

# CUESTIONES DE GÉNERO EN LA OBRA *ORLANDO*, DE VIRGINIA WOOLF Y SU TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL POR JORGE LUIS BORGES: ¿UN COMPROMISO ÉTICO O IDEOLÓGICO?\*

*Jhony Alexander Calle Orozco*\*\*

Universidad de Antioquia, Medellín – Colombia

## Resumen

Este trabajo hace parte de un proyecto de investigación sobre la relación entre la traducción, la ética y las cuestiones de identidad y género. En este caso, se estudia la actuación del afamado escritor argentino Jorge Luis Borges como traductor de la obra *Orlando*, escrita por Virginia Woolf. Para esto, se analizan las cuestiones de género tratadas por la autora a lo largo de la historia y se aborda su relación con posteriores feminismos. Se tratan además algunos cambios acometidos por el traductor, que se examinan a luz de diversos postulados sobre la ética del traductor y la ideología que impera a la hora de tomar decisiones. En los resultados, se evidencia cómo la traducción, entre otras cosas, funge como catalizador de ideas y cómo, en algunos casos, la ética en el quehacer del traductor no está exenta de ideologías particulares que determinan el resultado final.

**Palabras clave:** *género y traducción, ética en la traducción, feminismo, ideología y traducción, Jorge Luis Borges, Virginia Woolf.*

## Cómo citar este artículo:

Calle Orozco, J. A. (2015). Cuestiones de género en la obra *Orlando*, de Virginia Woolf y su traducción al español por Jorge Luis Borges: ¿un compromiso ético o ideológico? *Forma y Función*, 28(2), 63-81.

Artículo de investigación. Recibido: 07.01.2015, aceptado: 31-03-2015.

---

\* Este artículo se enmarca dentro del Semillero de Investigación en Identidad, Género y Traducción de la Escuela de Idiomas de la Universidad de Antioquia, Colombia.

\*\* [jaco142@hotmail.com](mailto:jaco142@hotmail.com), traductor-inglés-francés-español. Miembro del Grupo de Investigación en Traductología de la Universidad de Antioquia. Coordinador asociado del Semillero en Identidad, Género y Traducción, de la misma universidad.

GENDER ISSUES IN *ORLANDO*, BY VIRGINIA WOOLF AND ITS SPANISH TRANSLATION BY JORGE LUIS BORGES: AN ETHICAL OR IDEOLOGICAL COMMITMENT?

**Abstract**

This paper is part of a research project on the relationship between translation, ethics, and issues of identity and gender. In this particular case, the performance of the famous Argentine writer Jorge Luis Borges, as a translator of *Orlando* by Virginia Woolf, is analyzed. For this purpose, gender issues addressed by the author throughout the book are discussed, as well as its relation to subsequent feminist views. In this regard, several changes undertaken by the translator are analyzed and examined within the framework of the translator's ethics, and the prevailing ideology when making translation decisions. In the results, it is evident how translation serves, among other things, as a catalyst for ideas and how, in some cases, the translator's ethics is permeated by particular ideologies that determine the final outcome.

**Keywords:** *gender and translation, translation ethics, feminism, Borges, translation and ideology, Virginia Woolf.*

QUESTÕES DE GÊNERO NA OBRA *ORLANDO*, DE VIRGINIA WOOLF, E SUA TRADUÇÃO PARA O ESPANHOL POR JORGE LUIS BORGES: UM COMPROMISSO ÉTICO OU IDEOLÓGICO?

**Resumo**

Este trabalho faz parte de um projeto de pesquisa sobre a relação entre a tradução, a ética e as questões de identidade e gênero. Nesse caso, estuda-se a atuação do afamado escritor argentino Jorge Luis Borges como tradutor da obra *Orlando*, escrita por Virginia Woolf. Para isso, analisam-se as questões de gênero tratadas pela autora ao longo da história e aborda-se sua relação com posteriores feminismos. São tratadas, além disso, algumas mudanças realizadas pelo tradutor, que se examinam à luz de diversos princípios sobre a ética do tradutor e a ideologia que impera na hora de tomar decisões. Nos resultados, evidencia-se como a tradução, entre outras coisas, serve como catalizador de ideias e como, em alguns casos, a ética no trabalho do tradutor não está isenta de ideologias particulares que determinam o resultado final.

**Palavras-chave:** *gênero e tradução, ética na tradução, feminismo, ideologia e tradução, Jorge Luis Borges, Virginia Woolf.*

## Introducción

Sin lugar a dudas el legado de Virginia Woolf aún continúa enriqueciendo los discursos académicos feministas. Sus ensayos, novelas, cartas y cuentos se destacan en el modernismo literario del siglo xx por ser un retrato tanto introspectivo como externo de su pensamiento, una denuncia pasiva de la posición femenina en el, quizás otrora, mundo académico masculino y una forma sutil, pero directa de examinar las múltiples dificultades de las mujeres escritoras en el mundo patriarcal, que las confina a ese “espacio oscuro que las personas han intentado hacer que acepten como su atributo”<sup>1</sup>. Por otro lado, el legado literario de Jorge Luis Borges no solo se destaca por sus cuentos, poemas y ensayos. Definitivamente, su perfil como traductor contribuyó a los estudios de traducción y es objeto de diversos análisis e interpretaciones. Aunque para Borges, tal como lo afirma Kristal (2002), la transformación del texto original no significa, necesariamente, que se busque el detrimento de la obra traducida, justamente su papel como traductor de *Orlando*, obra publicada en 1928, parece ir más allá de enriquecer o envilecer el resultado: obedece a su concepción de la traducción y, a su vez, proyecta su relación con el texto, las ideas de este y su impacto.

