficas 3 y 4²³¹ lo muestran a continuación:

²³¹ Gráficas elaboradas a partir de los datos en Anexo 1.

Gráfica 3: Volumen de traducciones de la *Odisea* por país angloparlante



Gráfica 4: Porcentaje de traducciones de la *Odisea* por país angloparlante

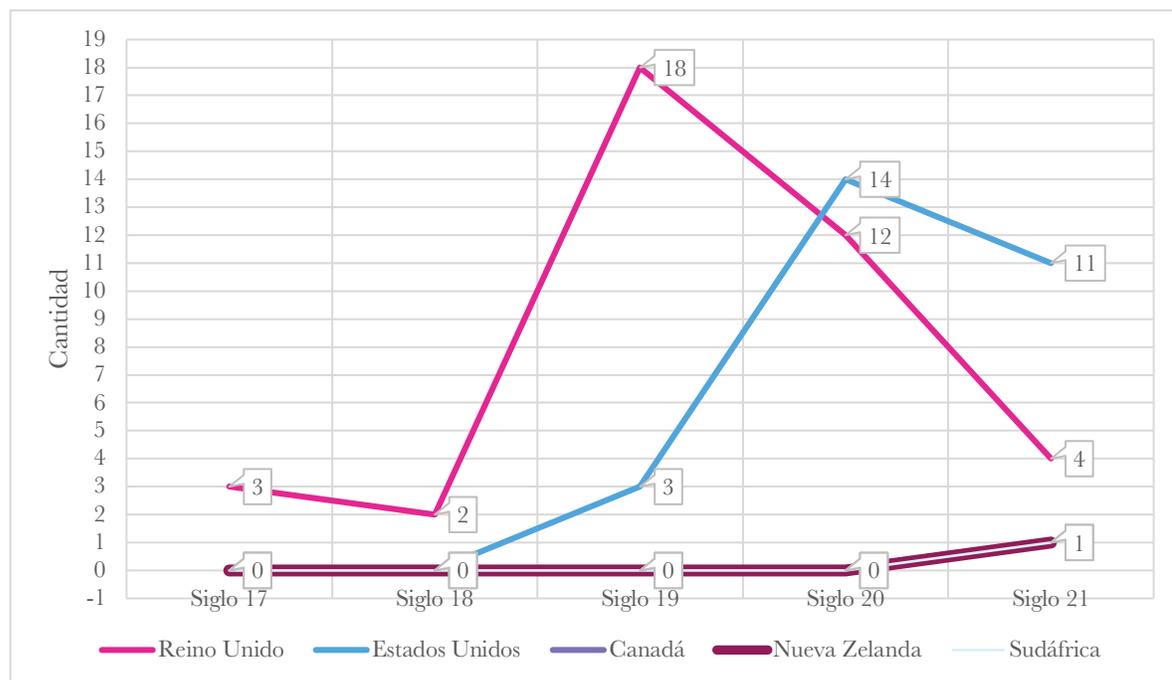


Sin embargo, lo que las gráficas anteriores no muestran es una baja considerable durante los siglos XX y XXI en la producción de retraducciones en Reino Unido y un incremento significativo en las retraducciones estadounidenses, como se ve en la gráfica 5.²³² Además, se

²³² Gráfica elaborada a partir de los datos en Anexo 1.

puede apreciar que apenas hasta el siglo más reciente surgen traducciones en Canadá, Nueva Zelanda y Sudáfrica. También vale la pena notar que, en el siglo que corre, ya existen once traducciones en Estados Unidos, por lo que podría esperarse que la cantidad llegue a igualar, si no es que a superar, a la del siglo pasado.

Gráfica 5: Incremento de traducciones de la *Odisea* por país angloparlante y siglo



A partir de los datos de la gráfica 5, se puede ver que la retraducción de la *Odisea* en Estados Unidos (lugar donde se publicó mi objeto de estudio) no fue sustancial sino hasta el siglo XX. El siglo XIX apenas vio tres retraducciones de la obra y su incremento exponencial se cruza con la baja en la producción dentro del Reino Unido. Sin embargo, a la luz de las retraducciones de la contraparte de la *Odisea*, la *Iliada*, podemos ver que el fenómeno de la traducción al inglés de la obra de Homero en general no era inusitado en Estados Unidos. La primera instancia en este país en el caso de la *Iliada* fue de William Munford en Boston en 1846 con la editorial Little, Brown and Company (Charles C. Little and James Brown en ese entonces), y fue la undécima retraducción al inglés. Más adelante, Thomas Clark y William Cullen Bryant publicaron sus retraducciones en 1855 y 1870, respectivamente, y ambos traductores también trabajaron con la *Odisea*, siendo Bryant el primero de los dos en 1871, dado que Clark no publicaría su versión sino hasta 1888.²³³

²³³ Véase Anexo 1.

Una posible explicación sobre los niveles elevados de producción en Estados Unidos a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI podría hallarse en la ausencia de una “gran traducción”²³⁴ que de algún modo ralentice la frecuencia con la que surgen retraducciones de la misma obra, o podría deberse a la voracidad comercial de las editoriales estadounidenses. Venuti propone que cuando una editorial publica retraducciones de textos canónicos de otras lenguas que pertenecen al dominio público (como es el caso de la obra de Homero), “su canonicidad garantiza una demanda en el mercado y su publicación es más barata que la de textos con derechos de autor, los cuales requieren la adquisición de los derechos de traducción”²³⁵ y de hecho sugiere que las estrategias de traducción seleccionadas apelarán a la legibilidad del texto con el fin de garantizar ventas.²³⁶

Sin embargo, en la especificidad de la literatura clásica, y su relación con el público estadounidense, también podemos tomar en cuenta que, en el país, noventa y dos universidades ofrecen programas de maestría y/o doctorado en literatura clásica,²³⁷ lo cual implica una enorme demanda por estos textos. De hecho, de las veintinueve retraducciones de la *Odisea* publicadas en Estados Unidos, cuatro de ellas son de editoriales universitarias y cuatro de editoriales especializadas en publicaciones académicas.²³⁸

En el marco de este volumen de retraducciones es que se sitúa la editorial que publicó la retraducción de Emily Wilson: W.W. Norton. En 1923, William Warder Norton y Mary Dows Herter Norton fundaron su editorial para publicar conferencias de la universidad privada Cooper Union; años más tarde, comenzaron a publicar manuscritos de académicos en las áreas de filosofía, música y psicología. Después de la segunda guerra

²³⁴ Retomo este concepto de Berman puesto que la contextualización nos ha proporcionado datos numéricos sobre la publicación de retraducciones, por lo que, a diferencia de otras preguntas planteadas en torno a por qué se retraduce, pareciera que esto si es algo que podremos responder cuando haya datos de años posteriores de si acaso han surgido otras versiones de la *Odisea* en inglés.

²³⁵ Lawrence Venuti, “Retranslations: The Creation of Value”, p. 30.

²³⁶ Loc. cit.

²³⁷ “Graduate Programs in North America”, *Society for Classical Studies*, consultado el 11 de febrero de 2020, <https://classicalstudies.org/education/graduate-programs-north-america>. En contraste, en México, si bien hay licenciaturas que incluyen materias de letras clásicas, la Universidad Nacional Autónoma de México es la única en el país que ofrece formación en esta área en su licenciatura en letras clásicas y en los programas de maestría y doctorado en letras.

²³⁸ Las editoriales universitarias que han publicado retraducciones de la *Odisea* al inglés son University of California Press, University of Michigan Press, John Hopkins University Press y University of Oklahoma Press; las editoriales de interés académico son Baker & Taylor, New American Library, W.W. Norton y Hackett Publishing Company. Véase Anexo 2: Lista de retraducciones de la *Odisea* publicadas en Estados Unidos (1871-2018).

mundial y la muerte de W.W. Norton, las acciones de la editorial pasaron a ser de los empleados, por decisión de la difunta Mary Dows Herter Norton.²³⁹

De las consideraciones sobre la retraducción, si retomamos la propuesta de Venuti, que se apoya en los datos de la editorial Random House (Grupo Editorial Penguin Random House hoy en día), su suposición parece acertada si observamos que la editorial W.W. Norton ha publicado dos retraducciones de la *Odisea* y cuenta con los derechos de distribución de una adaptación para la radio BBC que se publicó originalmente en Reino Unido. En 1967, publicaron la retraducción de Albert Spaulding Cook, que se reeditó en 1974 con material adicional para formar parte de la línea Norton Critical Edition; esta edición se reimprimió en 1993. Hasta 2008 republicaron la adaptación para la radio BBC de Simon Armitage que se había narrado en el 2004 y publicado en 2006 en la editorial Faber and Faber. Por último, en 2017, publicaron la primera retraducción al inglés de esa obra hecha por una mujer, Emily Wilson; en 2018 se reimprimió en pasta blanda y la edición con material suplementario, de la línea Norton Critical Edition, se publicó agosto de 2020 (una diferencia de tiempo considerable si la comparamos con el lanzamiento de Cook). No obstante, es más difícil presuponer que los intereses comerciales primen por completo en la editorial, si la situamos en el contexto mercantil estadounidense; la cantidad de retraducciones en manos de la editorial es corta, si la comparamos con Penguin Random House. W.W. Norton publica 400 libros al año²⁴⁰ y Penguin Random House publica 15,000 y dicho grupo editorial cuenta con los derechos de cinco retraducciones de la *Odisea*.²⁴¹ El catálogo amplio de Penguin Random House se debe a que el grupo editorial distribuye las obras de Bantam House, Viking Press, Everyman's Library y Signet Classics; por lo tanto, la editorial tiene los derechos del trabajo de William Henry Denham Rouse (1937), Emile Victor Rieu (1945), Robert Fitzgerald (1961), Allen Mandelbaum (1990) y Robert Fagles (1996)²⁴² sin haber tenido que comisionar ninguna de esas retraducciones. En cambio, W.W. Norton ha tenido que comisionar las retraducciones de Albert Cook y Emily Wilson, aparte de pagar los derechos de distribución

²³⁹ "History of W.W. Norton", *W.W. Norton*, consultado el 10 de septiembre de 2019, <https://www.norton.com/who-we-are/history-of-w.-w.-norton>.

²⁴⁰ "History of W.W. Norton".

²⁴¹ "Global Publishing Leaders 2018: Bertelsmann", *Publishers Weekly*, consultado el 18 de septiembre de 2019, <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/publisher-news/article/78023-global-publishing-leaders-2018-bertelsmann.html>.

²⁴² Información obtenida del catálogo de Penguin Random House, disponible en <https://www.penguinrandomhouse.com/books/>, consultado el 19 de septiembre de 2019.

en Estados Unidos de la adaptación de Simon Armitage (la editorial Faber and Faber lo distribuye en Reino Unido).

2.4 EMILY WILSON, TRADUCTORA DE *THE ODYSSEY*

A continuación, hablaré de la traductora cuyo trabajo paratextual es mi objeto de investigación. Emily Wilson nació en 1971 en Oxford, Inglaterra.²⁴³ Hija del crítico A.N. Wilson y de la crítica y especialista en Shakespeare, Katherine Duncan-Jones, y con más estudiosos en su familia (como su abuela, Elsie Duncan-Jones), Wilson es una académica de “sexta generación”, según Matthew Reisz.²⁴⁴ Primero estudió literatura clásica y filosofía en Balliol College Oxford entre 1992 y 1994; en 1996, obtuvo el grado de maestra en literatura inglesa renacentista por parte del Corpus Christi College Oxford y, en el 2001, se doctoró en literatura clásica y comparada en Yale.²⁴⁵ Actualmente es miembro del departamento de literatura clásica de la Universidad de Pennsylvania en Filadelfia.²⁴⁶ Ha publicado cinco libros (*Odyssey, The Greatest Empire: A Life of Seneca, Six Tragedies of Seneca, The Death of Socrates: Hero, Villain Chatterbox, Saint, Mocked with Death: Tragic Overliving from Sophocles to Milton*), edita la sección de literatura clásica de *Norton Anthology of World Literature and Western Literature* desde su tercera edición en 2012 y colaboró con la traducción de cuatro tragedias de Eurípides para la compilación *The Greek Plays*.²⁴⁷ En 2020, publicó la edición de su retraducción de la *Odisea* con material suplementario. Sus proyectos incluyen su retraducción de la *Iliada*, un libro sobre traducción llamado *Faithful*, y una retraducción de *Oedipus Tyrannos*.²⁴⁸ También ha publicado reseñas de libros en *The New Republic, Slate, New England Classical Journal, London Review of Books, Times Literary Supplement, The Historian* y *Journal of Roman Studies*.²⁴⁹

En los últimos tres años, Wilson ha recibido gran atención mediática debido a su traducción de la *Odisea*, publicada en 2017, y porque es la primera mujer en retraducir dicha

²⁴³ Wyatt Mason, “The First Woman to Translate the ‘Odyssey’ into English”, *The New York Times*, 2 de noviembre de 2017, consultado el 11 de febrero de 2020, <https://www.nytimes.com/2017/11/02/magazine/the-first-woman-to-translate-the-odyssey-into-english.html>.

²⁴⁴ Matthew Reisz, “The Family Business”, *The World University Rankings*, 26 de julio de 2012, consultado el 11 de febrero de 2020, <https://www.timeshighereducation.com/features/the-family-business/420678.article>.

²⁴⁵ “Emily Wilson, Professor of Classical Studies”, *UPENN, The Department of Classical Studies*, consultado el 13 de febrero de 2020, <http://www.classics.upenn.edu/people/emily-wilson>.

²⁴⁶ Loc. cit.

²⁴⁷ Loc. cit. Por el libro *Mocked with Death*, obtuvo el premio Charles Bernheimer de la asociación estadounidense de literatura comparada en 2003.

²⁴⁸ Loc. cit.

²⁴⁹ Emily Wilson, “Emily Wilson”.

obra al inglés, aunque no es la primera mujer en el mundo en hacerlo a una lengua moderna.²⁵⁰ Wilson ha enfatizado en Twitter que más bien hay que señalar que el área de traducción de literatura clásica y de los estudios clásicos está dominada por hombres.²⁵¹ En un artículo de *The Guardian*, que publicó meses antes del lanzamiento de su retraducción, ella explica que:

Por cientos de años, el estudio de la antigua Grecia y Roma era en buena medida el campo de hombres blancos de la élite y sus hijos. Podría asumirse con optimismo que las cosas han cambiado. Después de todo, una amplia diversidad de mujeres ahora puede ingresar a universidades prestigiosas y estudiar griego y latín desde cero. [...] Pero el legado del dominio de los hombres todavía nos acompaña; desde la disciplina de clásicas hasta cómo los lectores no especializados acceden a la historia y literatura del mundo antiguo. [...] En Estados Unidos y el Reino Unido, casi todos los traductores más destacados de literatura griega y romana han sido hombres, inclusive hace 10 o 20 años, a pesar de que los departamentos académicos de literatura clásica han logrado contar una distribución de género más equilibrada.²⁵²

Su versión del poema comenzó a atraer a los medios desde que se publicó un fragmento del primer libro en *The Paris Review* en verano de 2017.²⁵³ A partir de la publicación de su traducción, ha sido entrevistada para el *New York Times*, *MLA Commons*, *Los Angeles Review of*

²⁵⁰ Jessica Bao, “Emily Wilson: Not the First Woman to Translate the *Odyssey*”, *34th Street*, 22 de octubre de 2019, consultado el 13 de febrero de 2020, <https://www.34st.com/article/2019/10/emily-wilson-penn-classical-studies-translation-the-odyssey-macarthur-foundation-genius-grant-fellowship>. Como Bao señala, cuando recién se publicó su traducción, la mayoría de los encabezados de la prensa enfatizaban este rol de “primera mujer”, pero en una conversación con Wilson, la traductora explicó que el título que le han dado le causa incomodidad. Bao dice, “Para empezar, aunque Wilson es la primera mujer en traducir la *Odisea* al inglés, a ella le preocupa que el énfasis en su rol como ‘la primera’ eclipse el hecho de que ya existen múltiples traducciones de la *Odisea* hechas por mujeres en lenguas modernas, como el turco y el italiano”. Es probable que Wilson se refiera a la traducción de Azra Erhat (1970) y a la de Francesca Castellino (1956), respectivamente. En francés, existe la retraducción de Anne Le Fèvre Dacier (1708). En español, a la traductora y helenista cubana Laura Mestre se le atribuyen las únicas traducciones al español de la *Iliada* y la *Odisea* hechas por una mujer; desafortunadamente, como señala Elina Miranda Cancela, la traductora murió en 1944 antes de poder publicar sus versiones y ambos trabajos permanecen “inéditos [...], en los fondos del archivo del Instituto de Literatura y Lingüística, en La Habana”. Véase Elina Miranda Cancela, “Laura Mestre, helenista y traductora de Homero”, *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*, 11 (2011): p. 304.

²⁵¹ Emily Wilson, publicación en Twitter, 2 de octubre de 2019, 11:03 a.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/1179426687047614464>.

²⁵² Emily Wilson, “Found in Translation: How Women Are Making The Classics Their Own”, *The Guardian*, 7 de julio de 2017, consultado el 24 de septiembre de 2020, <https://www.theguardian.com/books/2017/jul/07/women-classics-translation-female-scholars-translators>.

²⁵³ Emily Wilson, “From the ‘*Odyssey*’, Book 1”, *The Paris Review*, 221 (2017), <https://www.theparisreview.org/poetry/6950/from-the-odyssey-book-i-homer-translated-by-emily-wilson>.
the par

Books, Words Without Borders, Ekathimerini, Tor, Chicago Review of Books y *National Public Radio*.²⁵⁴ Como señala Stephan Salisbury, esta traducción ha sido aclamada por la crítica²⁵⁵ y, en menos de un año, la Universidad de Columbia reemplazó la traducción de Richmond Lattimore, que había formado parte del currículum de lectura básica desde los años sesenta, con la de Wilson.²⁵⁶ Así, no resulta sorprendente que, a menos de un año de haber publicado la edición en pasta dura de su traducción, se haya lanzado la edición en pasta blanda a la mitad de precio que la impresión anterior.²⁵⁷ En 2019, la Fundación MacArthur otorgó a Wilson la beca Genius, un premio con un valor de \$625,000 dólares.²⁵⁸ Se otorga desde 1981 y, hasta la fecha, solo 15 traductores lo han recibido.²⁵⁹ En la página oficial de la fundación, se elogia su traducción de la *Odisea* y sus logros como académica que presentan similitudes y diferencias entre el pasado y el presente y que son “esclarecedores e interesantes tanto para lectores especializados como para el público general”.²⁶⁰

La publicación de la *Odisea* de Wilson coincide con la apertura de su cuenta de Twitter, @EmilyRCWilson, donde ella publica tuits sobre traducción, literatura, su contexto académico, reseñas de otros libros y artículos, y su vida personal de forma activa.²⁶¹ En su sitio web, EmilyRCWilson.com, la traductora ha creado una página exclusiva en torno a sus

²⁵⁴ Emily Wilson, “Emily Wilson”, *EmilyRCWilson*, consultado el 12 de febrero de 2020, <https://www.emilyrcwilson.com/about-wilson>.

²⁵⁵ Stephan Salisbury, “Penn Professor Awarded MacArthur Genius Grant”, *The Philadelphia Inquirer*, 25 de septiembre de 2019, consultado el 13 de febrero de 2020, <https://www.inquirer.com/arts/books/macarthur-genius-grant-emily-wilson-odyssey-20190925.html>. El Departamento de Clásicas de UPENN, donde Wilson trabaja, ha recopilado los elogios y críticas de su traducción en la página web “International Recognition for Prof. Emily Wilson’s Translation of the *Odyssey*” (<https://www.classics.upenn.edu/news/international-recognition-prof-emily-wilson’s-translation-odyssey>), el cual incluye 43 enlaces distintos.

²⁵⁶ Stephan Salisbury, “Penn Professor Awarded MacArthur Genius Grant”.

²⁵⁷ Emily Wilson, publicación en Twitter, 5 de octubre de 2018, 9:02 a.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1048211812775333889?lang=en>. En la consulta más reciente en Amazon México (25 de mayo de 2020), la edición de pasta dura cuesta \$550 MXN y la otra \$206 MXN.

²⁵⁸ Darden Livesay, “First Woman to Translate Homer’s *Odyssey* Receives \$625,000 MacArthur Foundation Genius Grant”, *Pappaspost*, 19 de noviembre de 2019, <https://www.pappaspost.com/emily-wilson-macarthur-foundation-genius-grant/>.

²⁵⁹ Stephan Salisbury, “Penn Professor Awarded MacArthur Genius Grant”. Consulté la lista de ganadores y los traductores acreedores del premio han sido: Ralph Manheim, A.K. Ramanujan, Robert Hass, Charles Simic, Daryl Hine, Huynh Sanh Tong, Ellendea Proffer Teasley, Guy Davenport, Jim Powell, Richard Howard, Lydia Davis, Peter Cole, A.E. Stallings, Khaled Mattawa y, ahora, Wilson. (Lista disponible en “MacArthur Fellows Program”, *Wikipedia*, consultada el 13 de febrero de 2020, https://en.wikipedia.org/wiki/MacArthur_Fellows_Program).

²⁶⁰ “Emily Wilson”, *MacArthur Foundation*, consultado el 13 de febrero de 2020, <https://www.macfound.org/fellows/1053/>.

²⁶¹ De acuerdo con *Vicinitas*, una herramienta web para analizar perfiles de Twitter, Emily Wilson publica en promedio 4.7 tuits al día. “@emilyrcwilson”, *Vicinitas*, consultado el 13 de febrero de 2020, <https://www.vicinitas.io/free-tools/download-user-tweets?tracker=%40emilyrcwilson>.

publicaciones en Twitter (@EmilyRCWilson Scholia²⁶²), donde incluye ligas a hilos de tuits (publicaciones encadenadas, para discutir temas con más espacio que un solo tuit) sobre “el arte de la traducción”.²⁶³ En el sitio web, Wilson describe su contenido así:

En publicaciones recientes, ella ha analizado los retos que una traductora enfrenta, con ejemplos de la *Odisea* y *Oedipus Tyrannos* (por publicar en Norton). Wilson también usa Twitter para comparar pasajes cortos de diferentes traducciones de la *Odisea* al inglés. Comenta sobre cómo otros traductores como George Chapman (1615), Alexander Pope (1725), T.E. Lawrence (1932), Robert Fitzgerald (1931), Richmond Lattimore (1965), Robert Fagles (1996), Stanley Lombardo (2000) y Stephen Mitchell (2013) han interpretado diferentes palabras, frases y conceptos del texto original en griego al inglés.²⁶⁴

Para mi investigación, analizaré los peritextos contenidos en su traducción de la *Odisea* y algunos epitextos que la traductora ha publicado en Twitter, extraídos de la lista que ella misma ha seleccionado en “@EmilyRCWilson Scholia”, el cual incluye quince hilos con comparaciones de fragmentos de la *Odisea*.

2.4.1 ACERCAMIENTO INICIAL A LOS PERITEXTOS DE EMILY WILSON

Antes de analizar los paratextos de Emily Wilson en torno a la *Odisea*, me parece pertinente observar sus indicios en las primeras retraducciones que ha publicado para dar cuenta de su evolución en términos de la cantidad y tipo de peritextos empleados. Compararé los peritextos contenidos en la primera retraducción de Wilson, perteneciente a la línea de Oxford World’s Classics, con los de otras retraducciones publicadas dentro de la misma colección. Por último, compararé qué peritextos contiene su retraducción de la *Odisea* con los de otras dos retraducciones estadounidenses que, según Emily Wilson, están dirigidas al mismo público al que ella destinó su traducción, según una reseña que la traductora publicó

²⁶² *Scholia* es el plural de *scholium*, un préstamo del latín que significa nota o explicación de un texto académico o literario, escrito por alguien que lo ha estudiado. (*Cambridge Dictionary*, s.v. “scholium”, consultado el 13 de agosto de 2019, <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/scholium>.) Asimismo, Eleanor Dickey ofrece una nota extensiva sobre el significado de *scholia*, que proviene de la tradición erudita en la antigua Grecia, donde señala que hoy en día los académicos se refieren con frecuencia al término para describir notas cortas de pasajes específicos en lugar de un trabajo de exégesis continua. Lo que queda claro es que Emily Wilson se suscribe a una tradición antigua para elevar el estatus de sus tuits al recopilarlos en una página web bajo ese término y que es una parte de su retórica. Véase Eleanor Dickey, *Ancient Greek Scholarship. A Guide to Finding, Reading and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica, and Grammatical Treatises, from Their Beginnings to the Byzantine Period*, (Nueva York: Oxford University Press, 2007), p. 11 (nota al pie 25).

²⁶³ Emily Wilson, “@EmilyRCWilson Scholia”, EmilyRCWilson, consultado el 13 de febrero de 2020, <https://www.emilyrcwilson.com/emilyrcwilson-scholia>.

²⁶⁴ Emily Wilson, “@EmilyRCWilson Scholia”, EmilyRCWilson, consultado el 13 de febrero de 2020, <https://www.emilyrcwilson.com/emilyrcwilson-scholia>.

en 2013: las de Robert Fagles y Stanley Lombardo. Así, pretendo que tengamos una idea inicial tanto de la originalidad de la traductora como de los patrones a los que se apega. Debo señalar que, en este acercamiento inicial, aunque ya comenzaré a hablar de algunos aspectos de la retórica de los paratextos que me interesa analizar, no ahondaré en ellos sino hasta el tercer capítulo.

La primera retraducción publicada de Wilson fue la antología *Six Tragedies of Seneca* en 2010.²⁶⁵ Para ese entonces, la traductora ya había publicado dos libros, uno sobre el impacto histórico y artístico de la muerte de Sócrates (*The Death of Socrates*) en 2007 y otro con un análisis crítico y comparativo de Milton, Sófocles, Eurípides, Séneca y Shakespeare (*Mocked with Death: Tragic Overliving from Sophocles to Milton*) en 2005.

El peritexto editorial más inmediato de la traducción de las tragedias de Séneca es la portada, la cual incluye el nombre del dramaturgo en un tipo grande y en rojo, seguido por el título de la antología en negro, una referencia a Wilson con la frase “A new translation by Emily Wilson” (Una nueva traducción de Emily Wilson) en un tipo más pequeño y, por último, el título de la colección a la que pertenece la publicación, Oxford World’s Classics.

²⁶⁵ Séneca, *Six Tragedies*, trad. Emily Wilson, (Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2010).

Este formato se usa con todas las traducciones de la colección, como se puede ver en la Ilustración 1:

También se observa una ilustración en la portada, que muestra a una mujer. Se trata de un fragmento de una pintura al fresco en una casa en Pompeya. En la contraportada, se incluyen

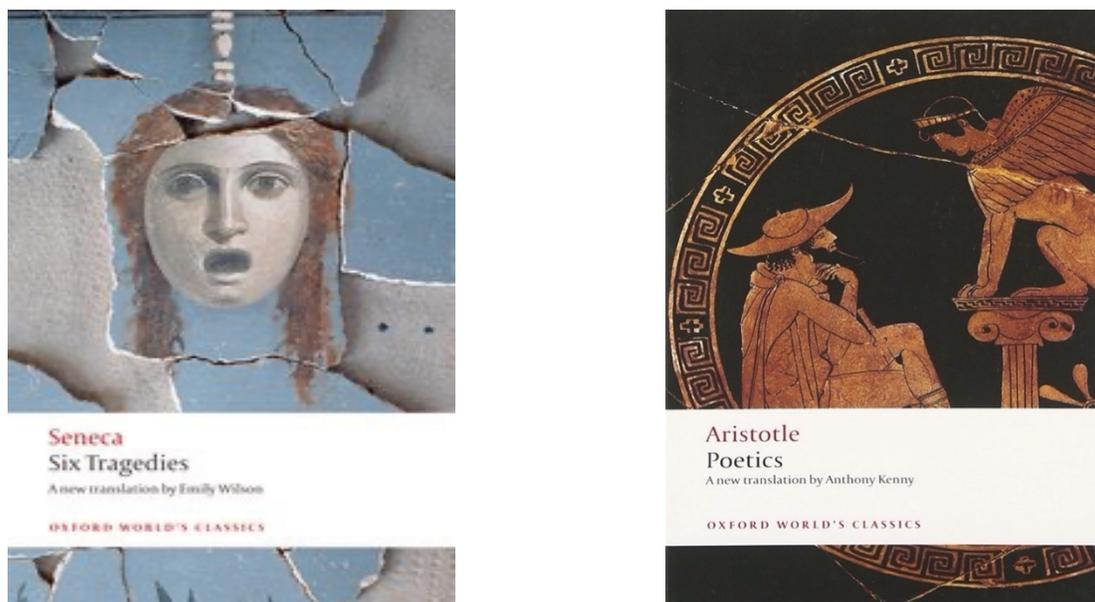


Ilustración 1: Portadas de dos traducciones de la colección Oxford World's Classics (*Six Tragedies* y *Poetics*)

los títulos de las tragedias que incluye la antología (Fedra, Edipo, Medea, Las troyanas, La locura de Hércules y Tiestes), una reseña sobre la vida de Séneca donde se menciona que esta edición de las seis “mejores obras” del dramaturgo “captura [su] estilo en una traducción en verso que es vívida y precisa”.²⁶⁶

²⁶⁶ Séneca, *Six Tragedies*, trad. Emily Wilson, (Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2010), contraportada.

Al interior del libro, la primera página incluye una biografía breve de Séneca y una reseña de cuatro líneas sobre la traductora, donde se menciona que es profesora en la Universidad de Pennsylvania y los dos libros que había publicado hasta ese momento. En la portadilla, viene otra referencia a Wilson donde se señala que su traducción incluye una introducción y notas. Como se puede ver en la Ilustración 2, el tipo que se usa para su referencia es de menor tamaño que la referencia al autor.

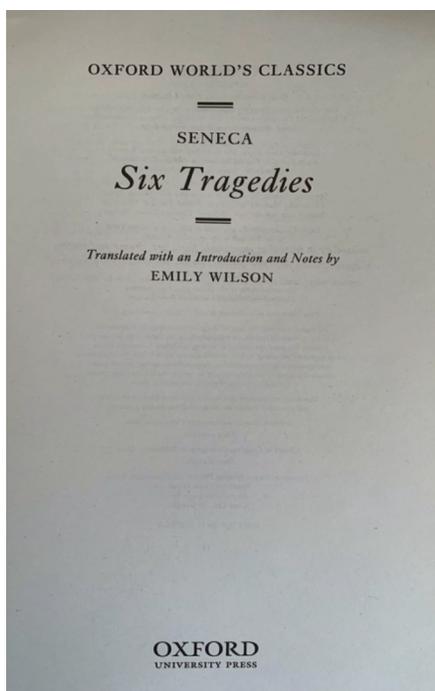


Ilustración 2: Portadilla de *Six Tragedies*

La instancia prefacial del volumen incluye un prefacio alógrafo,²⁶⁷ original y preliminar de veintiséis páginas sobre Séneca (titulado “Introduction”) y un prefacio autoral, original y preliminar de dos páginas donde Wilson habla de su retraducción (titulado “Note on the text and translation”). En el prefacio autoral, Wilson señala (1) en qué texto fuente se basó, (2) por qué traduce en verso, (3) las diferencias entre el latín y el inglés, (4) cómo otros traductores recientes acuden al pentámetro yámbico mientras que ella no se apega por completo a este formato y qué efecto espera que tenga en el lector, (5) el estilo de Séneca y cómo decidió recrearlo en inglés y (6) una explicación de por qué no incluye acotaciones en su traducción. Al abordar estos temas, el prefacio de Wilson cumple la función de orientar la lectura de la

²⁶⁷ De acuerdo con los parámetros que establecí en el primer capítulo de mi investigación, lo considero alógrafo porque no se discute en ningún momento la retraducción de Wilson.

retraducción hacia un entendimiento de por qué tiene cierto lenguaje y para predisponer a los lectores a percibir los efectos que la traductora tenía en mente.

El lenguaje de Wilson en dicho prefacio llama la atención. Aunque nunca se dirige en segunda persona a los lectores, los menciona constantemente y se refiere a ellos como “nuevos lectores”.²⁶⁸ Cuando discute la falta de acotaciones, también dice que busca “inspirar a actores y directores a que creen nuevas versiones de las obras y las traigan a la vida para el nuevo siglo”.²⁶⁹ Mientras tanto, al comparar su traducción con las de otros, usa fórmulas como “la mayoría de los traductores recientes han supuesto que [...], pero en realidad [...], por lo tanto yo he intentado [...] y mi esperanza es que”. En el capítulo siguiente, volveré sobre los efectos que produce su uso particular del lenguaje.

Después de los prefacios se incluye una bibliografía, una cronología de la vida de Séneca y una serie de árboles genealógicos de la mitología romana. Las notas de la traducción se incluyen hasta el final del libro, con llamadas a las líneas del texto en las que comenta y su contenido es meramente informativo sobre las referencias culturales del texto.

Esta selección de peritextos no es exclusiva de la traducción de Wilson. Tras consultar dos retraducciones más de la colección Oxford World’s Classics, de la editorial Oxford University Press,²⁷⁰ resulta aparente que, por los lineamientos editoriales, los traductores tienen los mismos espacios, pero el uso de la instancia prefacial en torno a cada retraducción es variado. Tanto en la retraducción de *Poetics* de Aristóteles, por Anthony Kenny²⁷¹ y la retraducción de *Birds and Other Plays* de Aristófanes, por Stephen Halliwell,²⁷² se incluye en la portada la frase “A new translation by[...]”; la información que se provee de los traductores también cubre su educación y publicaciones previas; y los prefacios alógrafos aportan contexto histórico a las obras.

En los prefacios autorales, surgen diferencias más sutiles de contenido y función. En la retraducción de *Poética* de Kenny, el traductor menciona (1) en qué texto fuente se basó, (2) por qué su traducción no se apega a la sintaxis del griego o a su puntuación, (3) cómo

²⁶⁸ Emily Wilson, “Note on the text and translation”, en Séneca, *Six Tragedies*, p. xxviii.

²⁶⁹ Loc. cit.

²⁷⁰ La selección de las retraducciones para esta comparación fue por disponibilidad con dos criterios: que los textos fuente pertenecieran a la tradición clásica y que uno de los textos fuera dramático.

²⁷¹ Aristóteles, *Poetics*, trad. Anthony Kenny, (Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2013).

²⁷² Aristófanes, *Birds and Other Plays*, trad. Stephen Halliwell, (Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1998).

busca preservar el sentido del original, (4) el sistema de numeración que usa, (5) qué otras fuentes consultó y citó, (6) información breve de la selección de ensayos incluidos en el anexo y (7) agradecimientos.²⁷³ La función de orientar la lectura se preserva, pero llama la atención cómo el traductor, a diferencia de Wilson, no discute qué se ha hecho en otras retraducciones; bajo esta mirada, también resalta la falta de agradecimientos en la traducción de Wilson. Por último, en su prefacio, Kenny no parece dirigirse a los lectores más allá de informarles cómo es su traducción, es decir, no habla de los efectos del mismo modo que Wilson lo hace. En la retraducción de *Birds and Other Plays* de Halliwell, el traductor menciona (1) en qué textos fuente se basó, (2) cómo se apega a la forma del original y (3) una descripción de la numeración que usa.²⁷⁴ Aquí, el afán por guiar la lectura es mucho menor que en las traducciones anteriores y, al igual que Wilson, no incluye agradecimientos. La similitud entre Halliwell y Kenny es que su modo de hablar de la traducción no va más allá de una declaración de cómo se hizo.

La siguiente traducción de Wilson es la de cuatro tragedias de Eurípides (Las bacantes, Helena, Electra y Las troyanas) contenidas en la antología *The Greek Plays*, editada por Mary Lefkowitz y James Romm.²⁷⁵ En esta edición, la visibilidad de Wilson en los peritextos es mucho menor. No hay mención de ella o de los demás traductores en la portada ni en la contraportada, donde más bien se enfatiza el contenido del volumen, los dramaturgos y los editores. Este tratamiento se extiende a la portadilla, como se puede apreciar en la Ilustración 3:

²⁷³ Anthony Kenny, “Note on the Texts and Translations”, en Aristóteles, *Poetics*, p. xxxix.

²⁷⁴ Stephen Halliwell, “Note on the Translation”, en Aristófanes, *Birds and Other Plays*, p. lxvii.

²⁷⁵ Esquilo, Sófocles y Eurípides, *The Greek Plays*, eds. Mary Lefkowitz y James Romm, (Nueva York: Modern Library, 2016).

