



La reescritura del *Orlando*.  
Borges traduce a Woolf

**T e s i s**

que para optar al grado de

Maestría en traducción

p r e s e n t a

Lic. María del Rocío Bernáldez Gómez

**Asesores:**

Dra. Nair Anaya Ferreira

Dr. Rafael Olea Franco

México, D.F.

Febrero del 2011

# ÍNDICE

Preámbulo.....	1
Introducción.....	4
I. Evadir los límites: El <i>Orlando</i> de Woolf	
a. <i>Orlando</i> y la crítica.....	22
b. <i>Orlando</i> en la obra de Woolf .....	24
c. <i>Orlando</i> ¿Una biografía?.....	33
d. <i>Orlando</i> o la androginia de la escritura.....	45
II. <i>Orlando</i> en Latinoamérica	
a. El proyecto cultural de <i>Sur</i> .....	50
b. La traducción en la Hispanoamérica de los años 30 .....	52
c. <i>Orlando</i> en <i>Sur</i> : historia de una fascinación .....	59
d. <i>Orlando</i> renovador: recepción de la novela de Woolf en el sistema literario latinoamericano .....	61
III. Reescribir el artificio: Borges y la traducción	
a. Borges piensa la traducción.....	77
b. Borges practica la traducción .....	94
IV. La reescritura del <i>Orlando</i> : Análisis de la traducción	
a. Borges y el <i>Orlando</i> de Woolf: una feliz coincidencia .....	103
b. Entre el <i>crumpet</i> y el “caracú”: proyección del contexto cultural en el <i>Orlando</i> en español .....	108
c. De “correr” a “desgranarse”: desplazamientos en la traducción del <i>Orlando</i> . .....	112
d. La música del <i>Orlando</i> .....	117
e. La depuración del <i>Orlando</i> .....	135
Conclusiones.....	158
Bibliografía.....	166

## PREÁMBULO

La presente tesis constituye el resultado final de una investigación que tiene como objeto de estudio la traducción al español de la novela *Orlando: A Biography* de Virginia Woolf. Este texto, considerado en su contexto original como una obra menor de su autora, ingresó al contexto literario latinoamericano durante un periodo especialmente fructífero para la literatura traducida, como parte del proyecto editorial argentino *Sur*, y de la mano de quien estaría a cargo de su traducción, el escritor Jorge Luis Borges. Dichas circunstancias, aunadas al hecho de su primicia (el *Orlando* fue la primera obra de ficción de Woolf publicada en Latinoamérica) hacen del *Orlando* en español un caso de estudio particularmente relevante no sólo en el área de la traductología, sino en todas aquellas relacionadas con ésta, y es ésta la razón principal que ha dado origen a esta tesis.

Dado que existen ya otros estudios sobre este caso que, sin embargo, lo han empleado sólo como ejemplo para ilustrar otros argumentos, el objetivo principal de esta investigación ha sido realizar un análisis que, sin pretender ser exhaustivo, sí se propone ampliar el conocimiento sobre la traducción del *Orlando* al examinarla, no como ejemplo al servicio de otro tema, sino como un tema en sí, tomando los diversos factores que conforman su contexto para analizarla y ofrecer un entendimiento más profundo sobre su funcionamiento interno (es decir, en cuanto al texto mismo) y externo (en cuanto a su aceptación en la cultura receptora). Con este propósito, la investigación se llevó a cabo dentro del marco de los Estudios de traducción y, en particular, de la teoría del polisistema propuesta por Itamar Even-Zohar y aquéllas que a partir de ésta desarrollan otros teóricos como Gideon Toury y

André Lefevere, entre otros. Todas estas propuestas tienen como común denominador la búsqueda de un método que, dejando de lado el prescriptivismo, describa en cambio los fenómenos de la traducción desde una perspectiva funcionalista situada en la cultura meta, y son los conceptos aportados por todas ellas los que han servido como base para el desarrollo de la investigación.

Lo anterior se ve reflejado en la exposición de los resultados que se realiza en cuatro capítulos, tres de los cuales contienen la información contextual necesaria para situar y comprender el análisis que se presenta en el cuarto y último capítulo, mismo que constituye la parte principal de la tesis. El primer capítulo está enfocado al estudio del *Orlando* original. Esto con el objetivo de brindar la comprensión a profundidad del texto en inglés que después será empleado, no como referente único, sino como una fuente más de información para comprender las características del texto traducido. El segundo capítulo pretende exponer los factores externos que rigen el proceso de la traducción, por lo que se enfoca a la descripción del contexto y las circunstancias históricas que rodean la aparición del *Orlando* en Latinoamérica. Finalmente, dado que para comprender el texto traducido es indispensable comprender la ideología o visión del traductor (principalmente cuando éste no sólo traduce, sino, como es el caso de Borges, teoriza sobre la traducción), el tercer capítulo está dedicado por entero a la exposición de su pensamiento sobre el tema y a un pequeño análisis de su práctica traductora que emplea como ejemplos las traducciones de dos obras coincidentes con el *Orlando* tanto cronológica como poéticamente.

El análisis cuyos resultados se presentan en el cuarto capítulo ha sido realizado con base en la metodología del cotejo entre texto original y traducido, previa lectura cuidadosa de la versión en español. El *corpus* de casos de estudio o ejemplos fue seleccionado a partir de los capítulos primero, tercero y sexto y último de la novela, y se complementó con casos

obtenidos de los capítulos restantes que confirmaran o enriquecieran lo encontrado en éstos. Para realizar el análisis textual comparativo se aplicó el análisis sintáctico y el discursivo, y para clasificar los fenómenos se empleó la clasificación de procedimientos de traducción sugerida por Gerardo Vázquez-Ayora en su libro *Introducción a la traductología*.

Una vez llevado a cabo el análisis, con base en los resultados obtenidos se eligieron dos aspectos que se perfilaron como primordiales en la traducción, para ser examinados más a fondo. El primero de ellos es el de la “musicalidad” del texto, un tema resaltado por todos los comentaristas de habla hispana del *Orlando*; el segundo es el que he llamado “depuración”, y que se refiere a la tendencia de Borges a hacer uso de la omisión, la concentración sintáctica y otros muchos recursos para lograr un objetivo que sólo se hace evidente tras el estudio de su propia escritura. Ambos temas fueron finalmente elegidos porque, además de implicar la contraposición de dos poéticas muy distintas, ponen en entredicho la descripción que suele hacerse del *Orlando* en español como una traducción “literal”, a la vez que suponen profundos cuestionamientos relacionados con temas como la finalidad de la traducción, la capacidad de la reescritura para proyectar a un autor y su obra más allá de su propia cultura (y las consecuencias de ello), el papel del traductor/escritor y los factores que afectan, ya no la traducción, sino la recepción del texto traducido en su propio contexto.

# INTRODUCCIÓN

*The most important thing is not how words are matched on the page, but why they are matched that way, what social, literary, ideological considerations led translators to translate as they did, what they hoped to achieve by translating as they did, whether they can be said to have achieved their goals or not, and why.*

John Denton,  
“André Lefevere (1945-1996):  
A Brief Recollection”.

En 1928, Virginia Woolf publica en Londres *Orlando: A Biography*, un relato de las aventuras de un joven aristócrata de tiempos isabelinos cuya longevidad fantástica permitía al lector dar un paseo por cuatro siglos de historia y literatura inglesas y maravillarse con los singulares encuentros y transformaciones del personaje principal a lo largo de ese tiempo. La novela, quinta en la producción narrativa de Woolf y antecedida por *Mrs. Dalloway* y *To the Lighthouse*, despertó desde un principio la curiosidad del público general y la extrañeza de la crítica, que, a la espera de una obra que diera seguimiento a los logros formales de aquellos dos bastiones del modernismo inglés, se encontró en cambio con un texto que dejaba de lado las preocupaciones formales para volcarse en la parodia y la narración de peripecias extraordinarias. Esta recepción de la crítica anglosajona de aquel entonces tuvo como consecuencia la categorización del *Orlando* en ese contexto como una obra “menor” dentro del repertorio woolfiano, una “broma” por parte de la autora que, según expresa en su

propio diario, había buscado descansar en ella de las exigencias formales que caracterizan su obra más reconocida.

Nueve años más tarde, en 1937, la novela “lúdica” de Woolf se convertiría en la primera obra narrativa de la autora en el mundo literario de habla hispana. Publicada por la editorial de la revista *Sur* en Argentina, el *Orlando* formó parte de un proyecto ideado por Victoria Ocampo y otros intelectuales de la época para renovar la literatura argentina por medio de la introducción de nuevos modelos provenientes en su mayoría de Europa y Estados Unidos. Su traductor fue nada menos que Jorge Luis Borges, quien para entonces publicaba ya algunos de sus pequeños ensayos en diversas revistas, en preparación de los relatos que más adelante le darían renombre nacional e internacional. Estas circunstancias, aunadas a su primicia como representante de la narrativa woolfiana, contribuyeron a que la valoración del *Orlando* en su contexto receptor fuera distinta a la del texto original: la “obra menor” de Woolf fue vista en Latinoamérica como un texto influyente dentro de nuestra literatura, cuya narrativa se enriqueció con la introducción de algunos de sus elementos.