En vista, pues, de lo anterior, en este artículo se pone en relieve las ideas implícitas particularmente en relación con la mujer durante el siglo xx en la obra original *Orlando*, escrita por Woolf, y las cuestiones de género que en ella aborda, tratando, al mismo tiempo, de responder a la pregunta: ¿es *Orlando* un manifiesto feminista? Adicionalmente, se retoman casos particulares de la traducción que hace Borges de dicha obra, en los que se explicita respectivamente cada una de las modificaciones que llevó a cabo. Con esto, se busca ir más allá de denunciar las alteraciones que sufrió la obra durante la traducción y el porqué de dichos cambios; en este artículo se indaga por la ética de la traducción, su relación con el quehacer del traductor y la relación del texto a traducir con las ideologías particulares del traductor. Además, se busca resaltar que la traducción es un proceso que, aunque exento de cualquier dogmatismo, se realiza por un sujeto que se vincula a ideologías, pensamientos y movimientos particulares, que debe afrontar para tomar decisiones frente al modo sobre cómo traducir.

---

1 En su ensayo fundacional *Le rire de la Méduse* (1975), Hélène Cixous evoca la necesidad de que las mujeres se escriban y asimismo propone la escritura femenina como una forma de destacarse en medio de los pilares patriarcales de las esferas intelectuales, sociales y culturales.

## Orígenes de Orlando

Sin lugar a dudas, uno de los temas más recurrentes en la obra *Orlando* es el “sometimiento” del sexo masculino a una categoría desafiante y subversiva en la Inglaterra del siglo xx: la mujer. Esta última, como categoría, suponía en las obras de Virginia Woolf la capacidad de observación con detenimiento, una aguda conciencia que no se limita a los espasmos del momento, sino que avanza a través de un conocimiento innato de las cosas que son ajenas a la comprensión y que, a diferencia de los ideales sostenidos en Bloomsbury, se deja llevar sin medida por los impulsos de la subjetividad y la belleza. A este respecto, Poole señala, a propósito de la obra *Fin de viaje*, que

Helen es la naturaleza: tranquila, reposada, sensata, está más allá de las definiciones y batallas verbales, compadece a los hombres porque les falta algo. Lo que les falta es una especie de equilibrio interior, un reposo en el mundo creado, una confianza en las cosas tal como son, un respeto por la belleza. (1982, p. 26)

De tal modo, Virginia Woolf acude en sus diversas obras al carácter mediático y “absurdo” al que se entregaban las mujeres y que, de manera paradójica, contraría el carácter racional de los hombres de la época.

Esta contraposición entre dos categorías sexuales predominantes en la mente de la autora británica encuentra sus orígenes en sus mismas vivencias y relaciones familiares. Woolf encontraba en su madre, durante el poco tiempo de vida que pasó con ella, la contraparte, un ser contrario en gran medida a su padre; la principal función de aquella era

mitigar la falta de confianza en sí mismo [Leslie Stephen] y el sentimiento de frustración que [...] manifestaba de manera violenta. La autora advirtió esta estructura de sus relaciones e hizo de ella (creo yo) el centro de su concepción de las relaciones entre hombres y mujeres. (Poole, 1982, p. 26)

Además de resaltar la función de la mujer en el desarrollo de la literatura misma (como es el caso, por ejemplo, de la paulatina incorporación de la figura de la mujer escritora, que se deja trasparecer en los textos que escribe y que no se esconde tras los pilares de la hegemónica posición de los escritores), la escritora contrapone su propia posición como sujeto femenino que escribe a todas aquellas figuras mascu-

linas que interdicen el propio accionar de las mujeres en el campo literario. En el caso particular de la autora, esta posición académica-masculina se refleja en Leslie, su padre, gracias a quien habría podido encontrar la resolución para escribir. Así pues, *Orlando* se erige entre las letras victorianas como una respuesta al extremo racionalismo masculino, que inicia con su padre y continúa por cada una de sus esferas cotidianas.

Una lectura detenida de *Orlando* sugiere una interpretación que va más allá del exceso de subjetivismo y que nos sitúa directamente en la experiencia que Virginia vivió como hija de un intelectual y pensador que, al final de sus días, recurrió a la autora para equilibrar su estado frenético, luego de sufrir el rechazo de su hija Vanessa. Dormir y servir al desdichado Stephen resumió, por un largo periodo, la vida de Woolf y, tras la muerte de su padre, se esfumó la barrera introspectiva que reprimía su fuer, lo cual estimuló en ella un deseo por reducir el antagonismo entre su madre y su padre, estimando, además, un encuentro determinista con su lado sensible y su devoción por las vertientes del intelecto. En su diario Woolf escribe:

Miércoles, 28 de noviembre:

El cumpleaños de papá. Hoy hubiera tenido 96 años, 96; sí, y bien que hubiera podido cumplir 96, como mucha gente que uno conoce; pero por voluntad del cielo no los tuvo. Su vida hubiera destruido completamente la mía. ¿Qué hubiera pasado? Nada de escribir, nada de libros... inconcebible.<sup>2</sup> (Woolf, 2003, p. 135)

Desde la muerte de su madre, Julia, los Stephens estuvieron completamente sumidos en un estupor de irrealidad y desentendimiento. La transición por la comprensión de las figuras masculinas suponía una trasmutación de su propia identidad, y solo en los textos Woolf lograba desprenderse de las figuras autoritarias —masculinas— que gobernaron su vida.