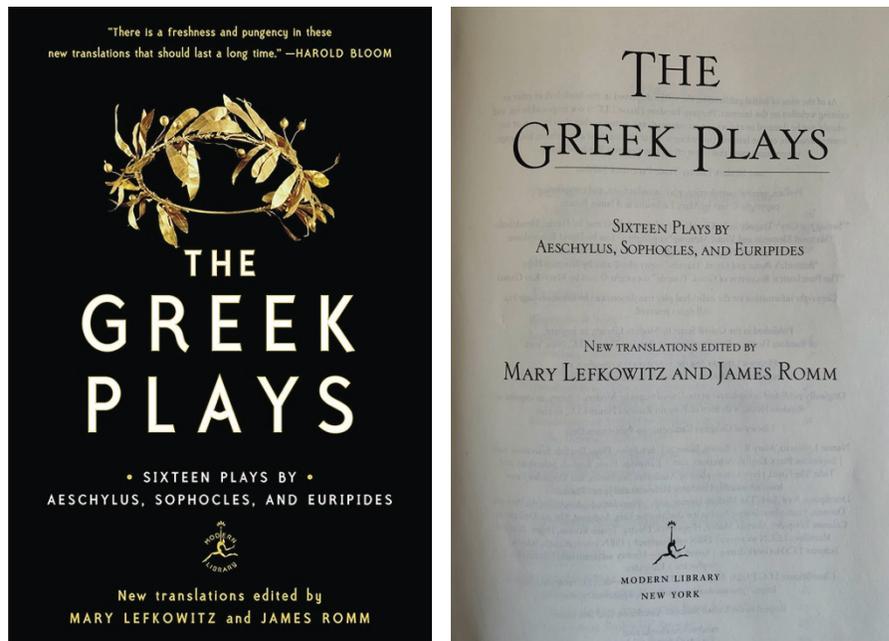


Ilustración 3: Portada y portadilla de *The Greek Plays*

No es sino hasta la tabla de contenidos que se menciona el nombre de cada tragedia y quién la tradujo, así, la presencia de Wilson no destaca entre la lista de traductores dado que todos reciben el mismo énfasis.²⁷⁶ La edición incluye dos prefacios alógrafos, originales y preliminares, escritos por los editores. En el primer prefacio, se habla de los contenidos del volumen y se habla de manera general de lo que hicieron los traductores pero no se dice el nombre de ninguno de ellos. En el segundo prefacio, se presenta el contexto histórico de los dramaturgos.

Cada obra incluye también un prefacio alógrafo de aproximadamente cuatro páginas que describe de manera general sus temas y trama, pero no se discute en ningún momento la traducción, y todos fueron escritos por los editores.

En el volumen, los traductores disponen de un espacio para hablar al principio de cada obra, donde se repite el nombre de quien la hizo y tienen un texto breve. Emily Wilson usa este espacio en las cuatro obras para decir en qué texto fuente se basó y a qué otros autores acudió para resolver cuestiones de interpretación. En todas sus traducciones, incluye notas al pie con información sobre las referencias culturales de las obras.

²⁷⁶ Esquilo, Sófocles y Eurípides, *The Greek Plays*, eds. Mary Lefkowitz y James Romm, (Nueva York: Modern Library, 2016), p. vi.

Por último, el libro incluye en las últimas páginas una sección titulada “About the Contributors” donde se dedican un par de líneas a cada traductor o traductora. En el caso de Emily Wilson, quien ocupa la última posición en la lista, se menciona que es profesora en la Universidad de Pennsylvania y los títulos que ha publicado. Llama la atención que ahí ya se anuncia “una nueva traducción de la *Odisea*”,²⁷⁷ puesto que esta no se publicaría sino hasta el año siguiente.

Vale la pena señalar que hay similitudes entre los lugares donde Wilson publicó sus primeras dos traducciones, ya que nos brindan información sobre el público al que se dirige y el prestigio que le aporta haber colaborado con Oxford University Press y Modern Library. De acuerdo con su sitio web, el objetivo de la colección Oxford World’s Classics es presentar textos originales y traducciones de renombre, con introducciones de autoridades en la materia, notas, bibliografía actualizada y un trabajo constante de reedición para mantenerse al corriente con los avances en la academia. Sus libros se dirigen al público general con precios accesibles.²⁷⁸ Mientras tanto, Modern Library, una división de Random House, se especializa en la publicación de clásicos traducidos para el público general estadounidense. En su página web, declaran que acuden a los mejores escritores y académicos de hoy para editar colecciones y redactar introducciones a los trabajos de traductores aclamados, con valores de producción de calidad y legibilidad superior, a precios accesibles.²⁷⁹ Por lo tanto, ambas editoriales le otorgan gran prestigio a la traductora y establecen su autoridad, sumadas a su formación y trayectoria en las áreas de literatura clásica y literatura comparada.

Lo que se puede inferir de estas dos publicaciones es que, para ese momento en la trayectoria de Wilson, su nombre no es lo que se va a enfatizar en los peritextos editoriales para llamar la atención de los lectores. Si bien en su primera traducción ocupa una posición privilegiada en la portada y tiene numerosos peritextos para dialogar con los lectores, el énfasis está en el dramaturgo, las tragedias (en una “traducción nueva”, para no llamarle retraducción) e incluso la colección, factores que, por sí solos, ya atraen a un público. No obstante, Wilson a estas alturas ya muestra cierta originalidad en cuanto al aprovechamiento del prefacio original frente a otros traductores que han colaborado para la misma colección.

²⁷⁷ Esquilo, Sófocles y Eurípides, *The Greek Plays*, p. 826.

²⁷⁸ “Oxford World’s Classics”, *Oxford University Press*, consultado el 18 de febrero de 2020, <https://global.oup.com/academic/content/series/o/oxford-worlds-classics-owc/?cc=mx&lang=en&>.

²⁷⁹ “About Modern Library”, *Modern Library*, consultado el 18 de febrero de 2020, <http://www.modernlibrary.com/about/>.

Mientras tanto, en sus traducciones de Eurípides, puesto que forman parte de un conjunto, la presencia de Wilson es mucho menos privilegiada. Por otro lado, en los peritextos donde se reseña quién es Wilson, la discusión se limita a su educación y a sus publicaciones, lo cual podría ser señal de qué prefieren enfatizar las editoriales por parecerles más valioso. Por último, en cuanto al tipo de peritextos empleados, por lo menos en *Six Tragedies*, se aprecia un patrón similar al que encontraremos en la retraducción de la *Odisea* de Wilson, aunque observaremos un incremento en el énfasis sobre la figura de la traductora.

2.4.2 PRODUCCIÓN PERITEXTUAL EN LA RETRADUCCIÓN DE LA *ODISEA* DE EMILY WILSON, COMPARADA CON LA DE DOS RETRADUCCIONES DESTINADAS AL PÚBLICO ESTADOUNIDENSE EN GENERAL: ROBERT FAGLES (1996) Y STANLEY LOMBARDO (2000)

Comparar los peritextos de todas las retraducciones de la *Odisea* al inglés es un estudio cuyas dimensiones y exigencias superan a los objetivos de mi investigación; sin embargo, es importante reconocer las similitudes y diferencias al menos en versiones dirigidas al mismo público y, por fortuna, una reseña que Wilson publicó en 2013, justo cuando se encontraba en proceso de traducir el poema épico de Homero,²⁸⁰ nos sirve para reducir el espectro de posibilidades a dos retraducciones.

La reseña es de la retraducción de la *Iliada* de Anthony Verity, publicada en 2012. En ella, Wilson toma como punto de partida el tema de las introducciones y señala que es un rasgo importante de las traducciones recientes de obras clásicas más prominentes.²⁸¹ Incluso señala que los prólogos de las versiones de Robert Fagles de la *Iliada*, la *Odisea* y la *Eneida*, escritos por Robert Knox, se publicaron en *The New Yorker* antes de que salieran las retraducciones, y caracteriza este acto como “un mecanismo infalible para impulsar las ventas”.²⁸² Wilson dice que esas introducciones, y las que Sheila Murnaghan escribió para las retraducciones de Stanley Lombardo de la obra del poeta griego, son algunos de los

²⁸⁰ Helen Meany, “I Didn’t Realise How Much of a Big Deal the First Woman Thing Was”, *The Irish Times*, 16 de julio de 2018, <https://www.irishtimes.com/culture/books/i-didn-t-realise-how-much-of-a-big-deal-the-first-woman-thing-was-1.3562988>. De acuerdo con la entrevista, Wilson tardó cinco años en traducir la *Odisea*.

²⁸¹ Emily Wilson, “Homer’s *Iliad*. Translated by Anthony Verity. Pp. xxxii + 470. Oxford: Oxford University Press, 2012. Hb. £16.99”, reseña de *Homer’s Iliad*, por Anthony Verity, *Translation and Literature*, 22 (2013): p. 249. Llama la atención cómo Wilson no usa la palabra retraducción, igual que lo hacen las editoriales, como ya señalé al inicio de este capítulo.

²⁸² *Ibid.*, p. 249. Esta situación es muy parecida a la de Wilson cuando se publicó un fragmento de su retraducción en *The Paris Review*, meses antes del lanzamiento de la obra completa, como mencioné anteriormente.

atractivos principales que se ofrecen a los compradores, pues son “detalladas, perspicaces y ofrecen una multiplicidad de sentidos de la textura literaria de Homero”.²⁸³ Pero lo más llamativo es que reconoce que tanto la retraducción de Fagles como la de Lombardo son “productos diseñados para atraer al amplio mercado estadounidense de la obra de Homero”, cuyos consumidores principales son:

[...] probablemente estudiantes universitarios de recién ingreso que deben tomar un curso básico de literatura o de la tradición occidental, para quienes hay que transmitir a Homero con un lenguaje accesible en cuanto a la trama y la caracterización, y que les provoque una reacción visceral.²⁸⁴

Como veremos, en los peritextos editoriales de la retraducción de la *Odisea* de Wilson, el objetivo y el público de llegada es el mismo. Por lo tanto, vale la pena observar el tipo y función de los peritextos empleados en lo que parece ser su competencia directa. Para esta comparación, acudiré a las versiones de pasta blanda de las tres publicaciones.

En la tabla 1 incluyo los tipos de peritextos contenidos en las tres retraducciones clasificados por su emplazamiento. Los espacios en blanco sirven para enfatizar las diferencias peritextuales. En la última fila, incluyo detalles de la realización material del libro, puesto que también son peritextos editoriales que nos brindan información valiosa. Para mi comparación, me concentraré en los peritextos editoriales, las instancias prefaciales y las realizaciones impresas de cada retraducción.²⁸⁵

²⁸³ Emily Wilson, “Homer’s *Iliad*. Translated by Anthony Verity”, p. 249. En el tercer capítulo retomaré el halago de Wilson al prefacio de Murnaghan en particular.

²⁸⁴ Loc. cit.

²⁸⁵ No abordaré el tema de las notas en Robert Fagles y Emily Wilson, puesto que aportan información contextual y cultural pero no discuten en ningún momento las decisiones de traducción. Sin duda son un recurso importante y recurrente en las traducciones de clásicos, pero no implican repercusiones en mi análisis central de la retórica de la traductora en el capítulo 3.

Tabla 1: Peritextos en las retraducciones de la *Odisea* por Robert Fagles, Stanley Lombardo y Emily Wilson

Ubicación	Robert Fagles (RF)²⁸⁶	Stanley Lombardo (SL)²⁸⁷	Emily Wilson (EW)²⁸⁸
Peritextos preliminares	Ilustración en la portada	Ilustración en la portada	Ilustración en la portada
	Peritexto editorial en la portada	Peritexto editorial en la portada	Peritexto editorial en la portada
	Peritexto editorial en las solapas		Peritexto editorial en las solapas
	Peritexto editorial en la portadilla	Peritexto editorial en la portadilla	Peritexto editorial en la portadilla
	Peritexto editorial en la cuarta de forros	Peritexto editorial en la cuarta de forros	Peritexto editorial en la cuarta de forros
	Dedicatoria	Dedicatoria	Dedicatoria
	Elogios de la crítica	Elogios de la crítica	Elogios de la crítica
	Introducción a la obra de Homero (prefacio alógrafo original)—escrito por Bernard Knox	Introducción a la obra de Homero (prefacio alógrafo original)—escrito por Sheila Murnaghan	Introducción a la obra de Homero (prefacio alógrafo original)—escrito por la traductora
	Guía de pronunciación y ortografía		
	Nota sobre la traducción (información sobre texto fuente consultado)	Prefacio sobre la retraducción (prefacio autoral original)—escrito por la traductora	
Mapas	Mapas y un plano del palacio de Odiseo	Mapas	
En el cuerpo de la retraducción	Títulos por canto		Títulos por canto
	Dibujo de un delfín al inicio de cada canto		Dibujo de un búho al inicio de cada canto
Peritextos posliminares	Posfacio sobre la retraducción (posfacio autoral original)—escrito por el traductor	Posfacio sobre la retraducción (posfacio autoral original)—escrito por el traductor	

²⁸⁶ Homero, *The Odyssey*, trad. Robert Fagles, edición de pasta blanda, (Nueva York: Penguin Books, 1996).

²⁸⁷ Homero, *Odyssey*, trad. Stanley Lombardo, edición de pasta blanda, (Indianápolis y Cambridge: Hackett Publishing Company, 2000).

²⁸⁸ Homero, *The Odyssey*, trad. Emily Wilson, edición de pasta blanda, (Nueva York: W.W. Norton, 2018).

	Glosario	Glosario	Glosario
		Índice de discursos	
	Árboles genealógicos		
	Apéndice de variantes textuales		
	Notas de Bernard Knox		Notas de la traductora
	Bibliografía sugerida	Bibliografía sugerida	
			Agradecimientos
Realización material del libro	Pasta blanda con solapas	Pasta blanda sin solapas	Pasta blanda con solapas
	Detalles metalizados con termoimpresión en el empastado		Detalles metalizados con termoimpresión en el empastado
	Borde vertical sin refinado (deckle edge), hecho a máquina	Borde vertical refinado	Borde vertical sin refinado (deckle edge), hecho a máquina

2.4.2.1 PERITEXTOS EDITORIALES, REALIZACIÓN MATERIAL Y PERITEXTOS EN EL CUERPO DE LA RETRADUCCIÓN

Las retraducciones de Fagles, Lombardo y Wilson (de ahora en adelante, RF, SL Y EW, respectivamente) comparten una serie de peritextos preliminares, como el uso de ilustraciones y peritextos editoriales en la portada, en la cuarta de forros y, en el caso exclusivo de RF y EW, en las solapas también. Las tres portadas ostentan el nombre de Homero, de la obra y de los traductores (en RF se menciona que el libro fue clasificado como uno de los diez mejores en una lista de la revista *Time*; SL y RF incluyen también los nombres de quiénes escribieron las introducciones).

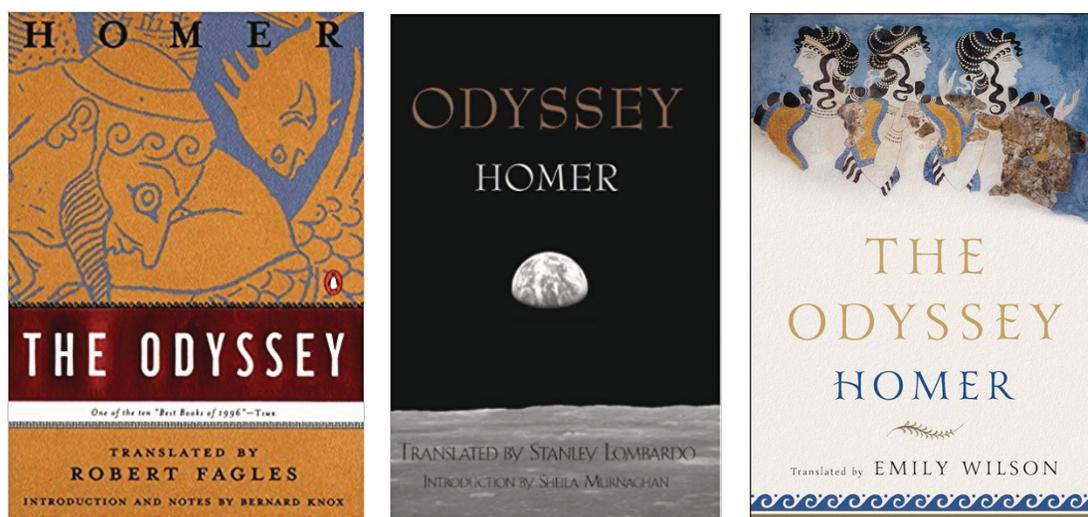


Ilustración 4: Portadas de RF, SL y EW

Como se puede apreciar en la ilustración 4, las imágenes son drásticamente distintas. En RF, se reproduce una cónica²⁸⁹ de Hércules peleando contra Tritón, proveniente del Museo Nacional Arqueológico de Tarquinia en Italia; en SL, una imagen llamada *Earthrise* de la Tierra vista desde la Luna que se capturó en la misión espacial Apolo 11; por último, en EW, una imagen de la pintura al fresco *Las damas de azul* que muestra a tres mujeres de la alta sociedad minoica, proveniente de un sitio arqueológico en Creta, Grecia. Mientras tanto, el uso del espacio en las cuartas de forros, varía entre las traducciones: en RF, se incluye el resto de la ilustración de la portada, una reseña corta del traductor donde se enfatiza qué premios ha ganado y cómo presenta el “poema más amado y accesible de Homero en una traducción moderna y asombrosa en verso”.²⁹⁰ En SL, se incluyen tres extractos de elogios críticos por

²⁸⁹ Pieza de cerámica griega clásica usada para beber vino.

²⁹⁰ Homero, *The Odyssey*, trad. Robert Fagles.

parte de profesores de literatura clásica de universidades estadounidenses. Al final, se señala también que el traductor y la encargada de la introducción son profesores de universidades del mismo país. En el caso de EW, se incluyen cuatro extractos de elogios de la crítica por parte de una escritora²⁹¹ y tres periodistas, todas mujeres, que se publicaron en revistas y periódicos estadounidenses e ingleses.

Desde aquí podemos ver que, aunque las tres versiones se dirigen al mercado estadounidense general, los mecanismos empleados para atraer lectores son distintos. Con RF, el atractivo está en la novedad de la traducción; con SL y EW, se enfatiza la aprobación por parte de figuras con autoridad (para SL, la autoridad radica en la erudición; para EW, en la notoriedad y el reconocimiento de los medios de comunicación masiva presentados). Los elogios señalan las cualidades orales, la habilidad estilística de los traductores y la trascendencia de cada versión.²⁹²

RF y EW incluyen solapas. En RF, la solapa derecha reseña de manera general la retraducción y la introducción y concluye que esta versión “encantará tanto al clasicista como al público general y cautivará a una nueva generación de estudiantes de Homero”.²⁹³ La solapa derecha incluye extractos de reseñas de revistas de renombre y la opinión de un escritor inglés famoso. En EW, primero viene una cita de un profesor de Cambridge que llama a la retraducción una “obra maestra” y después viene una reseña que se extiende hasta la solapa derecha sobre las cualidades de la retraducción y la introducción. Por último, viene una foto de la traductora y se menciona que es profesora universitaria y que vive en Filadelfia.

En su totalidad, todos los peritextos editoriales externos cumplen la misma función de atraer lectores potenciales y convencerlos de adquirir el libro por las diferentes ventajas que ofrecen: su novedad, facilidad de lectura, trascendencia cultural y la importancia de los traductores. Al interior de los libros también hay ciertas similitudes. Las tres retraducciones

²⁹¹ La escritora es Madeline Miller, quien recibió mucha atención en los últimos años por sus novelas para adultos jóvenes, en las que se retoman algunos personajes de la obra de Homero y cuentan la historia desde su punto de vista. Primero publicó *The Song of Achilles* (2011), donde se sigue a Patroclo y su relación amorosa con Aquiles. Después publicó *Circe* (2018), donde narra la historia del personaje epónimo.

²⁹² Con SL, se usan frases como “tiene el don”, “para sus contemporáneos”, “lenguaje fresco, ágil y entretenido”, “rango de emociones” y “no hay mejor versión que muestre lo esencial de Homero”, mientras que con EW, se usan frases como “lenguaje fresco, sin pretensiones y sencillo”, “invita a una experiencia más profunda”, “fácil de leer y pensada con rigor”, “una revelación”, “(muestra) la ambigüedad moral”, “una versión musical que es un hito cultural” y “de las traducciones más significativas del poema en la historia”. En el tercer capítulo analizaré con mayor detenimiento estos peritextos de EW.

²⁹³ Homero, *The Odyssey*, trad. Robert Fagles.

incluyen dedicatorias y materiales visuales (mapas, planos), pero RF y EW incluyen elogios de la crítica adicionales por parte de periodistas, autores y traductores.

La realización material de estas traducciones también nos aporta información interesante. Mientras que SL tiene un estilo más minimalista en el diseño, tanto RF como EW cuentan con detalles ornamentales que le dan más valor a sus libros. Ambos incluyen detalles metalizados con termoimpresión en el empastado, lo cual da una textura distinta y brillo a partes de la portada y la cuarta de forros. Asimismo, el borde vertical de las hojas no está refinado con guillotina sino cortado a máquina para dar la impresión de que el libro fue hecho a mano (Ilustración 5). De acuerdo con la Enciclopedia CAMEO, este tipo de borde, llamado “deckle edge” en inglés, se consigue simular de dos modos: (1) omitiendo el uso de la guillotina para ese borde o (2) haciendo los cortes después de la producción.²⁹⁴ Por la consistencia del corte en RF y EW, parece tratarse del segundo caso.

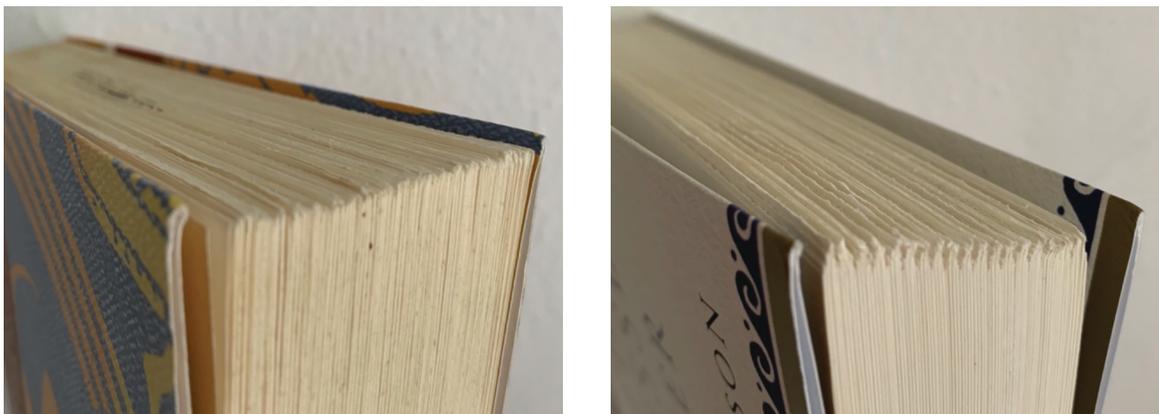


Ilustración 5: Borde de las hojas en RF (derecha) y EW (izquierda)

Por último, RF y EW comparten otra similitud bastante notoria en el cuerpo de sus respectivas retraducciones: la inserción de títulos para cada libro, detalle atípico en las retraducciones de Homero, y la inclusión de un dibujo que se repite en todos los cantos. Como se puede apreciar en la Tabla 2, RF usa títulos con los nombres de los personajes que sirven para describir de manera general el evento principal o el tema del libro. Mientras tanto, los títulos de EW son muy similares a los de RF en cuanto a función, pero es notorio el uso de sustantivos generales en lugar de hacer referencia directa a los nombres de los personajes, de tal modo que la trama se percibe como más universal.

²⁹⁴ *Conservation and Art Materials Encyclopedia Online*, s.v. “deckle edge paper”, consultado el 19 de febrero de 2020, http://cameo.mfa.org/wiki/Deckle_edge_paper.

Tabla 2: Títulos en RF y EW

RF	EW
1. Athena Inspires the Prince	1. The Boy and the Goddess
2. Telemachus Sets Sail	2. A Dangerous Journey
3. King Nestor Remembers	3. An Old King Remembers
4. The King and Queen of Sparta	4. What the Sea God Said
5. Odysseus—Nymph and Shipwreck	5. From the Goddess to the Storm
6. The Princess and the Stranger	6. A Princess and Her Laundry
7. Phaeacia's Halls and Gardens	7. A Magical Kingdom
8. A Day for Songs and Contests	8. The Songs of a Poet
9. In the One-Eyed Giant Cave	9. A Pirate in a Shepherd's Cave
10. The Betwitching Queen of Aeaea	10. The Winds and the Witch
11. The Kingdom of the Dead	11. The Dead
12. The Cattle of the Sun	12. Difficult Choices
13. Ithaca at Last	13. Two Tricksters
14. The Loyal Swineherd	14. A Loyal Slave
15. The Prince Sets Sail for Home	15. The Prince Returns
16. Father and Son	16. Father and Son
17. Stranger at the Gates	17. Insults and Abuse
18. The Beggar-King of Ithaca	18. Two Beggars
19. Penelope and Her Guest	19. The Queen and the Beggar
20. Portents Gather	20. The Last Banquet
21. Odysseus Strings His Bow	21. An Archery Contest
22. Slaughter in the Hall	22. Bloodshed
23. The Great Rooted Bed	23. The Olive Tree Bed
24. Peace	24. Restless Spirits

En cuanto al detalle visual de los dibujos (Ilustración 6), todos los capítulos de RF incluyen un par de delfines, que se puede relacionar con la idea del mar y del viaje de Odiseo. En el colofón de RF, se menciona que la ilustración es un motivo griego tradicional.²⁹⁵ En EW, el dibujo representa al búho de Atenea y, aunque el libro no incluye un colofón, en los agradecimientos, la traductora le agradece a Holly Danesi “por el tatuaje del búho de Atenea que me ayudó durante el proyecto”.²⁹⁶

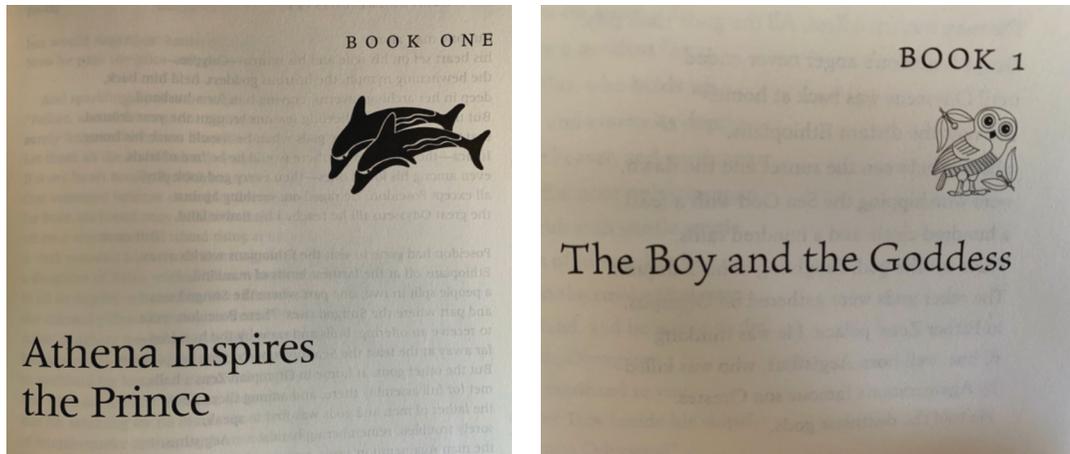


Ilustración 6: Primeras páginas del Canto 1 en RF (izquierda) y EW (derecha)

2.4.2.2 INSTANCIAS PREFACIALES

Seguido de las portadillas y las tablas de contenido, surge una de las diferencias más importantes. RF y SL incluyen introducciones redactadas por alguien más. Así, dan la impresión de que una autoridad externa, erudita en el tema de Homero y la obra, valida la retraducción con su mera presencia aunque no discuta el trabajo del retraductor en su prefacio alógrafo. Ahora bien, la introducción de EW es de la misma traductora, lo cual ya envía un mensaje de que ella es simultáneamente la autoridad en la materia.²⁹⁷ Sin embargo, al observar con más detenimiento los contenidos de cada introducción, resalta que hay temas que parecen estar diseñados para orientar la lectura de su retraducción correspondiente.

²⁹⁵ Homero, *The Odyssey*, trad. Robert Fagles, véase colofón.

²⁹⁶ Homero, *The Odyssey*, trad. Emily Wilson, p. 581.

²⁹⁷ En una conversación con Emily Wilson, la traductora me comentó que el plan inicial de la editorial W.W. Norton era pedirle a alguien más que hiciera la introducción de su retraducción, pero que ella insistió en hacerla. Emily Wilson, entrevista por David Rodolfo Areyzaga Santana, Guadalajara, 1 de diciembre de 2019.

Tabla 3: Temas en los prefacios alógrafos originales de RF, SL Y EW

RF (por Bernard Knox)	SL (por Sheila Murnaghan)	EW (por Emily Wilson) – sección “Introduction”
<ol style="list-style-type: none"> 1. Panorámica de la recepción, interpretación y difusión de la obra 2. El lenguaje de Homero 3. Comparación entre la <i>Odisea</i> y la <i>Iliada</i> 4. Consideraciones geográficas y similitudes con los viajes de los colonizadores 5. El viaje de Odiseo 6. Comparación entre Aquiles y Odiseo como figuras heroicas 7. Los dioses (énfasis en Zeus y Poseidón) 8. Hombres y mujeres (discusión en torno a Penélope) 9. El final de la épica 	<ol style="list-style-type: none"> 1. La <i>Odisea</i> como una historia de supervivencia y del retorno a casa 2. Análisis de Odiseo 3. Temas en el viaje de Odiseo 4. Aliados y enemigos (énfasis en Atenea, el cíclope, Zeus y Poseidón) 5. Padres, hijos, maestros y esclavos 6. Análisis de Penélope 7. El tema del heroísmo 8. Fuentes históricas 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Panorámica del género, la trama, la familiaridad y extrañez de la historia 2. La figura de Homero, la cuestión homérica, interpretación de la obra en la academia 3. La datación de la obra 4. Contexto geográfico e histórico 5. Amigos, extraños e invitados (énfasis en el tema de la hospitalidad y la xenofobia) 6. Los dioses (énfasis en Zeus, Poseidón, Hermes y Atenea) 7. Las diosas, esposas, princesas y esclavas 8. Convertirse en un hombre (análisis de Telémaco) 9. Esclavos 10. Relación entre Odiseo y las mujeres que encuentra en el camino y su familia 11. Actitud de otros personajes hacia Odiseo 12. El final de la épica 13. Recepción de la obra

La tabla 3 permite apreciar que EW tiene la introducción más larga y detallada y, aunque hay temas comunes entre los tres textos, cada uno tiene inclinaciones distintas. RF y SL enfatizan la travesía de Odiseo, el heroísmo y los dioses. En el caso de SL, la ilustración de la misión Apolo 11 armoniza con la historia de supervivencia y del retorno al hogar. Las figuras femeninas de la portada refuerzan la diferenciación que EW hace entre hombres y mujeres. Wilson también ahonda en los distinguos de acuerdo con la clase social de las personas y analiza el tema de Odiseo desde diferentes ángulos, sea en sus relaciones o en las actitudes de

otros. Las perspectivas novedosas que EW toma en su introducción pueden hablar de la necesidad de distinguirse de sus predecesores.

La siguiente diferencia sustancial es el emplazamiento de los prefacios autorales de cada retraducción. En RF y SL, los traductores hablan hasta el final de la historia, mientras que en EW, la traductora discute su trabajo inmediatamente después de introducir la obra. A simple vista, esto podría parecer una señal de modestia por parte de RF y SL y un afán por comentar sobre una lectura ya hecha, en lugar de orientar la recepción de la traducción; sin embargo, hay que considerar un factor de suma importancia: Robert Fagles y Stanley Lombardo ya habían publicado su traducción de la *Iliada* y Emily Wilson, al momento de mi investigación, no ha publicado dicha traducción. Las traducciones de RF y SL de dicha obra abren con prefacios autorales originales que preceden incluso a las introducciones de Bernard Knox y Sheila Murnaghan.²⁹⁸ Es decir, ambos traductores ya habían tenido su espacio privilegiado para presentarse ante el público y es probable que la mayoría de los lectores de sus retraducciones de la *Odisea* ya habrían leído su contraparte. Por lo tanto, también hay que considerar los contenidos de los prefacios autorales de la *Iliada* de RF y SL para la comparación, pues podrían brindarnos información sobre qué temas se discuten cuando los traductores se presentan por primera vez al tratar la obra de Homero, como es el caso de EW. Los presento a continuación en la Tabla 4, enfatizando los temas que comparten:

²⁹⁸ Homero, *The Iliad*, trad. Robert Fagles, (Nueva York: Penguin Books, 1991), p. ix; Homero, *Iliad*, trad. Stanley Lombardo, (Indianápolis y Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997), p. ix.

Tabla 4: Temas en los prefacios autorales originales (preliminares y posliminares) de RF, SL y EW

RF	SL		EW	
Prefacio <i>Iliada</i> (1991)	Posfacio <i>Odisea</i> (1996)	Prefacio <i>Iliada</i> (1997)	Posfacio <i>Odisea</i> (2000)	Prefacio <i>Odisea</i> (2017) – Sección “Translator’s Note”
Discusión sobre los retos de traducir a Homero (mención a Matthew Arnold); contraste entre Homero y Virgilio	Discusión sobre los retos de traducir a Homero (mención a Matthew Arnold); contraste entre Homero y Virgilio*	Discusión sobre el deber del traductor de Homero	Diferencias entre la <i>Iliada</i> y la <i>Odisea</i>	
Discusión sobre la tradición oral	Discusión sobre la tradición oral*	Cualidades esenciales de la obra de Homero	Similitudes entre ambas obras	
	Diferencias entre su trabajo con la <i>Iliada</i> y la <i>Odisea</i>	Historia de su traducción de la <i>Iliada</i>	Discusión sobre el primer verso de su traducción	Anécdota de su primer encuentro con la <i>Odisea</i> en la infancia
				Formación académica
	Discusión sobre el estilo	Historia del texto fuente		Reflexión sobre el estilo de la obra
Descripción general de su versión	Descripción general de su versión	Descripción general de su versión		Descripción general de su versión
				Discusión contra la postura de Matthew Arnold en torno a la traducción de Homero
				Discusión sobre el registro y uso de metáforas
	Discusión sobre los epítetos	Discusión sobre los epítetos		Discusión sobre los epítetos
		Reflexión sobre el estilo de la obra		Discusión sobre la variedad de estilos (con ejemplos)
Expectativas de la experiencia de lectura				Expectativas de la experiencia de lectura
				Discusión sobre el tema de la fidelidad y aspiraciones con su traducción

		Discusión sobre tendencias estilísticas en la traducción de Homero		Discusión sobre tendencias estilísticas en la traducción de Homero
	Fuentes consultadas para la interpretación de la obra		Fuentes consultadas para la interpretación de la obra	
			Elogio a Sheila Murnaghan	
Agradecimientos	Agradecimientos*	Agradecimientos	Agradecimientos	
	<u>*(Los primeros tres y los últimos dos párrafos son idénticos a los del prefacio en la <i>Iliada</i>.)</u>			
				Discusión contra el uso de lenguaje arcaizante
				Discusión sobre la agencia de la traductora
				Cuestiones léxicas
				Caracterización de Penélope (con ejemplos)
				Responsabilidades con su traducción
				Invitación a los lectores

De manera general, hay puntos en común entre los temas tocados en todas las instancias prefaciales, pero los enfoques son distintos.²⁹⁹ El prefacio y el posfacio de RF son idénticos en sus aperturas y cierres, lo cual explica en buena medida por qué su texto en la *Odisea* quedó al final de la retraducción: se espera que los lectores ya hayan leído el prefacio de la *Iliada* y que nada más consulten el otro peritexto para ver una explicación de ciertas particularidades. En el caso de SL, el posfacio de la *Odisea* se siente más como una continuación de la conversación que ya había iniciado en la *Iliada* y se concentra en qué comportamientos adoptó en su segundo encuentro con Homero. Lo que ambos traductores tienen en común es la mención de qué fuentes consultaron durante su trabajo y agradecimientos. En EW, no se tocan estos temas, pero hay que considerar que EW tiene una sección exclusiva para agradecimientos al final de su retraducción y que, si bien EW no explicita qué fuentes consultó, al hablar de su formación en literatura clásica y de su lectura de otras traducciones de la *Odisea* a lo largo de su vida, está dando a entender que su trabajo también fue riguroso y más bien aprovecha su prefacio para enfatizar las cualidades únicas de su retraducción, tocar temas generales de la traducción y responder a autoridades y tendencias que han estado presentes en la retraducción de la obra de Homero, como es el caso de las propuestas de Matthew Arnold y el uso de lenguaje arcaizante. Al igual que RF, EW describe qué efectos espera que su versión tenga en la experiencia de los lectores. En estos peritextos de RF, SL y EW, se habla en general sobre las características de su texto fuente y del autor y cómo las mismas afectan la retraducción resultante en términos de la métrica utilizada y el manejo de los epítetos. También se expresa de un modo u otro qué se espera y qué debe lograr alguien que traduzca a Homero. Sin embargo, la discusión en torno a cada aspecto de la retraducción es mucho más extensa en el prefacio de EW.