Este cambio de valoración define sin duda al *Orlando* como un verdadero *objet trouvé* de la literatura traducida y, como tal, lo convierte en un caso de estudio particularmente útil no sólo desde la perspectiva de la traductología, sino de otras áreas relacionadas con ésta. Lo anterior queda demostrado en los pocos, pero sugerentes estudios que hasta la fecha se han hecho sobre la versión en español de esta novela. Partiendo de diversos intereses, estudiosos como Frances R. Aparicio, Efraín Kristal, Patricia Willson y Suzanne Jill Levine<sup>1</sup> han incluido el caso del *Orlando* dentro de sus corpus para ilustrar

---

<sup>1</sup> Frances R. Aparicio, *Versiones, interpretaciones, creaciones. Instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo XX*. Ediciones Hispamérica, Gaithersburg, 1991; Efraín Kristal, *Invisible Work. Borges and Translation*, Vanderbilt University Press, Nashville., 2000; Patricia Willson, *La Constelación del Sur, traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Siglo XXI

temas que van desde la relación entre la poética de Borges y su práctica traductora, hasta la situación de la literatura traducida en Argentina durante las décadas de 1930 y 1940 (periodo que se considera como uno de los más enriquecedores y afortunados en la historia literaria y editorial de Latinoamérica) y la posible influencia de la traducción de Borges sobre la siguiente generación de escritores. Pero, si bien estos estudios han arrojado luz sobre diversos aspectos sugerentes de la traducción de Borges, todos ellos se han acercado al caso del *Orlando* en función de un tema más amplio que lo comprende; es decir, son estudios relativamente breves cuyo objetivo es apoyar o ilustrar los argumentos de un estudio mayor. Un estudio que explore al *Orlando* en función del *Orlando* mismo es, por tanto, inexistente.

Así pues, el objetivo principal de esta tesis es realizar un análisis que, sin pretender ser exhaustivo, sí se propone ampliar el conocimiento sobre la traducción del *Orlando* al examinarla, no como ejemplo al servicio de otro tema, sino como un tema en sí, tomando los diversos factores que conforman su contexto para analizarla y ofrecer un entendimiento más profundo sobre su funcionamiento interno (es decir, en cuanto al texto mismo) y externo (en cuanto a su aceptación en la cultura receptora). Con este propósito, esta tesis se realizará dentro del marco de los Estudios de traducción y, en particular, de la teoría del polisistema propuesta por Itamar Even-Zohar y aquéllas que a partir de ésta desarrollan otros teóricos como Gideon Toury y André Lefevere, entre otros. Mengua decirlo; una comprensión somera sobre los principios y conceptos que proponen estos teóricos es esencial para el desarrollo de la tesis, por lo que los siguientes párrafos estarán dedicados a su explicación.

Como es bien sabido por quienes están familiarizados con el área, el discurso teórico sobre la traducción, que hasta la década de 1970 había estado regido principalmente por una

---

editores, Buenos Aires, 2004; Suzanne Jill Levine, “Cien años de soledad y la tradición de la biografía imaginaria”, en *Revista Iberoamericana* 36:72 (julio- septiembre, 1970), p. 456-457.

perspectiva situada en la equivalencia entre el texto original y el texto meta, sufrió una transformación revolucionaria a partir de entonces. Estudiosos del tema como Theo Hermans, Raymond van den Broek y James H. Holmes, contribuyeron durante esos años a cambiar la concepción que hasta entonces se tenía acerca del pensamiento teórico sobre la traducción y el objetivo que éste debía tener. La propuesta de Holmes fue una de las más significativas en este sentido; en su artículo “The Name and Nature of Translation Studies”<sup>2</sup>, él no sólo proponía un nombre, unos objetivos y una organización bien definidos para un área del conocimiento que hasta entonces no estaba constituida como una disciplina, sino que, al cuestionar el concepto de equivalencia (entendida por los enfoques tradicionales como la correspondencia invariante entre TT y TO) como el centro de la investigación en dicha área, y sugerir en su lugar la descripción de los fenómenos *reales* del traducir, establecía la base primordial sobre la que habrían de desarrollarse nuevas teorías que, hasta hoy, han probado su mayor utilidad para entender el complejo entramado de factores que rodean a la traducción.

Así pues, el discurso teórico sobre la traducción se ha definido durante las últimas cuatro décadas por un enfoque situado en la cultura meta. Si bien los diversos estudiosos pueden diferir en ciertos puntos, todos ellos tienen en común, ante todo, un distanciamiento del prescriptivismo que impregnaba los enfoques tradicionales y de los cuestionamientos que les daban origen; la discusión sobre temas como la posibilidad o imposibilidad de la traducción, lo que ésta debería ser, la relación que debe existir entre el texto original y el texto traducido, y si éste es “bueno o malo” con base en esa relación, es sustituida por otra que se enfoca en el estudio de los fenómenos concretos de la traducción desde un punto de

---

<sup>2</sup> James S. Holmes, “The Name and Nature of Translation Studies” (1972), en *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam, 1988, pp. 67–80.

vista histórico, es decir, de la función que cubre la traducción en un contexto dado, de los factores culturales que influyen sobre ella, y de las estrategias que, en consecuencia, determinan el aspecto de los textos traducidos. En pocas palabras, “a la traducibilidad, siempre hipotética y en el aire que refleja la visión tradicional, estos académicos oponen la traducción pura y dura, la traducción tal y como realmente se ve en los textos traducidos.”<sup>3</sup>

Sin duda, una de las propuestas más influyentes realizadas con esta nueva perspectiva es la teoría del polisistema presentada por Itamar Even-Zohar también en la década de 1970. El estudioso israelí desarrolla sus ideas a partir del pensamiento formalista ruso, en particular del de Roman Jakobson, Boris Ejkenbaum y Juij Tynjanov. A los ojos de Even-Zohar, el concepto de “sistema” (una estructura compleja de elementos que se relacionan e interactúan entre sí a varios niveles) que aquéllos habían empleado para explicar la organización del lenguaje y la literatura, resultó una noción de gran utilidad para describir y explicar la forma en que operan distintos conjuntos semióticos (el literario, el cultural, el del lenguaje) y las reglas que gobiernan la diversidad y complejidad de los fenómenos que acontecen en ellos.<sup>4</sup>

Para Even-Zohar, un sistema es un conglomerado heterogéneo de sistemas jerarquizados cuya interacción constituye el proceso dinámico de evolución continua de ese mismo sistema; un “polisistema”, término que, si bien es sinónimo de “sistema”<sup>5</sup>, enfatiza esa naturaleza heterogénea y dinámica que el israelí considera primordial en el concepto y lo aleja del estatismo que le daba la tradición saussureana:

---

<sup>3</sup> Virgilio Moya, *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Cátedra, Madrid, 2004, p. 124.

<sup>4</sup> Itamar Even Zohar, “Polysystem Theory”, en *Poetics Today*, Vol.1, 1979, p. 288.

<sup>5</sup> Debido a esto, y para concordar con el uso que Even-Zohar da a ambos, a lo largo de esta tesis usaré los términos “sistema” y polisistema” de manera indistinta.

...on the one hand a system consists of both synchrony and diachrony; on the other, each of those separately is obviously a system. Secondly, as the idea of structuredness and systematicity need no longer be identified with homogeneity, a semiotic system is necessarily a heterogeneous, open structure. It is, therefore, very rarely a uni-system but is, necessarily, a *polysystem* - a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole whose members are interdependent.<sup>6</sup>

Así pues, la literatura de una nación constituye un polisistema que a su vez forma parte de uno mayor: el sociocultural, en el que se incluyen también los polisistemas artístico, religioso, o político, entre otros, con los que el literario interactúa de diversas formas. Desde esta perspectiva, como explica Mark Shuttleworth, “literature comes to be viewed not just as a collection of texts, but more broadly as a set of factors governing the production, promotion and reception of these texts”.<sup>7</sup>

De lo dicho hasta ahora, puede deducirse que la heterogeneidad es una noción de gran importancia para la propuesta de Even-Zohar. Debido a que su objetivo es comprender un campo semiótico desde una perspectiva real y funcional, su concepto de polisistema es por fuerza integral y rechaza inevitablemente juicios de valor o selecciones *a priori* del objeto de estudio.<sup>8</sup> El polisistema literario, por ejemplo, se considera conformado no sólo por los géneros privilegiados en determinado contexto, o por las obras incluidas en el canon de una literatura dada, sino también por aquellos tipos de literatura que frecuentemente son ignorados o rechazados en los estudios de esta área, por ejemplo, la literatura infantil, la literatura popular y, por supuesto, la literatura traducida. Pero la heterogeneidad no es importante sólo por lo anterior. Si bien los diversos estratos y subdivisiones que componen el polisistema literario tienen una jerarquía, no son estáticos; están siempre en competencia

---

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 290

<sup>7</sup> Mark Shuttleworth, “Polysystem Theory” en *Routledge Encyclopedia on Translation Studies*, Mona Baker ed., Routledge, Londres y Nueva York, 1998, p. 177.