Cabe recordar que George Duckworth no solo fue el hermano de la autora, su vigía cuando su padre pereció en la intermitencia del tiempo, sino que, adicionalmente, se volvió su amante. Años más tarde, la búsqueda que hizo Leonard (esposo de Woolf) para encontrar especialistas que determinaran el estado mental de Virginia y una salvación para su psiquis perdida en los diagnósticos de una locura inminente provocó en ella una suerte de sensación que acusaba de confabulación a

---

2 Fragmento original en inglés. La traducción es propia.

todas las figuras masculinas de su vida. En *Orlando*, entonces, la “Cabra Loca”<sup>3</sup> se desprendió, como una prenda holgada, del autoritarismo masculino que gobernó su vida y se entregó, en este poema erótico, a su capacidad de amar las escasas figuras femeninas en su vida. ¿Cómo comunicar a los hombres, “que no la ven”, la escritura que parte desde el cuerpo, que parte desde su relación consigo misma?:

¿Sería un poeta? ¿Estaría escribiendo versos? «Dígame», hubiera querido decir, «todas las cosas del mundo» –porque tenía las ideas más extravagantes, más locas, más absurdas sobre los poetas y la poesía– pero, ¿cómo hablar a un hombre que no le ve a uno, que está viendo sátiros y ogros, que está viendo tal vez el fondo del mar? Así Orlando se quedó mirando mientras el hombre daba vuelta la pluma en sus dedos, de un lado a otro; y miraba y pensaba; y luego, muy ligero, escribió sus líneas y miró para arriba. (Woolf, 1995, p. 8)

### Técnica narrativa en *Orlando*

Durante el siglo xx, además de los bien conocidos cuestionamientos que muchos intelectuales hicieron a los valores tradicionalistas, se constituyó el periodo que afrontó al del realismo y objetivismo. La reforma al estilo tradicionalista en la literatura se observa en el surgimiento de obras como *Ulysses* de James Joyce, o en las de Kafka, Greene, Forster, etc.

Woolf contraría el estricto sentido de la escritura apegada a las normas del realismo, al interesarse por exaltar el yo que predomina en sus diversas redacciones y que se acciona con el transcurso de los hechos que avivan su “locura”. Menciono, por ejemplo, el matrimonio entre Woolf y Leonard, uno que se consume en la distancia, al ser ambos desconocedores del otro y al nunca contemplar su unión como una relación que enajene su lado creativo. Así, Leonard se sentía como el más alumbrado por la razón y el entendimiento entre el grupo Bloomsbury y, por su parte, Virginia sentía un vacío en la prosa sosa y desgastada de su marido.

Al afirmar que Woolf ha renovado el canon literario, se expone el ajustamiento que la autora hace de la habilidad creativa, de la escritura, a las bases de su mundo interno y externo. De este modo, ella protesta contra las sólidas figuras de la época victoriana:

---

3 Nombre otorgado por su hermana Vanessa.

Si tratamos de formular nuestro sentir en una palabra única, diremos que estos tres escritores son materialistas. A causa de que se interesan por el cuerpo y no por el espíritu, nos han decepcionado, dejándonos con la sensación de que cuanto les dé la espalda la narrativa inglesa [...] mejor para su alma [...] Pero tal vez el señor Bennett sea el peor culpable de los tres, puesto que es con mucho el mejor obrero. Puede fabricar un libro tan bien construido y tan sólido en su artesanía, que es difícil incluso al más exigente de los críticos deducir por qué rajadura o grieta puede filtrarse la decadencia [...] Sin embargo, ¿qué si la vida se rehúsa a vivir aquí? (Woolf, 2008, p.7)

La autora procura una nueva forma de contar, una nueva forma de ficción que se origine en los hechos históricos y sociales, y que, por lo tanto, se localice en un espacio preciso. Además, Woolf otorga a cada emoción de sus personajes una voz, una capacidad de expresarse. El *stream of consciouness* que gobierna la técnica narrativa woolfiana encuentra su objetivo en desafiar el género como categoría binaria que contrapone al hombre y a la mujer.

Puede que, con esta forma narrativa, en la que la expresión inmediata del flujo mental de cada personaje es más importante que el “extremo realismo masculino”, Woolf haya considerado igualmente esencial promover la incorporación de una forma narrativa propia de las mujeres. En *Orlando*, la autora advierte el carácter poético del personaje, anunciando al mismo tiempo el suyo propio: “La naturaleza y las letras parecen tenerse una natural antipatía; basta juntarlas para que se hagan pedazos” (Woolf, 1995, p. 4).

De una forma más o menos poética, Virginia Woolf no solo promulga una lectura más fáctica del discurso femenino, sino que deslegitima su propia coerción en la amalgama de posturas que asumían los escritores contemporáneos. Su prosa igualmente deroga la histórica generalización del género masculino: “Virginia Woolf, cuyo estilo fluido, difuso, sensual opone resistencia al tipo de mundo metafísico masculino que simboliza el filósofo M. Ramsay en *Alfaro*” (Eagleton, 1998, p. 115). En *Orlando* su “resistencia al mundo metafísico masculino” se cece entre las constantes intervenciones femeninas en la relación conciencia-cuerpo del protagonista.