De lo expuesto, me parece importante destacar que el prefacio autoral de EW acude a ciertos *topoi*, lo cual habla de expectativas a cumplir al momento de redactar un peritexto de esta índole. Pero también se puede ver que EW no solo amplifica muchos de estos puntos, sino que también añade temas originales, como es el caso de la anécdota de su infancia. Mientras tanto, para cumplir con expectativas como la de dar cuenta de las fuentes consultadas sin tener que hacerlo de forma explícita, deja claro que ha recibido la formación

²⁹⁹ También vale la pena mencionar que en todas las instancias prefaciales se acude a lenguaje metafórico ya sea para hablar de Homero, de su obra, de sus personajes o de su experiencia de traducción, lo cual coincide con la práctica que Feltrin-Morris reconoció en su corpus, como mencioné en el primer capítulo.

esperada para llevar a cabo su trabajo y preferir que la discusión gire en torno a su relación afectiva con su labor.³⁰⁰

A manera de recapitulación, he presentado de manera general la información que existe hasta la fecha en torno a la historia de la traducción y retraducción de los clásicos griegos al inglés y con base en los hallazgos expuestos, se puede ver que el gran volumen de retraducciones de la *Odisea* en dicho idioma se debe a una demanda continua por parte del público académico y a un énfasis en la obra de Homero que se remonta a la tradición clásica. De este modo, la publicación de la retraducción de Wilson por parte de W.W. Norton pareciera confirmar la hipótesis de Venuti de que su surgimiento tiene fines comerciales y que aporta una interpretación personal de la traductora que busca distinguirse de otras ya existentes. Por otro lado, los elogios hacia el trabajo de Wilson por parte de la prensa y la decisión de la Universidad de Columbia de reemplazar la versión de Lattimore con la suya podrían ser indicativos de que aquí tenemos lo que Berman hubiera denominado como una “gran traducción” y habrá que observar si, en efecto, veremos un decremento en los próximos años de las retraducciones al mismo idioma; con estos factores, propongo que el prestigio que las retraducciones de textos clásicos al inglés pueden obtener está en manos de instituciones académicas, de la prensa y de figuras autorales notorias; después de todo, las tres retraducciones de la *Odisea* discutidas aquí (RF, SL y EW) ostentan en sus peritextos editoriales comentarios de académicos, de escritores y de periodistas.

Observar la evolución de Wilson en el uso y tipo de paratextos en torno a sus retraducciones visibiliza que estos espacios y su aprovechamiento se ganan con la trayectoria, pues hay un contraste claro en cómo los primeros paratextos de Wilson, si bien ya contenían indicios de originalidad en relación con los de publicaciones equivalentes, eran mucho más limitados que los que ahora presenta en su retraducción de la *Odisea*. Al principio, Wilson podía presentar las credenciales que validaban su trabajo; ahora, puede enfatizar más quién es ella y hacer declaraciones sobre los trabajos y posturas de otros. Por último, la comparación de su trabajo con el de sus pares confirma la propuesta de Foucault sobre la elaboración de discursos no como creaciones aisladas, sino como parte de una secuencia con patrones

³⁰⁰ Puede que esta decisión se correlacione con la ausencia notoria de una bibliografía en EW, elemento presente en RF y SL.

reconocibles que, en este caso, se manifiestan en la selección de paratextos y en las técnicas utilizadas en su realización impresa.

De este modo, como propuse al final del primer capítulo, he reconstruido el contexto de los paratextos que seleccioné para mi estudio y puedo emprender la discusión de los recursos retóricos específicos que se pueden apreciar en ellos para detectar qué medios de persuasión se utilizaron, de qué modo y cuáles son sus efectos.

3. ESTUDIO DE CASO: PERITEXTOS Y EPITEXTOS DE EMILY WILSON EN TORNO A *THE ODYSSEY*

A continuación, analizaré mi objeto de estudio: los peritextos contenidos en la edición de pasta blanda de la retraducción de *The Odyssey* de Emily Wilson —publicada en 2018—³⁰¹ y la selección de epitextos autorales en torno a la misma obra en Twitter dentro de la colección *@EmilyRCWilson Scholia*. Organicé este análisis en tres secciones: peritextos editoriales, instancias prefaciales y epitextos autorales. Cada sección se subdivide en cuatro apartados: descripción paratextual, logos, ethos y pathos. Al final describo de manera general los modos de argumentación de la producción paratextual analizada para averiguar cuáles predominan y discutir otros patrones detectables.

3.1 PERITEXTOS EDITORIALES

3.1.1 DESCRIPCIÓN PARATEXTUAL

Como ya señalé en la tabla 1, esta retraducción cuenta con peritextos editoriales en la portada, en las solapas, en la cuarta de forros, en las primeras páginas, la portadilla y en su realización material. En mayor detalle, los peritextos que me interesan para esta sección son los siguientes:

- Ilustración en la portada
- Título de la retraducción (portada y lomo)
- Nombre del autor (portada y lomo)
- Mención de la traductora (portada y lomo)
- Nombre de la editorial en el lomo
- Detalles visuales
- Elogios de la crítica en la portadilla y en las primeras páginas
- Reseña en las solapas
- Referencias a otros trabajos de Wilson en la página previa a la portadilla
- Dedicatoria

En el capítulo anterior establecí que la mayoría de estos peritextos preliminares son sintomáticos de la retraducción de clásicos al inglés; como se pudo ver, también se hallaban

³⁰¹ Elegí la edición en pasta blanda, publicada menos de un año después de la edición en pasta dura (2017) porque contiene elogios de la crítica, peritextos que no vienen incluidos en la edición de pasta dura. Fuera de esta adición, ambas ediciones son idénticas en su contenido paratextual. No obstante, Wilson dijo en Twitter que sí hubo modificaciones en su retraducción: “Cambié algunos detalles por razones de métrica, para mejorar el ritmo y la fluidez. Algunos otros fueron por motivos distintos, por ejemplo, errores de dedo o porque cambié de parecer”. Emily Wilson, publicación en Twitter, 22 de agosto de 2018, 7:20 a.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/1164512553487257600>.

en RF y SL. Para Genette, estos peritextos son transitorios, destinados a la atracción de lectores potenciales y son los más inmediatos.

En la Ilustración 7, se aprecia que los elementos que llaman la atención en la portada primero son el título de la retraducción y el nombre del autor. Al ostentar el título al centro de la portada (nivel 1), en letras doradas sobre un fondo blanco, y el nombre del autor (nivel 2), con un tipo más pequeño y en azul, que contrasta mucho más con el fondo, se privilegia lo más familiar del texto: la obra misma y su creador, figuras que todos los lectores reconocen. Incluso si los lectores vieran primero el lomo del libro, la experiencia sería la misma: primero resalta el título de la obra, después el nombre del autor. Después de estos elementos, se privilegia el nombre de la traductora en ambos espacios, en color negro y en tipografía de menor tamaño que los peritextos anteriores (nivel 3). Los elementos visuales de la portada acompañan a estos peritextos en la parte superior e inferior. Arriba se presenta la ilustración de las mujeres, con los mismos colores que se usan en los otros peritextos: dorado, azul, negro y el fondo blanco; abajo, un borde dorado y azul con olas, elemento natural que se asocia con la trama de la épica, pues el protagonista pasa mucho tiempo de la historia en el mar. Llama la atención que el nombre de la editorial y su logo, si bien ocupan un espacio en el lomo, en realidad no se enfatizan tanto como sucedía en las retraducciones de la colección Oxford World's Classics o incluso en la retraducción de RF, que lleva el logo de la editorial Penguin en la portada.

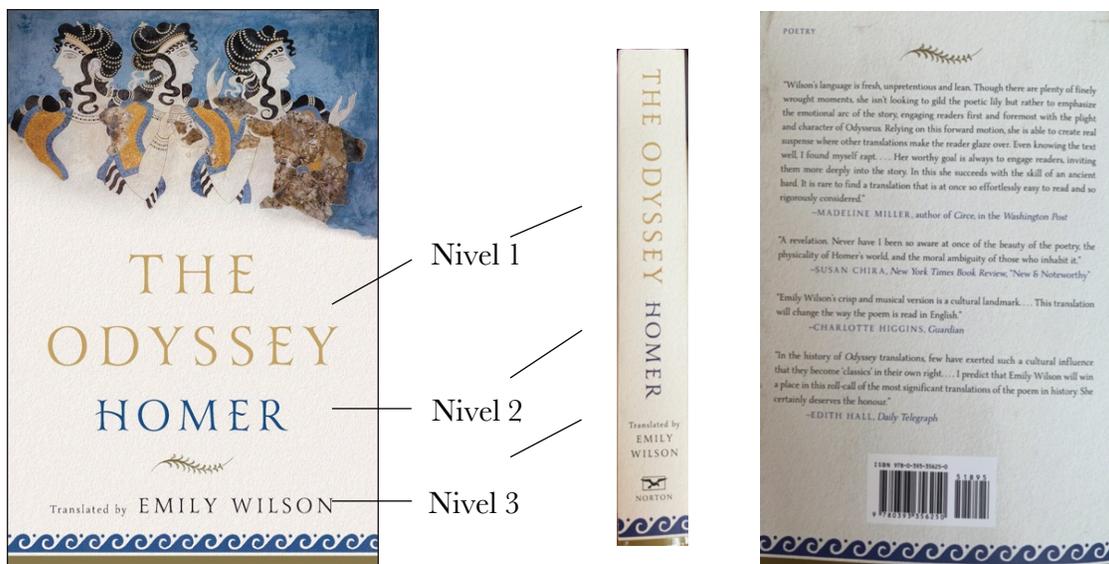


Ilustración 7: Portada, lomo y cuarta de forros de EW

El siguiente espacio que puede atraer a los lectores es la cuarta de forros, donde se presentan cuatro elogios de la crítica por parte de Madeline Miller (escritora), Susan Chira (*New York Times Book Review*), Charlotte Higgins (*The Guardian*) y Edith Hall (*Daily Telegraph*). El elogio de Miller es el más extenso de todos, mientras que los demás son de apenas unas cuantas líneas, por lo que pareciera que la opinión de la escritora de narrativa es la que la editorial considera más impactante. El extracto del elogio de Miller dice:

El lenguaje de Wilson es fresco, sin pretensiones y sencillo. Aunque hay muchos momentos escritos con finura, ella no busca ornamentar el texto, sino enfatizar el arco emocional de la trama, captando la atención de los lectores más que nada con las vicisitudes y el carácter de Odiseo. A partir de la sucesión de eventos que enfrenta el personaje, Wilson crea un suspenso genuino que, en otras traducciones, pasa desapercibido a los ojos de los lectores. Incluso yo, que ya conozco el texto bastante bien, quedé absorta... Su mayor y más constante mérito es atraer a los lectores e invitarlos a que se adentren en la historia, cometido que logra con la habilidad de un bardo antiguo. Pocas veces podemos hallar traducciones que sean así de fáciles de leer y pensadas con tanto rigor.³⁰²

Por último, como se aprecia en la Ilustración 8, en las solapas viene una reseña editorial de la retraducción de Wilson,³⁰³ un elogio corto de Rowan Williams, una foto de la traductora, una reseña sobre ella, información sobre la ilustración en la portada y de nuevo, el nombre de la editorial y el logo.



Ilustración 8: Solapas de EW

³⁰² Madeline Miller, citada en Homero, *The Odyssey*, trad. Emily Wilson.

³⁰³ Wilson me confirmó que la reseña en las solapas la escribió un miembro de la editorial W.W. Norton y que ella revisó el texto para hacerle cambios menores. Emily Wilson, mensaje por correo electrónico a David Rodolfo Areyzaga Santana, 2 de abril de 2020.

De este ordenamiento de los peritextos editoriales más inmediatos se puede apreciar qué se considera más atractivo. En primer lugar, qué texto es y quién lo hizo, los elementos familiares; segundo, quién lo tradujo, el elemento novedoso; tercero, la crítica, la aprobación externa; y cuarto, los rasgos generales de esta retraducción, lo que se ofrece en esta edición.

Al interior del libro, las primeras tres páginas que los lectores pueden hojear contienen más elogios de la crítica por parte de diferentes autores y periodistas. De cada uno se enfatiza en qué periódico o revista trabajan o un libro que hayan publicado. Los elogios son de Rebecca Newberger Goldstein (*Atlantic*), Wyatt Mason (*New York Times Magazine*), Henry Power (*Evening Standard*), Max Porter (escritor), Annalisa Quinn (*NPR Books*), Natalie Haynes (*The i Paper*), Yung In Chae (*Eidolon*), Josephine Balmer (*New Statesman*), Susan Hill (escritora), un autor anónimo (*Library Journal*), Gregory Hays (*New York Times Book Review*), Mary Beard (*Times Literary Supplement*), Colin Burrow (*London Review of Books*), John Byron Kuhner (*University Bookman*), Nilanjana Roy (*Financial Times*), A.E. Stallings (*Spectator*), R.L. Stine (escritor), Katherine Rundell (escritora) y Celeste Ng (escritora). Todas estas reseñas son casi de la misma extensión, aunque las más cortas son las de los escritores, pero no es una diferencia sustancial.

Después de las reseñas, en la página previa a la portadilla, se mencionan las publicaciones de Wilson, distinguiendo traducciones de otros libros. Mientras tanto, en la portadilla, se repite el patrón de la portada, pero en escala de grises: el título de la obra con mayor énfasis al centro (en tipo más grande y de mayor contraste); el nombre del autor en la parte superior (con un contraste menor); el nombre de la traductora (en un tipo mucho más pequeño y de contraste mínimo); por último, la editorial. Cabe destacar que en este espacio se presenta más información de la editorial: nombre completo (W.W. Norton & Company, Inc.), ciudades de publicación (Nueva York y Londres) y la frase “Independent Publishers Since 1923” (Editorial independiente desde 1923). Detrás de la portadilla se encuentra la hoja legal.

El último peritexto editorial que los lectores pueden hallar antes de pasar a la tabla de contenidos y a las instancias prefaciales es la página de dedicatoria. Ahí, Wilson se dirige a sus hijas: “To my daughters, Imogen, Psyche, and Freya” (A mis hijas, Imogen, Psyche y Freya). El peritexto se encuentra en la parte media superior de la hoja, en itálicas, con un

tipo pequeño. Es decir, después de que ya se presentó toda la información esencial, provista por la editorial y por fuentes externas, es que la traductora habla por primera vez.

Al mismo tiempo que se presentan todos estos elementos, los lectores pueden apreciar cualidades de la realización material del libro que, como ya señalé en el capítulo anterior, son los detalles metalizados con termopresión en el empastado, el borde vertical de las hojas sin refinar y que la publicación sea de pasta blanda. Los detalles metalizados resaltan el título de la obra (en la portada y en el lomo), en la ilustración de la portada y en el borde inferior; todos en color dorado y plateado. El borde vertical simula que el libro fue hecho a mano. De acuerdo con la propuesta de Genette, que mencioné en el primer capítulo, este tipo de detalles dan la impresión de lujo.

3.1.2 LOGOS

Como establecí en el primer capítulo, el *logos* se construye a través de ejemplos, máximas y entimemas. En el caso de los peritextos editoriales, los entimemas principales se hallan en los elogios de la crítica, las autoridades que hablan sobre la retraducción de Wilson y en la reseña contenida en las solapas. Asimismo, consideraré la ilustración de la portada como un entimema.

El uso y cantidad de autoridades como entimemas ayuda a validar la existencia de la retraducción de Wilson y a demostrar que su trabajo es de calidad; en el ámbito específico del *logos*, lo que debemos observar es a qué tipo de autoridades se recurre ya que su mismo *ethos* es lo que valida la argumentación. En la cuarta de forros, donde vienen los elogios principales, la autoridad más privilegiada es Madeline Miller, una escritora reconocida hoy en día entre el público de adultos jóvenes, y su reseña viene de *The Washington Post*, un periódico estadounidense importante. Los otros elogios son de periodistas de publicaciones también destacadas, aunque cabe señalar que *The Guardian* es inglesa y *Daily Telegraph* es australiana, lo cual amplifica el espectro de países angloparlantes que “aprueban” esta retraducción.

Lo que tienen en común las cuatro autoridades es que son mujeres emitiendo su opinión desde sitios reconocidos en la prensa. Esta selección de críticas, privilegiadas sobre las que se encuentran en las primeras páginas del libro, comunica que la máxima autoridad en este asunto se rige por el sexo, lo cual se correlaciona con el hecho de que Wilson fue la primera mujer en retraducir esta obra al inglés.

Del mismo modo, la selección de autoridades en la cuarta de forros armoniza con la ilustración en la portada que muestra a tres damas de la corte minoica, de tal modo que el entimema visual transmite que el libro es un asunto de mujeres, que en esta retraducción es lo que prima.³⁰⁴

La siguiente autoridad destacada es Rowan Williams, cuyo elogio se encuentra en la solapa. En su caso, lo que se enfatiza es que es profesor de la Universidad de Cambridge. Salta a la vista que Williams es la única figura cuyo contexto académico se enfatiza dentro del grupo extenso de elogios; de los extractos que se encuentran al interior del libro se enfatiza que provienen de periodistas y escritores, tanto hombres como mujeres, pero no su formación. La única figura con la misma clase de autoridad que Williams es Yung In Chae, filóloga también de Cambridge, pero de ella se menciona que es periodista de *Eidolon*, una revista en línea con acercamientos modernos al área de literatura clásica. Por lo tanto, se privilegia más que estas autoridades se comunican desde medios que el público general puede reconocer o que incluso consultan, y su formación es menos relevante. No obstante, la presencia de estas figuras, reconocidas en contextos académicos, sin duda llamarían la atención de lectores más avezados; de este modo, aunque no se mencione la trayectoria que tienen, puesto que no es relevante para el público más general, su presencia será significativa para otros sectores cuyo favor se busca ganar también.

Llama la atención la selección de escritores de narrativa en las reseñas al interior del libro: Porter publicó *Grief Is the Thing With Feathers* en 2015 y su trabajo fue elogiado en *The Guardian*;³⁰⁵ Hill es la autora de *The Woman in Black*, una novela que se ha adaptado varias veces a radio, televisión y cine;³⁰⁶ Stine es un autor ya muy conocido entre el público general por su serie de libros de terror, *Goosebumps* (que se distribuye como *Escalofríos* en español); Rundell y Ng recibieron atención mediática en 2017 por *The Explorer* y *Little Fires Everywhere*,

³⁰⁴ Vale la pena también mencionar que en la portada de edición con material suplementario de esta retraducción se incluye una pintura de una mujer envuelta en una manta con motivos de la *Odisea* (la pintura es de Edouard Baribeaud, que leyó la retraducción de Wilson), enfatizando aún más el motivo de las mujeres ocupando un lugar importante e incluso adueñándose del clásico. Emily Wilson, *The Odyssey*. Norton Critical Edition. Nueva York: W.W Norton, 2020.

³⁰⁵ Kirsty Gunn, “*Grief is the Thing with Feathers* by Max Porter review—words take flight”, *The Guardian*, 18 de septiembre de 2015, consultado el 6 de marzo de 2020, <https://www.theguardian.com/books/2015/sep/18/grief-is-the-thing-with-feathers-by-max-porter-review-ted-hughes>.

³⁰⁶ “The Woman in Black”, *Wikipedia*, consultado el 6 de marzo de 2020, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Woman_in_Black.

respectivamente, y ambas publicaciones se reseñaron también en *The Guardian*.³⁰⁷ La selección abarca múltiples generaciones, apelando a que los lectores potenciales reconozcan por lo menos a uno de estos autores y, en el caso de los que fueron reseñados por la misma publicación, que ya han pasado por el mismo proceso de aprobación que Wilson.

El contenido de algunas de las reseñas aporta argumentos sobre la valía de la retraducción de Wilson. Por ejemplo, la reseña de Charlotte Higgins incluye entimemas de que esta versión es un “hito cultural” que cambiará la forma en la que se lee el poema en inglés; Edith Hall dice que en la historia de las traducciones de esta obra, muy pocas han “ejercido tanta influencia cultural como para convertirse en ‘clásicos’ por sí solas”; Rebecca Newberger elogia la elección del pentámetro yámbico pues tiene un “tono narrativo accesible”; Susan Hill la caracteriza como “una de las grandes narraciones de todos los tiempos” y se dirige a los lectores al decir que no habrán conocido realmente la obra hasta leer esta versión; Gregory Hays aporta información sobre el léxico de la traducción al señalar que “las palabras son cortas, casi todas monosilábicas, [...] sin raíces latinas ni francesas”; y A.E. Stallings concluye que es una versión excelente para dramaturgos y estudiantes.

Por último, en la reseña contenida en las solapas del libro se exponen los argumentos principales a los que recurre la editorial para vender la retraducción. Primero describe los temas del poema; la violencia, las consecuencias de la guerra, la riqueza, la pobreza, el poder, el matrimonio, la familia, los viajeros, la hospitalidad y el anhelo de volver a casa. Después dice que esta traducción “fresca y autorizada captura la belleza del poema antiguo y el dramatismo de su narrativa” y que presenta la versión más “humana” de Odiseo que se haya visto. Después describe el estilo de la traducción, que tiene el mismo número de versos que el texto fuente y que los suplementos (“una introducción informativa y fascinante”, mapas, un glosario de pronunciación, notas y resúmenes de cada canto) lo hacen una traducción que “una nueva generación de lectores podrá atesorar”. De este modo, el argumento general formulado en los peritextos editoriales es que esta traducción (nunca usan la palabra “retraducción”) es buena porque la aprueban personas con autoridad para hacerlo y por las características de su elaboración.

³⁰⁷ Fiona Noble, “*The Explorer* by Katherine Rundell review—wildly exciting adventure”, *The Guardian*, 6 de agosto de 2017, consultado el 6 de marzo de 2020, <https://www.theguardian.com/books/2017/aug/06/the-explorers-by-katherine-rundell-review-exciting-adventure>; Lionel Shriver, “*Little Fires Everywhere* by Celeste Ng—review”, *The Guardian*, 12 de noviembre de 2017, consultado el 6 de marzo de 2020, <https://www.theguardian.com/books/2017/nov/12/little-fires-everywhere-celeste-ng-review>.

3.1.3 ETHOS

El *ethos* de Wilson en los peritextos editoriales se construye mediante la presentación de indicios que connotan su buen juicio (o buen gusto), buen carácter moral y buena voluntad. Para reconocerlos, podemos observar el contenido de los elogios de la crítica, la información que se aporta de la traductora y su dedicatoria.

La reseña de Miller contiene indicios claros de las tres cualidades deseables en un orador. En su elogio, la escritora dice que el lenguaje de Wilson es “fresco, sin pretensiones y sencillo”, cualidades asociadas con el buen gusto; también comenta que aunque hay “momentos escritos con finura”, Wilson no busca “ornamentar el texto sino enfatizar el arco emocional de la trama”, es decir, que sus acciones tienen un buen carácter moral; por último, dice que “su objetivo respetable siempre es atraer a los lectores” y que busca invitarlos a adentrarse en la historia, una señal de buena voluntad.

Otros elementos de la reseña contribuyen a justificar todo este elogio. Miller señala que otras traducciones a veces no generan suspenso en los lectores y lo ejemplifica con su experiencia propia al decir que, aunque ya estaba familiarizada con el texto, aquí quedó absorta. Y el cierre del extracto dice que Wilson cumple su objetivo con la misma habilidad que un bardo antiguo y que es muy difícil hallar traducciones como la de Wilson que cuenten con gran facilidad de lectura y rigor en su elaboración. Estas asociaciones de Miller enfatizan que la retraducción de Wilson es mejor que otras.

El resto de los elogios también ayudan a construir a la traductora como una figura importante. Por ejemplo, Edith Hall predice que Wilson “obtendrá un lugar en la lista de las traducciones más significativas del poema en la historia” y que “sin duda alguna, merece ese honor”; Rowan Williams llama a su traducción una “obra maestra”; Josephine Balmer caracteriza a Wilson como una “académica cuidadosa y creativa”; Colin Burrow dice que la lectura del texto es “perspicaz”; y John Byron Kuhner compara a Wilson con “una campeona de Wimbledon” al señalar que la poesía y la métrica tienen una relación análoga a la de un partido de tenis y la red.

En otras instancias, las reseñas describen la traducción de maneras positivas que se extienden de forma implícita a su creadora. Por ejemplo, Nilanjana Roy dice que la traducción de Wilson se siente como “una restauración de un edificio viejo y conocido” y que Wilson “remueve las capas viejas hasta exponer lo que está oculto al interior”; Annalisa

Quinn propone una asociación similar al decir que el proyecto de Wilson es “progresivo” y que “remueve siglos de acumulación verbal e ideológica para revelar algo fresco y limpio”; Natalie Haynes explicita incluso que la traducción es reflejo de una serie de “decisiones inteligentes”.

La información que se ofrece de Wilson en las solapas y en la página previa a la portadilla es corta pero precisa; en lugar de reseñar toda su formación, se enfatiza que es profesora de literatura clásica y qué libros ha publicado; así, la implicación presentada es que Wilson cuenta con la formación necesaria como para ser profesora de universidad, que ha publicado libros sobre la tradición clásica y que esta no es su primera traducción, por lo que es una figura confiable.

Por último, la dedicatoria de Wilson a sus tres hijas construye su *ethos* como madre, algo que armoniza con toda la temática de las mujeres presentada al exterior del libro en la ilustración de la portada y la selección de elogios en la cuarta de forros.

De manera global, todas las reseñas coinciden que Wilson tiene todas las cualidades esenciales para merecer la confianza del público. A través de su trabajo, y según la opinión de las autoridades, es una mujer virtuosa, preparada, cuidadosa, inteligente, que domina el tema, que escribe bien³⁰⁸ y que está atenta a las necesidades de su público y que elaboró una traducción que busca acercarse a él, en lugar de distanciarlo. Wilson no participa activamente en esta construcción inicial de su *ethos*, salvo en su dedicatoria, pues primero deja que otros hablen de su trabajo y, por lo tanto, de ella. No será sino hasta que abordemos las instancias prefaciales que veremos a la traductora dar indicios adicionales que confirman lo que los demás ya expusieron.

3.1.4 PATHOS

En el caso del *pathos*, podemos hablar de hacia quién se espera que se proyecten las emociones y mediante qué recursos. Entre los peritextos editoriales, los elogios de la crítica se enmarcan en este recurso, y suscitan en los lectores una proyección hacia Emily Wilson y hacia la experiencia que tendrán durante la lectura. El *pathos* se vale primordialmente de la elección de palabras que podemos asociar con estados anímicos.

³⁰⁸ Por supuesto que la noción de “escribir bien” es muy variada según las culturas y los públicos. En este caso, la forma en la que las reseñas caracterizan la retraducción de Wilson es que sus indicios de buena escritura radican en la sencillez de su lenguaje, las emociones que suscita y en que “se siente” actual, lo cual también habla de cómo el público estadounidense valora los textos.

En las reseñas, hay algunos ejemplos de frases y palabras que aluden a lo que los lectores van a sentir durante la lectura o que incluso suscitan excitación por la experiencia misma. Por ejemplo, Rebecca Newberger dice que la traducción invita y de pronto “sobresalta” a los lectores “con erupciones de belleza”; Wyatt Mason comparte su vivencia al decir que quedó “asombrado” tras leer los primeros versos; A.E. Stallings señala que aquí se siente “la urgencia de la trama y el suspenso”; R.L. Stine usa un símil, “Poesía que se lee como novela de suspenso”, de tal modo que permite a los lectores asociar emociones previas con esta traducción a pesar de ser de un género distinto; por último, la reseña de Celeste Ng usa mayúsculas que son señal de gran alteración y que pueden llevar a los lectores a imaginarse el tono con el que habla: “Esta traducción es MUY BUENA”.

Finalmente, como ya establecí en el apartado anterior, toda la construcción del *ethos* de Wilson está destinada a dar la imagen de alguien confiable y con interés en su público de llegada. Estas cualidades se correlacionan directamente con la amistad y la confianza, por lo que podemos decir que su mismo *ethos* suma al *pathos* generado en los lectores.

3.2 INSTANCIAS PREFACIALES

3.2.1 DESCRIPCIÓN PARATEXTUAL

El libro tiene dos instancias prefaciales escritas por Emily Wilson, tituladas “Introduction” y “Translator’s Note”. La primera, de una extensión de 79 páginas, es un prefacio alógrafo original preliminar (de ahora en adelante, PAL); la segunda, de 11 páginas, es un prefacio autoral original preliminar (de ahora en adelante, PAU). Como establecí en el capítulo 1 de mi investigación, considero un prefacio de retraducción como alógrafo siempre y cuando hable sobre el texto fuente y el autor, mas no del texto de llegada, y como autoral cuando gire en torno al texto de llegada. En el caso de mi objeto de estudio, esta distinción sí queda marcada entre ambos prefacios.

Con base en el corpus de Genette, se puede esperar que un prefacio original sirva para (1) retener a los lectores y guiar su lectura hacia una interpretación particular; (2) discutir la importancia de la obra, su utilidad y su novedad; y (3) retratar su génesis. Como ya describí en la Tabla 3, los temas del prefacio alógrafo original de esta retraducción giran en torno al texto fuente y a su autor. Emily Wilson habla del género épico, de la trama de la *Odisea*, de por qué la historia nos es familiar y extraña a la vez, de la cuestión homérica, de cómo se ha interpretado la obra en el contexto académico angloparlante, de lo que se sabe sobre su composición, del contexto geográfico e histórico, de los personajes (separados en categorías temáticas), de la relación entre el protagonista y los personajes secundarios, del final de la trama y de la recepción de la obra a lo largo de la historia. Estos temas cumplen las tres funciones: la de retención de lectores, puesto que los ayudan a tener una idea más clara de qué van a leer; la de discutir la importancia de la obra y su utilidad intelectual y moral, puesto que se explica qué la hace tan especial y qué temas éticos toca (hospitalidad, xenofobia, esclavitud, relación entre hombres y mujeres); y la de retratar la génesis de la obra, puesto que se habla de la figura autoral, del contexto y de su recepción desde la antigüedad. En el caso del PAU, como expuse en la Tabla 4, la traductora habla de su primer acercamiento con la obra en la infancia, de su trayectoria académica hacia la retraducción, del estilo de la obra, de las cualidades de su versión ante otras propuestas, de su opinión ante ciertas interpretaciones existentes de cómo se debe retraducir la obra, de su manejo de los rasgos léxicos y estilísticos del texto fuente, de qué van a experimentar sus lectores, de los temas que ella enfatiza y cómo afectan su trabajo, de las tendencias estilísticas en la traducción de la

obra, del tipo de lenguaje que adopta, de su agencia como traductora, de cómo caracterizó a uno de los personajes femeninos y de sus responsabilidades con respecto a la traducción. El prefacio cierra con una invitación directa a los lectores a que se preparen para la lectura y que la reciban con amabilidad y paciencia. De este modo, este prefacio también cumple las tres funciones contempladas por Genette, pero la diferencia radica en que ahora todas están orientadas hacia el texto de llegada: Wilson retiene a los lectores y guía su lectura de la retraducción para que entiendan qué hizo, cómo lo hizo y por qué lo hizo; discute la importancia de su versión, qué utilidad tiene (lo que aporta en un plano intelectual y cómo está pensada para su lectura en voz alta); cuál es su novedad (una descripción de las estrategias de traducción aplicadas, con ejemplos); y retrata la génesis del texto de llegada de su autoría (pues relata cómo llegó a retraducir la obra, qué reflexión hizo antes de comenzar y luego cómo llevó a cabo su trabajo para cumplir con los objetivos que se propuso).

Por lo tanto, me parece que Wilson está equiparando a su texto de llegada con el texto fuente; después de todo, orienta el PAU a que cumpla las mismas funciones que el alógrafo y eso le confiere también su estatus, que repercutirá en los lectores. Si bien la traductora no oculta que la retraducción es un producto derivado del texto fuente, le otorga a la creación del texto de llegada, a su importancia y cualidades la misma relevancia que al texto que lo originó. Incluso, a pesar de la diferencia en extensión entre ambos prefacios, podemos decir que los contenidos del PAL en torno al texto fuente suman a cómo se interpretará el texto de llegada, aunque no se hable explícitamente de él, pues la traductora también presenta su visión particular de la obra al elegir qué temas, personajes y otros rasgos de la misma va a privilegiar, sobre todo si consideramos las diferencias observadas entre su PAL y los de sus pares.

3.2.2 LOGOS

En su totalidad, los prefacios de Wilson constituyen un ejercicio retórico destinado a defender la retraducción que acompañan y a comprobar uno de los argumentos expuestos en los peritextos editoriales: que es un trabajo de calidad por las características de su elaboración. Ambos peritextos son una amplificación de los rasgos expuestos en la reseña contenida en las solapas, en tanto que desarrollan a mayor profundidad los temas del poema y, así, demuestran que la traducción es autorizada. En tanto que son informativos, también orientan la lectura, y el análisis de sus ejes temáticos demuestra que Wilson busca que los lectores

acepten interpretaciones clave que ella tiene del texto fuente y que acepten también las decisiones tomadas en el texto de llegada.

Ahora bien, existe una diferencia entre ambos prefacios: el modo de argumentación principal del PAL es el *logos*; del PAU, el *ethos*. Puede que la diferencia se deba a la relación que Wilson mantiene con el texto fuente y con el texto de llegada. Con el primero, lo esencial es transmitir su interpretación del texto fuente con base en recursos del *logos*, puesto que los del *ethos* no serían relevantes para la discusión (aunque sí lo construye en el peritexto, no va a ser la base de por qué el texto es importante, no hay correlación); con el segundo, transmitir su experiencia en la creación del texto de llegada y qué le aporta ella como traductora se correlaciona con su persona y sus valores, mientras que los recursos del *logos* apoyan de forma secundaria.

3.2.2.1 PREFACIO ALÓGRAFO

Cada uno de los ejes temáticos de este peritexto inicia como una discusión meramente informativa y al final convence a los lectores de algo en particular, de tal modo que pueden acompañar a la traductora en su proceso de razonamiento de forma natural para que su interpretación de puntos clave del texto fuente parezca adecuada. La estructura argumentativa general a la que acude Wilson es a presentar una máxima y un entimema inicial, amplificar el argumento expuesto, ya sea con más entimemas (autoridades, opuestos, analogías, principalmente) o ejemplos, y descomponer cada parte para al final sintetizar todo lo expuesto y concluir con la interpretación que la traductora adopta y que desea que sus lectores acepten también. Por ejemplo, el primer eje temático de la introducción es el género épico. El argumento inicial de esa sección es que la *Odisea* pertenece a dicho género. Wilson abre su prefacio con una máxima: “La *Odisea* es, junto con la *Iliada*, uno de los dos trabajos más antiguos de literatura en la tradición occidental. Es un poema épico [...]”.³⁰⁹ Esta afirmación precede un entimema donde Wilson señala que la obra entra en esta categoría porque es un poema largo, porque se presenta como si contara una historia importante, y porque usa lenguaje tradicional, empleado por los poetas antiguos, para hablar de dioses, guerras, viajes, memorias colectivas y experiencias de la cultura griega.³¹⁰ Después, presenta otra máxima: “Las connotaciones actuales de la palabra ‘épica’ pueden ser engañosas cuando

³⁰⁹ Emily Wilson, “Introduction”, en Homero, *The Odyssey*, trad. Emily Wilson, p. 1.

³¹⁰ Loc. cit.

observamos los poemas homéricos” y la acompaña con un entimema en forma de definición donde explica el significado de la palabra griega *épos*. El párrafo concluye con otro entimema: “un poema épico [...] simplemente es un cuento que se narra”.³¹¹ Una vez que establece estos argumentos, Wilson los amplifica: dice que la longitud del poema es de más de 12,000 versos, que su estilo es elevado, que está escrito en hexámetro dactílico, que su lenguaje no era típico de los hablantes de griego antiguo y que mezcla palabras de diferentes periodos temporales y dialectos, que acude a oraciones simples, que es repetitivo, redundante y lleno de expresiones formulaicas.³¹² La razón por la que esta descripción del texto es un entimema es porque falta una premisa que queda implícita en la mente de los lectores: todas estas cualidades son típicas del género épico.