<sup>8</sup> Itamar Even-Zohar, *op. cit.*, p. 292

para ocupar una posición dominante. Así, en el caso del polisistema literario, aquellos géneros o modelos que se encuentran en la periferia luchan constantemente por ocupar su centro (regularmente identificado con lo que se conoce como el canon) y el resultado de esa tensión es la evolución literaria.

En este sentido, la participación de la literatura traducida es por demás interesante. Desde su posición casi siempre periférica, los textos traducidos pueden reafirmar los modelos existentes o bien introducir nuevos elementos al sistema. Además de esto, Even-Zohar identifica tres situaciones en las que puede ocupar una posición central. La primera es cuando la literatura de una nación es joven y aún no se estabiliza para cristalizarse en un polisistema; en este caso, los textos traducidos constituyen modelos provenientes de literaturas más consolidadas sobre los que la nueva literatura se apoyará. La segunda situación es aquella en la que la literatura original del sistema literario meta que recibe las traducciones es débil o periférico en relación a otros. Finalmente, la literatura traducida puede ocupar la posición central en el polisistema literario receptor cuando éste se encuentra en una crisis evolutiva, es decir, cuando los modelos ya establecidos dejan de ser efectivos y es necesario introducir nuevas ideas por medio de la traducción. De esto es fácil deducir que la traducción no puede verse ya como un fenómeno de naturaleza estática, sino como una actividad que depende de sus relaciones con el sistema en el que se inserta.<sup>9</sup>

Con base en lo anterior es fácil comprender por qué las ideas de Even-Zohar han tenido tanta influencia sobre el discurso teórico de la traducción. Bajo su mirada, la traducción cobra importancia como parte de la literatura receptora; deja de ser un simple medio de acceso a textos en otros idiomas y se convierte en un factor tanto de conservación como de evolución cultural. Su propuesta no sólo acompaña a la de Holmes en su defensa

---

<sup>9</sup> Mark Shuttleworth, *op. cit.*, p. 178.

del estudio de la traducción desde una perspectiva situada en la cultura receptora y liberada del concepto de equivalencia entre texto original y texto meta, sino que confirma la importancia de entender el fenómeno de la traducción no sólo como el producto de un proceso de elección lingüística, sino como el resultado de un proceso de decisiones normadas por diversos factores en el contexto que rodea su producción.

Una de las propuestas que se enfoca en particular sobre este aspecto del funcionamiento de la literatura traducida es la de Gideon Toury, colega de Even-Zohar que, influenciado en gran medida por las ideas de éste y las de James Holmes, desarrolla, de manera casi simultánea, un metodología de investigación que llama “Descriptive Translation Studies” y que pretende, como su nombre lo dice, dejar a un lado la tradicional comparación entre texto original y texto meta para describir en cambio las funciones y el comportamiento de la literatura traducida en una cultura dada a partir del estudio de sus “normas”.

El concepto de “norma” es central en la propuesta de Toury, y está íntimamente ligado con su visión de la traducción como un proceso de toma de decisiones que va más allá de la transferencia lingüística de oraciones. Para Toury, ser un traductor significa tener un rol social y una función específica en una comunidad; para llenar esa función el traductor debe tomar decisiones basándose en lo que su comunidad considera apropiado (ya sea que actúe en seguimiento de ello o no). De ahí que las normas no constituyan un grupo de prescripciones para traducir sino, más bien, un conjunto de opciones situado entre aquellas que conforman la *competencia* (las opciones que están disponibles para el traductor en un contexto dado) y la *actuación* (las que los traductores aplican en la realidad)<sup>10</sup>; en otras palabras, son las opciones que los traductores eligen con mayor regularidad en un contexto

---

<sup>10</sup> Mona Baker, “Norms”, en *Routledge Encyclopedia on Translation Studies*, Mona Baker ed., Routledge, Londres y Nueva York, 1998, p.164.

sociocultural específico (lo cual implica su constante movimiento, relacionado también con la tensiones entre los sistemas).<sup>11</sup>

A partir de esta definición, Toury describe tres tipos principales de normas que (de manera inconsciente) rigen el proceso de toma de decisiones durante la traducción. En primer lugar está la *norma inicial*, que implica la decisión básica entre ceñirse a las normas del texto fuente (lo que Toury llama *adecuación*) o adherirse a las de la cultura meta (*aceptabilidad*). En seguida están las *normas preliminares*; éstas son aquellas relacionadas con la “política de traducción” de la cultura meta, es decir, con la selección de textos (géneros, autores, idiomas, etc.) que han de entrar al sistema literario, y con la tolerancia que hay hacia la traducción indirecta (aquella basada en otra traducción del texto original). Finalmente, Toury incluye las *normas operacionales*, que gobiernan las decisiones tomadas durante el proceso de traducción en sí. Las normas operacionales se dividen en dos tipos: las *matriciales* (referentes a la distribución y segmentación del texto) y las *textuales-lingüísticas* (que tienen que ver con la selección de material lingüístico y textual específico para formular el texto meta).<sup>12</sup>

Mengua decir que, dado que las normas son una categoría de análisis descriptivo, sólo pueden ser estudiadas a través del análisis de los textos reales que conforman un polisistema, pues sólo en ellos se pueden identificar patrones generales.<sup>13</sup> Toury menciona como fuentes principales de información las textuales (es decir, las traducciones en sí) y las

---

<sup>11</sup> Gideon Toury, “The Nature and Role of Norms in Translation”, en *The Translation Studies Reader*, Ed. Lawrence Venuti, Routledge, 2000, p. 207.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 201- 203.

<sup>13</sup> Evidentemente, esto dificulta la aplicación de la metodología de Toury a estudios de un solo caso como el de esta tesis, pero no lo vuelve imposible. Como se espera demostrar a lo largo de esta investigación, la noción de “norma” no es sólo útil cuando se pretende descubrir los factores que rigen un polisistema literario, sino también cuando, con base en lo que otros estudios ya han descubierto sobre ese polisistema (como en este caso lo hacen los de Patricia Willson y Frances R. Aparicio), se intenta comprender cómo esos factores afectan a un texto en particular.

extratextuales (toda declaración que exista en un contexto sobre la traducción en general o sobre casos específicos).

La teoría del polisistema y aquellas que la acompañaron prepararon el terreno de los estudios de la traducción para la entrada de la perspectiva cultural que, durante las décadas de 1980 y 1990, dominó el campo de las humanidades en general.<sup>14</sup> Uno de los teóricos más destacados de esta época fue André Lefevere, cuya propuesta resulta especialmente relevante para esta tesis.

Considerado el principal representante de la llamada “Escuela de la manipulación”, Lefevere enfoca su propuesta hacia un aspecto que cree desatendido por los teóricos del polisistema: el de la influencia (no siempre plenamente visible) que tienen factores como la ideología, la poética y el poder (político o económico) sobre el proceso de toma de decisiones del traductor y, en consecuencia, sobre la aceptación o el rechazo de un texto y sobre su canonización o no canonización en un sistema dado.<sup>15</sup> Para el teórico de origen belga, la traducción, al igual que otras actividades discursivas como la edición, la crítica y la compilación, constituye una forma de *reescritura* de un texto que, por este medio, gana difusión y se proyecta en una nueva cultura, en un nuevo sistema. Pero esa proyección nunca es inocente, pues está siempre al servicio de otra cosa:

Whether they produce translations, literary histories or their more compact spin offs, reference works, anthologies, criticism, or editions, rewriters adapt, manipulate the originals they work with to some extent, usually to make them fit in with the dominant, or one of the dominant ideological and poetological currents of their time.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Sussan Bassnet, “Culture and translation”, en *A Companion to Translation Studies*, Piotr Kuhiwaczak y Karin Littau eds, serie Topics in Translation No. 34. Multilingual Matters, Ltd., Clevedon, Buffalo, Toronto, 2007, pp.13-23.

<sup>15</sup> André Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of the Literary Frame*. Routledge, Londres y Nueva York, 1992, p. 2

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 8.