### *Orlando* y su relación con el (los) feminismo(s)

Lo anteriormente expuesto sugiere que Woolf, en su obra *Orlando*, intentó de algún modo representar el sentir femenino, denunciar su propia marginalización como mujer en su vida y reinventar una forma de escribir. No obstante, considerar que el discurso de Virginia Woolf se inscribe ciertamente en el *feminismo social*,

suponiendo que sus textos promueven una transformación del orden general, de las reglas que no valoran a la mujer como parte de la civilización, o que su obra puede contribuir al reciente *feminismo identitario* (*identity feminism*), por ser su narración la que mejor retrata la experiencia femenina (Black, 2004), sería leer el discurso woolfiano desde una interpretación de movimientos posteriores o a los que la autora no se sumó explícitamente. Aunque se encuentren características mancomunadas en estos movimientos con las ideas propaladas por Woolf, cabe señalar que fueron estos movimientos los que interpretan las ideas de Woolf y no del modo contrario. A esto, añadido lo que Black manifiesta: “Al final, estas categorías merecen ser descartadas con el propósito de trazar el feminismo de cualquier escritor(a) o activista, en este caso, Virginia Woolf” (2004, p. 9)<sup>4</sup>.

Con todo, el propósito de las obras de Woolf va más allá de la mujer. Woolf considera la mujer en su total autenticidad, en su alteridad y, en especial, tiene en cuenta su relación con el otro masculino. Precisamente, cuestionar y desafiar el papel de la escritura femenina ligada al pensamiento masculino tradicional, que desproveía a la mujer de su carácter auténtico, resumió en gran parte la vida y los pensamientos de Woolf cuando se encontraba cercada por su figura paternal. Más allá de ser su padre, Leslie Stephen condicionaba el pensamiento de la autora y su misticismo literario se derivaba del temor de saberse como él, ligada a su autonomía y figura.

### Cuestiones de género en *Orlando*

Al tratarse de una cuestión ampliamente abstracta y de reciente aplicación en los discursos teóricos de las múltiples corrientes feministas, la diferencia que puede derivarse del género y de su homólogo, el sexo, se traza en las vertientes del pensamiento condicionadas por una época particular. Sin embargo, en las múltiples interpretaciones que el concepto ha suscitado desde su nacimiento hasta su inmersión en los círculos feministas contemporáneos, parece haber ciertas dicotomías, incluso contradictorias, en sus definiciones.

Nicholson et al. (2003) aclara que el género se utilizaba para institucionalizar las diferencias, más allá del campo biológico, que contraponían lo femenino y lo masculino, en tanto que sexo se remite al campo meramente biológico. No obstante, tal como esta autora afirma, la construcción social que determina la identidad sexual presupone un reconocimiento común de las características (pre)establecidas que determinan las diferencias entre el hombre y la mujer.

---

4 Fragmento original en inglés. La traducción es propia.

Nicholson, al referirse a las constantes presunciones durante la segunda ola del feminismo, ejemplifica el binomio socialización-biología con lo que llama “la identidad del perchero”: “El cuerpo sería una percha en la que se cuelgan o se superponen los distintos mecanismos culturales, especialmente los relacionados con el comportamiento y la personalidad” (Nicholson et al., 2003, p. 50). Si trasladamos esta figura del perchero, “en el que cada sociedad cuelga sus normas de pensamiento y personalidad”, a la construcción identitaria del yo feminista en Woolf (un yo feminista que no explicita en su narrativa, pero que se encuentra en los movimientos posteriores), es justo en esa figura donde encontramos la coerción entre las figuras masculinas y femeninas de su vida y su separación de las vertientes más apabullantes y radicales del feminismo. Así pues, para entender las cuestiones referentes al género en *Orlando*, podríamos tomar el personaje y considerarlo como algún tipo de percha en la que se superponen un conjunto familiar de ideas y un constructo biológico.

El entendimiento de la diferencia sexual en Virginia Woolf, sin ánimos de extraer forzosamente el concepto de género caracterizado en su narrativa, recae en su agudo análisis de la construcción social del género. La androginia, tema fundamental en la obra *Orlando*, va más allá de defender la igualdad de género, pues la autora no apoya ciertamente la mutabilidad de los cuerpos; sino que, en definitiva, defiende la equidad de género, al reconocer que no existen diferencias psicológicas o biológicas que condicionen la libertad de pensamiento, tratando al mismo tiempo de buscar su equivalencia en el terreno de lo social y cultural: escribir, poetizar, y tener sensibilidad artística son unas de las tantas expresiones fundamentales del ser que traspasa su diferencia sexual en términos culturales y sociales.

### **La relación entre Woolf y Borges desde una perspectiva traductológica**

La relación entre género y el campo de la traductología se ha convertido en un sólido objeto de estudio desde las últimas décadas. En términos generales, el objetivo de la traducción feminista ha consistido en revertir la tradicional posición que ocupó la mujer, desde el punto de vista social y literario, desafiando, al mismo tiempo, el lenguaje sexista que asumen muchos textos y traducciones. La extensión de los estudios de traducción y género no solo abarca el análisis sistemático de las actuaciones feministas de traductores y traductoras interesados en la crítica de los conceptos y actos que subyugan la traducción y la mujer al último grado en la escala social y literaria Sherry (1996); sino que, en muchos casos, señala la relación intrínseca que establece el traductor y la escritora, vínculo que se teje en

el entramado posicionamiento ideológico del autor o el traductor frente al feminismo, la feminidad y el patriarcado.

Desde el punto de vista de la traducción feminista, Sherry (1996) resalta la capacidad de intervenir en el texto a través del reconocimiento de la naturaleza performativa y no meramente representativa del lenguaje. Bajo este postulado, la traducción feminista redefine las cuestiones de fidelidad y legítima, a su vez, la manipulación a diferentes niveles del lenguaje. La traducción feminista, por lo tanto, resulta ser un proceso en el que la participación del traductor y el autor, en muchos casos, es visible a los ojos del lector del texto traducido.