Sin embargo, hasta ahí Wilson no ha expuesto la interpretación particular que desea transmitir a sus lectores. Ha sido meramente informativa. El siguiente argumento de Wilson en esa sección es que la trama de la *Odisea* no cumple con algunas expectativas del género épico. Para demostrarlo, usa dos opuestos como entimemas: se espera que el héroe de un poema épico enfrente “fuerzas del mal, haga tareas sobrehumanas y rescate a muchas personas de amenazas extraordinarias”,³¹³ pero aquí no lo hace; se espera que logre algo que salve al mundo o lo cambie (y Wilson usa ejemplos de *Las Argonáuticas* de Apolonio Rodas, del *Lanzarote en prosa* y de la *Eneida*),³¹⁴ pero tampoco lo consigue; más bien, el héroe vuelve a casa y la gran hazaña es que sobrevive a dicho viaje. En la ampliación del argumento, Wilson describe la trama del poema, su distribución en los veinticuatro cantos, cómo inicia la historia y en qué estado se encuentran Odiseo, su esposa Penélope y su hijo Telémaco en los primeros cantos, de tal modo que la traductora poco a poco desmenuza los temas que se derivan de la idea que quiere transmitir a sus lectores. Tras discutir el estado de estos tres personajes, en los que resalta cómo lo que les está sucediendo nos es cercano y distante a la vez, Wilson concluye el eje temático con un entimema inductivo que se muestra como la verdadera idea principal de la sección: “la *Odisea* nos sitúa en un mundo que es una mezcla peculiar de lo extraño y lo familiar”.³¹⁵ Por lo tanto, el ejercicio informativo que inicia con la pertenencia de la obra al género épico sirve como base para persuadir a los lectores a que adopten una

³¹¹ Emily Wilson, “Introduction”, p. 1.

³¹² Ibid., pp. 1-2.

³¹³ Ibid., p. 2.

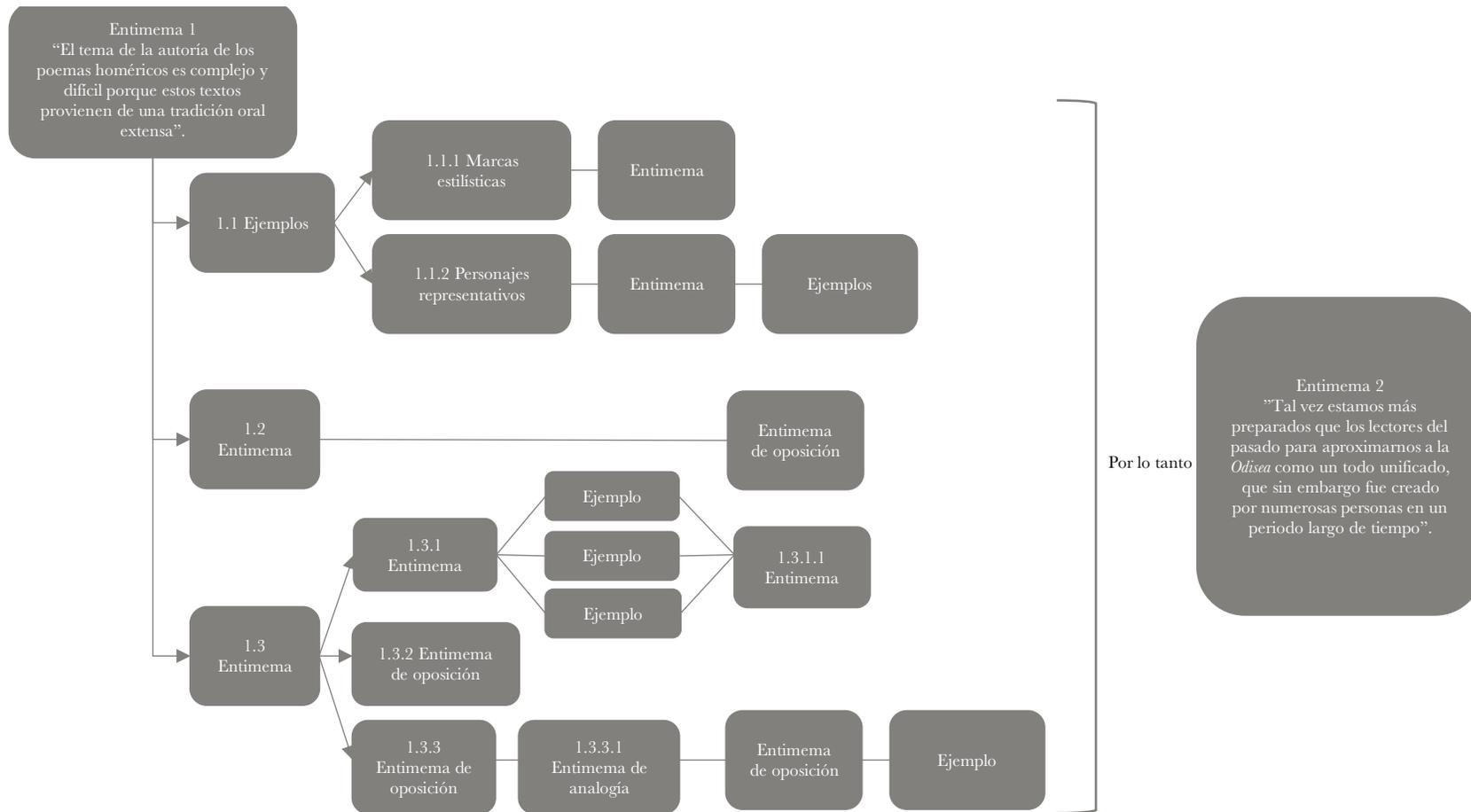
³¹⁴ Loc. cit.

³¹⁵ Ibid., p. 5.

interpretación específica de la obra y que la correlacionen con la versión en inglés que van a leer: la *Odisea* contrasta lo familiar y lo extraño, y la retraducción de Wilson realza exactamente eso.

Esta forma de argumentación se manifiesta en el resto de los ejes temáticos del PAL. Lo podemos ver en el desarrollo del segundo eje temático (la cuestión homérica), la cual presento de manera visual en el Diagrama 1, a continuación:

Diagrama 1: *Logos* del eje temático en torno a la cuestión homérica en el prefacio alógráfico de Emily Wilson (pp. 5-13)



En esta sección del PAL, Wilson busca convencer a los lectores de que es mejor entender la figura autoral de la *Odisea* como un conjunto de personas que fueron contribuyendo a ella durante un período largo de tiempo y que no existió un solo “Homero” como tal (Entimema 2), pero para conseguirlo, la traductora primero abre con un entimema que introduce el aspecto informativo de la sección. Dice: “El tema de la autoría de los poemas homéricos es complejo y difícil porque estos textos provienen de una tradición oral extensa”.³¹⁶ Para demostrar su argumento, se fundamenta en un conjunto de ejemplos y dos entimemas (Ejemplos 1.1, Entimemas 1.2 y 1.3). Los ejemplos 1.1 son las marcas estilísticas (expresiones repetidas, epítetos, patrones predecibles en cada escena) y la presencia de dos personajes en el poema que representan la tradición oral. Con base en el primer ejemplo, propone un nuevo entimema: que son rasgos típicos de la tradición oral griega que precede por siglos a los textos homéricos como los conocemos;³¹⁷ del segundo, que sus características brindan información importante sobre “la composición del poema y la persona (o personas) que lo compusieron”.³¹⁸ Para validar este entimema, aporta más ejemplos que demuestran que las historias, relatadas por personajes como Demódoco y Femio, ya son conocidas por el público y la diferencia que aportan ambos aedos es cómo recrean los sucesos y transportan a sus oyentes al pasado.³¹⁹

El siguiente entimema (1.2) dice que el texto fuente de la *Odisea* se halla en manuscritos medievales, pero Wilson usa un entimema de oposición para señalar que su origen no es rastreable, a diferencia de los manuscritos de Virgilio y Horacio, en tanto que no podemos responder preguntas básicas como ¿quién?, ¿cómo?, ¿cuándo? y ¿dónde?

Así, Wilson introduce el tercer entimema (1.3), que gira en torno a la cuestión homérica y al afán por responder estas preguntas. Para desarrollar el tema, introduce ejemplos de las diferentes propuestas e interpretaciones que ha habido a lo largo de la historia (Renacimiento, siglo XIX, siglo XX y la hipótesis de Parry-Lord). De este grupo, deriva tres entimemas. En el primero señala que la hipótesis se considera bastante acertada (entimema 1.3.1) y lo desarrolla con tres ejemplos (ideas actuales sobre el tema del alfabetismo en relación con la literatura oral, la tradición oral yugoslava y la somalí) para proponer un

³¹⁶ Emily Wilson, “Introduction”, p. 5.

³¹⁷ Ibid., p. 6.

³¹⁸ Loc. cit.

³¹⁹ Loc. cit.

entimema sobre el posible parecido entre la composición de la *Odisea* y la de *Paraíso Perdido* donde un poeta les dictaba a varios amanuenses (entimema 1.3.1.1). Para validar este punto (entimema 1.3.1), lo contrasta un entimema de oposición (1.3.2): hay académicos que sostienen que un solo autor compuso los poemas. No obstante, Wilson introduce otro entimema de oposición (1.3.3) que señala que se han detectado diferencias notorias entre la *Ilíada* y la *Odisea*. Así, introduce un entimema de analogía (1.3.3.1) que explica cómo puede que haya gente que se aferre a la idea de un solo autor porque hemos visto narraciones de extensión larga que tienen este rasgo (novelas, más que nada); pero Wilson responde a esto con un entimema de oposición: numerosas narraciones actuales tienen múltiples autores y lo ejemplifica las series de televisión que suelen tener un creador principal y un amplio equipo de escritores. Con base en todos los argumentos expuestos y sus ejemplos, la traductora presenta la postura que quiere que su público adopte (entimema 2):

Tal vez estamos más preparados que los lectores del pasado para aproximarnos a la *Odisea* como un poema que existe más que nada como un todo unificado, que sin embargo fue creado por numerosas personas en un periodo largo de tiempo.³²⁰

Incluso en este entimema final, es muy llamativo el uso de la primera persona plural y el elogio velado a sus lectores cuando señala que ella y sus lectores son, en cierto modo, mejores que sus antecesores. No solo resalta por el aprovechamiento de la oposición entre pasado y presente que la traductora crea, sino también porque es la primera vez que se dirige al público en todo el desarrollo del argumento dentro de ese eje temático.

Seguí este análisis con el resto de los ejes del PAL para rastrear las guías interpretativas que Wilson busca transmitir. En todos ellos, se puede reconocer un entimema que abre el eje (lo denominé informativo, pues ese es su propósito dentro del paratexto) y otro que lo cierra (lo denominé persuasivo, pues guía a los lectores). A continuación, los presento en la tabla 5:

³²⁰ Emily Wilson, "Introduction", p. 13.

Tabla 5: Entimemas informativos e interpretativos en el prefacio alógrafo de EW (pp. 1-79)

Eje temático	Entimema informativo	Entimema persuasivo
1. Panorámica del género	La <i>Odisea</i> es un poema épico. (PAL, p. 1)	El poema contrasta lo extraño o fantástico y lo familiar a través de la historia de un héroe que más bien parece un hombre de toda época, incluso de la actual, con virtudes y defectos. (PAL, p. 5)
2. La figura autoral homérica	El tema de su autoría es complicado. (PAL, p. 5)	No se trata de un solo autor, como sucede en la escritura de películas y series hoy en día. (PAL, p. 13)
3. La datación de la obra	No hay consenso sobre cuándo se escribió. (PAL, p. 13)	La <i>Ilíada</i> y la <i>Odisea</i> son textos canónicos de suma importancia que, igual que la escritura sagrada, eran aprendidos “a la letra”. (PAL, p. 13)
4. Contexto histórico y geográfico	Es difícil rastrear dónde transcurre la historia. (PAL, p. 13)	El poema nos remonta al pasado y reflexiona sobre los cambios sociales y geográficos que conllevan los encuentros con culturas foráneas, lo cual nos lleva al siguiente tema. (PAL, p. 23)
5. Amigos, extraños e invitados	La hospitalidad es un tema central del poema que pauta su desarrollo. (PAL, p. 29)	La hospitalidad pauta los encuentros entre personajes en cada episodio. (PAL, p. 23)
6. Los dioses	La hospitalidad es importante para los dioses en el poema. (PAL, p. 29)	La hospitalidad entre dioses y humanos desemboca en la identificación entre Atenea y Odiseo cuando descubren su carácter multifacético mutuo. Asimismo, las relaciones entre Odiseo y Calipso y Circe sirven como contraste para ver cómo las mujeres están en una posición de desigualdad. (PAL, p. 37)
7. Las diosas, esposas, princesas y esclavas	Sabemos muy poco sobre las mujeres en la antigua Grecia. (PAL, p. 37)	El poema presenta ambigüedades en el marco de una inequidad de género que debe ser preservada por la crítica y la traducción. (PAL, p. 47)

8. Convertirse en un hombre (análisis de Telémaco)	El poema también narra la historia de Telémaco. (PAL, p. 38)	El tipo de masculinidad que el poema presenta no es necesariamente positivo para el público lector actual. (PAL, p. 53)
9. Esclavos	Los personajes principales son de la élite, pero también hay esclavos. (PAL, p. 54)	Odiseo es una figura privilegiada que consigue lo que quiere a costa del esfuerzo de otros. (PAL, p. 57)
10. Relación entre Odiseo y las mujeres	Odiseo elige volver con Penélope en lugar de quedarse con Calipso. (PAL, p. 57)	Penélope sufrió tanto como Odiseo. (PAL, p. 64)
11. Actitud de otros personajes hacia Odiseo	El personaje de Odiseo se define por sus relaciones con los demás. (PAL, p. 64)	Odiseo es un personaje falible, por lo que sus errores, o falta de visión, llevan a que muchas personas mueran. PAL, p. 71)
12. El final de la épica	Los poemas tradicionales de la antigua Grecia hablan sobre el retorno a casa. (PAL, p. 71)	El poema sirve para reflexionar sobre el poder y el lado oscuro de nuestros sueños, esperanzas y miedos. (PAL, p. 74)
13. Recepción de la obra	En la antigüedad, se creía que el supuesto Homero era un hombre ciego de la isla de Quíos. (PAL, p. 74)	Si leemos este poema, aprenderemos sobre los orígenes de la literatura occidental y nuestro “mundo contemporáneo infinitamente complejo”. (PAL, p. 79)

Al observar el PAL de este modo, se puede apreciar mucho más cómo cumple sus funciones paratextuales de informar a los lectores y guiarlos hacia una lectura particular. Emily Wilson quiere que los lectores entiendan el texto fuente del mismo modo que ella lo hace, para que podamos correlacionar esta interpretación con su retraducción y que prestemos atención a los aspectos que ella realza. Hace apelaciones al lectorado del siglo XXI. La idea principal que este prefacio transmite es que cuando se lee su versión del poema, atestiguamos un texto de suma importancia no solo por su historia y trascendencia en la antigüedad, sino porque toca temas que son relevantes en la actualidad. Además, se propone que el protagonista, y el resto de los personajes masculinos, no son héroes simples, sin fallas ni matices, y más bien tienen aspectos problemáticos, y la retraducción de Wilson nos ayudará a darnos cuenta de eso. No resulta sorprendente que el mismo énfasis que la traductora pone en Odiseo armonice a la perfección con el primer verso de su retraducción: “Háblame de un hombre complicado”.³²¹

Hay otros aspectos relevantes en el *logos* del PAL. En múltiples secciones, Wilson ejemplifica sus entimemas con extractos de su retraducción. Si bien el peritexto gira en torno al texto fuente, al no citarlo y más bien usar ejemplos de su texto de llegada, contribuye mucho más a que los lectores les otorguen el mismo valor. Por otro lado, la traductora presenta algunos de sus entimemas interpretativos apelando a los lectores. En el tema 8, donde analiza a Telémaco, dice: “Puede que los lectores no crean [...] que llegar convertirse en hombre, como este niño lo imagina, sería algo bueno”.³²² Sin embargo, no abusa de este recurso, sino expresa la mayoría de sus opiniones de forma categórica, como resultado de la reflexión que lleva a cabo en cada sección.

El prefacio no incluye referencias, notas eruditas al pie ni una bibliografía. No obstante, los temas que discute sin duda serían familiares para lectores más avezados que pertenezcan a campos afines al de Wilson. De este modo, su prefacio dialoga con múltiples niveles de lectorado y es accesible para el público general, sin descuidar al académico, pero la ausencia de rasgos estilísticos que asociaríamos con la producción académica hace que este segundo público quede oculto, para así no alienar al primero. Además, si el texto lo escribiera alguien con menor trayectoria, no se consideraría válido entre los clasicistas, pero puesto que los peritextos editoriales en las solapas y en las primeras páginas ya informan que la

³²¹ Homero, *The Odyssey*, trad. Emily Wilson, p. 105.

³²² *Ibid.*, p. 53.

traductora es profesora de literatura clásica, mientras que los elogios de la crítica aluden a su rigor académico, es posible confiar en las declaraciones que hace y asumir que su conocimiento viene respaldado y que ella es, en efecto, una autoridad en el tema.

3.2.2.2 PREFACIO AUTORAL

Como señalé en la descripción paratextual, este prefacio busca retener a los lectores y guiar su interpretación del texto de llegada, discutir su importancia, utilidad y novedad y retratar su génesis. Dado que aquí, a diferencia de en su PAL, Wilson ya no es una figura tercera, sino la primera testigo y creadora del texto a explicar y defender, su forma de argumentar va a cambiar.

Si bien me parece que Wilson apela más a recursos del *ethos* y el *pathos*, se pueden reconocer instancias en las que la traductora usa los mecanismos del *logos* para sostener su punto de vista. De forma general, ella describe qué hizo en su traducción y, en ocasiones, para justificar las decisiones que tomó, presenta entimemas y máximas que después desarrolla; y para dar una idea de cómo se ve la retraducción resultante, incluye ejemplos a manera de versos citados de su trabajo.

Por ejemplo, en el tercer eje temático, describe el texto fuente y qué decisiones tomó en su texto de llegada. Ella decidió escribir su traducción en pentámetro yámbico y se fundamenta en diversos entimemas: que el poema tiene un ritmo marcado “que no se lee como prosa o como cualquier tipo de discurso hablado o no poético”;³²³ que, si bien otros traductores no han intentado apegarse a una métrica, la *Odisea* “necesita un ritmo predecible y distintivo que sea fácil de reconocer cuando se lee en voz alta”;³²⁴ que el original está escrito en hexámetro dactílico y, puesto que es un metro convencional del verso griego arcaico, su elección también es convencional del mismo tipo de narrativa.³²⁵ Para sostener el último entimema, Wilson menciona ejemplos como los poemas de Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron y Keats.³²⁶

En otro eje temático, Wilson discute una propuesta reconocida entre clasicistas (que ella denomina como “popular” en el prefacio) sobre cómo debería traducirse la obra de Homero: la de Matthew Arnold, quien resaltó que el estilo del autor es “eminente

³²³ Emily Wilson, “Translator’s Preface”, en Homero, *The Odyssey*, trad. Emily Wilson, p. 81.

³²⁴ *Ibid.*, p. 82.

³²⁵ *Loc. cit.*

³²⁶ *Loc. cit.*

noble” por ser simple, claro, directo y sencillo.³²⁷ Para contradecir esta idea, la traductora señala que “en realidad, no se caracteriza por ser simple o directo, más bien suele ser redundante o repetitivo”³²⁸ y que tampoco es noble pues “casi todo el tiempo el lenguaje es coloquial y evita la obscenidad pero no es bombástico o grandilocuente”.³²⁹ Aquí se puede notar como, al igual que en el PAL, Wilson introduce temas ajenos al público general pero que los lectores de su campo reconocerán, operando en múltiples niveles. Con base en esas observaciones, dice que es tiempo de rechazar la suposición de que hay que “traducir la épica homérica con un inglés elevado por la retórica, florido y de gran categoría”.³³⁰ Y lo sostiene con un ejemplo sobre la estructura sintáctica del poema en “oraciones coordinadas, no subordinadas”.³³¹ Por lo tanto, la traductora comenta, su trabajo acude a un “inglés bastante ordinario, simple y legible”³³² y, “para evitar monotonía”, mezcla “frases y pasajes de diferentes registros”.³³³ Incluso, para criticar una forma distinta de traducir a la suya, declara que “Las muestras impresionantes de capacidad lingüística y retórica son una buena forma de parecer importante y suscitar cierto tipo de admiración, pero tienden a silenciar los desacuerdos y a desalentar modos más profundos de participación”.³³⁴

En la caracterización de su traducción, Wilson señala diferencias culturales que tuvo que ponderar o requisitos que su retraducción debía cumplir, qué hizo al respecto y presenta extractos de su texto de llegada. Por ejemplo, dice que “hay pasajes descriptivos que deben entrelazar lo simple y lo sublime”³³⁵ y lo ejemplifica con cuatro versos del canto seis donde se evoca el monte Olimpo. Más adelante, en la argumentación en torno a los epítetos, Wilson establece lo siguiente:

- Máxima A: Los epítetos son repetitivos en el texto fuente.³³⁶
- Máxima B: En sociedades alfabetizadas, las repeticiones son “prescindibles o una señal de pereza o de falta de voluntad para asumir una posición interpretativa, sin mencionar que pueden aburrir a los lectores”.³³⁷

³²⁷ A. Agud (*et. al.*), *Teorías de la traducción: antología de textos*, Dámaso López García (ed.), (España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996), 219-224.

³²⁸ Emily Wilson, “Translator’s Preface”, p. 83.

³²⁹ Loc. cit.

³³⁰ Loc. cit.

³³¹ Loc. cit.

³³² Loc. cit.

³³³ Loc. cit.

³³⁴ Loc. cit.

³³⁵ *Ibid.*, p. 84.

³³⁶ Loc. cit.

³³⁷ Loc. cit.

- Conclusión: “Yo aproveché la oportunidad de estas repeticiones para explorar las múltiples connotaciones que tiene cada epíteto”.³³⁸
- Ejemplos: “El inagotable Odiseo puede ser un ‘experto’ o ‘resistente’ o ‘impasible’, mientras que el astuto Odiseo puede ser un ‘embustero’ o ser ‘engañoso’, según lo que suceda en momentos específicos”.³³⁹

Siguiendo este patrón, Wilson busca convencer a los lectores de las siguientes ideas respecto al manejo del texto fuente en su retraducción: (1) que las descripciones deben equilibrar la mezcla entre lo maravilloso y lo ordinario, lo extraño y lo hermoso, la belleza en la violencia, la sensación de curiosidad, la intensidad en lo simple;³⁴⁰ (2) que hay que garantizar que los lectores entiendan que cada personaje tiene un punto de vista único.³⁴¹

La traductora también critica ciertas tradiciones y tendencias en el pensamiento traductor y en la elaboración de peritextos como el suyo para defender su versión:

En notas como esta sobre la traducción, es tradición lamentarse de la incapacidad propia al intentar ser leales al texto original. Como varios teóricos contemporáneos de la traducción, creo que debemos repensar la forma en la que hablamos del tema. Mi traducción es, como todas las demás, un texto diferente al poema original. La traducción implica sin falta un proceso de interpretación; no hay tal cosa como una traducción que sea una ventana a través de la cual se pueda ver la fuente. La metáfora de traducción “fiel”, que se asocia con la mujer y se le da un valor secundario al de un texto fuente escrito por un hombre, adquiere un tono particular en el contexto de la traducción de la *Odisea* hecha por una mujer, un poema sumamente involucrado en el tema de la fidelidad de la mujer y el dominio del hombre. Con mucha seriedad, me di a la tarea de entender con la mayor profundidad posible el lenguaje del texto original y de aproximarme a cómo se entendía a Homero en la Grecia arcaica y en la clásica. También busqué crear un texto nuevo en inglés que sea coherente y que transmita parte de esa tarea de comprensión, pero que opere en un contexto cultural completamente distinto. El texto homérico crece dentro de mi traducción, como el olivo de Atenea en la cama que Odiseo prepara “con hojas largas y delicadas, maduro y verde, tan resistente como un pilar”.³⁴²

Algunos entimemas llaman la atención. Por ejemplo, la máxima sobre lo que piensan “varios teóricos contemporáneos de la traducción”, es una marca fuerte de la autoridad de la traductora, atípica de cómo se sostienen argumentos en un contexto académico, pues no

³³⁸ Emily Wilson, “Translator’s Preface”, p. 84.

³³⁹ Loc. cit.

³⁴⁰ Ibid., p. 85.

³⁴¹ Ibid., p. 86.

³⁴² Ibid., pp. 86-87. En inglés, los versos citados por Wilson dicen “with delicate long leaves, full-grown and green, / as sturdy as a pillar”.

explícita a quiénes se refiere. Se conforma con decir que otros han expresado un punto de vista similar al suyo.³⁴³ En general, el fragmento se compone de máximas categóricas sobre la actividad traductiva que defienden su punto de vista: si todas las traducciones son diferentes, la suya también puede alejarse de las tendencias marcadas en su contexto cultural; ninguna traducción realmente es “una ventana” al texto fuente, entonces puede tomarse libertades; y la idea de fidelidad en traducción tiene connotaciones sexistas y, por ende, afecta cómo percibimos los textos de llegada. No obstante, Wilson también da a entender que ella no está tomándose libertades sin fundamento; más bien, ella opera con “muchísima seriedad” y procura aproximarse al texto fuente y que su creación sea representativa de ese esfuerzo, despojándose de ideas y aspiraciones que, en realidad, son problemáticas. Y aunque su traducción no es una ventana, el símil que emplea caracteriza a su texto de llegada como algo que resguarda y mantiene con vida al texto fuente y que lo permite desplegarse (y sirve para citar de nuevo su versión con un ejemplo).

Para complementar los aspectos problemáticos del texto, como las relaciones de poder entre personajes o la desigualdad entre hombres y mujeres, tratados en el PAL, el eje temático sobre la agencia de la traductora sostiene que un deber que tiene es “lidiar, de forma explícita y consciente, no solo con los múltiples significados del texto fuente en su cultura original, sino también con los de su propio texto y los efectos que podrían tener sus lectores”.³⁴⁴ Explica este punto diciendo que su retraducción no oculta lo que el texto fuente presenta, pero que realza con cuidado ciertas realidades de la cultura griega antigua sin añadir connotaciones anacrónicas. Wilson ejemplifica su esfuerzo con tres casos: el de la xenofobia aparente en el poema hacia gente no griega, el de las realidades de la esclavitud como base de una sociedad idealizada y el del sexismo. Con el primero, dice que “a diferencia de muchos traductores” ella no describe al Cíclope con palabras como “salvaje”;³⁴⁵ el segundo, que para “reconocer el hecho y el terror de la esclavitud”, usa la palabra “esclava” con frecuencia en lugar de “criada” o “sirvienta”;³⁴⁶ por último, que en lugar de insertar

³⁴³ En mi conversación con Wilson, me dijo que se refiere más que nada a la propuesta que hizo Lawrence Venuti en contra de la invisibilidad del traductor en *The Translator's Invisibility* (1995). También me aclaró que no concuerda con todas sus ideas. Después de todo, en su reseña de la retraducción de la *Iliada* de Anthony Verity, hace una crítica muy fuerte a su concepto de traducciones extranjerizantes (véase Emily Wilson, “Homer's *Iliad*”, p. 258.). Emily Wilson, entrevista por David Rodolfo Areyzaga Santana.

³⁴⁴ Emily Wilson, “Translator's Preface”, p. 88.

³⁴⁵ Loc. cit.

³⁴⁶ Loc. cit.

“formas actuales de sexismo al poema antiguo”, ella presenta “con claridad las muestras particulares de sexismo y el patriarcado que sí existen en el texto, y que no son tan frecuentes en nuestro mundo” (y lo ejemplifica con cómo ella no usa lenguaje despectivo para describir a las esclavas que Telémaco manda ejecutar, de nuevo, a diferencia de otros que lo añaden, pues sugeriría que se lo merecen).³⁴⁷

Y como se puede deducir de los ejemplos anteriores, Wilson aprovecha estos matices para diferenciarse del resto de los traductores del poema e incluso criticarlos. Para cada ejemplo de elecciones léxicas que otros hacen, aunque no nombra quiénes, es posible rastrearlos. En la cuestión sobre sexismo, la traductora alude a Stanley Lombardo que usa “putas”³⁴⁸ y a Robert Fagles que usa tanto “putas” como “zorras”.³⁴⁹ Al hablar sobre el tratamiento de Helena, contrasta su elección de traducir una expresión griega que significa “cara de perro” como “perseguida”³⁵⁰ con los casos de Stephen Mitchell y Robert Fagles, quienes se refieren a ella como una perra³⁵¹ o una sinvergüenza,³⁵² respectivamente. Por último, en su comentario sobre el manejo del epíteto *pachys*, que significa “grosso” y que se usa para describir a Penélope, la traductora señala que “en nuestra cultura, se supone que las mujeres no deben tener manos grandes, gruesas o gordas, y aún así, aquí se le presenta de manera positiva”,³⁵³ pero que otros traductores han normalizado el texto y omiten el epíteto o usan expresiones más neutrales como “mano firme”,³⁵⁴ una elección de Allen Mandelbaum que la traductora critica y contrasta con su alternativa, “musculares”,³⁵⁵ y su justificación es que “tejer sí desarrolla la musculatura en las manos”.³⁵⁶

Con todos estos recursos argumentativos, Wilson consigue perfilar su retraducción, justificar las decisiones que toma ya sea porque son su respuesta personal ante el estilo del

³⁴⁷ Emily Wilson, “Translator’s Preface”, p. 89.

³⁴⁸ Homero, *Odyssey*, trad. Stanley Lombardo, p. 350. El traductor usa “sluts”.

³⁴⁹ Homero, *The Odyssey*, trad. Robert Fagles, p. 453. El traductor usa “sluts” y “whores”.

³⁵⁰ Emily Wilson, “Translator’s Preface”, p. 89. La traductora usa “hounded”.

³⁵¹ Homero, *The Odyssey*, trad. Stephen Mitchell, (Nueva York: Atria Books, 2013), p. 42. El traductor usa “bitch that I was”.

³⁵² Homero, *The Odyssey*, trad. Robert Fagles, p. 129. El traductor usa “shameless whore that I was”.

³⁵³ Emily Wilson, “Translator’s Preface”, en Homero, *The Odyssey*, trad. Emily Wilson, p. 90.

³⁵⁴ Homero, *The Odyssey of Homer*, trad. Allen Mandelbaum, (Nueva York: Bantam Dell, 1991), p. 419. El traductor usa “steady hand”.

³⁵⁵ Emily Wilson, “Translator’s Preface”, p. 90. La traductora usa “muscular”. Para una discusión a fondo sobre la traducción de este epíteto en diferentes versiones, véase Duane W. Roller y Letitia K. Roller, “Penelope’s Thick Hand (*Odyssey* 21.6)”, *The Classical Journal*, 90, 1 (1994), 9-19, <https://www.jstor.org/stable/3297816>.

³⁵⁶ Loc. cit.

texto fuente o porque armonizan con su interpretación de los temas que enfatiza en el PAL; así mismo, se diferencia de otros traductores contrastando cuestiones léxicas y criticando lo que se ha hecho para defender su trabajo.

3.2.3 ETHOS

Como señalé en la sección de *logos* de estos peritextos, la diferencia fundamental entre ambos prefacios es que el PAL emplea más los recursos del *logos* que los del *ethos*, mientras que el PAU lo hace a la inversa. A la vez, esto quiere decir que en el primer peritexto, la construcción del *ethos* se deriva del modo de argumentación principal; y en el segundo, los recursos del *logos* apoyan y complementan la construcción del *ethos* de la traductora.

3.2.3.1 PREFACIO ALÓGRAFO

Los mismos argumentos que Wilson presenta aquí dan indicios del *ethos* que se construye en torno a ella en los peritextos editoriales. Sin embargo, mientras que en esos peritextos se enfatizan las tres cualidades fundamentales de un buen orador, el PAL no acude con la misma frecuencia o intensidad a este modo de argumentación y, en los pocos casos, privilegia los indicios del buen carácter moral de la traductora sobre los de su buena voluntad hacia los lectores o de su buen juicio y gusto.

El buen carácter moral se reconoce en cómo Wilson aborda temas éticos y su actitud hacia ciertos personajes o situaciones que deja entrever con su elección de palabras. De manera general, la traductora se presenta como alguien que no ve el bien y el mal como binarios simples, sino como temas complejos. Por ejemplo, en dos ocasiones usa comillas de forma irónica. Primero describe a unos esclavos como “el par de esclavos jóvenes ‘malos’ contrastan con el par de esclavos viejos ‘buenos’ que son leales a Odiseo”;³⁵⁷ más adelante, describe al poema diciendo que “es, en cierto modo, como un cuento de hadas. La gente ‘mala’ muere y el héroe ‘bueno’ triunfa”.³⁵⁸ Esta crítica que hace es significativa, pues muestra su disposición a criticar el texto y cuestionarlo, dado que sus valores trascienden el hecho de que vaya a traducirlo; es decir, no lo idealiza. Del mismo modo, en su caracterización de los pretendientes de Penélope, señala que:

La codicia, la ingratitud y la mala educación son molestas, pero se podría decir que son más bien defectos triviales. Estos jóvenes groseros, egoístas e inmaduros sin duda son una compañía desagradable, pero no son

³⁵⁷ Emily Wilson, “Introduction”, p. 53.

³⁵⁸ Ibid., p. 74.

necesariamente el mal personificado, y puede que sea difícil entender cómo alguien creería que en verdad merecen morir.³⁵⁹

Otros indicios se pueden reconocer cuando habla del tema de la mujer. Por ejemplo, en el eje temático 7, dice que es “frustrante” lo poco que sabemos de las vidas de las mujeres en la antigua Grecia.³⁶⁰ Y cuando comenta sobre la decisión de Telémaco de colgar a las esclavas que apoyaron a los pretendientes de su madre y, por lo tanto, les faltaron al respeto a él y a su padre, Wilson la categoriza como “alarmante”.³⁶¹

Ahora bien, la traductora hace patente su comprensión ante otros actos desafortunados. Cuando habla de la escena en la que los hombres de Odiseo se comen a las vacas blancas de Helios, a sabiendas de que está prohibido, ella presenta el suceso como algo entendible y dice: “los hombres están hambrientos y desesperados, así que eligen exponerse a la ira de los dioses en lugar de sufrir el dolor y la humillación lenta de morir de inanición”.³⁶² Por último, Wilson se asegura de que los lectores reconozcan la relevancia de los temas que ella elige enfatizar en su prefacio. Cuando habla de la hospitalidad, dice que es “importante en todas las culturas humanas, antiguas y modernas”.³⁶³

En el caso del buen juicio o gusto y la buena voluntad, sus indicios son mucho menores, pero también reconocibles. La misma forma en la que Wilson construye su *logos*, primero con un afán aparente de informar, presentar hechos y ejemplos para después persuadir a los lectores, ejemplifica su buen juicio. En un elogio al lenguaje de uno de los personajes del poema, quien habla a través de su retraducción, la traductora enaltece su trabajo; tras citar los versos 347-352 del canto 12, dice: “El lenguaje (de Euríloco) es inspirador, como un discurso de batalla enardecido”.³⁶⁴ Por último, el uso de la primera persona plural en los casos en que habla de la percepción de los lectores (para convencerlos de que compartan las posturas que ella tiene), da indicios de su buena voluntad.

³⁵⁹ Emily Wilson, “Introduction”, p. 28.

³⁶⁰ Ibid., p. 37.

³⁶¹ Ibid., p. 53.

³⁶² Ibid., p. 27.

³⁶³ Ibid., p. 23.

³⁶⁴ Ibid., p. 27.

3.2.3.2 PREFACIO AUTORAL

En este peritexto, la construcción del *ethos* es más pronunciada que la persuasión mediante el *logos* y funciona como una extensión de los indicios que ya aparecieron tanto en los peritextos editoriales como en el PAL. Wilson introduce cada eje temático de forma personal, enfatiza su percepción y la reflexión que la condujo a sus elecciones de traducción y procede a ejemplificarlas y/o defenderlas. Así, es más probable que los lectores perciban primero los valores de la traductora y estén más dispuestos a aceptarlos. A decir de las críticas que Wilson hace a otras retraducciones, lo que prima es el valor de su *ethos* ante el de sus pares. Así, lo que ella haga en la retraducción no solo parece algo bien valorado, sino de calidad moral superior con respecto a otras retraducciones en inglés.