Traducir es, por tanto, reescribir, y la reescritura es, desde el punto de vista de Lefevere, la fuerza motora de la evolución literaria.<sup>17</sup> Precisamente por esto, la traducción resulta ser el tipo de reescritura más influyente pues, a través de ella, la imagen de un autor y su obra se ve proyectada más allá de su propia cultura y puede ocasionar cambios en aquella donde se inserta. Pero no sólo eso. Si, como afirma Lefevere, la reescritura es por fuerza manipulación, es inevitable concluir, como él lo hace, que, el viejo adagio “traduttore, traditore” no es falso, ni debe serlo:

Translators, to lay the old adage to rest once and for all, have to be traitors, but most of the time they don't know it, and nearly all of the time they have no other choice, not as long as they remain within the boundaries of the culture that is theirs by birth or adoption – not, therefore, as long as they try to influence the evolution of that culture, which is an extremely logical thing for them to want to do.<sup>18</sup>

La traición, entendida como la inevitable modificación de un texto para cumplir un fin necesariamente distinto al que tenía en su contexto original, es por tanto de esperarse en la traducción, y lo que importa entonces es descubrir qué factores la determinan, y en qué forma. Para Lefevere, esos factores son específicamente los siguientes:

En primer lugar, está el “doble factor de control” constituido por lo que el teórico belga llama los “profesionales” de un campo del conocimiento (en el caso del sistema literario, los críticos, los profesores, los traductores, los editores, etc.), cuya autoridad y estatus les permite elevar ciertos textos por encima de los otros y definir así lo que la literatura “debería ser o no”. Claramente, el factor constituido por los profesionales controla el sistema literario desde dentro, pero lo hace con base en los parámetros establecidos por el segundo factor: el mecenazgo (*patronage*), que opera desde fuera del sistema y que es llevado a cabo por las personas o instituciones que, dependiendo de factores políticos,

---

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 2

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p.13

económicos y sociales, impulsan o detienen las diversas actividades del sistema literario, desde la escritura, hasta la lectura. Según Lefevere, el mecenazgo consta de tres componentes: el ideológico (coacciona la elección y el desarrollo tanto de la forma como del tema), el económico (compromete al escritor o reescritor con el “mecenas” por medio de los medios que éste le otorga para subsistir), y el del estatus (relacionado con los beneficios – pertenencia a cierto grupo y estilo de vida- que el escritor o reescritor obtiene al aceptar el mecenazgo).<sup>19</sup>

Como puede verse, tanto el mecenazgo como los profesionales ejercen su influencia sobre la traducción desde fuera de ella, pero, evidentemente, existen también factores que son internos al proceso mismo. Lefevere reconoce tres de ellos, a saber; la poética (que el belga describe como constituida por dos componentes: un “inventario” de recursos literarios, géneros, motivos, símbolos, etcétera, de los que el traductor/reescritor echa mano, y una concepción de lo que es la literatura y el papel que debe tener en un sistema social), el universo del discurso (el conjunto de conocimientos, costumbres, objetos y creencias a las que el reescritor puede aludir en una época determinada), y el lenguaje (es decir, el de los cambios que, debido a las diferencias entre las lenguas, se hacen necesarios en el proceso de traducción. A este respecto, Lefevere aclara que, contra lo que se piensa regularmente, no es el nivel locutivo del lenguaje, sino el ilocutivo, el que realmente condiciona el proceso de la traducción; por medio de los cambios realizados a este nivel, se manipula el texto para lograr un efecto dado).

En este punto vale decir que, como la del polisistema, la teoría de Lefevere no ha estado libre de críticas. Varios estudiosos, entre ellos el mismo Theo Hermans, han acusado de “superficial e inconsistente” a la propuesta del belga, y han echado en falta una

---

<sup>19</sup> *Ibíd.*, pp. 14-16

explicación menos “vaga” de la dinámica que hay entre los factores constrictivos mencionados por él.<sup>20</sup> No obstante estas limitaciones, sería imposible negar la utilidad que la teoría de Lefevere ha tenido para ubicar a la traducción dentro de un contexto más real de investigación y, en consecuencia, para cerrar la brecha que a veces parece infranqueable entre teoría y práctica de la traducción. Prueba de ello es el gran número de estudios que en las últimas décadas han seguido su modelo o se han apoyado en los conceptos que él introdujo. Este último es el caso de la presente tesis, en la que la propuesta de Lefevere se aúna a las de sus predecesores y colegas para dar marco al estudio de un texto que, como se verá, constituye un ejemplo enriquecedor de lo que todos ellos tratan de decir: que la traducción, en especial la literaria, no es un fenómeno exclusivamente lingüístico, sino uno en el que diversos factores se entretajan en un entramado complejo cuyo estudio es relevante, no porque implique la fidelidad o la infidelidad de un texto hacia otro, sino porque nos habla de la forma en que evoluciona una literatura y, más aún, una cultura entera.

Hasta aquí el pequeño resumen del discurso teórico que brinda la base para el desarrollo de esta tesis y cuya aplicación se observará a lo largo de los cuatro capítulos que la componen. Vale la pena recalcar, no obstante, que el objetivo no ha sido ceñirme por completo a un modelo, sino apoyarme en los conceptos aportados por los diversos teóricos para explicar los muchos fenómenos de la traducción del *Orlando*. En el breve recuento del contenido de esos capítulos que a continuación presento, se explica mejor la forma en que esto se ha llevado a cabo.

Como se expuso, el común denominador de las propuestas que componen la base teórica de esta tesis es la búsqueda de un método que, dejando de lado el prescriptivismo,

---

<sup>20</sup> Dimitris Asimakoulas, “Rewriting” en *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2a. ed., Baker, Mona, Gabriela Saldanha, eds. Routledge, Nueva York, 2009, pp. 242-243

describa en cambio los fenómenos de la traducción desde una perspectiva funcionalista situada en la cultura meta. Si se tiene esto en cuenta, posiblemente extrañará al lector encontrar un primer capítulo enfocado al análisis del texto original del *Orlando*. El hecho podría significar una contradicción (sobre todo si se considera que varios teóricos del polisistema incluso descartan el cotejo entre original y traducción como un método de investigación), pero esto no es así. Si bien es innegable que el estudio del texto traducido es mucho más fructífero cuando se aborda desde el punto de vista de su función real en el contexto meta, es un error pretender que ese texto no es una representación de otro anterior a él. Hacerlo significaría negar parte de la realidad de ese texto y, al mismo tiempo, perder valiosa información que nos ayuda a cumplir nuestro objetivo: entender su funcionamiento.

En palabras de Patricia Willson:

Más que invalidar el método [del cotejo], habría que validar su utilización con fines descriptivos. En resumen, renunciar al cotejo entraña perder una preciosa serie de datos que surgen del carácter doblemente presionado de una traducción: la presión por la adecuación al texto fuente y por la aceptabilidad en la cultura receptora. De esa doble tensión que atenaza la práctica quedan huellas en el texto; el cotejo, si es sistemático y está organizado por una hipótesis, puede atribuirles a esas huellas significación, poniendo así en relación las traducciones con las escrituras directas.<sup>21</sup>

Por esta razón, en esta tesis se ha elegido realizar un análisis que, siendo comparativo, no pretende situar un texto por encima del otro, sino emplear el de Woolf como fuente de información para entender las decisiones y estrategias de Borges. Para realizar tal análisis, es indispensable comprender a profundidad el original, y es por eso que se ha incluido este capítulo. La razón de su ubicación al principio de la tesis es, por otro lado, que en aras de la claridad se ha escogido exponer la información que rodea a la traducción en orden cronológico.

---

<sup>21</sup> Patricia Willson, *La Constelación del Sur, traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2004, p. 30.

También con la claridad de exposición como objetivo, el segundo capítulo de esta tesis está dedicado a la descripción del contexto histórico en el que se inserta la traducción del *Orlando* en Argentina. En esta parte de la tesis intento exponer los factores externos que rigen el proceso de la traducción; desde las “normas preliminares”, hasta la ideología y la forma de patronazgo que rodeó la aparición del texto en 1938. Como se verá, esta descripción del contexto receptor es especialmente significativa en el caso del *Orlando* puesto que, como comprueba el estudio de Patricia Willson antes mencionado, las circunstancias de la argentina de las décadas de 1930 y 1940 constituyen un claro ejemplo de aquellos casos en los que, de acuerdo con Even-Zohar, la literatura traducida ocupa una posición central en el polisistema literario, y esto, sin lugar a dudas, tiene un fuerte efecto sobre el proceso de traducción de la novela y sobre su aceptación en el mundo de habla hispana.

Como bien apuntan Toury y Lefevere, comprender la visión o la ideología de quien traduce o reescribe resulta esencial para entender las decisiones tomadas durante el proceso de traducción; dicha comprensión se torna aún más relevante cuando el traductor no sólo practica la traducción, sino que teoriza sobre ella y, más aún, la convierte en pieza clave de su poética. Tal es el caso de Borges, por lo que el tercer capítulo está dedicado por completo a la exposición de su pensamiento sobre la traducción y la literatura (pensamiento que, dicho sea de paso, se adelanta por décadas a varias de las teorías que enmarcan esta tesis), y a un pequeño análisis de su práctica traductora que emplea como ejemplos las traducciones de dos obras estrechamente relacionadas con el *Orlando* no sólo por coincidencia cronológica, sino poética: *The Wild Palms*, de William Faulkner, y un fragmento del *Ulysses*, de James Joyce.