Históricamente, la traducción sirvió de vehículo de sustento y campo en el que muchas escritoras encontraron una suerte de aprendizaje en su labor literaria. La condesa de Pembroke, Mary Herbert (1561-1621), por ejemplo, se dedicó a la traducción, al no poder componer obras literarias. Ella traduce *I Trionfi* (1470) al inglés, en 1592. Lo más memorable de su papel como traductora es su traducción al inglés de *Tragedy of Antony* (1595), escrito por Robert Garnier (1544-1590), documento que presenta una imagen más favorable de Cleopatra (Delisle, 2005, p. 126). Con todo, solo hasta la década de 1970 se encuentran traductoras que se definen a sí mismas como feministas: Barbara Godard, Marlene Wildeman, Fiona Strachan, Susanne de Lotbinière-Harwood, Sherry Simon, Linda Gaboriau, Luise von Flotow. En sus traducciones y diversos postulados se traza la característica transversal de defender y recopilar los argumentos, compilar y consolidar la teoría hacia la traducción feminista y, sobre todo, su aguda comprensión del accionar femenino, como promotoras de la equidad y supresoras de la categoría femenina discordante, en menor medida, respecto de aquella de los hombres.

Si bien el accionar de estas y otras traductoras apunta a la supresión de la subversión femenina al patriarcado, yendo más allá de traducir y evitando prolongar el incuestionable carácter canónico de la traducción, al utilizarla como labrantío del cual germinan ideas que derogan o apoyan a los feminismos, algunos traductores invierten el papel de la traducción feminista, al desproveer una obra de todo su carácter mediático y al moldearla según los supuestos ideológicos de una cultura particular, que difieren notablemente de la de origen. Específicamente, a diferencia de las múltiples traducciones que se han hecho a otros idiomas de la obra *Orlando*, Jorge Luis Borges introduce al español la obra sin atavíos feministas y, de algún modo, desdibuja los trazos elementales que moldean la correlación entre el supuesto feminismo político y social y el “feminismo literario” de Virginia Woolf.

En la traducción de Borges se evidencia la deconstrucción y reinención que sufre la técnica narrativa woolfiana, en la obra *Orlando*, desde un punto de vista estético y narrativo, dando como resultado una traducción que otorga una lectura del discurso de Virginia Woolf tergiversado y mutilado<sup>5</sup>.

Al considerar expresamente que la obra *Orlando* y su naturaleza “ficticia” no constituyen en sí un manifiesto feminista, se logra entrever que sus amplias ideas propaladas sobre la mujer y su posición en la sociedad se basan en sutilezas y artilugios literarios, algunos imperceptibles sin un análisis concreto y detallado de la narrativa. Específicamente hablando, el contraste entre lo masculino y lo femenino no solo se da desde el punto de vista de la narrativa misma, sino que su estructura lingüística aporta un elemento de vital importancia para evidenciar las cuestiones de género que trata Woolf en su obra:

He stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets pealed Truth! Truth! Truth! We have no choice left but confess –he was a woman. (Woolf, 2007, p. 466).

El anterior fragmento de la obra funge como ejemplo para visualizar cómo la autora emplea el pronombre en inglés *he*, al comienzo de la frase, para confesar el repentino cambio de sexo que sufre el personaje, al son de la estentórea voz de las trompetas. A su vez, Borges reproduce esta estructura narrativa de una forma más escueta, en la que sutilmente depone el carácter crítico y se enfoca en la historia principal<sup>6</sup>:

Se irguió con completa desnudez, ante nuestros ojos y mientras las trompetas rugían: ¡Verdad! ¡Verdad! ¡Verdad! Debemos confesarlo: –era una mujer. (Borges, 1995, p. 52)

Es factible encontrar distintos ejemplos de naturaleza similar:

- 
- 5 Un análisis detallado de las diversas alteraciones que llevó a cabo el traductor, así como su contraste con una traducción a una lengua diferente, puede encontrarse en Calle (2013). Los ejemplos aquí retomados sirven como punto de articulación entre el análisis de la obra y su versión en español, resaltando lo ético e ideológico comprometido en dicha traducción.
- 6 Los espacios subrayados corresponden a fragmentos truncados, omitidos o modificados por el traductor.

His memory –but in future we must, for convention’s sake, say ‘her’ for ‘his’, and ‘she’ for ‘he’ –her memory then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle. (Woolf, 2007, p. 466).

El anterior ejemplo es una fiel muestra de la forma como Woolf expresa su sentir femenino y su denuncia implícita a la hegemonía masculina, aún más en el universo de las letras. En la prosa de Borges se escucha un leve eco que pasa imperceptible ante los lectores:

Su memoria \_\_\_\_\_  
podía remontar sin obstáculos el curso de su vida pasada. (Borges, 1995, p. 52).

A lo largo de la traducción de Borges no solo persisten omisiones semejantes a las mencionadas, sino que, de igual modo, algunos cambios y decisiones de traducción alteran, recrean o matizan el sentido de las frases. Algunos de estos cambios son sutiles, pero no dejan de alterar las características originalmente impresas por Woolf en su personaje *Orlando*:

The power is a mysterious one compounded of beauty, birth, and some rarer gift, which we may call glamour and have done with it. (Woolf, 2007, p. 458).

En el anterior fragmento, Woolf decide emplear el término *glamour*, que concretiza, por decirlo de algún modo, las virtudes que resaltan en un cuerpo, como el de Orlando, el personaje, una vez que la transmutación corpórea de su cuerpo en uno femenino entrelaza la historia con nuevas características de Orlando. Esta suerte de *glamour*<sup>7</sup>, en la traducción borgiana atiza la sensación de ser superfluo y onírico, cercano a lo mágico, a lo hechizado:

Esa virtud es misteriosa y en ella colaboran la belleza, el linaje, y otro don más extenso, al que daremos, para darle algún nombre, el de «**hechizo**». (Borges, 1995, p. 47).