El primer tema, por ejemplo, gira en torno al acercamiento que Wilson tuvo con el poema desde la infancia. El prefacio abre con la narración de un evento que cambió su vida a los ocho años: cuando participó en una adaptación teatral de la *Odisea* en su primaria. En ella, la traductora describe quiénes interpretaron a los personajes, lo impresionada que quedó con esa experiencia y cómo la llevó a leer todos los mitos griegos y versiones distintas del poema hasta que convertirse en una experta en literatura clásica. Al final de la sección dice: “Desde mi actuación cuando niña y, a lo largo de las décadas, la *Odisea* siempre me ha acompañado”.³⁶⁵ El argumento principal es que el poema ha pautado toda la vida de la traductora y de su formación, por lo que merece traducirlo; pero en ningún momento utiliza recursos del *logos*, al menos de forma explícita. Más bien, construye su buena voluntad al aludir a una conexión personal profunda con el poema y su buen juicio al enfatizar la formación que la llevó a convertirse en una clasicista. Más adelante, discutiré cómo este eje temático también emplea recursos del *pathos*.

Mientras que en el PAL Wilson abría los temas con algún entimema, aquí da indicios de un procedimiento cuidadoso, modesto, reflexivo y que siempre tiene en la mira a sus lectores. Por ejemplo, al hablar del estilo, lo primero que dice es “mientras planeaba mi traducción del poema al inglés, lo primero que me interesó fue el estilo”³⁶⁶ y procede a describir este aspecto del texto fuente para luego sustentar sus decisiones en su retraducción. Del mismo modo, cuando comenta su agencia como traductora y se prepara para presentar

³⁶⁵ Emily Wilson, “Translator’s Note”, p. 81.

³⁶⁶ Loc. cit.

su tratamiento de temas problemáticos del poema, dice “no veo este proceso como una negación o abandono del texto original, sino como una forma de prestarle mucha atención”.³⁶⁷ La descripción de cada decisión viene acompañada por declaraciones como “espero que mi estilo invite a los lectores a dialogar de forma activa con el texto”.³⁶⁸ Wilson evita sonar categórica con respecto al efecto deseado de su retraducción, pues siempre dice “espero que”: “espero que mi traducción sea legible y fluida, pero que su artificio literario sea evidente”,³⁶⁹ “espero que mi traducción sea reconocible como un poema épico que evita proclamar su estatus con pirotecnias brillantes y escandalosas de lenguaje”,³⁷⁰ “espero que en mi traducción se detecte [...] un rango amplio de estilos”,³⁷¹ “espero que sientan empatía genuina en lugar de excitación deshumanizante”³⁷² y “espero que mi traducción permita a los lectores contemporáneos recibir y acoger este poema extranjero”³⁷³, lo cual denota modestia y humildad. Incluso, cuando anticipa la experiencia de lectura, su lenguaje describe intentos en lugar de logros; indica: “traté de asegurarme de que los lectores sientan que están dentro de las mentes de los personajes”,³⁷⁴ “traté de apegarme a un registro que sea claramente oral y legible”³⁷⁵ y “traté de hacer que mi traducción suene poética y que tenga un lenguaje distintivo, incluso peculiar”.³⁷⁶ Este modo de hablar ayuda a construir su buena voluntad hacia el público, y también construye su buen carácter moral, por asociación con la humildad.

También las muestras de preocupación por las necesidades del público construyen su buena voluntad. Por ejemplo, cuando habla de los epítetos y dice que las repeticiones no son bien aceptadas —y más bien, aburridas— entre lectores de sociedades alfabetizadas, como los de su público de llegada, caracteriza su elección de diversificar los epítetos como una cualidad de su retraducción que no solo los acercará más a los personajes del texto, sino que también garantizará su entretenimiento, pues es importante, diferente de las sociedades del pasado y, por ende, tienen validez y no hay por qué hacer caso omiso de sus necesidades

³⁶⁷ Emily Wilson, “Translator’s Note”, p. 88.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 83.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 82.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 83.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 84.

³⁷² *Ibid.*, p. 86.

³⁷³ *Ibid.*, p. 91.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 86.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 87.

³⁷⁶ *Loc. cit.*

y preferencias estilísticas a pesar de la distancia que tiene con el texto fuente. Es decir, en el ámbito de las dicotomías de traducción de hacia dónde se orienta el trabajo, ella da a entender que, si bien el público es su prioridad, hace el trabajo doble de acercarse lo más posible al texto fuente para traer de vuelta sus matices bajo los términos del público de llegada y enriqueciéndolos mediante la sinonimia.

Por otro lado, Wilson da indicios de su buen gusto, al usar un lenguaje metafórico que simultáneamente caracteriza al texto de llegada y revela su gran capacidad como escritora. Por ejemplo, señala que “quería contar con un ritmo narrativo que pudiera alcanzar con su paso constante el galope ágil de Homero”;³⁷⁷ que su traducción “canta a su propio ritmo, que es consistente y distintivo”;³⁷⁸ que los lectores hallarán “una suerte de belleza horrible y paradójica”;³⁷⁹ que el lenguaje que ella emplea puede transmitir “sentimientos intensos y devoradores”;³⁸⁰ que el texto fuente “crece dentro de [su] traducción”;³⁸¹ que su poema “no habla como tus abuelos, pues ellos están igual de lejos que tú del vinoso ponto”.³⁸² En la mayoría de estas instancias, Wilson recurre a la prosopopeya.

Del mismo modo, el prefacio contiene símiles que asocian a su texto de llegada con el acto de tejer, actividad paradigmática de Penélope. Por ejemplo, Wilson describe la naturaleza de su retraducción como “un entramado de lenguaje poético”,³⁸³ y, cuando habla de su proceso como traductora, dice que hizo y deshizo “el tejido de este entramado complejo”.³⁸⁴ Mediante este recurso también construye su *ethos* por asociación con el personaje, pues ya ha dedicado bastante espacio a edificarlo y a producir en los lectores admiración e incluso compasión hacia ella.

Por último, las críticas que hace hacia otros traductores sirven para recalcar su buen carácter moral. Wilson deslinda sus decisiones de la norma cuando usa expresiones como “A diferencia de muchos traductores actuales”,³⁸⁵ “casi todos los traductores contemporáneos de

³⁷⁷ Emily Wilson, “Translator’s Note”, p. 82.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 82.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 85.

³⁸⁰ *Loc. cit.*

³⁸¹ *Ibid.*, p. 87.

³⁸² *Loc. cit.*

³⁸³ *Ibid.*, p. 82.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 90.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 88.

Homero”³⁸⁶ o “numerosos traductores contemporáneos”.³⁸⁷ Incluso da a entender que su carácter moral supera al de sus pares en cuanto a elecciones léxicas, como sucede en este pasaje:

Busco que [los lectores] puedan ver a cada personaje, incluso a los secundarios, como seres humanos con una perspectiva clara y completa sobre sus vidas. Por ejemplo, en mi versión de la escena en la que cuelgan a las esclavas, espero que sientan empatía genuina en lugar de excitación deshumanizante. Algunos traductores han llamado sus muertes “lastimeras” o “lamentables”, pero yo decidí mostrar el dolor de las esclavas, no la actitud del espectador: es “una agonía” y “dieron un grito ahogado y sus pies se agitaron, pero no por mucho tiempo”.³⁸⁸

Wilson da a entender que sus elecciones no son egoístas, pues las trata como un acercamiento al estado emocional de los personajes, mientras que presenta las alternativas como una visión que proviene del espectador, que además oculta la realidad de la situación. Algo similar sucede en el manejo de la expresión “cara de perro” al hablar de Helena:

Asimismo, numerosos traductores contemporáneos toman la expresión “cara de perro” que se usa para describir a Helena y crean equivalentes como “Helena la sinvergüenza” (o “Helena la perra”) . Yo conservé la metáfora de esa expresión (“perseguida”), y me aseguré de que mi Helena, como la del original, no se culpaba a sí misma por lo que los hombres han hecho en nombre de ella.³⁸⁹

El fragmento resulta efectivo en la construcción del buen carácter moral de la traductora porque da a entender que sus pares, mediante sus elecciones léxicas, habían ejercido un poder sobre el personaje femenino y la habían obligado a culparse. Al decir que su elección se equipara con la del texto fuente, mientras que las otras son equivalentes creados, da a entender que ellos inventaron algo que no está ahí.

Por último, la traductora dice que “escoltaba a Homero desde la Grecia arcaica al mundo anglófono contemporáneo”,³⁹⁰ de tal modo que asocia su actividad traductiva con

³⁸⁶ Emily Wilson, “Translator’s Note”, p. 81.

³⁸⁷ Ibid., p. 89.

³⁸⁸ Ibid., p. 86. Emily Wilson hace referencia a las elecciones de dos traductores en una escena en el canto 22. La primera es de Rodney Merrill, que usa “piteous”, y la segunda es de Ian Johnston, que usa “pitiful” (véanse: Homero, *The Odyssey*, trad. Rodney Merrill, Michigan: The University of Michigan Press, 2002, p. 380; y Homero, *The Odyssey*, trad. Ian Johnston, Vancouver: Vancouver Island University, 2006, p. 470). Los versos de Wilson dicen en inglés: “[...] an agony [...] they gasped / feet twitching for a while, but not for long”.

³⁸⁹ Ibid., p. 89.

³⁹⁰ Ibid., p. 90.

una tarea noble y seria y el resto de los ejemplos previamente mencionados son indicativos de dichos rasgos.

3.2.4 PATHOS

Como señalo en el análisis de los modos de argumentación anteriores, el *logos* prima en el PAL y el *ethos* en el PAU. Así, el *pathos* ocupa un lugar terciario en ambos peritextos, pero sí se pueden reconocer instancias en las que, gracias a los recursos de los modos anteriores, se pueden suscitar emociones en los lectores que los lleven a adoptar actitudes hacia dos grupos de entidades. En el caso del PAL, se condiciona la actitud del público hacia los diferentes personajes del poema, con una distinción marcada entre hombres y mujeres; en el PAU, hacia la traductora misma y hacia sus pares y, en menor grado, se acentúa la actitud que el público ya desarrolló en el prefacio anterior hacia los personajes según su sexo.

3.2.4.1 PREFACIO ALÓGRAFO

Mientras que en los peritextos editoriales no podíamos especular sobre la condición en la que se encuentra el público, aquí se puede decir que está en un proceso de persuasión regida por el *logos*; es decir que, durante la lectura de los diferentes argumentos que Wilson expone, se asimilan interpretaciones particulares que a su vez provocan emociones y moldean actitudes hacia los personajes que ella construye.

De forma general, se puede apreciar que la traductora contrasta las situaciones de los hombres y las mujeres en la historia para suscitar indignación en los lectores, y lo consigue enfatizando diferentes situaciones injustas. Antes de incluso describir las particularidades que viven los personajes femeninos del poema, retrata a las mujeres de esa época y dice:

Ellas alimentaban, lavaban y vestían a los hombres, que las abandonaban para ir a pelearse entre ellos por honor, y lavaban, envolvían y lloraban sus cadáveres cuando regresaban. Daban a luz y cuidaban a sus hijos, y lloraban cuando los hombres se los arrebataban. Algunos padres las intercambiaban con otros hombres para que fueran esposas y, en más casos, las traficaban como esclavas.³⁹¹

Wilson también nos hace ver que las diferencias entre Odiseo y su esposa son injustas. Dice que el poema muestra con mayor claridad el dolor que Penélope sufre pues siente "aprensión por su hijo joven y vulnerable, dolor constante por su esposo perdido"³⁹² y, cuando señala que no le queda mucho tiempo para alejar a los pretendientes, enfatiza que está acorralada

³⁹¹ Emily Wilson, "Introduction", pp. 37-38.

³⁹² Ibid., p. 46.

pues "volver a casarse podría arrancarla de su hogar", pero que "tal vez no le quede otra opción".³⁹³ Más adelante, señala que existe una doble moral en la que "las infidelidades de Odiseo se consideran normales, mientras que la lealtad sexual de Penélope por veinte años" es "el núcleo de su valía moral".³⁹⁴

Wilson también analiza los actos que los hombres ejercen sobre las mujeres. Por ejemplo, al explicar que Odiseo planea matar a las esclavas con su espada, argumenta:

Estos asesinatos terribles no se presentan como castigos sin razón; ellas son esclavas, y podemos suponer que no tenían mucha opción sobre cómo las trataban los pretendientes [de Penélope]. Más bien, Odiseo quiere que las niñas mueran porque sus memorias amenazan su dominio absoluto sobre su hogar. Mientras sigan con vida, el rastro de los otros hombres seguirá presente en sus cuerpos y mentes y, por ende, en su hogar.³⁹⁵

En el fragmento antecitado, el lenguaje de Wilson ayuda a que los lectores no olviden que las esclavas son niñas, que el deseo de Odiseo es repudiable y producto de su inseguridad. En la misma sección, cuando aborda cómo Telémaco decide mejor colgarlas, Wilson expresa que "el niño muestra una nueva madurez de dos maneras bastante problemáticas: se impone a desafiar las instrucciones de su padre y humilla a las mujeres que asesina".³⁹⁶ De nuevo, quiere que los lectores sientan desde indignación hasta ira por lo que transcurre en el poema que están por leer.

De igual modo, las guías interpretativas que describí en el apartado de *logos* de este peritexto connotan ciertas emociones que la traductora busca despertar. En el tema 9, sobre los esclavos, quiere que entendamos el privilegio de Odiseo y su poder sobre otros, así que emplea un lenguaje que ayude a realzar el precio de ese poder:

Se nota que Odiseo viaja como alguien de la élite. Nunca toca los remos. Ese trabajo duro y humilde lo hacen otros por él; son hombres que no reciben compensación alguna por su labor y todos ellos, al final, mueren antes de poder volver a casa.³⁹⁷

En la misma deconstrucción del personaje de Odiseo, la traductora anticipa un contraste que el poema presenta entre las razones por las que otros hombres mueren y Odiseo sobrevive, y la aprovecha para recalcar la complejidad del asunto y provocar indignación:

³⁹³ Emily Wilson, "Introduction", p. 46.

³⁹⁴ Ibid., p. 47.

³⁹⁵ Ibid., p. 52.

³⁹⁶ Ibid., p. 53.

³⁹⁷ Ibid., p. 57.

Los primeros versos del poema nos sugieren que veremos estas muertes como el resultado del capricho o ingenuidad infantil de los hombres, pues eligieron comerse a las vacas blancas de Helios. [...] Su ineptitud se contrasta de forma muy marcada con los rasgos de Odiseo: su capacidad de intriga, planeación rápida y astucia (*metis*). Pero este prólogo no alude al resto de las numerosas muertes que sufre su tripulación. [...] Estas muertes no tienen nada que ver con su moral o sus capacidades cognitivas.³⁹⁸

De este modo, Wilson consigue que sus lectores no admiren ciegamente a Odiseo, sino que maten una admiración pocas veces cuestionada y que reconozcan los defectos del personaje y su enorme complejidad porque es claro que, a pesar de sus cualidades y de su posición protagónica en la historia, la cual podría llevar al público a suponer que es un héroe, se trata de un personaje redondo antes que maniqueo.

Finalmente, como señalé en el primer capítulo, la construcción del *ethos* tiene un impacto en la suscitación de amistad o apreciación por parte del público hacia el orador y eso lleva a que se compartan ciertas actitudes. En el caso de Wilson, dado que muestra bondad ante los errores de los personajes, es posible que conduzca a los lectores a emular esa misma actitud y sentir piedad por dichos personajes y simultáneamente a confiar en Wilson.

3.2.4.2 PREFACIO AUTORAL

Al igual que en el PAL, aquí conocemos las condiciones del público. En este caso, se encuentran en un proceso de persuasión regida por el *ethos*, el cual refuerza un mejor conocimiento de la traductora y desarrolla confianza y admiración por ella. Durante el proceso, las emociones que experimentan los lectores pueden llevarlos a adoptar ciertas actitudes hacia Wilson, hacia otros traductores y hacia los personajes del poema, aunque, solo en el caso del último, se intensifican las actitudes que ya desarrollaron gracias al prefacio anterior. En este apartado, lo que se puede reconocer es el afán por desarrollar benevolencia hacia la traductora y, mediante los contrastes que presenta en la construcción de su *ethos*, indignación ante las acciones de sus pares y de los personajes masculinos del poema.

La apertura del PAU sirve para moldear la actitud inicial de los lectores y los sitúa en un estado anímico positivo:

Tenía ocho años cuando montamos en la primaria una puesta en escena (bastante reducida) de la *Odisea*, con todo y vestuarios, canciones y coreografía. El pequeño revoltoso de la clase era Odiseo; el director de la escuela, Polifemo; y yo, con mis trenzas, la diosa Atenea. Mi vida cambió

³⁹⁸ Emily Wilson, "Introduction", p. 70.

para siempre. La producción me cautivó, no solo porque podíamos fingir que le arrancábamos el ojo al director (por más emocionante que fuera) o porque yo tenía el papel de una diosa (ídem), sino por la historia y la atmósfera que evocaba: era un mundo de magia y aventura, de culturas diversas (tanto humanas y no humanas, acogedoras y mortíferas, extrañas y familiares) y de la lucha de un individuo por sobrevivir y volver a casa. Esa experiencia me inspiró a leer cuanto mito griego pudiera, incluidas diferentes versiones de la *Odisea*. Después estudié griego y latín en Oxford para leer clásicos y para convertirme en una filóloga clásica. Desde mi actuación cuando niña y a lo largo de las décadas, la *Odisea* siempre me ha acompañado.³⁹⁹

Esta apertura el prefacio hace que los lectores imaginen a la traductora en su infancia, lo cual puede producir ternura y nostalgia. La manera en la que expresa qué cosas le provocaron emoción y cómo quedó inspirada a adentrarse en el mundo de la mitología griega, enmarca todas las decisiones que va a describir más adelante como el resultado de su asombro a una edad temprana en un tipo de experiencia con la que los lectores se podrían identificar: quedar marcados por las historias que encuentran cuando niños. Esa imagen de Wilson a los ocho años acompañará los lectores por el resto del prefacio.

El desarrollo de estas emociones también se deriva de la construcción de la buena voluntad de la traductora que, como señalé antes, se puede apreciar en la descripción de sus expectativas con cada decisión que toma y los halagos a sus lectores. Puesto que la traductora insiste en que el fin de estas últimas es que los lectores puedan apreciar la valía del poema y que tengan una experiencia amena con el texto de llegada, es probable que se sientan valorados y, por ende, cercanos a Wilson.

Por otro lado, como vimos en la presentación de los contrastes entre su retraducción y las de sus pares, Wilson da a entender que algunas de las decisiones que ellos tomaron no fueron adecuadas y que afectan a los personajes (como la omisión del epíteto de las manos de Penélope) debido a una percepción sesgada de los personajes femeninos (en la caracterización de Helena), o carente de empatía (en cómo calificaron la ejecución de las esclavas). Al presentarlas de forma negativa y como recurrentes en numerosos traductores, Wilson consigue suscitar indignación en los lectores y que aprecien la retraducción en sus manos como la que redime a los personajes femeninos del poema quienes, por siglos, habían sido injustamente rendidas en otras versiones.

³⁹⁹ Emily Wilson, “Translator’s Preface”, p. 81.

Por último, puesto que la traductora discute los aspectos problemáticos del texto fuente que ella confronta en su texto de llegada, se puede acentuar la indignación suscitada por las diferencias entre hombres y mujeres en el poema, gracias a su análisis de los personajes en el PAL. En este apartado, al sacar a colación la esclavitud y el sexismo, es posible que los lectores recuerden partes de la trama del poema que ya se habían enfatizado previamente: la ejecución de las esclavas y la situación desfavorable en la que se encuentra Penélope al comienzo de la historia. De igual forma, cuando habla sobre Helena y dice que “no se culpa a sí misma por lo que los hombres han hecho en nombre de ella”,⁴⁰⁰ la traductora pinta de una forma aún más desfavorable a los personajes masculinos del poema.

A la luz de este análisis, no puedo evitar ver cierta asociación o armonía entre personajes y traductores. A la vez que Wilson pinta tanto a los hombres del poema como a los traductores que la preceden (aunque no los nombra directamente) de forma negativa, como figuras que ejercen poder en las mujeres del poema y en su manejo del texto fuente, respectivamente, pinta a las mujeres de forma positiva (como se ve en la fuerza de Penélope o en cómo Helena en realidad no se culpa a sí misma por lo que los hombres han hecho en su nombre), incluyéndose a ella misma, pues da indicios de sus cualidades admirables. Sin embargo, lo que garantiza que esta distinción no sea tan aparente es que en ningún momento de los prefacios Wilson menciona siquiera que es la primera mujer en retraducir la *Odisea* al inglés, a pesar de que este hecho es el que más se destaca en la prensa y, por ende, el más llamativo de su trabajo (aunque, como señalé en el segundo capítulo, a Wilson le interesa más enfatizar que el área de literatura clásica está dominada por hombres). Al actuar en su prefacio de tal modo que esta enorme diferencia de setenta traductores a una no sea relevante(!), puede que los lectores no supongan que el contraste entre hombres y mujeres también sea relevante entre ella y sus pares. Después de todo, siempre que habla de los demás, no enfatiza su sexo (pues en inglés “translators” no marca género). Sin embargo, considero que la asociación queda en la mente de los lectores y que podría tener efectos convenientes y necesarios para la traductora en su valoración del texto de llegada.

⁴⁰⁰ Emily Wilson, “Translator’s Preface”, p. 89.

3.3 EPITEXTOS AUTORALES EN TWITTER

3.3.1 DESCRIPCIÓN PARATEXTUAL

Entre enero de 2018 y junio de 2019, Wilson ha publicado quince hilos en Twitter que, en la página web donde los ha recopilado (*@EmilyRCWilson Scholia*), los clasifica como “comparaciones textuales de la *Odisea*”.⁴⁰¹ Los temas que toca son:

1. Aurora⁴⁰²
2. Metáforas⁴⁰³
3. El regaño a la esclava⁴⁰⁴
4. La cama de Odiseo y Penélope⁴⁰⁵
5. El cíclope⁴⁰⁶
6. “Anthropos”⁴⁰⁷
7. Las sirenas⁴⁰⁸
8. El símil de las esclavas⁴⁰⁹
9. Idealización de la esclavitud⁴¹⁰
10. Ritmo, palabras y sílabas⁴¹¹
11. Títulos de capítulos en la *Odisea*⁴¹²
12. Sobre el verbo “petannumi”⁴¹³
13. Juegos de palabras⁴¹⁴
14. Telémaco⁴¹⁵

⁴⁰¹ Emily Wilson, “@EmilyRCWilson Scholia”.

⁴⁰² Emily Wilson, publicación en Twitter, 6 de enero de 2018, 8:26 a.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/949648455986827265>.

⁴⁰³ Emily Wilson, publicación en Twitter, 8 de enero de 2018, 9:39 a.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/950391471718502402>.

⁴⁰⁴ Emily Wilson, publicación en Twitter, 11 de enero de 2018, 8:09 a.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/951456086036549637>.

⁴⁰⁵ Emily Wilson, publicación en Twitter, 20 de enero de 2018, 3:18 p.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/954825454250323968>.

⁴⁰⁶ Emily Wilson, publicación en Twitter, 11 de febrero de 2018, 2:35 p.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/962787160347893760>.

⁴⁰⁷ Emily Wilson, publicación en Twitter, 2 de marzo de 2018, 10:14 a.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/969606774746689538>.

⁴⁰⁸ Emily Wilson, publicación en Twitter, 4 de marzo de 2018, 3:12 p.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/970406691375378432>.

⁴⁰⁹ Emily Wilson, publicación en Twitter, 8 de marzo de 2018, 1:00 p.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/971823035664818176>.

⁴¹⁰ Emily Wilson, publicación en Twitter, 2 de abril de 2018, 8:44 a.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/980803049961730050>.

⁴¹¹ Emily Wilson, publicación en Twitter, 15 de octubre de 2018, 12:07 p.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/1051882151237603336>.

⁴¹² Emily Wilson, publicación en Twitter, 8 de noviembre de 2018, 2:36 p.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/1060632269092728837>.

⁴¹³ Emily Wilson, publicación en Twitter, 7 de enero de 2019, 11:59 a.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/1082335920379125760>.

⁴¹⁴ Emily Wilson, publicación en Twitter, 6 de febrero de 2019, 8:41 a.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/1093157738857811968>.

⁴¹⁵ Emily Wilson, publicación en Twitter, 14 de marzo de 2019, 2:14 p.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/1106287400421068815>.

15. “Mi rutina de ejercicio” en los versos 8.231-8.232⁴¹⁶

En la lista se puede apreciar que la mayoría de los temas son distintos a los que ya Wilson había tocado en las instancias prefaciales, pero algunos también se repiten, como el de Telémaco y el de las esclavas. De este modo, Twitter funciona como un medio en el que la traductora puede profundizar en las cualidades del texto fuente que más le interesen, en cómo esto afecta su retraducción resultante y reflexionar sobre otros ejes que no había tocado en los peritextos. Puesto que puede publicar tuits en cualquier momento, sin tener que esperar, por ejemplo, a publicar un artículo o una reimpresión, las oportunidades de dialogar con el público son inagotables y libres de las restricciones que otros medios de publicación le supondrían.

Wilson no solo profundiza en aspectos del texto fuente y su texto de llegada, sino que también, en todos los hilos, cita fragmentos de las versiones de sus pares. En general, tiende a criticarlas para enfatizar las diferencias que ella aporta, pero también hay ocasiones en que las elogia. Las retraducciones con las que más interactúa son las de Robert Fagles, la de Richmond Lattimore, la de Robert Fitzgerald, y la de Stanley Lombardo, así como en menor grado las de George Chapman, Alexander Pope, Thomas Edward Lawrence, Rodney Merrill, Augustus Taber Murray y Stephen Mitchell. En dos ocasiones, acude a retraducciones de mujeres en otros idiomas, siendo el caso de Anne Dacier y Rosa Onesti. Wilson no explica en sus hilos la selección de todas las retraducciones que critica,⁴¹⁷ pero tiende a elegir sus ejemplos según el tema en función de que las lecturas del texto fuente y los textos de llegada resultantes contrasten con su versión. Sin embargo, existen patrones reconocibles entre las retraducciones de este conjunto. La elección de retraducciones como las de Fagles y Lombardo no es inesperada, si consideramos la comparación que hice en el capítulo anterior, pues estaban destinadas al mismo público que la de Wilson; y las de Merrill y Mitchell entran en la misma categoría (y aunque no los menciona por nombre, a los cuatro los critica en su PAU). La de Fitzgerald, también publicada en Estados Unidos, es distribuida de forma masiva por Penguin Random House, como mencioné en el capítulo anterior. La traducción de Chapman también es una elección obvia por ser canónicamente la primera en

⁴¹⁶ Emily Wilson, publicación en Twitter, 11 de junio de 2019, 7:46 p.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/1138608415406735361>.

⁴¹⁷ En mi conversación con Emily Wilson le hice preguntas al respecto y me explicó que la elección de traductores se debe a su popularidad y canonicidad más que nada en Estados Unidos. Emily Wilson, entrevista por David Rodolfo Areyza Santana.

inglés. La versión de Pope fue de las primeras en alcanzar notoriedad después de la de Chapman y es una de las más reconocidas entre los clasicistas angloparlantes.⁴¹⁸ La de Lattimore, que sabemos que fue reemplazada por la de Wilson en la Universidad de Columbia, goza del favor de los académicos por su apego al texto fuente.⁴¹⁹ En el caso de la de Lawrence, no hallé referencias tan contundentes, pero Wilson la cita pocas veces y para enfatizar que es una versión en prosa; por ejemplo, en uno de sus hilos, dice: “he escuchado a la gente expresar afecto por la versión en prosa de T.E. Lawrence, así que lo incluyo”.⁴²⁰ La mención de Murray podría deberse a que su versión es de la colección Loeb Classical Library, de la Universidad de Harvard; Wilson la usa como punto de comparación para cuestionar su supuesta literalidad.⁴²¹ Y en las únicas instancias que cita a Dacier y a Onesti es para demostrar que las decisiones que ella toma no tienen correlación con su género (en el apartado de *ethos* profundizaré en este caso).

Como establecí en el primer capítulo, estos tuits pueden considerarse como epitextos autorales públicos autónomos; la traductora es completamente responsable de ellos, están en un medio abierto al público general y su orientación no está mediada por iniciativa de un tercero. Ahora bien, su temporalidad es más difícil de definir. Dado que se han publicado a lo largo de 2018 y 2019, son posteriores a la retraducción en su edición de pasta dura, publicada en 2017, y simultáneamente a la de pasta blanda, publicada en 2018, y podrían considerarse ulteriores o tardíos. Para Genette, la distinción entre una clasificación y otra era que las respuestas públicas son ulteriores y los autocomentarios son tardíos. En estos tuits, la traductora habla sobre su versión del poema, la compara con las retraducciones de sus

⁴¹⁸ La retraducción se menciona constantemente en la discusión en torno a la obra de Homero en inglés. En la exhibición de la Universidad de Michigan sobre la traducción de estos textos, toda una sección está consagrada al poeta y ahí se menciona que sus retraducciones fueron un éxito comercial que brindó independencia financiera a Pope por el resto de su vida (véase Pablo Álvarez, “Translating Homer”). Asimismo, autoras como Adrienne Raptis señalan que el poeta es la tercera figura literaria más citada en *The Oxford Dictionary of Quotations*, debajo de Shakespeare y Tennyson y que sus retraducciones fueron significativas por el uso del pareado heroico, recurso que influyó en traducciones posteriores del mismo género (véase Adrienne Raptis, “Alexander Pope & His Famous Translations of Homer’s *Iliad* and *Odyssey*”, *Raptis Rare Books*, 17 de noviembre de 2014, consultado el 19 de marzo de 2020, <https://www.raptisrarebooks.com/1162/>).

⁴¹⁹ Daniel Mendelsohn, “Battle Lines. A Slimmer, Faster *Iliad*”, *The New Yorker*, 31 de octubre de 2011, consultado el 19 de marzo de 2020, <https://www.newyorker.com/magazine/2011/11/07/battle-lines-daniel-mendelsohn>.

⁴²⁰ Emily Wilson, publicación en Twitter, 6 de enero de 2018, <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/949648470868185088?s=21>.

⁴²¹ Emily Wilson, publicación en Twitter, 6 de enero de 2018, <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/949648467806375936?s=21>.

predecesores y responde también a críticas generalizadas que se han hecho de su trabajo, por lo que comparten rasgos de ambos subgéneros de epitextos. Sin embargo, su momento de aparición, naturalmente, no encaja con la propuesta de Genette, basada en su corpus que es poco representativo de la realidad actual. Por lo tanto, el subgénero de estos epitextos no define a qué temporalidad pertenecen. Considero, de forma general, que los podemos clasificar como ulteriores, en tanto que, a pesar de la amplia extensión temporal que abarca el conjunto de tuits y su intersección con el lanzamiento de la edición en pasta blanda de la retraducción, la traductora no publicó otras retraducciones en ese periodo de tiempo. Solo llamaría epitextos tardíos a aquellos que retomen el tema de la *Odisea* cuando haya publicado, por ejemplo, sus versiones de la *Iliada* y de *Edipo Rey*, textos actualmente en proceso de elaboración.

El pretexto dialógico de estos hilos es por iniciativa personal de la traductora, no en respuesta directa a comentarios hechos por otros usuarios. Por lo general, Wilson abre el tema y lo desarrolla a lo largo de numerosos tuits, de tal modo que, en su totalidad, se pueden leer como mini ensayos informales. La apertura de los temas no es consistente; a veces los introduce como “tema de traducción del día”,⁴²² o “estudio de caso de traducción”⁴²³ (así lo hizo en sus primeros hilos). En ocasiones, Wilson usa problemas sociales como pretexto dialógico. Por ejemplo, el 8 de marzo de 2018, abrió un hilo sobre la ejecución de las esclavas por el día internacional de la mujer, donde dice “Sé que es deprimente, pero... en este #IWD2018 pienso en la violencia contra las mujeres [...]”.⁴²⁴ En otros hilos, Wilson ofrece como pretexto algún proceso por el que esté pasando. Por ejemplo, el tema de “ritmos, palabras y sílabas” comienza porque la traductora debe reducir un texto de diez mil palabras a cinco mil y eso la lleva a reflexionar sobre la extensión de la *Odisea* y cómo ella conservó el número de versos del texto fuente en su retraducción.⁴²⁵

⁴²² Emily Wilson, publicación en Twitter, 8 de enero de 2018, 9:39 a.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/950391471718502402?s=21>.

⁴²³ Emily Wilson, publicación en Twitter, 11 de enero de 2018, 8:09 a.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/951456086036549637>.

⁴²⁴ Emily Wilson, publicación en Twitter, 8 de marzo de 2018, 1:00 p.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/971823035664818176>. La frase precedida por el signo almohadilla (#) se conoce como hashtag en Twitter. Es un sistema de etiquetado creado por Twitter y aplicado en otras redes sociales (Facebook, Instagram, etc.) que ayuda a agrupar todas las publicaciones que compartan dicha frase y facilitar su búsqueda.

⁴²⁵ Emily Wilson, publicación en Twitter, 15 de octubre de 2018, 12:07 p.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/1051882151237603336>.

3.3.2 LOGOS

El *logos* es el modo principal de argumentación de los hilos de tuits, pues las comparaciones textuales que Wilson hace sirven para sustentar su interpretación de ciertos pasajes del texto fuente, para amplificar las particularidades de su retraducción (y, por ende, diferenciarla de otras) o para compartir máximas sobre la traducción literaria. En general, la traductora tiende a presentar versos del poema y a describirlos, de tal modo que haya un eje de comparación, y procede a criticar las versiones de sus pares y a comentar sobre su versión. A simple vista, pareciera que su *logos* es más informal aquí que en las instancias prefaciales, puesto que su lenguaje es más informal y algunas de las valoraciones que emite sobre las otras retraducciones parten de su formación, prejuicios o ideas de lo que está bien dicho y qué constituye una buena retraducción para ella; no obstante, la crítica de traducciones que ejerce en este espacio paratextual tiene parámetros consistentes y se sustenta siempre en los rasgos formales del texto fuente. Para ella, los ejes críticos son la cercanía o distancia al léxico del texto fuente, la conservación de sus cualidades poéticas, la interpretación del significado de los pasajes y cómo el análisis de estos rasgos en cada traducción evidencia los prejuicios que sus pares introducen en sus respectivos textos de llegada (sea sexismo, deshumanización, invisibilización de problemas sociales planteados por el texto fuente o androcentrismo). En su crítica, Wilson presenta los problemas o elecciones cuestionables que encuentra en las otras retraducciones como distorsiones de las cualidades del texto fuente, sean su significado profundo, sus rasgos poéticos, sus implicaciones o la adición u omisión de elementos que afecten la interpretación del poema. No obstante, aunque la mayoría de las comparaciones que ella hace visibilizan cómo las otras retraducciones distorsionan el texto fuente o son problemáticas, a diferencia de la suya, en algunos casos matiza sus juicios al señalar que ella no es la única que ha tomado ciertas decisiones que podrían parecer cuestionables a simple vista.

Por ejemplo, veamos el primero de los hilos de Wilson: el tema es el manejo de dos versos del quinto canto, que hablan de Aurora, la personificación del amanecer en el poema, en diferentes retraducciones al inglés. No hay un objetivo de persuasión aparente más allá de la comparación, pero la traductora critica abiertamente las versiones de sus pares y comparte algunas ideas que tiene sobre la traducción. Para demostrar que todas las traducciones conllevan un grado de interpretación subjetiva por parte de los traductores y que la fidelidad

es una aspiración idealista pero irreal, Wilson valora las traducciones de Murray y Lattimore. Del primero, señala que, aunque se piensa que es literal, los versos analizados contienen adiciones y arcaísmos que el original no tiene y dice:

Creo que algunas personas quieren traducciones que capturen la experiencia del estudiante que traduce con dificultad en un curso de griego intermedio. Pueden sentir que ese dolor les da validez, pero no es la única forma de leer y experimentar a Homero, cuyo estilo tiende a ser bastante claro.⁴²⁶

Mientras tanto, del segundo dice que muchos lo ven como un traductor fiel, pero que su tratamiento de Titón incluye palabras que denotan una actitud prejuiciosa por parte del traductor que no es aparente en el texto fuente y que su métrica ni siquiera es regular. Así, concluye que “de hecho, todos interpretamos, danzamos de diferentes modos sobre la cuerda floja mientras buscamos equilibrar las diferentes verdades”.⁴²⁷

En algunos hilos comparativos, tras citar los versos en griego, incluye glosas que ayudan a ver su traducción como la más adecuada y enfatiza las cualidades poéticas que ella tomó en consideración para visibilizar que los demás no lo hicieron. Tal es el caso del hilo sobre una metáfora en el canto 22, verso 41, que tiene aliteraciones e incluye una asociación entre el fin de los pretendientes de Penélope y una cuerda. El primer tuit es una suerte de encabezado temático, pues dice: “Tema de traducción del día: metáforas, cómo y cuándo conservarlas”.⁴²⁸ En él, Wilson critica a Lattimore por hacer que una metáfora que suene “demasiado política, como un tratado” y no suficientemente amenazadora;⁴²⁹ la de Fagles, por agregar la imagen de cuellos atados a la metáfora y una frase sobre cómo su destino está sellado, y dice que “como siempre, le gusta expandirse” y que parece diálogo de “la Garra Siniestra u otro villano de caricatura”;⁴³⁰ la de Fitzgerald, por tener una metáfora completamente distinta que involucra sangre, de la cual dice que “una se pregunta si esto es

⁴²⁶ Emily Wilson, publicación en Twitter, 6 de enero de 2018, 8:33 a.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/949650056961036288?s=20>.