Los tres capítulos mencionados hasta ahora tienen como objetivo común preparar el terreno para la presentación de lo que constituye la parte principal de esta investigación: el análisis comparativo del *Orlando* de Virginia Woolf y su traducción al español hecha por Borges. La metodología para la realización del análisis consistió, como mencioné, en el cotejo entre original y traducción, aunque es importante aclarar que, previo a dicho cotejo, se llevó a cabo una lectura cuidadosa de la versión en español. Dada la extensión de la novela, fue necesario seleccionar ciertas partes del texto para hacer un examen más cuidadoso, que después se complementó con ejemplos sacados del resto del texto para comprobar la existencia o ausencia de “patrones” y estrategias sistemáticas. Los capítulos estudiados en detalle fueron el primero, el tercero y el sexto y último, y fueron elegidos debido a que la comparación entre ellos permitía observar cambios discursivos posiblemente importantes en la novela. El cambio de sexo en el tercer capítulo constituía una posibilidad de modificaciones sugerentes en el uso de distintos recursos lingüísticos y estilísticos, mientras que el capítulo sexto presenta cambios relacionados con la experimentación estilística de Woolf que le ganaron a la novela el calificativo de “falta de unidad” y cuya comparación con la versión borgeana (dadas las diferencia entre su estilo y el de la inglesa) resultaba evidentemente llamativa. Para realizar el análisis textual comparativo se aplicó, además del análisis sintáctico, herramientas del análisis discursivo y, para clasificar los fenómenos, se echó mano de la clasificación de procedimientos de traducción sugerida por Gerardo Vázquez-Ayora en su libro *Introducción a la traductología*.<sup>22</sup>

Una vez llevado a cabo el análisis, con base en los resultados obtenidos se eligieron dos aspectos que se perfilaron como primordiales en la traducción, para ser examinados más

---

<sup>22</sup> Gerardo Vázquez-Ayora, *Introducción a la traductología*, Georgetown University, School of Languages and Linguistics, 1977, pp. 251-379.

a fondo. El primero de ellos es el de la “musicalidad” del texto, un tema resaltado por todos los comentaristas de habla hispana del *Orlando*, pero sólo estudiado de forma sistemática por Patricia Willson; el segundo es el que he llamado “depuración”, y que se refiere a la tendencia de Borges a hacer uso de la omisión, la concentración sintáctica y otros muchos recursos para lograr un objetivo que sólo se hace evidente tras el estudio de su propia escritura.

Ambos temas fueron finalmente elegidos porque, además de implicar la contraposición de dos poéticas muy distintas, ponen en entredicho la descripción que suele hacerse del *Orlando* en español (y de otras traducciones borgeanas de prosa) como una traducción “literal”, a la vez que suponen profundos cuestionamientos relacionados con la finalidad de la traducción, la capacidad de la reescritura para proyectar a un autor y su obra más allá de su propia cultura (y las consecuencias de ello), el papel del traductor/escritor, los factores que afectan, ya no la traducción, sino la recepción del texto traducido en su propio contexto, etcétera. Finalmente, el estudio presentado a lo largo de estos capítulos, busca demostrar que el del *Orlando* es, sin lugar a dudas, uno de esos pocos casos afortunados de la traducción en los que todos los factores se conjugan para lograr una traducción exitosa, no sólo por su aceptabilidad en el contexto de llegada, sino porque hace realidad una concepción de la traducción que, lejos de vilipendiarla, la rescata y reconoce su enorme valor como parte de la fuerza motora de la evolución literaria.

# I

## EVADIR LOS LÍMITES: EL *ORLANDO* DE WOOLF.

*...there are offices to be discharged  
by talent for the relief of genius:  
meaning that one has the play side;  
the gift when it is mere gift,  
unapplied gift; & the gift when it is  
serious, going to business. And one  
relieves the other.*

Virginia Woolf,  
*Diary.*

Cuando en 1928 Virginia Woolf escribió esta entrada en su diario, buscaba una forma de explicar la génesis de su obra más reciente: *Orlando: A Biography*. Y, en efecto, al hacer una incisión entre la idea de talento y la de genio, delegando a cada una tareas diferentes, Woolf definía dos fuentes originadoras de todas sus obras: aquella que ponía en marcha el trabajo arduo y “serio” del genio literario, y aquella que, en busca de un descanso para éste, daba rienda suelta al juego con la sola ayuda del talento. De acuerdo con este pensamiento, *Mrs. Dalloway* (1925) y *To The Lighthouse* (1927), por ejemplo, serían resultado de la primera vertiente, mientras que *Orlando*, escrita con el afán expreso de divertirse y alejarse temporalmente de las técnicas con las que había estado experimentando en aquellas dos, habría sido originada por la segunda. El juego, guiado por el talento (y, vale decirlo, la imaginación), se define así como el impulso creador del *Orlando*, y es quizá en esa génesis en la que la obra adquiere las características que hacen de ella un caso tan especial dentro de la obra woolfiana, e incluso de toda la narrativa del modernismo anglosajón y europeo.

Como afirma María DiBattista en una de las últimas ediciones del libro, “*Orlando* is the wayward child born to Virginia Woolf’s fanciful imagination”<sup>23</sup>, y como todo hijo caprichoso y rebelde, se ha resistido siempre a las restricciones que han querido imponérsele.

#### **a. *Orlando* y la crítica.**

Ya desde su primera publicación, los críticos, tanto aquellos que admiraban a Woolf como los que cuestionaban su talento, se mostraron desconcertados ante una obra cuyo título anunciaba una biografía y relataba la vida de un personaje que vive 400 años y cambia de sexo mágicamente a la mitad de la historia. Y no sólo eso: el *Orlando* era además la siguiente en la línea de publicaciones de una escritora modernista que se había dado a conocer por la densa y meticulosa experimentación formal de sus obras anteriores y que ahora presentaba un libro de tono ligero y despreocupado que a primera vista volvía incluso a ceñirse a algunos de los parámetros narrativos del siglo XIX de los que sus predecesores se alejaban (entre otros, la abundancia de acción en la narración de aventuras, el consecuente uso de un narrador omnisciente con una voz definida y una perspectiva poco móvil, y el uso del estilo del discurso biográfico decimonónico). En consecuencia, las críticas contemporáneas fueron contradictorias. Mientras que unos describieron el *Orlando* como “a poetic masterpiece of the first rank”<sup>24</sup>, “a pure romance”, “a wonderful phantasmagoria in which imagination has its own way”<sup>25</sup> otros acusaron a Woolf de falta de entusiasmo y

---

<sup>23</sup> María DiBattista, “Introduction to *Orlando*”, en Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Mark Hussey ed., Harcourt, Inc., Orlando, 2006, p. xxxv.

<sup>24</sup> Rebecca West, *New York Herald Tribune*, 21 de octubre de 1928, XI, p. 1-6.

<sup>25</sup> Desmond MacCarthy, “Review of *Orlando*”, en *Sunday Times*, 14 de octubre de 1928. Recopilado en *Virginia Woolf: The Critical Heritage*. Robin Majumdar y Allen McLaurin eds. Routledge, Boston, 1975, p. 225.

aplicaron a la obra frases como “a very pleasant trifle”<sup>26</sup> o “un jeu d’esprit”<sup>27</sup>. La recepción del público en general fue sin embargo muy buena, en parte debido a la ligereza y la vivacidad de su estilo, y en parte debido a la historia detrás de la novela: para entonces, el grupo Bloomsbury era ya conocido en la sociedad londinense, y las relaciones personales entre sus miembros despertaban la curiosidad de los lectores. Ante el rumor confirmado de que el *Orlando* se inspiraba en la vida e historia familiar de Victoria Sackville-West, amiga y amante de Woolf, no es de extrañar que éste se convirtiera en el libro que más ganancias le dio a la autora. Con el tiempo, no obstante, el fulgor de la “broma” de Woolf se atenuó y la novela pasó a ser considerada como una “obra menor” de la autora, siempre a la sombra de *Mrs. Dalloway*, *To The Lighthouse* y, más tarde, de *The Waves*. Pero esta posición secundaria cambiaría durante la segunda mitad del siglo cuando, con el surgimiento de la crítica literaria feminista, la obra de Woolf fue retomada con interés renovado. Por supuesto, la parodia del *Orlando* sobre el estilo discursivo de los textos biográficos e históricos del siglo XIX, así como su original recuento de la historia y la literatura británicas, nunca habían pasado desapercibidos; pero ahora, a la apreciación de esas cualidades se agregaba un interés marcado en su manejo de temas como las sexualidades y la mente creativa femenina.

De manera que hoy en día el *Orlando* sigue siendo objeto de diversos estudios y variadas perspectivas, y la atención que recibe no hace sino confirmar que, como sugiere Elena Gualtieri, la misma naturaleza de esta obra vuelve imposible su clasificación y complica su interpretación:

*Orlando* offers its readers no sure foothold, no steady ground for its own interpretation...the history of [its] critical perception testifies to the distance that separates its world of infinite possibilities from that of closed classificatory systems

---

<sup>26</sup> J. C. Squire, “Prose-de-Société”, en *The Observer*, 21 de octubre de 1928 p. 6

<sup>27</sup> Conrad Aiken. “Review of *Orlando*”, en *Dial*, febrero de 1929. Recopilado en *Virginia Woolf: the Critical Heritage*, op. cit. p.234.

and fixed oppositions...literary criticism has traditionally insisted upon a structure of absolute exclusions, whereby Woolf's fantastic biography comes to be considered as either a mere divertissement or a serious work of criticism, but never the two together.<sup>28</sup>

Justo como su inquieto personaje principal, el *Orlando* rompe con lo establecido y no permite etiquetas: se escabulle de toda fijación y prefiere ubicarse en un espacio intermedio en donde lo atraviesan infinidad de ejes creadores e interpretativos; un espacio híbrido en el que el trabajo arduo converge con el afán lúdico, la historia se mezcla con la fantasía, la novela se confunde con biografía, y diversas formas estilísticas se encuentran para crear una obra que resulta un enigma para lectores y críticos. Posiblemente debido a que en la actualidad la crítica literaria es más consciente de las limitaciones que impone esa “estructura de exclusiones absolutas” que identifica Gualtieri, en los últimos años ha habido un interés creciente por estudiar el caso del *Orlando* desde una perspectiva que se adapte a su naturaleza híbrida. Estudios como los de María DiBattista, Carlos Herrero Quirós o el de la misma Elena Gualtieri, entre otros, abordan el texto desde perspectivas que permiten apreciar sus diversas posibilidades interpretativas y que, más que mantenerlo aparte como una digresión en el proceso creativo de Woolf, pretenden integrarlo a éste.