Otros fragmentos, extraídos al desgaire y replicados en estudios previos acerca del papel de Borges como traductor, permiten solventar la tesis aquí expuesta. Tal

---

7 Una breve y sucinta búsqueda en el diccionario *Oxford* nos permite entrever el significado de *glamour*, como cualidad atractiva de belleza y seducción.

es el caso, por ejemplo, de la traducción “cambios de sexos anormales” en la que se lee, en la voz de Woolf “change of sex is against nature” (Woolf, 2007, p. 466). Igualmente, resulta de particular interés aquellos extractos de la obra que tienen una disipada y casi intangible correspondencia con el original: “Surely it throws the spirit into such a rapture as nothing else can” (Woolf, 2007, p. 474), traducido por Borges como “Nada como esto para inundar de felicidad nuestras almas”. (Borges, 1995, p. 58).

A la luz de estas intervenciones, acotadas como ya fue dicho en otros estudios, es necesario sopesar el perfil de Borges como traductor y su relación con los escritos de Virginia Woolf. Asimismo huelga entender desde qué perspectiva se lee *Orlando* en español.

### **Borges como traductor**

Borges como escritor, Borges como lector, Borges como filósofo... a la densidad temática y arquetípica de los epítetos que la crítica misma dirige a este autor, en cada una de las dimensiones que trataron sus escritos y opiniones, ha de sumarse su ejercicio en la traducción; es decir, Borges como traductor. Para esto, es necesario contemplar brevemente tres aspectos fundamentales (a su vez retomados por E. Kristal en su libro *Invisible Work, Borges and Translation*): el discurso del escritor argentino acerca de la traducción, las actuaciones de Borges como traductor de obras (tanto extractos como obras completas) y, finalmente, un aspecto menos abordado pero de amplio interés para la traductología es la relación de la traducción en la construcción ficcional de los personajes en sus obras. Para este estudio en cuestión, nos interesan los primeros dos aspectos, pues así es posible dilucidarlos particularmente en su traducción de la obra que interesa en este artículo.

Sobre estos aspectos no podría afirmarse que el conjunto discursivo que Borges emitió respecto de la traducción pueda considerarse en sí un fundamento teórico de la traductología. No obstante, su relación con el texto original, explicitada en la forma como concebía la traducción, nos permite dimensionar su relación con la traducción misma y sus intervenciones en los textos traducidos. Según el mismo Borges, la traducción no es inferior al original. De hecho, Borges creía que una traducción puede enriquecer el texto original o incluso superarlo. Así pues, él era consciente de que bajo la traducción de una obra subyacían aspectos que podían desaparecer; pero dichas pérdidas no debían considerarse precisamente como indeseables. El análisis de Kristal (2002) pone en evidencia, de una forma mucho más clara, la manera como Borges se acercaba al texto meta, a partir de un análisis

traductivo, derivado de múltiples traducciones que hace el autor argentino a lo largo de su vida. Este análisis lo consigna en su ensayo intitulado “El método de traducción de Borges”. Según él, el propósito principal de Borges, cuando traducía un texto, era el “de crear una obra literaria convincente”. Ese propósito lo llevaba no menos que a entregar textos “fieles” e “infieles”. En su método de traducción era común eliminar todo aquello que consideraba redundante, superfluo o inconsciente, así como suprimir las distracciones textuales, agregar matices leves o evidentes, reescribir un texto a la luz de otro o incluir traducciones literales en sus propios trabajos.

Si bien el método anteriormente descrito “justificaría” la forma como tradujo *Orlando*, un acercamiento detenido a su relación directa con Virginia Woolf, en cuanto que autora, disiparía la disonancia entre una traducción éticamente comprometida, ideológicamente permeada y un simple acercamiento subjetivo del traductor. Para esto, reproduciremos brevemente algunos fragmentos de la entrevista que le realizó Osvaldo Ferrari, en la que explicita su relación con la obra y con la autora misma:

Osvaldo Ferrari: Hay una figura femenina dentro de la literatura, Borges, de quien usted ha traducido dos libros, y a la que no hemos mencionado antes...

J. L. B.: Virginia Woolf.

- La escritora inglesa, claro

-Yo creí que Virginia Woolf no me gustaba, o mejor dicho, no me interesaba, pero la revista *Sur* me encargó la traducción de *Orlando*. Yo acepté ejecutar esta traducción y, a medida que iba traduciendo, iba leyendo, y asombrosamente para mí, iba interesándome en aquello... (Borges & Ferrari, 2005, p. 11)

La obra, para Borges, adquiere particular sentido por su ficción, por la existencia de un personaje que vive desde el siglo XVII hasta nuestros días y que ve sobrevenir épocas entre una fantástica y melódica secuencia de sucesos extraordinarios:

Sí, y entonces esa novela está dedicada [...] a esa familia [West] como un arquetipo platónico; como una forma universal [...] Y entonces, para ejecutar ese fin, Virginia Woolf supone un individuo que vive en el siglo XVII y que llega a nuestro tiempo. Ese artificio lo había ejecutado también Wells, en una novela suya [...] donde los individuos [...] viven trescientos años. Y Bernard Shaw también había jugado con esa idea de la inmortalidad. (Borges & Ferrari, 2005, p. 11)