⁴²⁷ Emily Wilson, publicación en Twitter, 6 de enero de 2018, 8:36 a.m., <https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/949650863022276610?s=20>.

⁴²⁸ Emily Wilson, publicación en Twitter, 8 de enero de 2018, 9:39 a.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/950391471718502402?s=21>.

⁴²⁹ Emily Wilson, publicación en Twitter, 8 de enero de 2018, 9:39 a.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/950391475254317058?s=21>.

⁴³⁰ Emily Wilson, publicación en Twitter, 8 de enero de 2018, 9:39 a.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/950391476122456064?s=21>. La Garra Siniestra era el villano de la caricatura *The Perils of Penelope Pitstop*, una serie de Hanna-Barbera de los años sesenta. Véase: “Los peligros de Penélope Glamour”, *Wikipedia*, consultado el 23 de marzo de 2020, https://es.wikipedia.org/wiki/Los_peligros_de_Penélope_Glamour#Personajes.

en verdad una traducción y no una imitación”;⁴³¹ por último, de su versión dice que le gustó la palabra “snare” (un tipo de trampa de cacería hecha de una soga) porque conecta la matanza de los pretendientes con la soga que mata a las esclavas más adelante y que además le permite generar una aliteración.⁴³² Como se puede ver, las críticas se sustentan en si sus pares se aproximaron o se distanciaron de la metáfora y la pérdida de la cualidad poética del texto fuente que ella enfatiza. Lo que llama la atención es que la traductora va más allá y hace comentarios mucho más subjetivos como que si parecen líneas de un villano caricaturesco o si no asustan lo suficiente (y nótese cómo, sin premisas, el entimema da a entender que eso se debería conseguir en la traducción del verso); su argumentación es visiblemente más informal.

Tras una revisión de todos los hilos de tuits, organicé de forma visual (Tabla 6) los ejes críticos y comparativos que Wilson hace en sus epitextos, las retraducciones que analiza, las observaciones que hace de cada una de ellas y el comentario que emite sobre su retraducción. De forma general, clasifiqué las observaciones de Wilson como “distorsión del texto fuente” pues lo que ella enfatiza es cómo los demás se distancian del poema original y después pongo entre paréntesis las razones por las que ella considera que hay una distorsión. En algunos hilos, donde el afán es más de comparación que crítica, señalo los rasgos de cada versión que ella enfatiza y su valoración de ellas.

⁴³¹ Emily Wilson, publicación en Twitter, 8 de enero de 2018, 9:39 a.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/950391479201161216?s=21>.

⁴³² Emily Wilson, publicación en Twitter, 8 de enero de 2018, 9:39 a.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/950391477871529984?s=21>. El verso en inglés dice “Now all your necks are in the noose—your doom is sealed!”. Wilson enfatiza la aliteración entre “inside” y “snares”.

Tabla 6: Crítica de Wilson a otras retraducciones de la Odisea en sus hilos de Twitter

Hilo de Twitter	Eje crítico/comparativo	Retraducciones analizadas	Observaciones de Wilson
1. Amanecer	Interpretación de los versos 5.1-2	Chapman	Cercanía al TF
		Pope	Distorsión del TF (lenguaje sexista)
		Cowper	Distorsión del TF (falta de precisión)
		Murray	Distorsión del TF (adiciones sin sustento; arcaísmos)
		Butler	Distorsión del TF (falta de precisión)
		Lawrence	Distorsión del TF (adiciones sin sustento)
		Lattimore	Distorsión del TF (lenguaje sexista; adiciones sin sustento; inconsistencia en la métrica)
	Lombardo	Distorsión del TF (adiciones sin sustento)	
	Autocomentario de Wilson:	Su versión es neutral como el TF y es la única con una métrica consistente.	
2. Metáforas	Cercanía a la metáfora en 22.41 y conservación de su aliteración	Lattimore	Distorsión del TF (metáfora débil) — “no asusta”
		Fagles	Distorsión del TF (metáfora caricaturesca)
		Fitzgerald	Distorsión del TF (imitación; no traducción)
		Autocomentario de Wilson:	Su versión incluye una metáfora mucho más cercana al TF y conserva la aliteración.
3. El regaño a la esclava	Cercanía léxica al TF en canto 19 (conversación entre Penélope y Melanto)	Lattimore	Distorsión del TF (errores de traducción; lenguaje sexista)
		Fagles	Distorsión del TF (lenguaje sexista; invisibilización de la esclavitud de Melanto)
		Fitzgerald	Distorsión del TF (invisibilización de la esclavitud de Melanto)
		Merrill	Distorsión del TF (lenguaje sexista; invisibilización de la esclavitud de Melanto)
		Autocomentario de Wilson:	Su versión incluye la palabra “esclava”, por lo que visibiliza la relación de poder entre Penélope y Melanto, y no emplea lenguaje sexista.

4. La cama de Odiseo y Penélope	Interpretación de un pasaje del canto 23	Lattimore	Distorsión del TF (adiciones sin sustento; anacronismos)
		Fagles	Distorsión del TF (adiciones sin sustento)
		Fitzgerald	Distorsión del TF (adiciones sin sustento; omisiones sin sustento)
		Lombardo	Distorsión del TF (omisiones sin sustento; anacronismos; lenguaje sexista)
	Autocomentario de Wilson:	Su versión no emplea lenguaje sexista, anacronismos ni tiene modificaciones parecidas a las de sus pares.	
5. El cíclope	Manejo del léxico en torno a Polifemo en el canto 9	Murray	Distorsión del TF (deshumanización de Polifemo)
		Lattimore	Distorsión del TF (deshumanización de Polifemo)
		Fitzgerald	Distorsión del TF (deshumanización de Polifemo; adiciones sin sustento)
		Lombardo	Distorsión del TF (deshumanización de Polifemo)
	Fagles	Distorsión del TF (deshumanización de Polifemo)	
Autocomentario de Wilson:	Su versión conserva la humanidad del personaje y usa adjetivos neutrales para describirlo.		
6. “Anthropos”	Manejo del léxico en los versos 18.130-131 en torno a la humanidad/los hombres	Murray	Distorsión del TF (androcentrismo; anacronismos)
		Lattimore	Distorsión del TF (androcentrismo; anacronismos)
		Fitzgerald	Distorsión del TF (androcentrismo)
		Fagles	Distorsión del TF (androcentrismo)
		Lombardo	Distorsión del TF (androcentrismo)
	Mitchell	Distorsión del TF (androcentrismo; omisiones sin sustento)	
Autocomentario de Wilson:	Su versión, al igual que en el TF, no limita la generalización a los hombres, pues más bien habla de la humanidad).		
7. Las sirenas	Manejo del pasaje sobre las sirenas en el canto 12	Murray	Distorsión del TF (sexualización de las sirenas)
		Fagles	Distorsión del TF (sexualización de las sirenas)
		Fitzgerald	Distorsión del TF (sexualización de las sirenas; adiciones sin sustento)
		Lattimore	Distorsión del TF (sexualización de las sirenas; adiciones sin sustento)

		Lombardo	Distorsión del TF (sexualización de las sirenas; inconsistencia en la métrica)
		Pope	Distorsión del TF (sexualización de las sirenas; anacronismos)
		Chapman	Distorsión del TF (anacronismos)
	Autocomentario de Wilson:	Su versión, al igual que el TF, no sexualiza a las sirenas.	
8. El símil de las esclavas	Manejo del pasaje sobre la ejecución de las esclavas en el canto 22 (un símil que las asocia con aves)	Fagles	Distorsión del TF (lenguaje misógino)
		Lombardo	Distorsión del TF (lenguaje misógino; arcaísmos; visión moralista)
		Lattimore	Distorsión del TF (lenguaje misógino)
		Fitzgerald	Distorsión del TF (lenguaje misógino)
		Pope	Distorsión del TF (lenguaje misógino)
		Dacier	Distorsión del TF (lenguaje misógino; arcaísmos; visión moralista)
	Murray	Distorsión del TF (errores de traducción)	
	Autocomentario de Wilson:	Su versión produce empatía por las esclavas y no normaliza la violencia ni la sensacionaliza; más bien enfatiza que el TF presenta violencia sexual para la reflexión, no para el placer de los lectores.	
9. Idealización de la esclavitud	Manejo del verso 17.320 sobre los esclavos	Murray	Valoración positiva (misma interpretación que Wilson)
		Lattimore	Distorsión del TF (deshumanización de los esclavos)
		Fitzgerald	Distorsión del TF (deshumanización de los esclavos)
		Fagles	Distorsión del TF (adiciones sin sustento)
	Lombardo	Distorsión del TF (deshumanización de los esclavos)	
	Autocomentario de Wilson:	Su versión y la de Murray son las únicas que no ocultan la complejidad del pasaje ni deshumanizan a los esclavos ni ocultan lo que son.	
10. Ritmo, palabras y sílabas	Correlación entre longitud de la retraducción y cercanía al TF en un pasaje del canto 9	Chapman	Más corta; tiene adiciones y omisiones
		Pope	Más corta; tiene adiciones y omisiones
		Fitzgerald	Más larga; tiene adiciones
		Fagles	Más larga; tiene adiciones
		Lombardo	Más larga; tiene adiciones

	Comentario de Wilson sobre la traducción	La medida de palabras y sílabas no aporta información sobre lo que una traducción realmente añade u omite.	
11. Títulos de capítulos en la <i>Odisea</i>	Presencia de títulos y léxico empleado; respuesta a críticas por parte de “gente que no ha leído más allá de los títulos”	Lattimore	Títulos por página que resumen la acción; perspectiva centrada en Odiseo
		Lombardo	Sin títulos
		Fitzgerald	Títulos por canto; perspectiva masculina heteronormada
		Fagles	Títulos por canto; connotaciones anacrónicas y enfocadas en la realeza
	Autocomentario de Wilson:	Los títulos son un espacio de visibilidad para los traductores; no se debería juzgar una traducción solo por ese aspecto; los suyos están pensados para invitar a los lectores a adentrarse en la historia.	
12. Sobre el verbo “petannumi”	Manejo de una metáfora sobre las velas del barco en los versos 18.160-164	Lattimore	Distorsión del TF (anacronismos cristianos)-dice que le parece interesante, no erróneo
		Fitzgerald	Distorsión del TF (cambio de metáfora)
		Lombardo	Distorsión del TF (cambio de metáfora)
		Fagles	Distorsión del TF (cambio de metáfora)
		Murray	Distorsión del TF (cambio de metáfora)
	Autocomentario de Wilson:	Su versión conserva la imagen del TF y explicita una connotación que el TF tiene; no hay respuestas correctas en la traducción.	
13. Juegos de palabras	Manejo de la palabra <i>kakoilion</i> en el canto 19 y caracterización de Penélope	Fagles	Distorsión del TF (omisión; caracterización de Penélope distinta a la de Wilson)
		Lattimore	Distorsión del TF (omisión)
		Lombardo	Distorsión del TF (omisión; adiciones sin sustento)
		Fitzgerald	Distorsión del TF (omisión; caracterización de Penélope distinta a la de Wilson)
		Mitchell	Distorsión del TF (omisión; caracterización de Penélope distinta a la de Wilson e incluso cuestionable)
		Onesti	Distorsión del TF (omisión; caracterización de Penélope distinta a la de Wilson)
	Autocomentario de Wilson:	Su versión recrea el juego con la palabra “Evilium” y su caracterización de Penélope es más ambigua).	
14. Telémaco		Murray	Uso del plural mayestático; su versión no le parece natural

	Manejo del discurso de Telémaco en canto 2 (uso del plural mayestático); respuesta a críticas que recibió por parte de gente que “no conoce los análisis modernos del pasaje”	Fagles	Uso del plural mayestático; incluye adiciones
		Lombardo	Uso del plural mayestático; caracterización de Telémaco distinta a la de Wilson
	Autocomentario de Wilson:	Su versión omite el plural mayestático y caracteriza a Telémaco con compasión, sin ir a extremos.	
15. “Mi rutina de ejercicio” en los versos 8.231-232	Manejo de los versos 8.231-232 sobre la condición física de Odiseo	Lattimore	Interpretación distinta a la de Wilson; adiciones sin sustento
		Fizgerald	Interpretación distinta a la de Wilson
		Fagles	Distorsión del TF (omisión sin sustento; imagen distinta a la del TF)
	Autocomentario de Wilson:	Su versión explicita que el verso habla sobre la falta de cuidado físico que un guerrero como Odiseo normalmente hubiera tenido.	

Gracias a la tabla 6, se puede apreciar que la mayoría de los ejemplos que Wilson emplea son de las retraducciones de Fagles (13 instancias), Lattimore (13), Fitzgerald (11) y Lombardo (11). En menor grado, también acude a la de Murray (8). Como ya había señalado, hay similitudes entre las selecciones de la traductora. Los textos que más confronta son con los que compite directamente por el público al que se dirigen o por su reconocimiento dentro de su contexto académico.

Al ver los hilos de este modo, queda claro que, si bien ofrecen a los lectores un acercamiento más profundo al texto fuente y a su significado, en buena medida sirven para resaltar los rasgos de la retraducción de Wilson de manera positiva; se pone en primer plano qué hacen los otros que es reprobable o llamativo y cómo su versión no comparte esos rasgos. En menor grado, también hay instancias en las que defiende sus elecciones demostrando que todos, al igual que ella, no tratan al texto fuente con neutralidad y que incluso su género no es lo que condiciona necesariamente las decisiones que toma (aunque sus ejemplos sí pintan al conjunto de hombres que presenta de manera negativa). Por último, algunos hilos, como el de los títulos o el de ritmo, palabras y sílabas, por ejemplo, son espacios en los que comparte comentarios sobre la traducción literaria en general.⁴³³

3.3.3 ETHOS

Después del *logos*, el segundo modo de argumentación empleado por Wilson es el *ethos* y, de las tres cualidades, la que más construye es su buen carácter moral en comparación con la de sus pares. En menor grado, hay indicios de las otras cualidades. Su carácter moral se manifiesta en los contrastes que hace para demostrar que numerosas decisiones de los otros traductores son cuestionables e incluso reprobables, pues denotan misoginia, sexismo, clasismo, xenofobia o visiones sesgadas por su género y orientación sexual. Incluso, al visibilizar similitudes notorias entre los demás, da a entender que algunas decisiones no son neutrales ni aisladas, sino patrones con los que ella rompe. Ahora bien, lo que matiza las comparaciones son las muestras de humildad, pues así no parecen malintencionadas, sino como una oportunidad para que ella también reflexione sobre lo que hace, aprovechando que ya puede ver su retraducción con una mirada fresca. También sirve de apoyo el uso de agradecimientos a otras figuras que la ayudaron con su trabajo. Mientras tanto, los indicios

⁴³³ Puesto que Wilson va a publicar un libro de traducción literaria en los próximos años llamado *Unfaithful*, es probable que retome varios de estos temas en él.

de las otras cualidades del *ethos* se encuentran en comentarios sobre la crítica que se ha hecho de su trabajo y en comentarios sobre la experiencia de lectura que prepara para sus lectores.

Los contrastes que Wilson hace suelen sustentarse en su interpretación del texto fuente, con la cual muestra que los demás traductores añaden u omiten elementos sin sustento en los rasgos formales de los pasajes que cita y que más bien podrían ser resultado de suposiciones personales y prejuicios que ellos tienen hacia los personajes. Por ejemplo, en el hilo sobre Polifemo, señala que el narrador del texto fuente no es fiable y que muestra varios lados de la historia del Cíclope; según su lectura, el personaje sin duda es “aterrador y asqueroso”, pero también es humano, uno que devora a quienes invaden su hogar sin haber sido invitados.⁴³⁴ Con base en su apreciación, procede a enseñar cómo los otros traductores más bien lo deshumanizan y lo reducen a una bestia o a un salvaje inferior y completamente distinto a Odiseo y sus hombres, es decir, esas adiciones no tienen sustento en el texto fuente y son meras apreciaciones de los traductores. Del mismo modo, en el hilo sobre las sirenas, establece que el pasaje en torno a ellas en el canto 12 es muy corto, que no son sensuales y que ni siquiera se les describe por sus cualidades físicas; más bien, se enfatiza la seducción cognitiva que ofrecen.⁴³⁵ Así, la traductora procede a mostrar la tendencia entre los traductores de “pelear” contra este aspecto del texto y convertirlo en algo que no es con elecciones léxicas que sexualizan a las sirenas (sin sustento o justificación) y con adiciones que extienden el fragmento más de lo necesario. Después especula que se debe a que ellos están tratando de reconciliar la iconografía moderna de las sirenas con la del texto, que es completamente distinta.⁴³⁶ Y lo que termina de establecer su carácter moral superior es la muestra de que lo que ella hace tiene un sustento válido y que opta por realzar las formas cognitivas y aurales de seducción de las sirenas. Por último, en el hilo sobre el símil de las esclavas, Wilson contextualiza su comparación dentro del panorama actual de violencia contra las mujeres y las intersecciones entre desigualdad de género y otras formas de injusticia social. La traductora especula sobre por qué sus pares (incluida Dacier, una mujer) le adjudican al texto un lenguaje misógino y visiones moralistas que justifican la ejecución de

⁴³⁴ Emily Wilson, publicación en Twitter, 28 de febrero de 2018, 8:24 a.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1097139730846765058?s=21>.

⁴³⁵ Emily Wilson, publicación en Twitter, 4 de marzo de 2018, 3:12 p.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/970406696836304897?s=21>.

⁴³⁶ Emily Wilson, publicación en Twitter, 5 de marzo de 2018, 7:10 a.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/970647640328278017?s=21>.

las esclavas a pesar de que el texto fuente no tiene esos rasgos. En la comparación, visibiliza la falta de empatía, una interpretación cuestionable que borra las reflexiones valiosas que el poema hace sobre la violencia sexual y sugiere que tal vez se deba a que les es más fácil imaginarse a “asesinos motivados por una ira justificada, en lugar de vergüenza” y que han de creer que “un asesino ‘debería’ ser fuerte, no débil”;⁴³⁷ además, especula que se basaron en otras retraducciones —de ahí provienen las palabras como “putas”—, pues las similitudes son notorias y no surgirían de una lectura del texto fuente.

Wilson también se asegura de presentar sus comparaciones con cierto grado de humildad, lo cual construye su *ethos* de alguien que no busca defectos en las otras versiones con malas intenciones, y más bien se interesa en hallar rasgos interesantes que hablan de la complejidad de la traducción. Por ejemplo, en el hilo sobre la cama de Odiseo y Penélope, dice que sus ejercicios comparativos muestran cómo las suposiciones inconscientes que se tengan sobre el género y el matrimonio van a afectar la traducción y que estos hallazgos que presenta también resultan sorprendentes para ella.⁴³⁸ Del mismo modo, en el hilo sobre el verbo “petannumi”, concluye que es muy interesante ver una variedad de interpretaciones y que no hay respuestas correctas en la traducción;⁴³⁹ es decir, aunque sin duda critica con frecuencia a las otras retraducciones, también admite que todas aportan diferentes formas de apreciar el poema, y eso denota buen carácter moral y buen juicio, pues las valoraciones que ofrece no están sesgadas ni están abiertamente destinadas a que la gente rechace las otras retraducciones y acepten la de ella. Incluso, en el hilo sobre el juego de palabras, dice que a ella también se le escaparon detalles, y que, gracias a su ejercicio comparativo descubrió otro aspecto sobre Penélope para concluir que “no importa cuantas veces leas y releas y medites sobre el texto y tu trabajo, siempre es difícil ver más allá de las suposiciones que tengas”.⁴⁴⁰ Por último, en el hilo del Cíclope, señala que en cualquier traducción siempre habrá algo que criticar, incluida la suya.⁴⁴¹

⁴³⁷ Emily Wilson, publicación en Twitter, 12 de diciembre de 2018, 5:19 p.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1072994339809316865?s=21>.

⁴³⁸ Emily Wilson, publicación en Twitter, 1 de marzo de 2019, 1:52 p.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1101571007624761345?s=21>.

⁴³⁹ Emily Wilson, publicación en Twitter, 7 de enero de 2019, 12:23 p.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1082341962181693446?s=21>.

⁴⁴⁰ Emily Wilson, publicación en Twitter, 6 de febrero de 2019, 8:41 a.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1093157746235662336?s=21>.

⁴⁴¹ Emily Wilson, publicación en Twitter, 11 de febrero de 2018, 5:05 p.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/962824981255217157?s=21>.

De igual modo, en dos hilos, Wilson agradece a otros por las contribuciones valiosas que hicieron a su trabajo. En el hilo sobre metáforas, le agradece a Bill Beck, un profesor de literatura clásica de la Universidad de Indiana, por haberle ayudado a entender la importancia de la imagen que ella analiza sobre la cuerda;⁴⁴² en el de los títulos, a Pete Simon, editor de W.W. Norton, por insistirle en que titulara los cantos del poema.⁴⁴³

En menor grado, Wilson muestra indicios de su buen juicio con respuestas a comentarios que se han hecho sobre su trabajo. Por ejemplo, en el hilo sobre el Cíclope, dice que los que no han leído su traducción a veces creen que ella busca simplificar el poema, pero que en realidad ella busca realzar los matices que lo hacen complicado.⁴⁴⁴ La traductora también establece que los juicios que emite no están sesgados; dice que no hay que asumir que ella interpretó el texto fuente del modo que lo hizo solo por ser mujer. Cuando acude las retraducciones de Dacier y Onesti, al francés y al italiano, respectivamente, recalca que ellas también son mujeres y que tomaron decisiones muy distintas a las de ella. De la primera, en el hilo sobre el símil de las esclavas, enfatiza cómo Dacier omite la imagen de las esclavas como aves y hace adiciones que las pintan como mujeres terribles que se ganaron el destino que sufrieron;⁴⁴⁵ de la segunda, en el hilo sobre juegos de palabras, señala que las actitudes de Onesti hacia Penélope, el matrimonio y el lenguaje son completamente distintas a las de ella, por lo que concluye que el género de las traductoras no se correlaciona con la interpretación del texto.⁴⁴⁶

Por último, en dos instancias Wilson construye su buena voluntad hablando de lo que espera para los lectores, del mismo modo que lo hace en las instancias prefaciales. Por ejemplo, en el hilo sobre la frase de “mi rutina de ejercicio”, dice que ella busca en todas sus traducciones que los lectores se asombren y puedan verse reflejados en los personajes.⁴⁴⁷

⁴⁴² Emily Wilson, publicación en Twitter, 8 de enero de 2018, 9:39 a.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/950391474222444544?s=21>.

⁴⁴³ Emily Wilson, publicación en Twitter, 8 de noviembre de 2018, 2:36 p.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1060632269092728837?s=21>.

⁴⁴⁴ Emily Wilson, publicación en Twitter, 17 de febrero de 2018, 8:24 a.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1097139730846765058?s=21>.

⁴⁴⁵ Emily Wilson, publicación en Twitter, 5 de marzo de 2019, 9:18 a.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1102951412097576965?s=21>. Nótese la fecha de esta publicación, un año después de que Wilson empezara el hilo. Se puede ver que son epítextos que construye poco a poco, complicando más el tema de su temporalidad.

⁴⁴⁶ Emily Wilson, publicación en Twitter, 6 de febrero de 2019, 9:17 a.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1093166687141220354?s=21>.

⁴⁴⁷ Emily Wilson, publicación en Twitter, 11 de junio de 2019, 7:46 p.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1138608417038356480?s=21>.

Asimismo, en el hilo sobre títulos, dice que espera que sirvan para que los lectores se adentren aún más en la historia del poema.⁴⁴⁸

3.3.4 PATHOS

Nuevamente, el *pathos* es el medio de argumentación menos empleado por Wilson, pero en uno de los hilos se reconoce cierto esfuerzo por desarrollar cierto grado de cercanía entre ella y sus lectores y apoyar sus ideas. Al presentarse de manera abierta con sus lectores, y compartiendo información personal y discutiendo experiencias con las que los lectores se pueden relacionar, propicia amistad hacia ella.

Así lo podemos detectar en el hilo sobre el verso 8.232 de “mi rutina de ejercicio”, una frase que Odiseo dice en su retraducción;⁴⁴⁹ Wilson explica que, para ella, el cuidado de su cuerpo es sumamente importante, pues sufrió problemas de espalda después de que tuvo a su primera hija y ha batallado toda la vida con la depresión y la ansiedad, por lo que el ejercicio y el yoga han sido esenciales en su vida.⁴⁵⁰ Ella sustenta su traducción del verso discutido en que su propuesta está en pentámetro yámbico y que el léxico del texto fuente alude al autocuidado, por lo que ella reflexionó sobre qué carencias había sufrido el protagonista del poema en su travesía y concluyó que no había sido falta de comida y que más bien lo que había debilitado sus piernas era la falta de la clase de rutina que cualquier guerrero de la élite como él hubiera llevado en la normalidad. Sin embargo, al añadir el comentario sobre su relación personal con el tema, visibiliza una conexión más profunda entre ella y su texto y muestra apertura con los lectores al compartir ese aspecto de su vida.

⁴⁴⁸ Emily Wilson, publicación en Twitter, 8 de noviembre de 2018, 2:36 p.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1060632269092728837?s=21>.

⁴⁴⁹ En la retraducción de Wilson en inglés dice “I could not do my exercise routine”. Homero, *The Odyssey*, trad. Emily Wilson, p. 228.

⁴⁵⁰ Emily Wilson, publicación en Twitter, 11 de junio de 2019, 7:46 p.m., <https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1138608418594402305?s=21>.

3.4 DISCUSIÓN

Después de realizar un análisis retórico de la selección de paratextos, y habiendo comparado qué modos de argumentación se emplean con mayor frecuencia, percibí que, en los peritextos editoriales, el modo de argumentación principal fue el *ethos*; en el prefacio alógrafo (PAL), el *logos*; en el prefacio autoral (PAU), el *ethos*; y en los epitextos autorales en Twitter, el *logos*. Sin embargo, como se pudo ver, el uso de los recursos del *logos* y del *ethos* estaba correlacionado, pues uno influía en el otro. Por ejemplo, en los peritextos editoriales, se acudía a autoridades que construían el *ethos* de Wilson. Del mismo modo, en los epitextos autorales, el *logos* de la traductora, sustentado en los contrastes presentados, también servía en la construcción de su *ethos*. En el caso del PAL, había indicios de las cualidades del *ethos* de la traductora implícitos en las ideas entrelazadas a su argumentación, pero era menos aparente que en los otros paratextos. Fue más notorio que el *pathos* es el aspecto menos suscitado. Se pudo ver en los tres grupos de paratextos algunas instancias cuyo fin era anticipar la lectura de la retraducción y suscitar emociones positivas por parte de los lectores hacia Wilson, negativas hacia sus pares y, en el caso de los personajes de la *Odisea*, en concordancia con la interpretación de la traductora del texto fuente; no obstante, en la mayoría de los casos, era resultado del ejercicio persuasivo realizado con los otros medios.

El análisis del *logos* en los paratextos se sustentó en la observación de las funciones de los diferentes argumentos empleados por Wilson. En el PAL, se pudo ver un progreso de entimemas informativos a entimemas que guiaban a los lectores hacia interpretaciones particulares del texto fuente. En el PAU, los recursos estaban destinados a presentar sus ideas sobre su quehacer como traductora, a retomar los argumentos presentados en el PAL y ejemplos de la retraducción resultante para anticipar la experiencia de lectura. Por último, en los epitextos autorales, se pudo ver que los ejemplos de otras versiones del poema se analizaron para demostrar sus fallas, carencias o incluso similitudes con las propuestas de Wilson para caracterizar con más detalle su trabajo.

Uno de los hallazgos inesperados del análisis del *logos* de los epitextos autorales fue que los hilos comparativos de la traductora constituyen la puesta en práctica de un método de crítica de retraducciones que pone en primer plano los prejuicios culturales que cada traductor imprime a su retraducción. Si bien Wilson no teoriza en torno a su modo de confrontar un texto fuente con múltiples textos de llegada, la revisión de sus ejes críticos y las

valoraciones que ella emite de cada versión del poema demuestran un patrón consistente y con el potencial de ser reproducido en otras críticas. Además, como ya había señalado, la traductora ha publicado numerosas reseñas de libros con anterioridad, por lo que la crítica que hace en Twitter no se trata de un primer intento, sino el resultado del esfuerzo de alguien con bastante experiencia en esta forma de dialogar con otros textos. Su método parte de la elección de pasajes representativos del texto fuente ya sea por sus rasgos poéticos (como en el hilo de las metáforas, el del amanecer o el de ritmo, palabras y sílabas), por ser centrales en la caracterización de los personajes (como el del regaño a la esclava, el del cíclope o el de Telémaco), por su trascendencia en la cultura de llegada (como el de las sirenas) o meramente porque tocan temas que son relevantes para la traductora misma (todos los hilos que giran en torno a las mujeres del poema); después, se comenta sobre los rasgos formales del pasaje y se establece un eje crítico o comparativo con el que se vayan a analizar las diferentes retraducciones; por último, estos criterios evidencian las “distorsiones” que los traductores provocan en el texto fuente y los efectos que estos tienen en el contexto actual de los lectores —después de todo, hoy en día se presta mucha más atención a los problemas que Wilson está visibilizando, como el uso de lenguaje sexista o misógino y la invisibilización o deshumanización de sectores no dominantes de la sociedad—. Si bien ya existen otros métodos de crítica de traducciones que son sistemáticos y que se emplean constantemente en la traductología,⁴⁵¹ el método de crítica de Wilson es innovador en tanto que orienta la mirada hacia la agencia de los traductores y las implicaciones de sus decisiones frente a las sensibilidades del público de llegada actual; asimismo, demuestra que no hay tal cosa como una traducción neutral, puesto que en todas, incluidas las que a simple vista se cree que son “literales”, hay evidencia de cómo se manipula al texto fuente y cómo los prejuicios de cada traductor afectan el trabajo resultante.

El análisis del *ethos* demostró dos cosas. Primero, que cuando otros construyen el *ethos* de Wilson, se hace con un lenguaje lleno de elogios que visibiliza las diferencias de leer la nueva retraducción frente a otras versiones, la trascendencia de su trabajo y el rigor de su

⁴⁵¹ Tres de las propuestas principales de crítica sistemática de traducciones corresponden a Katharina Reiss, Antoine Berman y Lance Hewson. Véanse Katharina Reiss, *Translation Criticism: The Potentials and Limitations. Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*, trad. Erroll F. Rhodes, (Londres y Nueva York: Routledge, 2000); Antoine Berman, *Toward a Translation Criticism: John Donne*, trad. Françoise Massardier-Kenny, (Ohio: The Kent State University Press, 2009); y Lance Hewson, *An Approach to Translation Criticism. Emma and Madame Bovary in Translation*, (Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing, 2011).

investigación, como se hizo evidente en los peritextos editoriales; segundo, que la traductora construye su *ethos* al deconstruir el de otros traductores, enfatizando las cualidades negativas o cuestionables en su trabajo, es decir, apoya la construcción de sí misma en una idea de “el otro”.

Por último, en el análisis del *pathos* se pudo observar que la anticipación de la lectura se construye con lenguaje metafórico en los peritextos editoriales que ayuda a asociar la retraducción con experiencias atractivas para los lectores. Mientras tanto, Wilson emplea este recurso en su PAL para que los lectores adopten actitudes que coinciden con cómo ella percibe a los personajes y así se solidifique la interpretación del texto fuente que ella tiene contemplada. En el PAU, continúa el proceso, pero orienta la mirada hacia otros traductores, de tal modo que se sienta indignación ante lo que los demás han hecho. Resaltó que buena parte de estas emociones se derivaban del contraste entre hombres y mujeres, ya fuera en las diferencias entre Telémaco y las esclavas; Odiseo y Penélope; Fagles, Lombardo y Wilson. Por último, se apreció cierta apertura por parte de la traductora a compartir información personal que propicia una relación de confianza y de amistad con los lectores.

Adicionalmente, la descripción de los paratextos ayudó a detectar un incremento notorio en la libertad que la traductora adquiere para dialogar con su público. En los peritextos editoriales, la única intervención directa de su parte es la dedicatoria. En cambio, en el PAL ya habla con los lectores, pero todavía con cierto grado de formalidad y distancia, que se reduce visiblemente en el PAU, cuando ya comparte anécdotas sobre su infancia, apreciaciones mucho más subjetivas sobre su labor como traductora y lo que espera que su retraducción aporte a los lectores. En Twitter, donde tiene completa autonomía y libertad, su forma de argumentar es mucho más informal y la cercanía entre seguidores de su cuenta y ella es mucho mayor: las publicaciones son más inmediatas, la información que da es más íntima y los comentarios sobre el trabajo de otros son más casuales.

En el primer capítulo mencioné que, en estudios previos sobre instancias prefaciales y publicaciones en redes sociales, se ha reconocido la creación de una función autoral, una ficción proyectada por los paratextos. Con base en mi análisis retórico, propongo que la función creada por Wilson realza aspectos de su personalidad que pueden considerarse positivos. Por ejemplo, como se pudo ver en la construcción del *ethos*, la imagen que se presenta es de una estudiosa interesada en confrontar temas sociales y morales complejos,

como la xenofobia, el sexismo y la esclavitud; de una traductora que valora el texto fuente pero que no lo idealiza y que siempre tiene en la mira los intereses de sus lectores (y mediante los contrastes, Wilson hace ver estas inclinaciones como las más adecuadas); de una mujer consciente de los problemas que afectan a su género en la actualidad y que actúa en respuesta a ellos; y de una figura pública que aprovecha proactivamente sus plataformas para entablar conversaciones con sus lectores que les permitan conocer mucho más los textos que ella trabaja. Del mismo modo, el uso de los recursos del *logos* y, en menor grado, del *pathos*, suman a la función autoral como evidencia de su rigor académico y la validez de sus ideas gracias a sus formas de argumentar; la sensación de cercanía entre ella y los lectores por la apertura; y la trascendencia que tiene por el revuelo que ha causado en su campo gracias a que ha visibilizado el dominio de los hombres en el área de literatura clásica y la necesidad de brindar nuevas perspectivas y cuestionar las anteriores. Aunque no podemos medir el efecto de esta función en ventas de la retraducción porque no cuento con acceso a datos de esa índole, vale la pena considerar otros indicios: la retraducción ha tenido una recepción positiva en medios y reemplazó la versión de Lattimore en la Universidad de Columbia; Wilson recibió la beca MacArthur y se unió a un grupo selecto de traductores en la historia del premio; su cuenta de Twitter ha ascendido a 28,000 seguidores en dos años (al inicio de mi investigación, en noviembre de 2018, tenía 23,000);⁴⁵² y la traductora se ha presentado en más de 30 congresos y universidades.⁴⁵³ Estos niveles de visibilidad, reconocimiento y presencia son significativos y es posible que la función autoral creada en los paratextos haya contribuido a generar interés en Wilson y, por lo tanto, en su trabajo.

⁴⁵² “EmilyRCWilson Twitter Stats Summary Profile” *Social Blade Twitter Statistics*, <https://socialblade.com/twitter/user/emilyrcwilson> (consultado el 30 de marzo de 2020). En comparación, el traductor con más seguidores en Twitter era Xosé Castro (@XoseCastro) y su cuenta, que existe desde 2009, tiene poco más de 26,000 seguidores, lo cual demuestra el crecimiento exponencial de Emily Wilson en tan poco tiempo.

⁴⁵³ Emily Wilson, “Appearances” *emilyrcwilson.com*, <https://www.emilyrcwilson.com/appearances> (consultado el 30 de marzo de 2020).

CONCLUSIONES

RECAPITULACIÓN

En esta investigación, me propuse analizar, desde la retórica aristotélica, un conjunto de paratextos de retraducción que comprende los peritextos contenidos en la edición de pasta blanda de *The Odyssey* de Emily Wilson y quince epitextos autorales públicos en torno a la misma obra publicados en Twitter. Para conseguirlo, planteé las siguientes preguntas: ¿Qué son los paratextos y cuáles son sus rasgos definitorios?, ¿cómo se han analizado desde la traductología y sus disciplinas afines?, ¿cuáles son sus rasgos en el ámbito de la retraducción?, ¿cuál es el contexto de la retraducción de la *Odisea* al inglés? y ¿qué modos de apelación predominan en los paratextos de Emily Wilson en torno a su retraducción del poema?