#### **b. *Orlando* en la obra de Woolf.**

Y es que, aunque la singularidad del *Orlando* dentro de la obra de Woolf no puede ni debe negarse, separar este texto del flujo evolutivo de la narrativa woolfiana resulta incluso absurdo. Como comenta Herrero Quirós, “hay mucho en *Orlando* de continuidad y culminación de intereses desarrollados en etapas anteriores”<sup>29</sup>, pero también se introducen en ella nuevas inquietudes que Woolf aborda en obras contemporáneas al *Orlando*,

---

<sup>28</sup> Elena Gualtieri, *Virginia Woolf's Essays. Sketching the Past*. Macmillan Press, Londres, 2000, pp. 105-106.

<sup>29</sup> Carlos Herrero Quirós, *Virginia Woolf. Proceso creativo y evolución literaria*. Secretariado de publicaciones e intercambio científico, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1996, p. 149.

especialmente en *A Room of One's Own* (1929), y retoma más tarde en *The Waves* (1931). Incluso podría afirmarse que, en cuanto a su posición dentro de la obra de Woolf, el *Orlando* busca ubicarse también en un lugar intermedio en el que, de una forma u otra, es tocado por todas las inquietudes woolfianas. Así, para comenzar a comprender cómo funciona el texto del *Orlando*, hay que contrastarlo con aquellos que lo rodean y delimitar, a partir de ese contraste, su individualidad. Pero antes, es necesario dar un rápido vistazo a las preocupaciones y conceptos que dan origen a la obra de Woolf en general.

Como lo ilustra el epígrafe de este capítulo, la dualidad de conceptos que se oponen y se complementan es una constante tanto en el pensamiento como en la obra de Virginia Woolf. Es con base en un principio de dualidad que la autora establece la oposición entre la vida externa y la vida interna del individuo, entre el hecho (“fact”) y la visión (“vision”)<sup>30</sup>, que resulta medular para el entendimiento de toda su obra. Esta oposición surge, a su vez, de una comprensión de la realidad como un todo fragmentado que sólo es asible a través de las percepciones del individuo; una concepción que se opone firmemente al pensamiento naturalista del siglo XIX y que es base del pensamiento modernista europeo general. Como Joyce y sus demás contemporáneos, Woolf se interesará entonces en representar la realidad subjetiva del ser humano, y para ello buscará métodos y técnicas que le permitan reproducir los procesos mentales por medio de los cuales se desarrolla esa “vida interior”. Por ende, las demás inquietudes creativas de Woolf —el tema de la muerte, el interés por el tiempo y su transcurso, la posibilidad de varias personalidades que cohabitan en un mismo sujeto, el cuestionamiento a las formas narrativas establecidas y la consiguiente trasgresión de los géneros, etc. —, estarán casi siempre relacionadas con este principio dual. Al respecto de la

---

<sup>30</sup> Susan Dick, “Literary Realism in *Mrs. Dalloway*, *To The Lighthouse*, *Orlando* and *The Waves*”, en *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Sue Roe y Sussan Sellers, eds. CUP, Cambridge, 2000, p. 52.

mencionada transgresión de los géneros, es importante destacar también la constante experimentación de Woolf con los potenciales líricos de la prosa narrativa; ésta también estaba íntimamente ligada con la búsqueda de “un medio expresivo que pudiera comunicar las complejidades e incongruencias de lo que ella llamó [...] en ‘Poetry, Fiction and the Future’, ‘la mente moderna’”<sup>31</sup>.

La experimentación con técnicas que permitieran una representación de la realidad interna rigió la creación de *Mrs. Dalloway* y *To The Lighthouse*. De acuerdo con Herrero Quirós, durante el proceso creativo de la primera, Woolf desarrolló el “método de los túneles”, “una forma de análisis interno utilizado [...] para salir y entrar libremente de la conciencia de [los personajes], para seguir los devaneos de la mente en todas las direcciones posibles y construir una corriente subterránea que es la que verdaderamente hace progresar la acción”<sup>32</sup>. Con la segunda, Woolf afinó una técnica polifónica que “consiste fundamentalmente [...] en la generación de un registro base o voz primaria impersonal y liberada de todo tipo de realce autoral que, como un fluido transparente y sin carácter propio, tiene la misión de transportar de forma unificada y homogénea las diversas corrientes subjetivas que componen la textura de la novela”<sup>33</sup>. La aplicación tanto del método como de la técnica implicaba una manipulación minuciosa y concienzuda de las formas del texto “de la sintaxis de la oración y sus partículas conectoras, de los participios y de la concordancia verbal, del estilo indirecto libre y de los recursos rítmicos de la prosa”<sup>34</sup>. Como resultado, ambos textos serían percibidos como obras complejas, enfocadas totalmente a la experiencia interna de los individuos; la experimentación llevada a cabo en

---

<sup>31</sup> Carlos Herrero Quirós, *op. cit.*, pp. 111-112

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 93.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 126.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, p. 127.

ellas sería retomada por Woolf para la creación de *The Waves*, donde, además, la autora explotó al máximo sus habilidades para poetizar la prosa narrativa.

Ahora bien, si nos guiamos por lo escrito en su propio diario, cuando Virginia Woolf emprendió la escritura de *Orlando* buscaba, en sus propias palabras, “an escapade after these serious poetic experimental books whose form is always so closely considered”<sup>35</sup>. Claramente, las obras a las que se refiere la autora son *Mrs Dalloway* y *To The Lighthouse*, y es precisamente de su complejidad formal de la que Woolf busca alejarse al desbordarse en la fantasía de una historia cuyo tiempo, en primer lugar, se extiende a más de tres siglos y no se limita, como en aquéllas, a un solo día o unas cuantas horas. El enfoque, por tanto, se aleja de la introspección para acercarse al relato de peripecias y, como consecuencia, la presentación de la subjetividad interna deja de ser el elemento principal de la novela; el uso del monólogo interior, del soliloquio, del discurso indirecto libre y de otras técnicas que representan el flujo de conciencia<sup>36</sup>, se ve notablemente reducido. Pero, además, ya desde el momento de su concepción, cuando *Orlando* era aún “The Jessamy Brides”<sup>37</sup>, Woolf había planeado una escritura impetuosa e impulsiva que prestara poca atención a las minucias de la

---

<sup>35</sup> Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, vol. 3, 1925-1930. Ann Olivier ed. Edit Harcourt Brace, Nueva York, 1981, p. 131.

<sup>36</sup> Cabe aquí hacer una aclaración sobre las diferentes formas de denominar las técnicas narrativas que tienen como objeto representar procesos mentales. Aun cuando la expresión “flujo de conciencia” (stream of consciousness) se asocia comúnmente a las técnicas modernistas anglosajonas y europeas, incluidas las woolfianas, el concepto, que tiene su origen en la teoría psicológica, no está bien delimitado en lo que a narrativa se refiere. Algunas fuentes lo consideran como equivalente al monólogo interior, mientras que otras lo utilizan para designar de forma genérica a todas las técnicas utilizadas para representar procesos mentales, entre ellas, el monólogo interior, el soliloquio, y el estilo directo e indirecto libre. Para evitar confusiones, en el presente trabajo reservaré la expresión “flujo de conciencia” para el fenómeno psicológico, y los términos más asentados (monólogo interior, soliloquio, etc.) para designar las diferentes técnicas con el que aquél se representa.

<sup>37</sup> Como lo dice en su diario, en un principio Woolf concibió a *Orlando* como un relato escrito “a lo Defoe” que trataría la vida de dos mujeres pobres y solitarias en lo alto de una casa. *Ídem*.

forma y en cambio dejara aflorar “la sátira y el arrebató”: “Everything is to be tumbled in pall mall. It is to be written as I write letters at the top of my speed”<sup>38</sup>.

Por otro lado, ese “realce autorál”, ese énfasis sobre una voz narrativa única y omnipresente que Woolf había luchado por evitar en las dos obras anteriores, se presenta de manera contundente en *Orlando* en la forma de un narrador que actúa como biógrafo, y con él regresa un cierto tono realista relacionado con la narrativa del siglo XIX que, sin embargo, estaba salpicado o más bien empapado de sátira.