Con respecto a las cuestiones de género en la obra, vinculadas de una u otra forma al feminismo que se pregonaba en la época de Woolf y a los que vendrían luego, Borges deja en claro su nulo interés por lo que la escritora tenía para decir, hasta el punto de encomendar la traducción de *Un cuarto propio*, que le fuera encargada, a su madre. La alteración constante de las palabras originales de Woolf, en *Orlando*, no obedece meramente a un carácter patriarcal y subversivo (lo que resulta una conclusión inocua, si nos basamos meramente en el libro aquí analizado), sino que, a su vez, obedece a su propia concepción del feminismo, del feminismo al que pertenece y que, por demás, no era el mismo feminismo en el que creía Woolf:

[...] Ahora voy a confiarle, ya que estamos solos los dos, un secreto; y es que ese libro [*Un cuarto propio*] lo tradujo realmente mi madre [...] *Un cuarto propio* me interesó menos... bueno, el tema, desde luego, es, digamos, un mero alegato a favor de las mujeres y el feminismo. Pero como yo soy feminista, no requiero alegatos para convencerme [...] Virginia Woolf se convirtió en una misionera de ese propósito, pero, como yo comparto ese propósito, puedo prescindir de misioneras. (Borges & Ferrari, 2005, p. 11)

En los trazos desdibujados en la versión hispana de un *Orlando* que recrea extensamente la condición de la mujer escritora, en las postrimerías de la época victoriana, se lee una interpretación ideológicamente marcada del feminismo. Como afirma Kristal, “Aunque sean un poco atrevidas las traducciones de Borges, siempre se puede identificar el original en la traducción: todavía son versiones del mismo trabajo, aun cuando adquieren toques borgianos” (2002, p. 87). En este caso, los “toques borgianos” nos entregan un *Orlando* del que se desprende la interpretación del feminismo a partir del yo masculino. En este caso, no hay un cuarto labrado por las mujeres mismas, sino un cuarto otorgado por las letras patriarcales, desde su posición hegemónica. Ciertamente no es esto lo que Woolf quiso, al representar un personaje en el que confluyen místicamente un lado femenino y masculino; al envilecer al primero, en español, nos queda como resultado leer un *Orlando* desde la posición de un guerrero, poeta y pensador:

—Decía que entre Victoria Ocampo y Virginia Woolf parece haberse establecido una cadena de reivindicaciones: en una carta Victoria Ocampo cita [...] “Se oye el respirar de Charlotte Brontë, un respirar oprimido y jadeante” y agrega que esa opresión era la opresión de la época sobre ella, en su condición de mujer.

–Sí, bueno, ahora, parece que todos tenemos derecho a la opresión y al jadeo [...] también los hombres [...] desgraciadamente podemos conocer ese melancólico privilegio, que antes era propio de las mujeres. (Borges & Ferrari, 2005, p. 14)

En este escenario traductológico (en el que tanto traductoras como traductores emplean su labor como vehículo para difundir sus propias posiciones ideológicas), cabe preguntarse sobre el papel que juega la ética del traductor en cada una de estas actuaciones. Sin lugar a dudas, lo que comenzó como una extensa carta de cariño a su amante y provocó en la autora toda una función catártica, para luego convertirse en un valioso manifiesto para diversos feminismos, se tradujo al español parcialmente, dejando atrás sus múltiples significaciones que iban más allá del misticismo y que le otorgaban su esencia: el ser una renuncia al patriarcado y un manifiesto en pos de la universalidad del saber que se encarna en un único ser, el ser andrógino, que tiene todo cuanto necesita para escribir y pensar.

### **Ética y traducción o la ética del traductor**

Así pues, dejando de lado las especificidades de los cambios y alteraciones en la traducción de *Orlando*, incontestablemente es necesario preguntarse por el compromiso ético del traductor y, por ende, de todos los traductores.

La dimensión ética de la traducción se ha convertido en un aspecto crucial en la traductología. Libros como *Ethics on Translation* de Pym (2001) abarcan un análisis actual sobre las acciones del traductor en un contexto intercultural y asumen, además, la responsabilidad de discutir sobre la traducción como medio para el activismo, la traducción no profesional, las prácticas intervencionistas, entre muchas otras cuestiones prácticas.

Por su parte, Andrew Chesterman (2001) considera que si una traducción es el resultado de una mala interpretación del texto fuente, el resultado no es otro más que el de una traducción ideológicamente afectada, con consecuencias éticas en la relación y percepción del texto fuente en la cultura de llegada. Su metáfora del traductor es la del “buen espejo” que consigue reflejar el texto fuente, para facilitar la comunicación entre culturas. No obstante, el acercamiento de Venuti (2012) hacia la traducción se consolida como una digresión en los prescriptivos discursos sobre la ética del traductor y la finalidad de esta. En sus diversos postulados, Venuti vincula la traducción con actitudes y acciones que, sin duda alguna, están influenciadas por lo ideológico y lo político.

Sea como fuere, estos y otros teóricos de la traducción resaltan el papel de la ética y rescatan la función de la traducción como catalizadora de ideas. Igualmente, en el ejemplo particular de la traducción de Borges, podemos ver cómo el traductor reconoce la fuerza de este potencial; entender las funciones de la traducción y el efecto que pueda tener en el público receptor articulan, a su vez, la dimensión ideológica con las decisiones particulares del traductor mismo y el resultado, por lo tanto, surge de esta visión mancomunada entre el deber traducir y lo traducido e ideológicamente comprometido.