En el primer capítulo, abordé el concepto de paratexto establecido por Gérard Genette; enfatiqué su caracterización como umbrales o vestíbulos que guían a los lectores mediante señales materiales, provistas por la figura autoral o por un tercero y establecí la similitud entre la función final del paratexto que Genette contempla con la función del exordio retórico que proponen Cicerón y Quintiliano, de tal modo que sirviera como primer indicio del componente persuasivo —y, por ende, abordable desde la retórica— de este tipo de relación transtextual. Para ahondar en este aspecto, retomé los recursos retóricos que Genette había detectado en su corpus y acudí a los avances hechos en materia de un tipo particular de paratexto, las instancias prefaciales, por parte de Richard Watts y Anne Cayuela. Del trabajo de Cayuela, en particular, resaltó la fabricación de un personaje autoral que presenta la obra rodeada por los paratextos. El reconocimiento de este mecanismo, basado en una propuesta de Michel Foucault, y sumado a la visión del mismo autor en torno al discurso, sirvió para establecer dos principios que orientaron mi tratamiento del objeto de estudio: que los paratextos tienen modelos rastreables y que la figura creadora de los paratextos construye una ficción a su alrededor que influye en la percepción de los lectores. Del amplio catálogo de paratextos disponibles, clasificados en dos grupos (peritextos y epitextos), me concentré en los peritextos editoriales, las instancias prefaciales y los epitextos autorales públicos. Al dar cuenta de las limitaciones del estudio de Genette por su corpus y por la distancia temporal entre su análisis y el mío, establecí que las categorías de Genette admiten apropiaciones. En el caso de mi estudio, esta adaptación incluyó el replanteamiento de las categorías temporales de los prefacios, de tal modo que consideré a los prefacios de las

primeras ediciones de retraducciones como originales en lugar de ulteriores, como hubiera sugerido el crítico literario; del mismo, cuestioné la determinación del destinador, como ya lo habían hecho otras investigadoras desde la traductología, para proponer que un prefacio de retraducción es autoral cuando gira en torno al texto de llegada y alógrafo cuando gira en torno al texto fuente. Vale la pena señalar que también consideré la alternativa de denominar un prefacio como “traductoral” en caso de que tuviera rasgos de ambos tipos de destinadores, pero, como discutiré más adelante, mi objeto de estudio no entraría en este caso. La otra adaptación que hice fue incluir las publicaciones hechas en Twitter, una red social de mensajería instantánea, como un tipo válido de epitexto autoral público puesto que comparte rasgos con las respuestas públicas y los autocomentarios tales como la falta de un pretexto dialógico y de mediación. No obstante, dado que este nuevo caso de epitexto se caracteriza por su inmediatez, cuestioné la vigencia de las categorías temporales que Genette había planteado. Con base en los hallazgos de mi estudio, propongo que los epitextos autorales publicados en Twitter son ulteriores siempre y cuando la figura autoral no tenga una publicación nueva. En el caso de Emily Wilson, decidí que consideraría epitextos tardíos exclusivamente a aquellos que aborden de nuevo su retraducción de la *Odisea* cuando ella ya haya publicado otras retraducciones.

A manera de estado de la cuestión, revisé cómo se ha estudiado el fenómeno paratextual desde la traductología. La bibliografía disponible en torno al tema mostró que los paratextos de traducción sirven como una fuente de investigación histórica que brinda información tanto del rol y autopercepción de los traductores como de otras figuras externas que afectan la publicación resultante, de tal modo que no podemos asumir que toda la responsabilidad sobre la elaboración de los paratextos recae en los traductores. Vale la pena mencionar que, si bien hemos visto en las últimas décadas el desarrollo de la traductología con sus propios conceptos, métodos y teorías, es claro que todavía debe acudir a otras disciplinas —y apropiarse de algunos de sus conceptos— para nutrirse y extender su mirada a aspectos externos al proceso de traducción. La crítica literaria establece los conceptos y sirve como punto de partida para reflexionar sobre los usos, efectos y *topoi* que han hecho de los paratextos de traducción y retraducción un género. La lectura de los avances en análisis de instancias prefaciales sirvió para confirmar que la retórica es un marco conceptual y metodológico adecuado para el análisis de la función persuasiva de los paratextos, puesto que

existen patrones de cómo las figuras traductoras establecen la validez de su trabajo, se defienden de la crítica y, a la vez, critican otras propuestas para justificar las decisiones que hayan tomado.

Con base en lo anterior, discutí cómo la puesta en práctica de la retórica influye en la recepción positiva de los textos y genera apertura y, para la descripción de los mecanismos persuasivos que se emplean en la elaboración de los paratextos, acudí a tres conceptos clave de la retórica aristotélica: el *logos*, el *ethos* y el *pathos*. Complementado con avances sobre crítica retórica planteé un estudio sistemático del aspecto persuasivo de los paratextos que sirva para reconocer las formas de los argumentos empleados, la construcción del carácter del orador o figura autoral y la suscitación de emociones en los lectores y hacia qué o quiénes se espera que se proyecten dichas emociones, para así determinar al final qué modos de argumentación predominan en el caso de mi objeto de estudio. De nuevo aquí se hacen patentes los espacios de oportunidad de la traductología para acudir a las humanidades para sistematizar el análisis de la imagen de los traductores que se genera en los paratextos y su incidencia en la aceptación por parte del público del texto de llegada y de sus cualidades intelectuales y estéticas. La retórica, cuya relación con la traducción se remonta a la antigüedad, vuelve a cobrar vigencia como un brazo de la investigación en traductología y también de los traductores y las editoriales que buscan influir en la recepción positiva de sus publicaciones.

En el segundo capítulo de la tesis reconstruí el contexto de los paratextos analizados, pues es uno de los componentes de la crítica retórica que ofrecen un panorama del espacio en el que se sitúan y nos informan sobre el público de llegada y las expectativas que se deben cubrir en ellos para que logren apoyar la retraducción que acompañan; es decir, acercarnos a la relación entre retórica, traducción y sociedad. En el caso de mi objeto de estudio, busqué conocer el fenómeno de la retraducción de la *Odisea* al inglés para así entender por qué hay tantas retraducciones del mismo texto fuente a la misma lengua de llegada y a qué modelos se ciñen los paratextos de mi estudio de caso. Al inicio de la discusión, abordé brevemente la definición de retraducción, cómo es un término exclusivo de la traductología (puesto que las editoriales nunca lo emplean) y algunas propuestas de por qué se retraduce, llegando a la conclusión de que ninguna explicación general puede abarcar las particularidades de cada caso o determinar desde fuera, por qué exactamente surge una retraducción o qué función va a cumplir. Después rastree los antecedentes de las retraducciones de la obra de Homero

al inglés y pude ver que estos textos tenían una posición privilegiada en la educación griega y romana en la antigüedad y que hubo intentos de traducir las obras al latín, pero que su estudio se abandonó en gran medida durante la Edad Media y que no fue sino hasta los siglos XIV y XV, durante el Renacimiento italiano, que resurgió el interés por la literatura griega antigua gracias a la llegada de eruditos helenos a Florencia y eso llevó a que se tradujeran los poemas al latín. La invención de la imprenta fue decisiva para que incrementara la difusión de estos textos tanto en griego como en latín y, con el crecimiento de las lenguas vernáculas, empezaron a surgir traducciones al alemán, al francés, al español, al holandés y al italiano en el siglo XVI. Así, en los albores del siglo siguiente, con el auspicio de la corona inglesa, George Chapman publicó las primeras traducciones al inglés. A lo largo de los siguientes siglos, la impresión de clásicos en inglés incrementó de manera exponencial gracias al desarrollo de la erudición griega en el Reino Unido, lo cual llevó a la creación de colecciones.

Mediante la revisión del catálogo de traducciones del griego al inglés de Finley Melville Kendall Foster, al cual se suma el trabajo posterior de Ian Johnston, clasifiqué las 71 retraducciones completas de la *Odisea* por año, país de publicación y traductor o traductora. La revisión de los datos sirvió para ver que el Reino Unido y Estados Unidos son los países angloparlantes con más retraducciones, mientras que Sudáfrica, Canadá y Nueva Zelanda tienen una sola retraducción, todas publicadas en el siglo actual. Se pudo ver que, en el caso de Estados Unidos, la publicación de retraducciones no comenzó sino hasta el siglo XIX y que no sería sino hasta el XX que superaría en volumen al Reino Unido. Como posible explicación del volumen de retraducciones, me pareció significativo el número de universidades estadounidenses que ofrecen programas de maestría y doctorado en literatura clásica y la presencia de numerosas editoriales universitarias o de interés académico en este contexto, lo cual explicaría la demanda constante por estos textos, pero vale la pena recordar que lo que aquí sugiero es con base en uno de múltiples factores que podrían dar lugar a su surgimiento.

Después me concentré en la figura traductora de mi objeto de estudio, Emily Wilson, y presenté de manera general su información biográfica y académica. Enfatiqué la atención mediática que ha recibido en los últimos años por su retraducción de la *Odisea* y algunas de las consecuencias que ha traído la recepción positiva de la misma, incluido el reemplazo de la versión de Lattimore en la Universidad de Columbia y la obtención de la beca Genius de la Fundación MacArthur, lo cual habla de cómo, en el contexto de las retraducciones de

textos clásicos en Estados Unidos, las universidades y la prensa son las que confieren el grado de “gran traducción”. Tras una revisión de los paratextos en las primeras retraducciones de Wilson, comparadas con publicaciones similares, se pudo ver un incremento en el privilegio y visibilidad que la traductora recibe conforme avanza y cómo eso le otorga prestigio y renombre. Lo que sus paratextos revelaron es que ella se suscribe a patrones ya existentes, pero que también muestra los primeros indicios de su originalidad en cómo habla de sus retraducciones y de sus lectores en las instancias prefaciales. Por lo tanto, los paratextos de retraducción son espacios que se ganan y que crecen con la trayectoria. Después de todo, desde la primera retraducción de Wilson a la más reciente, se ha elevado en la posición que se le otorga en los peritextos editoriales, el énfasis que se pone en quién es ella y la longitud de sus instancias prefaciales. Gracias a la comparación con otras retraducciones de las mismas colecciones, se pudo ver que lo que se privilegia con los primeros trabajos de traductores nuevos en el área de literatura clásica es el autor del texto fuente, la novedad de la retraducción y la colección a la que pertenece, pues estos factores por sí solos ya son atractivos para el público. De los traductores, lo que se enfatiza es su formación y si tienen otras publicaciones, de tal modo que funcionan como requisitos básicos para ganarse la aprobación inicial del público y así parecer “dignos” de ser leídos.

La revisión de una reseña publicada por Wilson en 2012 nos reveló cómo desde ese entonces la traductora estaba consciente del público al que se dirigiría con su versión de la *Odisea* y de cuáles eran sus necesidades, pues en la reseña habla de cómo los estudiantes que se inician en las letras clásicas requieren leer a Homero en un lenguaje accesible y que los haga experimentar emociones intensas. También ahí demuestra que reconoce la importancia de las instancias prefaciales y cómo no solo son atractivas al público por el contenido que ofrecen, sino que también son mecanismos útiles para generar ventas.

La misma reseña sirvió para elegir con cuáles retraducciones comparar la de Wilson, de tal modo que nos informaran sobre el tipo y manejo de paratextos empleados y así enfatizar la originalidad de la traductora y conocer los *topoi* existentes dentro de este contexto. Dado que ella habla de las retraducciones de Robert Fagles y Stanley Lombardo como las que buscan atraer al público general estadounidense, me parecieron las más adecuadas y, en efecto, mostraron similitudes y diferencias llamativas: en las tres retraducciones, se usan los peritextos editoriales para atraer lectores potenciales y convencerlos de adquirir el libro por

la novedad de la retraducción, su lenguaje accesible, la trascendencia cultural del texto fuente y la importancia de cada traductor o traductora. El uso de materiales visuales y dedicatorias también es estándar en estas publicaciones y los elogios de la crítica suelen venir por parte de periodistas, autores y traductores. También se pudo ver que la realización material de los libros denota el lujo de un texto; las retraducciones de Wilson y Fagles en particular tienen detalles ornamentales que incrementan el valor aparente de los libros. Otros detalles visuales como las portadas demostraron que su elección suele correlacionarse con los contenidos de los prefacios alógrafos sobre el texto fuente, los cuales presentan la interpretación general de la obra y los temas que se busca enfatizar.

La comparación de las instancias prefaciales en los trabajos de Wilson, Fagles y Lombardo estableció correlaciones significativas. Por ejemplo, es posible que el emplazamiento del prefacio autoral se deba a la relación que ya se haya establecido entre lectores y traductores en el contexto de la obra de Homero. Dado que Fagles y Lombardo ya se habían presentado con el público en sus retraducciones de la *Iliada*, no había necesidad de hacerlo de nuevo en sus retraducciones de la *Odisea*. En el caso de Wilson, era la primera vez que muchos lectores la conocerían, pues sus publicaciones anteriores no habían recibido el mismo nivel de atención, por lo que considero altamente probable que, cuando publique su versión de la *Iliada*, también emplazará su prefacio autoral al final de la obra.

Hay similitudes temáticas como la discusión de las características del texto fuente y del estilo del autor y cómo afectan la retraducción resultante, así como nociones generales del deber traductor al momento de enfrentar la obra de Homero. Sin embargo, los prefacios de Wilson fueron consistentemente más detallados que los de los otros traductores. La traductora consigue esto amplificando puntos clave y añadiendo temas originales que brindan más información sobre ella y su relación intelectual y afectiva con la obra y enfatizan su interés en las necesidades del público.

CONSIDERACIONES

Sobre la peritextualidad

Una vez reconstruido el contexto de mi objeto de estudio, dediqué el tercer capítulo al análisis retórico de los paratextos seleccionados, los cuales organicé en tres grupos: peritextos editoriales, instancias prefaciales y epitextos autorales. En cada grupo, describí sus rasgos exteriores y contenidos temáticos y después analicé su función persuasiva con los conceptos

de *logos*, *ethos* y *pathos*. Me gustaría retomar la hipótesis planteada en la introducción: el uso estratégico de los modos de argumentación retórica en los paratextos de retraducción atrae lectores potenciales, justifica las decisiones tomadas por la traductora, crea una imagen favorable de ella ante el público y orienta la recepción positiva de su trabajo. A partir de la descripción de los peritextos editoriales, se apreció que el atractivo de la retraducción se encuentra en cuatro elementos: lo familiar (el texto y el autor), lo novedoso (la traductora), la aprobación externa (la crítica) y las ventajas de la edición (los rasgos generales de la retraducción). El lugar que ocupa cada uno de estos elementos dependió del nivel de visibilidad que tuvieran en la superficie del libro (tipografía, ornamentos) y el espacio que ocupan (sea el lomo, la portada, la cuarta de forros, las solapas o las primeras páginas del libro); por lo tanto, las cualidades estéticas y espaciales de los peritextos editoriales nos informan sobre qué es lo que se cree que va a llamar más la atención de los lectores potenciales, pero no puedo confirmar de forma categórica si lo consiguen o no, como lo planteaba en mi hipótesis.

En el análisis retórico de los peritextos editoriales, se pudo ver que el *ethos* es el modo principal de argumentación, seguido por el *logos* y el *pathos*, y que los tres modos de argumentación sirven para primar a los lectores, para que sientan interés, admiración y confianza, lo cual ayudará a que acepten los argumentos presentados en las instancias prefaciales y así su lectura sea guiada exitosamente hacia las intenciones de la traductora. En el análisis del primero, se pudo ver que los elogios de la crítica sirven para construir el *ethos* de Wilson y que todos dan indicios de los tres valores aristotélicos que demuestran que la figura autoral es confiable y admirable: el buen juicio o gusto, el buen carácter moral y la buena voluntad. Los elogios contenían aseveraciones categóricas y lenguaje metafórico que asocian a la traductora con actividades loables, progresivas, cuidadosas y bien pensadas y que la hacen ver como una gran persona en general por su trayectoria, su forma de traducir y su atención a las necesidades del público. Por lo tanto, los peritextos editoriales sirven para edificar a la figura autoral y construir su buen carácter antes de que la misma hable por sí sola (lo cual hace en las instancias prefaciales). De hecho, de forma general, la construcción del *ethos* de Wilson fue efectiva por su elaboración gradual de lo indirecto a lo directo: primero lo hacen figuras externas que tienen la autoridad para alabarla, luego lo hace la traductora en su prefacio alógrafa sin hablar de ella misma, pero demostrándolo en su manera de

presentar el texto fuente y en las observaciones que hace sobre las cualidades morales de los personajes del poema y, por último, se retoma de forma mucho más directa en el prefacio autoral al compartir información personal. Es probable que, de haber sido al revés, la reacción del público no hubiera sido la misma, pues hubiera tenido un efecto de pedantería que la traductora se autoconstruyera en cierto modo sin que una figura externa lo hiciera primero y que ella lo demostrara con acciones después. En vista de lo anterior, sí se cumple el punto de mi hipótesis de que estos recursos crean una imagen favorable de la traductora. Para el análisis del *logos*, me concentré en el tipo de autoridades a las que se acude en los diferentes elogios de la crítica, los entimemas que sus reseñas aportan y también cómo se correlaciona todo con la ilustración de la portada, puesto que la consideré como un entimema visual. Las autoridades empleadas tienen un dinamismo muy interesante: lo que dicen abiertamente, sumado al énfasis que se da en el medio en el que publicaron su reseña o, en el caso de autores, los libros que han escrito, valida la retraducción de Wilson y la hacen atractiva para el público general; sin embargo, varias de estas autoridades son figuras reconocidas en contextos académicos y de literatura clásica, aunque no se diga en el libro, por lo que su mera presencia cumple la función de aprobar la retraducción ante la mirada de lectores más avezados. El conjunto de entimemas empleados en estos peritextos sirve para demostrar que la retraducción de Wilson es buena con base en quiénes la aprobaron y por las características de su elaboración. No obstante, fue llamativo que en ningún momento se le denomina como “retraducción” y que el lenguaje empleado más bien subraya la novedad o incluso la “frescura” de la versión de Wilson, lo cual confirma que, en efecto, este término es exclusivo de la traductología y que no se usa para fines mercantiles. El análisis del *pathos* demostró que el lenguaje de los elogios caracteriza la experiencia de lectura como algo que provocará excitación y ayuda a que los lectores la asocien con experiencias previas, sobre todo cuando se hacen comparaciones con otro tipo de obras. Por último, se pudo ver que la misma construcción del *ethos* hace que los lectores comiencen a sentir confianza y cercanía con la traductora. Por lo tanto, pareciera que, al menos en los peritextos editoriales, el *pathos* es más bien un recurso secundario que se deriva de los otros modos de argumentación utilizado para anticipar emociones que vivirán durante la lectura y a orientar la proyección de una actitud de apertura hacia la figura autoral que ayude a predisponer a los lectores a la recepción positiva de la retraducción (otro punto mencionado en la hipótesis de este trabajo).

La revisión de las instancias prefaciales de *The Odyssey* (un prefacio alógrafo sobre el texto fuente y un prefacio autoral sobre el texto de llegada) demostró que, en efecto, los temas que Wilson presenta en ambos cumplen las tres funciones cardinales que Genette reconocía en este tipo de paratexto: retención y guía de los lectores hacia interpretaciones particulares, discusión de la importancia, utilidad y novedad de la obra y presentación de su génesis. Al ver que ambos prefacios cumplen lo mismo, pero para los textos que discuten respectivamente, propuse que Wilson consiguiera equiparar a su texto de llegada con el texto fuente en lugar de que se vea como algo derivado, secundario o inferior, pues construye la importancia y relevancia de ambos para el público de llegada. Además, la interpretación que la traductora ofrece de ciertos temas, personajes y rasgos del poema homérico afecta cómo los lectores valorarán la retraducción, pues se fijarán en cómo ella hace patente su visión de estos aspectos, es decir, que cumple los objetivos que se plantea con su retraducción, lo cual llevaría a la conclusión de que es un trabajo bien hecho (independientemente de la experiencia que cada lector o lectora tenga con la retraducción y las impresiones que les cause). Por otro lado, en torno a la propuesta terminológica de llamar alguna de estas instancias prefaciales como “traductor”, dado que hay una separación marcada en el tipo de texto que cada prefacio discute, no fue necesario acudir al término en la descripción de mi corpus. Sin embargo, el análisis de prefacios de retraducción sí plantea cambios significativos con respecto al marco de Genette y nuestra percepción de la figura traductora; como ya he señalado, las funciones de las instancias prefaciales de retraducción corresponden con las de los prefacios autorales originales en lugar de los prefacios posteriores alógrafos, lo cual implica que Emily Wilson, la traductora, es, a la vez, la autora. Al comparar su prefacio autoral con los de Fagles y Lombardo, pudimos subrayar que ella enfatiza mucho más la relación personal que tiene con su trabajo. Esta marca de originalidad, sumada a que su prefacio le confiere un estatus de equivalencia a su texto de llegada con el texto fuente —sin dejar de lado que ella difumina la noción de “autor” del texto fuente al decirnos que en realidad no hay un Homero como tal en su prefacio alógrafo—, convierten a Wilson en una figura tan compleja como sus prefacios o como sus personajes. Igual que Odiseo puede tener múltiples epítetos según el caso, Wilson es la traductora (o re-traductora) cuando habla del texto fuente; la autora cuando habla del texto de llegada; incluso la crítica cuando compara retraducciones. Por lo tanto, a pesar de que a lo largo de todo este trabajo me he referido a

Wilson como “la traductora”, haré el uso adecuado de esta suerte de epítetos en el resto de mis conclusiones según el caso.

En el análisis de los recursos retóricos de ambas instancias, se pudo observar que el modo principal de argumentación de cada uno es distinto: en el prefacio alógrafo predomina el *logos*; en el autoral, el *ethos*. Propuse que la diferencia se debía a la relación entre traductora-autora y textos, siendo mucho más cercana en el caso del texto de llegada, y también, como ya comenté, podría ser porque la construcción del *ethos* progresa de tal modo que su punto máximo de relevancia es en el prefacio autoral que ya gira en torno a Wilson en sí. Al revisar el *logos* del prefacio autoral, se pudo ver que la estructura argumental primero informa a los lectores sobre algún aspecto del texto fuente y, tras su desarrollo, concluye con un entimema persuasivo que orienta a que los lectores compartan la visión que la traductora tiene del poema. Dichos entimemas giran en torno a la dualidad entre distancia y cercanía que se puede tener con el texto fuente, en su importancia cultural, en las reflexiones que genera sobre la relación entre hombres y mujeres, entre clases sociales y entre lo familiar y lo extraño. Asimismo, se apreció cómo la autora privilegia de forma explícita al público general al hacer un texto amigable sin rasgos típicos de una publicación académica (formalidad estilística o la presencia de notas eruditas o bibliografía), pero que no deja de lado a su otro público que reconocerá las referencias a las que alude a pesar de que no las cite como tal. Mientras tanto, el *logos* del prefacio autoral sirve para perfilar su retraducción y justificar sus decisiones con base en el análisis del estilo del texto fuente, la interpretación que ya expuso en el prefacio anterior —y el contraste con las decisiones de otros traductores a los cuales critica más que nada por las elecciones léxicas que hicieron y lo que las mismas comunican sobre los personajes o el poema—. Por lo tanto, también se cumple la parte de mi hipótesis de que el manejo de los modos de argumentación posibilita la justificación de las decisiones tomadas.

En el caso del *ethos*, el prefacio alógrafo confirma los indicios de las cualidades de Wilson ya expuestos por los elogios de la crítica. El valor que más se enfatiza de forma indirecta es el buen carácter moral de la traductora-autora, lo cual se percibe en cómo aborda temas éticos y la actitud que deja entrever hacia personajes o situaciones del poema. Al complejizar conceptos como el bien y el mal en lugar de reducirlos a binarios simples e incluso al mostrar compasión ante decisiones cuestionables de los personajes, los lectores pueden percibirla como una persona con un buen carácter moral. De forma secundaria, denota

buena voluntad y buen juicio a través del *logos* que la traductora utiliza para guiar a los lectores sin imponer su visión, al menos a simple vista, y haciendo parecer que las conclusiones a las que llega son igual de aparentes tanto para ella como para su público, al cual elogia de forma velada. En el prefacio autoral, siendo el *ethos* el modo principal de argumentación, la autora enfatiza la relación entre su persona y su percepción del texto con la retraducción resultante y, en su faceta de crítica de otras retraducciones, contrasta sus valores con los de sus pares, de tal modo que pareciera que su retraducción no solo está hecha con rigor, sino que también la hizo alguien de calidad moral superior a la de los otros traductores. Se pudo deducir que el uso constante de declaraciones no categóricas y más bien descriptivas de las expectativas que ella tiene para sus lectores (y siempre con humildad y modestia) hablan de su buena voluntad; el uso de recursos como la prosopopeya para caracterizar a su texto de llegada, de su buen juicio y gusto; y el cuestionamiento de las decisiones de otros traductores, las cuales caracteriza de forma indirecta como muestras de egoísmo y de imposición de prejuicios sobre los personajes, de su buen carácter moral. Por lo tanto, un mecanismo efectivo para la construcción del *ethos* de una figura autoral es la valoración del *ethos* de otros, mediante el contraste de rasgos formales de cada retraducción y el análisis de sus fundamentos. Cuando Wilson demuestra que no hay una razón aparente en por qué sus pares eligen usar cierto vocabulario, sobre todo en el tratamiento de los personajes femeninos, da a entender que lo que ella hace sí tiene fundamento en el texto fuente, a diferencia de los demás. Otro aspecto llamativo de la construcción del *ethos* es que la autora, sin hablar directamente de cómo ella es la primera mujer en retraducir la obra al inglés, se asegura de que los lectores entiendan que sus decisiones no vienen condicionadas por su género; que si bien ella presta más atención a los personajes femeninos y su contraste con los personajes masculinos, no está distorsionando el texto fuente con adiciones u omisiones que se derivan de su identidad, pero sus pares, en cambio, sí pareciera que distorsionan el texto y que está directamente correlacionado con su género y con la percepción que tienen de la condición de ser mujer. Por lo tanto, esta construcción del *ethos* a través del otro se sustenta en la ubicación de diferencias notorias; la autora eligió el género como punto de contraste, sin decirlo explícitamente, pero otros podrían acudir a rasgos demográficos distintos como la raza, orientación sexual, generación, edad, clase social o ideologías al hablar de otras

retraducciones. Después de todo, como vimos aquí, la visibilización de estas diferencias, por más indirecta que sea, sí resulta relevante en la discusión de las decisiones tomadas.

Por último, el *pathos*, que ocupa una posición terciaria en ambos prefacios, se utiliza para que el público proyecte emociones específicas hacia distintas figuras. En el prefacio alógráfico, se vio la suscitación de indignación ante las diferencias entre personajes privilegiados y no privilegiados en el poema y entre personajes masculinos y femeninos; en menor grado, también se apreció el desarrollo de piedad hacia personajes en posiciones de vulnerabilidad y, a partir de la construcción del *logos* y del *pathos* en el peritexto, confianza en la traductora. Mientras tanto, en el prefacio autoral, Wilson suscita benevolencia hacia ella misma, ofrece una sensación de cercanía y provoca indignación hacia sus pares por cómo distorsionaron el texto fuente con sus retraducciones. A partir de mi análisis, también propuse que, en general, hay un contraste temático a lo largo de los peritextos editoriales y las instancias prefaciales entre hombres y mujeres, lo cual podría llevar a asociaciones en el subconsciente de los lectores entre la traductora-autora y los personajes sobre los cuales se ha ejercido poder (sea por su género o su clase social) y cómo ella los está reivindicando y devolviéndoles la voz que habían perdido en otras retraducciones.

Sobre la epitextualidad

El último grupo de paratextos que analicé, los epitextos autorales publicados en Twitter, resultó ser una extensión de los peritextos anteriores, pero con la ventaja de poder profundizar en temas ya discutidos y agregar otros. El medio social le otorga más inmediatez y menos restricciones pues no hay una figura editorial de otra índole que interfiera o medie entre Wilson y sus lectores y puede iniciar la conversación sin necesidad de un pretexto dialógico. Aquí la autora puede ser mucho más abierta y compartir información personal que hace que sus lectores se sientan más cercanos a ella y puedan apreciar mucho más las motivaciones detrás de las decisiones que tomó en su texto de llegada. Además, al usar sus tuits como ensayos cortos de crítica y comparación de otras retraducciones de la *Odisea*, continúa construyendo su *ethos* y diferenciando su versión de las de otros. Tras revisar qué retraducciones crítica, se pudo ver que la mayoría están en competencia directa con la de Wilson por dirigirse al público general estadounidense o por ser reconocidas entre los académicos de su área, mientras que la elección de algunos casos particulares, como las retraducciones hechas por otras mujeres, sirvieron para establecer que su género no define

cómo retraduce (aunque sí visibiliza en el caso de los hombres cómo la visión que ellos tienen de las mujeres los llevó con frecuencia a distorsionar el texto fuente en sus respectivas versiones).

De forma general, se pudo ver que el *logos* es el modo principal de argumentación en los epitextos, seguido por el *ethos* y el *pathos*. Señalé que, a pesar de la informalidad aparente en cómo habla en este medio, aquí Wilson critica traducciones con parámetros consistentes y se sustenta en rasgos formales del texto fuente. Tras revisar cada uno de los hilos de mi corpus, y presentar sus hallazgos en la Tabla 6, se pudo apreciar que la crítica primero establece un punto de comparación en el texto fuente, después analiza las diferentes retraducciones en términos de cercanía o distancia al léxico del texto fuente, la conservación de sus cualidades poéticas, la interpretación del significado de los pasajes y cómo estos ejes visibilizan diferentes prejuicios que cada traductor o traductora tiene hacia el texto fuente. A la vez, todo este ejercicio crítico sigue construyendo el *ethos* de la traductora, ya sea para enfatizar la superioridad de su carácter moral frente al de sus pares, su buen juicio y gusto por la capacidad de sustentar todas sus decisiones en rasgos formales del texto fuente y su buena voluntad por la motivación constante de cuidar la experiencia de sus lectores y aportarles algo valioso. Por último, el *pathos*, el modo menos empleado, sirve para refozar la sensación de cercanía entre lectores y autora. Wilson lo consigue al humanizarse a sí misma y mostrar que, al igual que los demás, tiene problemas y preocupaciones que la afectan.

Como se pudo ver, los prejuicios que Wilson muestra por parte de sus pares en estos hilos se relacionan con el *ethos*: misoginia, sexismo, deshumanización, invisibilización de problemas sociales y androcentrismo. Por lo tanto, lo que la crítica enfatiza es el poder que se ejerce sobre un texto fuente en la elaboración del texto de llegada y cómo está directamente relacionado con los valores personales. Lo que aquí tenemos es una crítica de los traductores y traductoras justamente como autores, como figuras que, al situarse entre un extremo y otro de este proceso comunicativo y estético, en lugar de ser meras ventanas o figuras invisibles que permiten el paso de un texto fuente a otra lengua sin afectarlo, son agentes que moldean inevitablemente el texto de llegada y que los cambios que surgen son causados por quiénes son, por su *ethos*. En otras palabras, la traductora es la autora de su texto de llegada y su *ethos* define cómo lo hace; puede que el trabajo resultante sea una distorsión del texto fuente y de su significado original o que, en comparación con otras versiones, recupere aspectos que se

han dejado de lado, es decir, puede que acerque a o aleje más a los lectores de diferentes aspectos del texto fuente, pero en cualquiera de estos casos, es gracias al *ethos*. No hay tal figura como un traductor o traductora neutral.

Sobre la función autoral proyectada

Este análisis retórico también sirvió para describir la función autoral que los paratextos proyectan de Wilson. Como señalé, la imagen que se crea es la de una mujer con una gran trayectoria, interesada en temas actuales, que no se muestra servil ante el texto fuente pero que lo respeta y que incluso, a diferencia de otros, busca presentarlo de manera fidedigna (pero que está consciente de que su *ethos* es la razón por la que lo consigue y no porque sea una figura neutral) y que está atenta a sus lectores. Además, a la luz de los hallazgos en este apartado final, también se construye la imagen de alguien que comparte con *Odiseo* el epíteto de *polytropos* —que Wilson traduciría como “complicated” en *The Odyssey*, pero aquí va más en el sentido de multifacética—: frente a nosotros tenemos a una traductora, una autora y una crítica.

Queda abierta la pregunta de si la función autoral proyectada por estos paratextos es la que ha otorgado prestigio y reconocimiento tanto a Wilson como a su retraducción. Una forma de verificarlo será en estudios posteriores que comparen las funciones autorales proyectadas por diferentes retraducciones e indagar qué sucede al exterior en términos de recepción, premiaciones, alcance en medios sociales y contenidos de paratextos posteriores. De igual modo, resta averiguar si la retraducción de la *Odisea* de Wilson en verdad es una “gran traducción” que afectará la frecuencia con la que se publiquen otras versiones en inglés o si llevará a que haya más énfasis en quiénes retraducen algún texto canónico y cómo se diferencian de otros que ya lo hayan hecho. Otra limitación de este trabajo es que todavía no podemos analizar la retraducción de la *Iliada* de Wilson, lo cual nos aportaría incluso más información sobre los *topoi* existentes en estos espacios paratextuales.

En vista de las consideraciones previamente expuestas, la hipótesis planteada se cumple, pero es necesario matizarla: el uso estratégico de los modos de argumentación en los paratextos de retraducción está diseñado para atraer lectores potenciales, justificar las decisiones tomadas por la traductora, crear una imagen favorable de ella ante el público y orientar la recepción

positiva de su trabajo. Tras la investigación, podemos sumar que también está diseñado para orientar la actitud de los lectores hacia otras retraducciones, cuando se alude a ellas en los paratextos. La clase de análisis retórico que realicé sirvió para responder cómo el trabajo de la traductora y de la editorial aprovechan de forma distinta cada modo de argumentación con la expectativa de satisfacer todas estas funciones, no si las cumple o no necesariamente; pero, como mencioné en la discusión de mis hallazgos, los niveles de visibilidad, reconocimiento y presencia significativos que Wilson ha obtenido tras la publicación de su retraducción, aluden a que los resultados fueron exitosos en este caso.

* * *

En resumen, la realización de este trabajo me ayudó a entender cómo los paratextos de traducción son espacios que se obtienen con la trayectoria y que, conforme adquiere importancia la identidad de la figura autoral, incrementa el privilegio que se le otorga en estos umbrales. Sin embargo, al menos en el área de literatura clásica o cuando se trata de textos canónicos, el texto fuente y quien lo haya escrito todavía ocupan un nivel más alto que quien realiza la traducción. En los peritextos editoriales, podemos ver estas jerarquías en sus cualidades estéticas y espaciales; en las instancias prefaciales, en la forma en la que se habla del texto fuente y del texto de llegada.

Si describimos los paratextos de retraducción con los conceptos propuestos por Gérard Genette, debemos entender sus instancias prefaciales como originales siempre y cuando sean de la primera edición de la retraducción en lugar de ulteriores. En cuanto a sus destinadores, son prefacios alógrafos cuando hablan exclusivamente del texto fuente y autorales cuando hablan del texto de llegada. Cuando las figuras autorales utilizan otros espacios para hablar de su trabajo, pero no están considerados entre las categorías de Genette, la función que tengan y su tipo de mediación son rasgos definatorios útiles para hallar un espacio donde clasificarlos. Los tuits, puesto que comparten tanto las funciones de las respuestas públicas y los autocomentarios como su falta de mediación, son epitextos autorales públicos.

Los paratextos de retraducción tienen recursos persuasivos diseñados para atraer a los lectores, a retenerlos, a guiar su interpretación del texto fuente y del texto de llegada y a influir de forma positiva en la recepción del mismo e, incluso, afectan la percepción de otras

retraducciones cuando se les usa como punto de comparación. Los conceptos de la retórica aristotélica ayudan a entender qué modos de argumentación predominan en los paratextos y cómo garantizan que se cumplan las funciones esperadas. La revisión del *logos* nos informa cómo se exponen los argumentos y se presentan como válidos ante los lectores; del *ethos*, cómo se construye a la figura autoral como alguien confiable por su calidad moral, buen juicio, buen gusto y buena voluntad hacia las necesidades de los lectores; del *pathos*, cómo se suscitan emociones que los lectores puedan proyectar hacia el texto fuente, el texto de llegada, la figura autoral y a otras figuras según sea necesario y estas emociones pueden ser positivas o negativas según se requiera. Dado que los paratextos construyen una ficción en torno a la figura autoral, el análisis de estos modos de argumentación también nos informa sobre qué imagen se busca presentar ante los lectores.