Así, *Orlando* se distinguió desde su nacimiento por una rebeldía declarada ante las formas estilísticas que caracterizan a las obras más aclamadas de su autora: no hay innovaciones en el manejo de la perspectiva, ni parece haber un esfuerzo consciente por lograr una prosa lírica, ni gran preocupación por la construcción formal en general, o por las leyes que rigen el contenido (el mundo diegético de *Orlando* parece no tener restricciones: todo puede suceder y los sucesos más extraños pueden acontecer sin que exista ninguna explicación, ni explícita, ni implícita). Para decirlo de otro modo:

Poetic seriousness is undone by the gaiety of parody and satire; exactness gives away to an irresponsible freedom in writing about things not as they are but as they might be. Rather than attempting to come closer to human life, as a proper modernist should, Woolf seems eager to distance herself from it.<sup>39</sup>

Sin embargo, la desviación de *Orlando* en el camino experimental de su creadora es, como he dicho, sólo apariencia. Como afirma la misma María DiBattista, *Orlando* “may be a spirited escapade, a writer’s holiday from the matter-of-fact, but its liberties in expression and experiments in form are continuous with the masterworks that preceded it”<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> *Ídem.*

<sup>39</sup> María DiBattista, *op. cit.*, p. xxxviii.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. xliii.

Para empezar, aunque la realidad interna del sujeto no se representa en *Orlando* de manera formal, sí se encuentra de forma simbólica y reflexiva: el contraste entre los hechos materiales de la realidad externa y la subjetividad de la percepción individual se transporta en *Orlando* a un contraste entre lo que Woolf llama en la novela “the time on the clock and the time in the mind”<sup>41</sup>, una concepción de tintes claramente bergsonianos que hace de la fantástica longevidad de Orlando una alegoría irónica de la incongruencia entre la vida interna y la externa. Por otro lado, la capacidad del personaje de pasar por los siglos siendo apenas tocado por ellos (al final de la historia Orlando es una mujer que representa unos 35 años), responde también a la intención original de Woolf de escribir un libro en el que el tiempo sería totalmente ignorado; una intención que la autora cumpliría también de manera formal en *The Waves*, donde el tiempo diegético prácticamente desaparece bajo el afluente de soliloquios atemporales de sus personajes.

Otra concepción que aparece en el *Orlando* anunciando a *The Waves*, y que también está fuertemente relacionada con el contraste entre realidades, es la que Herrero Quirós describe como “la identidad individual como una realidad de múltiples facetas”<sup>42</sup>. En *The Waves*, esta idea está sugerida por el balance entre tres personajes femeninos y tres masculinos cuyas voces se confunden por momentos, lo cual, junto con las diferencias y similitudes entre ellos, ha llevado a algunos críticos a interpretarlos como diferentes facetas de un mismo individuo<sup>43</sup>. En el *Orlando*, en cambio, Woolf introduce abiertamente la idea de varias “personalidades” en la forma de una reflexión cuando, hacia el final del libro, Orlando hace un recuento de su vida mientras conduce hasta su mansión:

---

<sup>41</sup> Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Anotada, con una introducción de María DiBattista, Mark Hussey, ed. Harcourt Inc., Londres, 2006, p.98. A partir de aquí mencionaré sólo el número de página en el texto para referirme a esta misma edición del *Orlando*.

<sup>42</sup> Carlos Herrero Quirós, *op. cit.*, p. 149.

<sup>43</sup> Susan Dick, *op. cit.*, p. 64.

For if there are (at a venture) seventy-six different times all ticking in the mind at once, how many different people are there not—Heaven help us—all having lodgement at one time or another in the human spirit? Some say two thousand and fifty-two. [...] these selves of which we are built up, one on top of another, as plates are piled on a waiter's hand, have attachments elsewhere, sympathies, little constitutions and rights of their own, call them what you will (and for many of these things there is no name) so that one will only come if it is raining, another in a room with green curtains, another when Mrs. Jones is not there, another if you can promise it a glass of wine—and so on; for everybody can multiply from his own experience the different terms which his different selves have made with him—and some are too wildly ridiculous to be mentioned in print at all. (p. 308)

De hecho, la inclusión de esta reflexión en el último capítulo de *Orlando* coincide con la aparición del soliloquio y de una construcción formal que parece regresar a aquella de la que Woolf trataba de escapar. La razón, según la mayoría de los estudiosos, es que “mientras Virginia terminaba *Orlando*, se disipó el incentivo jocoso que había alentado su composición, al tiempo que su lugar iba siendo ocupado por aquel otro impulso que cuajaría en *The Waves*”<sup>44</sup>. Esto tuvo como resultado una variación muy notoria entre el estilo de los primeros capítulos y el del último, variación que, en su momento, la misma Virginia catalogó de “falta de unidad”<sup>45</sup> y que fue percibida por críticos como John Graham como una falla artística en una obra cuyo propósito original era la parodia y la fantasía<sup>46</sup>. No obstante, algunas interpretaciones consideran que esta “falta de unidad” constituye de hecho otra posibilidad hermenéutica del texto que vendría a fortalecer su valor como ilustración de las formas narrativas de la literatura inglesa, y de la evolución como escritora de la misma Woolf. Sobre este punto, sin embargo, volveré más adelante.

Por ahora me interesa hacer hincapié en que la experimentación formal no está del todo ausente en la creación del *Orlando*, y no sólo aparece en forma de soliloquios aislados.

---

<sup>44</sup> Carlos Herrero Quirós, *op. cit.* p. 155.

<sup>45</sup> “The truth is I expect I began it as a joke & went on with it seriously. Hence it lacks some unity”. Virginia Woolf, *The Diary of...* p. 185.

<sup>46</sup> John Graham, “The ‘Caricature Value’ of Parody and Fantasy in *Orlando*” en *University of Toronto Quarterly*, 30, 4, Julio de 1961, p. 345-365.

A pesar de que, insisto, las técnicas woolfianas para representar el flujo de conciencia no se desarrollan con tanta riqueza como en las obras que rodean al *Orlando*, sus principios son reconocibles en la construcción sintáctica compleja y en la presencia del discurso indirecto libre en varios pasajes. Además, elementos como el uso de oraciones parentéticas, que ya habían sido empleados para lograr un efecto de simultaneidad en *To The Lighthouse*, aparecen también en el *Orlando*, con la función agregada de marcar las irrupciones del narrador en el relato. Por otro lado, aun cuando, en efecto, Woolf descansa aquí al genio que más tarde en *The Waves* se encargaría de lograr efectos líricos impresionantes, en el *Orlando* el talento, moviéndose con libertad y ligereza se divierte decorando su prosa con trazos y salpicaduras de eufonía y ritmo que dan como resultado una característica poco apreciada por la crítica anglosajona, pero destacada por Borges años más tarde: la musicalidad.

Con respecto a este tema vale la pena ahondar un poco más. Woolf aplica en el *Orlando* su habilidad para lograr efectos sonoros e imágenes más efectivas por medio del uso de ciertos vocablos y figuras de dicción. Un ejemplo es el uso de “croak out” en la escena en que la Reina Isabel habla tiernamente a Orlando:

And the Queen, who knew a man when she saw one, though not, it is said, in the usual way, plotted for him a splendid ambitious career. Lands were given him, houses assigned him. He was to be the son of her old age; the limb of her infirmity; the oak tree on which she leant her degradation. She croaked out these promises and strange domineering tenderesses (they were at Richmond now) sitting bolt upright in her stiff brocades by the fire which, however high they piled it, never kept her warm. (p. 26)

En este caso, la onomatopeya plasma el sonido de la voz de la Reina y con él, toda una imagen de la mujer poderosa y decrépita enamorada del joven Orlando. En otro fragmento, una aliteración de líquidas y fricativas logra la representación, no sólo de la espada en el aire, sino del sonido que ésta hace al enterrarse y atravesar la cabeza del moro con la que juega Orlando:

... he would steal away from his mother and the peacocks in the garden and go to his attic room and there *lunge and plunge and slice the air with his blade*. (p. 13).

La combinación de estos y otros elementos eufónicos tuvieron como resultado la abundancia en el *Orlando* de pasajes como el siguiente que, sin llegar a la densidad de la prosodia en *The Waves*, no dejan de ser de sonoramente exquisitos:

To the oak tree he tied it and as he lay there, gradually the flutter in and about him stilled itself; the little leaves hung, the deer stopped; the pale summer clouds stayed; his limbs grew heavy on the ground; and he lay so still that by degrees the deer stepped nearer and the rooks wheeled round him and the swallows dipped and circled and the dragonflies shot past, as if all the fertility and amorous activity of a summer's evening were woven web-like about his body. (p. 19)

Por otro lado, a estos “brochazos” de lirismo, se agrega una concatenación de escenas, pausas descriptivas y digresivas, resúmenes e incluso elipsis, que resulta en un tempo narrativo cadencioso, que va continuamente de la calma a lo casi estático o a la aceleración; de un ritmo que pudiera describirse como *legato* (oraciones largas, complejas, aglomeración de frases adjetivales, nominales y adverbiales, oraciones separadas por punto y coma, etc.) a un *staccato* (oraciones simples y concisas, separadas por puntos; disminución de lo barroco). Finalmente, la cualidad musical del *Orlando* podría considerarse también presente en “la estructura misma de su composición, hecha de un número limitado de temas que regresan y se combinan”<sup>47</sup>: En efecto, elementos como el poema “The Oak tree”, el escritor Nick Greene, el pato salvaje, las piernas de Orlando, o el mismo narrador, parecieran motivos que se repiten a lo largo de la obra como en una composición musical.