Aunque estas prácticas de traducción son polémicas y a menudo debatidas bajo el periscopio historiográfico de la traducción, analizar la forma como el traductor actúa en determinadas circunstancias también nos otorga una visión distanciada de las imágenes éticamente orientadas de lo que el traductor debe ser y cómo debe llevar a cabo su labor. A título de ejemplo, cito a Gouadec (2007), quien en su detallado capítulo 10 del libro *Professional Ethics*, considera que el acto de traducir no es otro sino un procedimiento meticuloso, paso a paso y articulado a todo un sistema procedimental, que busca un resultado en función de un proceso institucionalizado. Ciertamente, bajo esta concepción de la ética, el accionar de Borges no tiene cabida y su traducción merece la única recepción de ser un texto transgresor, mutilado y, ciertamente, tergiversante, puesto que no reconocer la dimensión abstracta del género en el personaje y en el discurso del autor. Aun así, la recepción del texto traducido difirió de su recepción original. *Orlando*, en español, tuvo una mayor aceptación y la traducción rápidamente se extendió por todo el mundo hispanohablante.

### **Conclusiones**

Aunque ya fuera previamente mencionado, no huelga repetirlo una vez más: en *Orlando* subyace una multitud de aspectos relativos a la defensa y renovación de la posición de la mujer entre las sólidas figuras masculinas, tanto las que otrora gobernaron el mundo de Woolf como aquellas que aún condicionan el quehacer literario de muchas escritoras. Sin ser un feminismo activo, como el que Woolf encontraba en las calles, plagado de misivas y pancartas que buscaban la aceptación del voto femenino, esta autora, por su parte, se encargó de defender la posición de la mujer académica en el mundo literario. Esto último es la razón primordial por la que encontramos sus textos en continuos manifiestos feministas, sin haber sido, cada uno de ellos, partidarios de un feminismo particular. Su obra *Orlando*, en particular, exalta esa capacidad femenina de pensar, la transmutación corpórea del

personaje pone en evidencia la confluencia de lo masculino y lo femenino en un ser y cómo esto no sustituye su habilidad de pensar y escribir.

Dichas representaciones se encuentran en la obra de una forma sutil, se yuxtaponen la recreación fantástica de *Orlando* con una denuncia silenciosa y, por lo tanto, la tarea del traductor no puede ser otra sino la de notar tales sutilezas y transferirlas a una nueva lengua con sus matices intactos. Con todo, Borges hace valer su autonomía como traductor al modificar personalmente aquellos elementos que no obran en conjunto con su objetivo. Ciertamente, las modificaciones que el traductor realiza no son tan solo resultado de un acercamiento personal a la obra. Su interpretación del feminismo y de Woolf en cuanto que “misionera” de la reivindicación del papel de la mujer en las altas esferas sociales condiciona, por decirlo de un modo práctico, el cómo y el porqué de su traducción. Esta actuación, sumada a las de las traductoras feministas, permite concluir que el objetivo de la traducción está determinado por ideologías particulares y se vincula al tiempo y al espacio en el que la obra fue producida. Por lo tanto, tal y como lo afirma Guzmán,

el traductor se define como uno de los agentes que actúan, de forma muy concreta, en la escritura y circulación de las narrativas que construyen la cultura de maneras muy concretas, que bien pueden llevar a que se permita la circulación de ciertas narrativas o a que, por el contrario, estas se oculten o bloqueen. (2009, p. 221)

La ética de la traducción, por lo tanto, no debe desconocer que los traductores “son jueces” y “parte de lo social”. Independiente de sus decisiones como traductores y las influencias que puedan tener, sus decisiones no son meramente inconscientes, ya que obedecen a ideologías y pensamientos preestablecidos que condicionan su proceder en la traducción. Se articula con esta última afirmación la necesidad de preguntarse hasta qué punto lo ético y lo ideológico se diferencian en el campo de la traducción y, más aún, hasta qué punto ambos aspectos se articulan sin pasar por alto la posición del lector como desconocedor del proceso mismo de traducción.

## Referencias

- Black, N. (2004). *Virginia Woolf as feminist*. Ithaca / Londres: Cornell University Press.
- Borges, J. L., & Ferrari, O. (2005). *En diálogo*. México: Siglo XXI Editores.
- Calle, J. (2013). Gender and Translation: Spanish Translation of Virginia Woolf's *Orlando*, by Jorge Luis Borges. *Mutatis Mutandis*, 6(2), 444-454

- Chesterman, A. (2001). Proposal for a Hieronymic Oath. *The Translator*, 7(2), 139-154.
- Cixous, H. (2010). *Le rire de la Méduse: et autres ironies*. París: Galilée.
- Delisle J. (2005). *Los traductores en la historia*. Colombia: Universidad de Antioquia.
- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gouadec, D. (2007). *Translation as a Profession*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Guzmán, M. C. (2009). Hacia una conceptualización del legado del traductor. *Forma y Función*, 22(1), 203-223.
- Kristal, E. (2002). *Invisible work: Borges and translation*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Nicholson, L., et al. (2003). *Del sexo al género: los equívocos de un concepto*. España: Ediciones Cátedra.
- Pym, A. (2012). *On Translator Ethics: Principles for Mediation Between Cultures*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Poole, R. (1982). *La Virginia Woolf desconocida*. Madrid: Alianza Editorial.
- Simon, S. (1996). *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Londres: Routledge.
- Venuti, L. (2012). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Hoboken: Taylor & Francis.
- Woolf, V. (1995). *Orlando* (J. L. Borges, trad.). Barcelona: Altaya.
- Woolf, V. (2003). *A Writer's Diary*. Florida: Houghton Mifflin Harcourt.
- Woolf, V. (2008). *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press.