El caso particular de Emily Wilson nos enseñó que sus paratextos se ciñen a patrones ya existentes como la discusión de la novedad de la traducción, la accesibilidad de su lenguaje, la trascendencia cultural del texto fuente y la importancia de quien lo traduce. La originalidad de sus paratextos radica en que también le confieren trascendencia cultural y prestigio al texto de llegada mientras que construyen una imagen compleja de la traductora-autora-crítica gracias al énfasis en su *ethos* y sus efectos en la toma de decisiones. Sumado a lo anterior, sus epítextos en Twitter constituyen un modelo de crítica de traducciones que replantea nociones típicas en este campo como la supuesta invisibilidad y neutralidad de los traductores y les da una difusión cuya trascendencia aún no podemos calcular ni valorar.

Para los traductores, los paratextos de *The Odyssey* de Emily Wilson son un caso ejemplar de cómo presentar nuestro trabajo, defender nuestras decisiones y acercarnos más a los lectores para conseguir su favor; para los traductólogos, un modelo de crítica de traducciones que ayuda a contextualizar las decisiones y a visibilizar los efectos del *ethos* en el texto de llegada; para mí, sumado a todo lo anterior, una muestra de cómo la retórica y la traductología todavía pueden y deben nutrirse entre sí.

ANEXO 1: LISTA DE RETRADUCCIONES DE LA *ODISEA* AL INGLÉS (1615-2020)⁴⁵⁴

Traductor(a)	Año de publicación	Ciudad	País
George Chapman	1615	Londres	Reino Unido
John Ogilby	1656	Londres	Reino Unido
Thomas Hobbes	1675	Londres	Reino Unido
Alexander Pope	1725	Londres	Reino Unido
William Cowper	1791	Londres	Reino Unido
Henry Cary	1823	Oxford	Reino Unido
William Sotheby	1834	Cambridge	Reino Unido
Theodore Alois Buckley	1851	Londres	Reino Unido
Rev. Dr. Giles	1861	Londres	Reino Unido
Henry Alford	1861	Londres	Reino Unido
Phillip Stanope Worsely	1861	Edimburgo	Reino Unido
Thomas Starling Norgate	1862	Londres	Reino Unido
George Musgrave	1865	Londres	Reino Unido
Lovelace Bigge-Wither	1869	Oxford	Reino Unido
G.W. Edginton	1869	Londres	Reino Unido
William Cullen Bryant	1871	Boston	Estados Unidos
Mordaunt Barnard	1876	Londres	Reino Unido
Samuel Henry Butcher y Andrew Lang	1879	Nueva York	Estados Unidos
Roscoe Mongan	1879	Londres	Reino Unido
George Augustus Schomberg	1879	Londres	Reino Unido
Arthur Sanders Way	1880	Londres	Reino Unido
Charles du Cane	1880	Londres	Reino Unido
George Herbert Palmer	1886	Boston	Estados Unidos
William Morris	1887	Londres	Reino Unido
Thomas Clark	1888	Londres	Reino Unido
J.G. Cordery	1897	Londres	Reino Unido
Samuel Butler	1900	Londres	Estados Unidos
John William Mackail	1903	Londres	Reino Unido
Henry Bernard Cotterill	1911	Londres	Reino Unido
Arthur Gardner Lewis	1911	Nueva York	Estados Unidos
Augustus Taber Murray	1919	Londres	Reino Unido
Francis Caulfield	1921	Londres	Reino Unido
William Sinclair Marris	1925	Londres	Reino Unido

⁴⁵⁴ Lista de traducciones hecha a partir del trabajo de catalogación de Finley Melville Kendall Foster en 1918 y el trabajo posterior Ian Johnston que sigue actualizado hasta la fecha. Ian Johnston, “Published English Translations of Homer's Iliad and Odyssey”, Johnstontexts, consultado el 16 de agosto de 2019, <http://johnstontexts.x10host.com>; Finley Melville Kendall Foster, *English Translations from The Greek*, 96-106.

Robert Henry Hiller	1927	Filadelfia	Estados Unidos
Herbert Bates	1929	Nueva York	Estados Unidos
Thomas Edward Lawrence	1932	Londres	Reino Unido
William Henry Denham Rouse	1937	Nueva York	Estados Unidos
Emile Victor Rieu	1945	Londres	Reino Unido
Samuel Ogden Andrew	1948	Londres	Reino Unido
Ennis Rees	1960	Nueva York	Estados Unidos
Robert Fitzgerald	1961	Nueva York	Estados Unidos
Preston Herschel Epps	1965	Nueva York	Estados Unidos
Richmond Alexander Lattimore	1965	Nueva York	Estados Unidos
Albert Spaulding Cook	1967	Nueva York	Estados Unidos
Denison Bingham Hull	1978	Greenwich	Estados Unidos
Walter Shewring	1980	Oxford	Reino Unido
Memas Kolaitis	1983	Santa Bárbara	Estados Unidos
Allen Mandelbaum	1990	Berkeley	Estados Unidos
Roger David Dawe	1993	Lewes	Reino Unido
Brian Kembal-Cook	1993	Hitchin	Reino Unido
Michael Reck	1994	Nueva York	Estados Unidos
Robert Fagles	1996	Nueva York	Estados Unidos
Martin Hammond	2000	Londres	Reino Unido
Stanley Lombardo	2000	Indianápolis	Estados Unidos
Randy Lee Eickhoff	2001	Nueva York	Estados Unidos
Rodney Merrill	2002	Ann Arbor	Estados Unidos
Edward McCrorie	2004	Baltimore	Estados Unidos
Anthony S. Kline	2004	-	Reino Unido
Ian Johnston	2006	Vancouver	Canadá
Charles Stein	2008	Berkeley	Estados Unidos
Stephen Mitchell	2013	Nueva York	Estados Unidos
Norbert Albertson	2013	Massachusetts	Estados Unidos
Herbert Jordan	2014	Oklahoma	Estados Unidos
Barry Powell	2014	Oxford	Reino Unido
Brian Dawkins	2014	Wellington	Nueva Zelanda
Joe Sachs	2014	Filadelfia	Estados Unidos
Anthony Verity	2016	Oxford	Reino Unido
Richard Whitaker	2017	Ciudad del Cabo	Sudáfrica
Emily Wilson	2018	Nueva York	Estados Unidos
Peter Green	2018	California	Estados Unidos

ANEXO 2: LISTA DE RETRADUCCIONES DE LA *ODISEA* PUBLICADAS EN ESTADOS UNIDOS (1871-2018)⁴⁵⁵

Traductor(a)	Año	Ciudad	Editorial
William Cullen Bryant	1871	Boston	Houghton Mifflin Hartcourt
Samuel Henry Butcher y Andrew Lang	1879	Nueva York	Macmillan
George Herbert Palmer	1886	Boston	Houghton Mifflin Hartcourt
Arthur Gardner Lewis	1911	Nueva York	Baker & Taylor
Robert Henry Hiller	1927	Filadelfia	The John C. Winston Company
Herbert Bates	1929	Nueva York	Harper & Brothers
William Henry Denham Rouse	1937	Nueva York	New American Library
Ennis Rees	1960	Nueva York	Random House
Robert Fitzgerald	1961	Nueva York	Doubleday
Preston Herschel Epps	1965	Nueva York	Macmillan
Richmond Alexander Lattimore	1965	Nueva York	Harper Perennial
Albert Spaulding Cook	1967	Nueva York	W.W. Norton
Denison Bingham Hull	1978	Greenwich	Hull
Memas Kolaitis	1983	Santa Bárbara	Autopublicación
Allen Mandelbaum	1990	Berkeley	University of California Press
Michael Reck	1994	Nueva York	Harper Collins
Robert Fagles	1996	Nueva York	Viking Penguin
Stanley Lombardo	2000	Indianápolis	Hackett Publishing Company
Randy Lee Eickhoff	2001	Nueva York	Forge
Rodney Merrill	2002	Ann Arbor	University of Michigan Press
Edward McCrorie	2004	Baltimore	John Hopkins University Press
Charles Stein	2008	Berkeley	North Atlantic Books
Stephen Mitchell	2013	Nueva York	Atria Books
Norbert Albertson	2013	Massachusetts	New Book Partners
Herbert Jordan	2014	Oklahoma	University of Oklahoma Press
Joe Sachs	2014	Filadelfia	Paul Dry Books
Emily Wilson	2018	Nueva York	W.W. Norton
Peter Green	2018	California	University of California Press

⁴⁵⁵ Para la elaboración de este anexo utilicé las mismas fuentes del Anexo 1 e investigué las editoriales de cada entrada de la selección.

FUENTES CONSULTADAS

Sitios Web

- “About Modern Library”. *Modern Library*. Consultado el 18 de febrero de 2020. <http://www.modernlibrary.com/about/>.
- “Books”. *Penguin Random House*. Consultado el 19 de septiembre de 2019. <https://www.penguinrandomhouse.com/books/>.
- “Emily Wilson”. *MacArthur Foundation*. Consultado el 13 de febrero de 2020. <https://www.macfound.org/fellows/1053/>.
- “Emily Wilson, Professor of Classical Studies”. *UPENN, The Department of Classical Studies*. Consultado el 13 de febrero de 2020. <http://www.classics.upenn.edu/people/emily-wilson>.
- “EmilyRCWilson Twitter Stats Summary Profile”. *Social Blade Twitter Statistics*. Consultado el 30 de marzo de 2020. <https://socialblade.com/twitter/user/emilyrcwilson>.
- “Global Publishing Leaders 2018: Bertelsmann”. *Publishers Weekly*. Consultado el 18 de septiembre de 2019, <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/publisher-news/article/78023-global-publishing-leaders-2018-bertelsmann.html>.
- “Graduate Programs in North America”. *Society for Classical Studies*. Consultado el 11 de febrero de 2019, <https://classicalstudies.org/education/graduate-programs-north-america>.
- “History of W.W. Norton”. *W.W. Norton*. Consultado el 10 de septiembre de 2019, <https://wwnorton.com/who-we-are/history-of-w.-w.-norton>.
- “International Recognition for Prof. Emily Wilson’s Translation of the Odyssey”. *UPENN, The Department of Classical Studies*. Consultado el 13 de febrero de 2020. <https://www.classics.upenn.edu/news/international-recognition-prof-emily-wilson’s-translation-odyssey>.
- “The Odyssey”. *W.W. Norton*. Consultado el 29 de julio de 2020, <https://wwnorton.com/books/9780393655063>.
- “Oxford World’s Classics”. *Oxford University Press*. Consultado el 18 de febrero de 2020. <https://global.oup.com/academic/content/series/o/oxford-worlds-classics-owc/?cc=mx&lang=en&>.
- “MacArthur Fellows Program”. *Wikipedia*. Consultado el 13 de febrero de 2020. https://en.wikipedia.org/wiki/MacArthur_Fellows_Program
- “Norton Critical Editions”. *W.W. Norton*. Consultado el 18 de septiembre de 2019. <http://books.wwnorton.com/books/book-template.aspx?ser=Norton+Critical+Editions>.
- “The Woman in Black”. *Wikipedia*. Consultado el 6 de marzo de 2020. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Woman_in_Black.
- “University of Florence”. *Encyclopaedia Britannica*. Consultada el 14 de abril de 2020, <https://www.britannica.com/topic/University-of-Florence#ref7243>.

Bibliografía

- Agud, A. (et. al.). *Teorías de la traducción: antología de textos*. Editado por Dámaso López García. España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.
- Álvarez, Pablo. “Translating Homer”. Exhibición en línea. University of Michigan Library. Consultado el 20 de agosto de 2019. <https://www.lib.umich.edu/online-exhibits/exhibits/show/translating-homer--from-papyri>.
- Alvstad, Cecilia. “The Translation Pact”. *Language and Literature*, 23, no. 3 (2014): 270-284.
- Aristófanes. *Birds and Other Plays*. Traducido por Stephen Halliwell. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1998.
- Aristóteles. *The Art of Rhetoric*. Traducido por Robin Waterfield. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2018.
- — —. *Poetics*. Traducido por Anthony Kenny. Oxford World’s Classics. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2013.
- — —. *On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse*. Traducido por George A. Kennedy. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2007.
- Arnold, Matthew. *On Translating Homer*. Londres: Smith, Elder and Co., 1896.
- Augustyn, Adam. *Encyclopaedia Britannica*, s.v. “Twitter”. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 2019. Consultada el 8 de enero de 2020. <https://www.britannica.com/topic/Twitter>.
- Aygun, Omer Orhan. “The Included Middle: Logos in Aristotle’s Philosophy”. Tesis doctoral. The Pennsylvania State University, 2007.
- Bao, Jessica. “Emily Wilson: Not the First Woman to Translate the *Odyssey*”. *34th Street*, 22 de octubre de 2019. Consultado el 13 de febrero de 2020. <https://www.34st.com/article/2019/10/emily-wilson-penn-classical-studies-translation-the-odyssey-macarthur-foundation-genius-grant-fellowship>.
- Barbe, Katharina. “The Dichotomy *Free* and *Literal* Translation”. En *Meta*, 41, no. 3 (1996): 328-337. <http://www3.uji.es/~aferna/H44/Free-literal.pdf>.
- Baym, Nancy K. y Danah Boyd. “Socially Mediated Publicness: An Introduction”. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 56, no. 3 (2012): 320-329.
- Belle, Marie-Alice y Brenda M. Hosington (eds.). Introducción de *Thresholds of Translation. Paratexts, Print, and Cultural Exchange in Early Modern Britain (1473-1660)*. Cham, Suiza: Palgrave Macmillan, 2018. pp. 1-23.
- Berman, Antoine. “La retraduction comme espace de la traduction”. *Palimpsestes*, 4 (1990): 1-7.
- — —. *Toward a Translation Criticism: John Donne*. Traducido por Françoise Massardier-Kenny. Ohio: The Kent State University Press, 2009.
- Braet, Antoine C. “Ethos, Pathos and Logos in Aristotle’s Rhetoric: A Re-Examination”. *Argumentation*, 6 (1992): 307-320.
- Browning, Robert. “The Byzantines and Homer”. En *The Hermeneutics of Greek Epic’s Earliest Exegetes*, editado por Robert Lamberton y John T. Keaney. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1992.
- Brownlie, Siobhan. “Narrative Theory and Retranslation Theory”. En *Across Languages and Cultures*, 7, no. 2 (2006): 145-170.
- Buchtel, John Allan. “Book Dedications in Early Modern England: Francis Bacon, George Chapman, and the Literary Patronage of Henry, Prince of Wales”. Tesis doctoral. University of Virginia, 2004.
- Burian, Peter. “Myth into *Muthos*: the Shaping of the Tragic Plot”. En *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Editado por P.E. Easterling. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. pp. 178-208.
- Cayuela, Anne. *Le paratexte au Siècle d’Or: prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*. Génova: Droz, 1996.
- Cicerón. *La invención retórica*. Traducido por Salvador Nuñez. Madrid: Cátedra, 1997.
- — —. *Ad Herennium. On The Theory of Public Speaking*. Cambridge: Harvard University Press, 1964.

- Conservation and Art Materials Encyclopedia Online, s.v. “deckle edge paper”. Consultado el 19 de febrero de 2020, http://cameo.mfa.org/wiki/Deckle_edge_paper.
- Cropp, Martin. “Lost Tragedies: A Survey”. En *A Companion to Greek Tragedy*. Editado por Justina Gregory. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. pp. 271-292.
- Dearnley, Elizabeth. *Translators and Their Prologues in Medieval England*. Cambridge: D.S. Brewer, 2016.
- Derrida, Jacques. “Outwork, or Disseminating Prefacing”. *Dissemination*. Traducido por Barbara Johnson. Londres: The University of Chicago Press, 1981. pp. 1-59.
- Desmidt, Isabelle. “(Re)translation Revisited”. *Meta*, 54, no. 4 (2009). 669-683.
- Dickey, Eleanor. *Ancient Greek Scholarship. A Guide to Finding, Reading and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica, and Grammatical Treatises, from Their Beginnings to the Byzantine Period*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2007.
- Edwards, Anthony Stockwell Garfield. “William Caxton and the Introduction of the Printing Press to England”. *British Library*. Consultado el 9 de febrero de 2019, <https://www.bl.uk/medieval-literature/articles/william-caxton-and-the-introduction-of-printing-to-england>.
- Esquilo, Sófocles y Eurípides. *The Greek Plays*. Editado por Mary Lefkowitz y James Romm. Nueva York: Modern Library, 2016.
- Fay, H.C. “Chapman’s Translation of Homer’s ‘Iliad’”. *Greece & Rome*, 21, no. 6 (1952): 104-111.
- Feltrin-Morris, Marella. “Persuasive Spaces: Translator’s Prefaces to the Divine Comedy”, *Forum Italicum*, 50, no. 1 (2016): 38-49.
- Foley, Adam T. “Homer’s Winged Words and Humanist Latinity: The Task of Translating Homer in The Italian Renaissance”. Tesis doctoral. University of Notre Dame, 2016.
- Foss, Sonja K. *Rhetorical Criticism: Exploration and Practice*. Illinois: Waveland Press, 2018.
- Foster, Finley Melville Kendall. *English Translations from The Greek. A Bibliographical Survey*. Nueva York: Columbia University Press, 1918.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Traducido por Alberto González Trovano. Buenos Aires: Tusquets, 1973.
- — —. “What is an Author?” En *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*, traducido por Donald F. Bouchard y Sherry Simon, 113-138. Nueva York: Cornell University Press, 1977.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- — —. *Umbrales*. Traducido por Susana Lage. México: Siglo XXI, 2001.
- Goldberg, Sander M. *Epic in Republican Rome*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Gunn, Kirsty. “Grief is the Thing with Feathers by Max Porter review—words take flight”. *The Guardian*, 18 de septiembre de 2015. <https://www.theguardian.com/books/2015/sep/18/grief-is-the-thing-with-feathers-by-max-porter-review-ted-hughes>.
- Hall, Edith. *The Return of Ulysses. A Cultural History of Homer’s Odyssey*. Londres y Nueva York: IB. Tauris & Co., 2008.
- Hewson, Lance. *An Approach to Translation Criticism. Emma and Madame Bovary in Translation*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing, 2011.
- Hill, Forbes I. “La retórica de Aristóteles”. En *Sinopsis histórica de la retórica clásica*. Editado por James J. Murphy. Traducido por A.R. Bocanegra. Madrid: Gredos, 1989. pp.34-116.
- Homero. *The Odyssey of Homer*. Traducido por Allen Mandelbaum. Bantam Dell, Nueva York, 1991.
- — —. *The Odyssey*. Editado y traducido por Emily Wilson. Nueva York: W.W. Norton, 2017.
- — —. *The Odyssey. Norton Critical Edition*. Editado y traducido por Emily Wilson. Nueva York: W.W. Norton, 2020.
- — —. *The Odyssey*. Traducido por Ian Johnston. Vancouver: Vancouver Island University, 2006.
- — —. *The Odyssey*. Traducido por Robert Fagles. Nueva York: Penguin Books, 1996.
- — —. *The Odyssey*. Traducido por Rodney Merrill. Michigan: The University of Michigan Press, 2002.
- — —. *Odyssey*. Traducido por Stanley Lombardo. Indianápolis y Cambridge: Hackett Publishing Company, 2000.

- — —. *The Odyssey*. Traducido por Stephen Mitchell. Nueva York: Atria Books, 2013.
- Humphry Ward, Thomas (ed.). *The English Poets*. Nueva York y Londres: Macmillan and Co., 1880-1918; Bartleby.com, 2013.
- Iacob, Mihai. “El paratexto literario y la traducción: algunas cuestiones teóricas con aplicaciones prácticas”. En *Traductologie: Teorie și Analiză, Bucarest*, editado por Coman Lupu, 117-140. Bucarest: Universităţii din Bucureşti, 2012.
- Johnston, Ian. “Published English Translations of Homer's Iliad and Odyssey”. *Johnstoniatexts*. Consultado el 16 de agosto de 2019. <http://johnstoniatexts.x10host.com>.
- Kenyon, Frederic G. *Books and Readers in Ancient Greece and Rome. Second Edition*. Oxford: Oxford University Press, 1951.
- Khan, Robert. “Retraductions”. En *Histoire des Traductions en Langue Française : XXe siècle, 1914-2000*. Editado por Bernard Banoun, Isabelle Poulin e Yves Chevrel. 325-412. París: Verdier, 2019.
- Koskinen, Kaisa y Outi Paloposki. “Retranslation”. En *Handbook of Translation Studies Volume 1*. Editado por Yves Gambier y Luc van Doorslaer. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2010. pp. 294-297.
- Laing, Audrey. “Authors Using Social Media: Layers of Identity and the Online Author Community”. En *Publishing Research Quarterly*, 33, no. 2 (2017): 254-267. https://www.researchgate.net/publication/318238468_Authors_Using_Social_Media_Layers_of_Identity_and_the_Online_Author_Community
- Lang, Andrew. “George Chapman (1559?-1634). Critical Introduction”. En *The English Poets*. Editado por Thomas Humphry Ward. Nueva York y Londres: Macmillan and Co., 1880-1918; Bartleby.com, 2013. <https://www.bartleby.com/337/220.html>.
- Lee, Newton. “Twitter: A World of Immediacy”. *Facebook.Nation Total Information Awareness*, 2da ed. Nueva York: Springer, 2014.
- Livesay, Darden. “First Woman to Translate Homer’s *Odyssey* Receives \$625,000 MacArthur Foundation Genius Grant”. *Pappaspost*, 19 de noviembre de 2019. <https://www.pappaspost.com/emily-wilson-macarthur-foundation-genius-grant/>.
- MacDowell, Douglas M. “Commentary”. En Aristófanes, *Wasps*. Editado por Douglas M. MacDowell. Oxford: Oxford University Press, 1971; Oxford Scholarly Editions Online, 2018. <https://www.oxfordscholarlyeditions.com/classics/view/10.1093/actrade/9780198144656.book.1/actrade-9780198144656-miscMatter-11>.
- Massardier-Kenney, Françoise. “Toward a Rethinking of Retranslation”, *Translation Review*, 91, no. 1 (2015): 73-85.
- Mason, Watt. “The First Woman to Translate the ‘Odyssey’ into English”. *The New York Times*, 2 de noviembre de 2017. <https://www.nytimes.com/2017/11/02/magazine/the-first-woman-to-translate-the-odyssey-into-english.html>.
- Meany, Helen. “I Didn’t Realise How Much of a Big Deal the First Woman Thing Was”. *The Irish Times*, 16 de julio de 2018. <https://www.irishtimes.com/culture/books/i-didn-t-realise-how-much-of-a-big-deal-the-first-woman-thing-was-1.3562988>.
- Mendelsohn, Daniel. “Battle Lines. A Slimmer, Faster *Iliad*”. *The New Yorker*, 31 de octubre de 2011. <https://www.newyorker.com/magazine/2011/11/07/battle-lines-daniel-mendelsohn>.
- Miranda Cancela, Elina. “Laura Mestre, helenista y traductora de Homero”. En *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*, 11 (2011): 299-312.
- Moore, Clifford Herschel. “Notes on the Tragic Hypotheses”. *Harvard Studies in Classical Philology*, 12 (1901): 287-298.
- Noble, Fiona. “The Explorer by Katherine Rundell review—wildly exciting adventure”. *The Guardian*, 6 de agosto de 2017. <https://www.theguardian.com/books/2017/aug/06/the-explorers-by-katherine-rundell-review-exciting-adventure>.

- Olid-Peña, Estefanía. "The Art of Future Discourse: Rhetoric, Translation and an Interdisciplinary Pedagogy for Transglobal Literacy". Tesis doctoral, Georgia State University, 2012. https://scholarworks.gsu.edu/english_diss/94/
- Oviedo, José Miguel. "Borges: El poeta según sus prólogos". En *Revista Iberoamericana*, 51, no. 130-131 (1985): 209-220.
- Oz-Salzberger, Fania. "Languages and Literacy". En *The Oxford Handbook of Early Modern European History, 1350-1750: Volume 1: Peoples and Place* (version en línea). Editado por Hamish Scott. Oxford: Oxford University Press, 2015. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199597253.013.7.
- Perez, Sarah. "Twitter Officially Expands Its Character Count to 280 Starting Today". *Tech Crunch*. Consultado el 8 de enero de 2020. <https://techcrunch.com/2017/11/07/twitter-officially-expands-its-character-count-to-280-starting-today/>.
- Pérez González, Andrea M. "Censura, crítica y legitimación en los paratextos de la literatura novohispana (siglos XVI-XVIII)". Tesis doctoral. El Colegio de México, 2018.
- Pingping, Hou. "Paratexts in the English Translation of the Selected Works of Mao Tse-tung". En *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation*, editado por Valerie Pellat, 33-46. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Porqueras Mayo, Alberto. *El prólogo como género literario*. Madrid: CSIC, 1957.
- Quintiliano. *Instituciones Oratorias*. Traducido por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Compañía, 1887; Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra, 2004. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/ffbc2d6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_41.html#I_0_.
- Raptis, Adrienne. "Alexander Pope & His Famous Translations of Homer's *Iliad* and *Odyssey*". *Raptis Rare Books*, 17 de noviembre de 2014, <https://www.raptisrarebooks.com/1162/>.
- Reiss, Katharina. *Translation Criticism: The Potentials and Limitations. Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*. Traducido por Erroll F. Rhodes. Londres y Nueva York: Routledge, 2000.
- Reisz, Matthew. "The Family Business". *The World University Rankings*, 26 de julio de 2012. <https://www.timeshighereducation.com/features/the-family-business/420678.article>.
- Roller, Duane W. y Letitia K. Roller. "Penelope's Thick Hand ('*Odyssey*' 21.6)". *The Classical Journal*, 90, no. 1 (1994): 9-19. <https://www.jstor.org/stable/3297816>.
- Rutter, Russell. "William Caxton and Literary Patronage". *Studies in Philology*, 84, no. 4 (1987): 440-470.
- Salisbury, Stephan. "Penn Professor Awarded MacArthur Genius Grant", *The Philadelphia Inquirer*, 25 de septiembre de 2019. <https://www.inquirer.com/arts/books/macarthur-genius-grant-emily-wilson-odyssey-20190925.html>.
- Schiappa, Edward. "Did Plato Coin *Rhētorikē*?". *The American Journal of Philology*, 111, no. 4 (1990): 457-470.
- Shriver, Lionel. "Little Fires Everywhere by Celeste Ng—review". *The Guardian*, 12 de noviembre de 2017. <https://www.theguardian.com/books/2017/nov/12/little-fires-everywhere-celeste-ng-review>.
- Skibinska, Elzbieta. "La retraducción, manifestation de la subjectivité du traducteur". *Doletiana : revista de traducció, literatura i art*, 1 (2007). <https://ddd.uab.cat/record/51135>.
- Smerillo, Deirdre. "Selling Translation Rights to an American Publisher". *Publishing Research Quarterly*, 25, no. 3 (2009): 181-190.
- Smith, Helen y Louise Wilson. Introducción de *Renaissance Paratexts*. Editado por Helen Smith y Louise Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Smith, Helen. "Matter in the Margins". En *Thresholds of Translation: Paratexts, Print and Cultural Exchange in Early Modern Britain (1473-1660)*, editado por Marie-Alice Belle y Brenda Hosington, 27-50. Cham, Suiza: Palgrave Macmillan, 2018.
- Smith, Valerie J. "Aristotle's Classical Enthymeme and The Visual Argumentation of the Twenty-First Century". *Argumentation and Advocacy*, 43 (2007): 114-123.
- Susam-Sarajeva, Sebnem. "Multiple-entry Visa to Travelling Theory. Retranslations of Literary and Cultural Theories". *Target* 15, no. 1 (2003): 1-36.

- Tachtiris, Corine. "Branding World Literature: The Global Circulation of Authors in Translation". Tesis doctoral. University of Michigan, 2008.
- Thomson, Ian. "Manuel Chrysoloras and the Early Italian Renaissance". *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 7 (1966). <https://grbs.library.duke.edu/article/view/11571/4135>.
- Venuti, Lawrence. "Retranslations: The Creation of Value". *Translation Changes Everything. Theory and Practice*. Nueva York: Routledge, 2013.
- Watts, Richard. "Translating Culture: Reading the Paratexts to Aimé Césaire's 'Cahier d'un retour au pays natal'". *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction*, 13, no. 2 (2000): 29-46. <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/2000-v13-n2-ttr1493/037410ar.pdf>.
- Wilson, Emily. "Appearances". *EmilyRCWilson*. Consultado el 30 de marzo de 2020. <https://www.emilyrcwilson.com/appearances>.
- — —. "Books". *EmilyRCWilson*. Consultado el 12 de febrero de 2020. <https://www.emilyrcwilson.com/books>.
- — —. "Emily Wilson". *EmilyRCWilson*. Consultado el 12 de febrero de 2020. <https://www.emilyrcwilson.com/about-wilson>.
- — —. Entrevista por David Rodolfo Areyzaga Santana. Guadalajara, 1 de diciembre de 2019.
- — —. "@EmilyRCWilson Scholia". *EmilyRCWilson*. Consultado el 12 de febrero de 2020. <https://www.emilyrcwilson.com/emilyrcwilson-scholia>.
- — —. "Found in Translation: How Women Are Making The Classics Their Own". *The Guardian*, 7 de julio de 2017. <https://www.theguardian.com/books/2017/jul/07/women-classics-translation-female-scholars-translators>.
- — —. "Homer's Iliad. Translated by Anthony Verity. Pp. xxxii + 470. Oxford: Oxford University Press, 2012. Hb. £16.99". Reseña de *Homer's Iliad*, por Anthony Verity. *Translation and Literature*, 22 (2013): 249-291. <https://www.euppublishing.com/doi/full/10.3366/tal.2013.0116>.
- Wróbel, Szymon. "Logos, Ethos, Pathos. Classical Rhetoric Revisited". *Polish Sociological Review*, 191 (2015): 401-421
- Yunis, Harvey. "Plato's Rhetoric". En *A Companion to Greek Rhetoric*. Editado por Ian Worthington. Oxford: Blackwell Publishing, 2007. pp. 75-89.
- Zhang, Huanyao y Huijuan Ma. "Intertextuality in Retranslation". *Perspectives*, 26, no. 4 (2018): 576-592.

Traducciones de Emily Wilson

- Homero. *The Odyssey*, edición de pasta dura. Editado y traducido por Emily Wilson. Nueva York: W.W. Norton, 2017.
- Homero. *The Odyssey*, edición de pasta blanda. Editado y traducido por Emily Wilson. Nueva York: W.W. Norton, 2018.
- Eurípides. “Bacchae”. Traducido por Emily Wilson. En *The Greek Plays*. Editado por Mary Lefkowitz y James Romm. Nueva York: Modern Library, 2016.
- — —. “Electra”. Traducido por Emily Wilson. En *The Greek Plays*. Editado por Mary Lefkowitz y James Romm. Nueva York: Modern Library, 2016.
- — —. “Helen”. Traducido por Emily Wilson. En *The Greek Plays*. Editado por Mary Lefkowitz y James Romm. Nueva York: Modern Library, 2016.
- — —. “Trojan Women”. Traducido por Emily Wilson. En *The Greek Plays*. Editado por Mary Lefkowitz y James Romm. Nueva York: Modern Library, 2016.
- Séneca. *Six Tragedies*. Traducido por Emily Wilson. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2010.

Publicaciones de Emily Wilson en Twitter consultadas

- | | | | |
|----------------|---|------------------------|--------------|
| Wilson, Emily. | Publicación en Twitter. | 6 de enero de 2018, | 8:26 a.m. |
| | https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/949648455986827265 . | | |
| — — —. | Publicación en Twitter. | 6 de enero de 2018, | 8:26 a.m. |
| | https://twitter.com/emilyrcwilson/status/949648470868185088?s=21 . | | |
| — — —. | Publicación en Twitter. | 6 de enero de 2018, | 8:26 a.m. |
| | https://twitter.com/emilyrcwilson/status/949648467806375936?s=21 . | | |
| — — —. | Publicación en Twitter. | 6 de enero de 2018, | 8:26 a.m. |
| | https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/949650056961036288?s=20 . | | |
| — — —. | Publicación en Twitter. | 8 de enero de 2018, | 9:39 a.m. |
| | https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/950391471718502402 . | | |
| — — —. | Publicación en Twitter. | 8 de enero de 2018, | 9:39 a.m. |
| | https://twitter.com/emilyrcwilson/status/950391471718502402?s=21 . | | |
| — — —. | Publicación en Twitter. | 8 de enero de 2018, | 9:39 a.m. ., |
| | https://twitter.com/emilyrcwilson/status/950391475254317058?s=21 . | | |
| — — —. | Publicación en Twitter. | 8 de enero de 2018, | 9:39 a.m. |
| | https://twitter.com/emilyrcwilson/status/950391476122456064?s=21 . | | |
| — — —. | Publicación en Twitter. | 8 de enero de 2018, | 9:39 a.m. |
| | https://twitter.com/emilyrcwilson/status/950391479201161216?s=21 . | | |
| — — —. | Publicación en Twitter. | 8 de enero de 2018, | 9:39 a.m. ., |
| | https://twitter.com/emilyrcwilson/status/950391477871529984?s=21 . | | |
| — — —. | Publicación en Twitter. | 8 de enero de 2018, | 9:39 a.m. ., |
| | https://twitter.com/emilyrcwilson/status/950391474222444544?s=21 . | | |
| — — —. | Publicación en Twitter. | 11 de enero de 2018, | 8:09 a.m. |
| | https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/951456086036549637 . | | |
| — — —. | Publicación en Twitter. | 20 de enero de 2018, | 3:18 p.m. |
| | https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/954825454250323968 . | | |
| — — —. | Publicación en Twitter. | 11 de febrero de 2018, | 2:35 p.m. |
| | https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/962787160347893760 . | | |
| — — —. | Publicación en Twitter. | 17 de febrero de 2018, | 8:24 a.m. |
| | https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1097139730846765058?s=21 . | | |
| — — —. | Publicación en Twitter. | 2 de marzo de 2018, | 10:14 a.m. |
| | https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/969606774746689538 . | | |

—	—	—	Publicación en Twitter. 4 de marzo de 2018,	3:12	p.m.
			https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/970406691375378432 .		
—	—	—	Publicación en Twitter. 4 de marzo de 2018,	3:12	p.m.
			https://twitter.com/emilyrcwilson/status/970406696836304897?s=21 .		
—	—	—	Publicación en Twitter. 5 de marzo de 2018,	7:10	a.m.
			https://twitter.com/emilyrcwilson/status/970647640328278017?s=21 .		
—	—	—	Publicación en Twitter. 8 de marzo de 2018,	1:00	p.m.
			https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/971823035664818176 .		
—	—	—	Publicación en Twitter. 2 de abril de 2018,	8:44	a.m.
			https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/980803049961730050 .		
—	—	—	Publicación en Twitter. 5 de octubre de 2018,	9:02	a.m.
			https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1048211812775333889?lang=en .		
—	—	—	Publicación en Twitter. 15 de octubre de 2018,	12:07	p.m.
			https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/1051882151237603336 .		
—	—	—	Publicación en Twitter. 8 de noviembre de 2018,	2:36	p.m.
			https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/1060632269092728837 .		
—	—	—	Publicación en Twitter. 12 de diciembre de 2018,	5:19	p.m.
			https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1072994339809316865?s=21 .		
—	—	—	Publicación en Twitter. 7 de enero de 2019,	11:59	a.m.
			https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/1082335920379125760 .		
—	—	—	Publicación en Twitter. 7 de enero de 2019,	12:23	p.m.
			https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1082341962181693446?s=21 .		
—	—	—	Publicación en Twitter. 6 de febrero de 2019,	8:41	a.m.
			https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/1093157738857811968 .		
—	—	—	Publicación en Twitter. 6 de febrero de 2019,	9:17	a.m.
			https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1093166687141220354?s=21 .		
—	—	—	Publicación en Twitter. 6 de febrero de 2019,	8:41	a.m.
			https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1093157746235662336?s=21 .		
—	—	—	Publicación en Twitter. 1 de marzo de 2019,	1:52	p.m.
			https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1101571007624761345?s=21 .		
—	—	—	Publicación en Twitter. 5 de marzo de 2019,	9:18	a.m.
			https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1102951412097576965?s=21 .		
—	—	—	Publicación en Twitter. 14 de marzo de 2019,	2:14	p.m.
			https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/1106287400421068815 .		
—	—	—	Publicación en Twitter. 11 de junio de 2019,	7:46	p.m.
			https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/1138608415406735361 .		
—	—	—	Publicación en Twitter. 11 de junio de 2019,	7:46	p.m.
			https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1138608417038356480?s=21 .		
—	—	—	Publicación en Twitter. 11 de junio de 2019,	7:46	p.m.
			https://twitter.com/emilyrcwilson/status/1138608418594402305?s=21 .		
—	—	—	Publicación en Twitter. 22 de agosto de 2019,	7:20	a.m.
			https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/1164512553487257600 .		
—	—	—	Publicación en Twitter. 2 de octubre de 2019,	11:03	a.m.
			https://twitter.com/EmilyRCWilson/status/1179426687047614464 .		