Sin embargo, la trasgresión de los géneros literarios en el *Orlando* no se enfoca tanto hacia la introducción del lirismo en la prosa, como hacia la combinación deliberada de dos

---

<sup>47</sup> Jorge Luís Borges, “Biografías sintéticas: Virginia Woolf”, en *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar”*. 2ª ed., Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal eds. Tusquets, Barcelona, 1990, p. 39.

géneros narrativos considerados por los modernistas ingleses como potencialmente opuestos, y éste el tema que trataré a continuación.

### c. *Orlando* ¿Una biografía?

Ya desde su primera oración el *Orlando* deja ver en este ámbito más que ningún otro su naturaleza híbrida y fluctuante:

He —for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it— was in the act of slicing at the head of a Moor which swung from the rafters. (p. 13)

Rompiendo con las convenciones decimonónicas del género biográfico, *Orlando*, que desde el título se anuncia como *una* biografía, no comienza con un recuento del pasado genealógico de su protagonista, sino con un pronombre contundente cuyo empleo va más acorde con el género de la ficción. Más aún, la oración parentética que, de modo muy woolfiano, se encaja entre el sujeto y el verbo principal, y que ya en sí misma pone en duda la veracidad de quien la emite (porque, como se pregunta DiBattista, ¿qué lector pondría en duda la sexualidad del personaje a tan sólo una palabra del inicio de la obra?), contrarresta el efecto narrativo de ese “he”, introduciendo la voz del biógrafo, que de este modo rompe con la convención del narrador omnisciente, al tiempo que hace imposible otorgarle al texto la cualidad de veracidad que se espera de una biografía.<sup>48</sup>

Conforme se avanza en la lectura, el contraste entre realidad y fantasía seguirá provocando el cuestionamiento de los géneros literarios; cuestionamiento que encarna una de las inquietudes modernistas más recurrentes en Woolf. Ya antes de 1928, Virginia se había quejado del encasillamiento de sus obras como “novelas” y tras la publicación de

---

<sup>48</sup> Elena Gualtieri, *op. cit.*, p. 108.

Orlando afirmó lo siguiente: “Anyhow, I’m glad to be quit this time of writing ‘a novel’; I hope never to be accused of it again”<sup>49</sup>.

El deseo de perturbar los géneros establecidos y, en particular, el de la biografía, le venía a Woolf de antaño:

Since she had begun writing, Woolf had shown her impatience with a particular kind of history, history as the ‘lives of great men’, of heroes and hero-worship: it was part of an imaginary quarrel that she had with her father about the *Dictionary of National Biography* [of which he was the editor], with its emphasis on the lives of men of action, and its indifference to the lives of the obscure and of women...<sup>50</sup>

Y esa discusión se vio nutrida por su participación en el grupo Bloomsbury, cuyos demás miembros compartían los intereses de Woolf en este aspecto. Fue uno de ellos quien de hecho concibió de manera más clara el cómo debería oponerse la “nueva biografía” a aquella de la época victoriana en su libro *Eminent Victorians* (1918). Entre otras modificaciones al estilo biográfico establecido, Lytton Strachey proponía dejar de lado la intención moralizadora y otorgar mayor importancia a la personalidad del sujeto e ironizarlo, empleando también un ligero toque de cinismo en la escritura<sup>51</sup>. Por su parte, Virginia Woolf dio forma a sus inquietudes biográficas por vez primera en *Jacob’s Room* (1922) y, de manera más contundente, en “The New Biography”, una reseña sobre el libro de Harold Nicolson *Some People* (1927). En este ensayo, Woolf pondera también la representación de la personalidad sobre la reseña gnómica de eventos en la vida material del sujeto y, aunque consciente del antagonismo existente entre “the truth of real” y “the truth of fiction”, reconoce los beneficios de la intervención de lo novelesco en el género biográfico:

...no single sentence could more neatly split up into two parts the whole problem of biography as it presents itself to us today. On the one hand there is truth; on the other

---

<sup>49</sup> Virginia Woolf, *The Diary of...* p. 185.

<sup>50</sup> Julia Briggs, “The Novels of the 1930”, en *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, p. 78.

<sup>51</sup> Max Saunders, “Biography and Autobiography” en *The Cambridge History of Twentieth-century English Literature*, Laura Marcus and Peter Nicholls eds. CUP, Cambridge, 2004, pp. 288-289.

there is personality. And if we think of truth as something of granite-like solidity and of personality as something of rainbow-like intangibility and reflect that the aim of biography is to weld these two into one seamless whole, we shall admit that the problem is a stiff one and that we need not wonder if biographers have for the most part to solve it.<sup>52</sup>

Así, la concepción modernista de la biografía encuentra sus bases en una oposición a las formas del género establecidas en el siglo XIX y en una búsqueda por la representación de la personalidad (idea aunada también a la concepción de la realidad “externa” e “interna” del individuo). Dicha oposición conlleva además una rebeldía “ante la forma tradicional de percibir el proceso histórico” que, en el caso de Woolf está ya presente en la parte intermedia de *To The Lighthouse*, “Time Passes”<sup>53</sup>. Para Woolf el discurso histórico que le antecede no puede considerarse completo debido a que ignora también la existencia de la “verdad de la ficción”. En el *Orlando*, Herrero Quirós identifica este principio crítico como el causante de “el libérrimo tratamiento de personajes y sucesos de la historia inglesa [que] representa otro ataque de fantasía en un libro concebido como una humorada”<sup>54</sup>. En efecto, a la cuidadosa investigación histórica de la que Virginia Woolf hace gala en el *Orlando*<sup>55</sup>, se antepone su empeño en describir eventos de una forma fantástica, de modo que hechos registrados en los libros de historia, como La Gran Helada de 1608, se describen con imaginación y no con objetividad, lo que los convierte en acontecimientos inverosímiles que contribuyen a la construcción de un relato satírico y no histórico. Un buen ejemplo de esto

---

<sup>52</sup> Virginia Woolf, “The New Biography”, en *The Collected Essays of Virginia Woolf*. Vol. 4, Harcourt, Nueva York, 1967, p. 229.

<sup>53</sup> Aquí Woolf realiza una representación extraordinaria del paso del tiempo usando prácticamente sólo descripciones del espacio diégético y sus objetos. En el transcurso de esas descripciones Woolf, más que describir, sugiere eventos históricos como la primera guerra mundial. El trasfondo de esta técnica es la intención de proyectar la historia como un escenario sobre el que se lleva a cabo la vida interna de los individuos.

<sup>54</sup> Carlos Herrero Quirós, *op. cit.*, p. 150.

<sup>55</sup> Esta meticulosidad se hace evidente, sólo por mencionar algunos casos, en la descripción de las ropas, utensilios, alimentos y actividades de cada época, así como en el uso de argot (la expresión isabelina “conney-catchers”, por ejemplo).

es la caracterización de la época victoriana como una enorme nube que trae consigo un cambio de clima que afecta a toda Inglaterra, “a damp which is at once a source of growth and fecundity but also of general depression and debilitation”<sup>56</sup>. La mención específica del tiempo en forma de fechas y horas exactas (“He had indeed just brought his feet together about six in the evening of the seventh of January”, p. 37), tiene también una función de burla y crítica a la verosimilitud cronológica del relato histórico y biográfico.

Así, aunque el objetivo explícito del *Orlando* era otorgar un descanso al genio de Woolf por medio de la diversión del talento, en esta obra se materializa también una crítica bastante seria de los géneros narrativos y las limitaciones que presentaban para el escritor moderno. Con base en esto y en las características que hasta aquí he mencionado, Max Saunders, quien realiza una tipología de las formas biográficas y autobiográficas del modernismo, califica al *Orlando* como “the best and best known example” de la *mock-biography*, una rama de lo que él llama *briografiction*<sup>57</sup>.

De acuerdo con Saunders, la *mock-biography* hace uso de una estrategia *pseudo-biográfica* (es decir, toma prestadas las formas biográficas para dar la impresión de verosimilitud) para lograr una sátira de la biografía<sup>58</sup>. De esta forma el relato de la vida fantástica de Orlando cumple un doble propósito narrativo: es un experimento de la representación de la personalidad (puesto que el personaje se basa en un sujeto real, Vita Sackville-West) y, al mismo tiempo, una forma de evidenciar la insuficiencia de las convenciones biográfico-narrativas del siglo XIX.

Es posible apoyar por tanto la sugerencia de María DiBattista, quien considera al *Orlando* como la solución que Woolf propone al problema planteado por la oposición entre

---

<sup>56</sup> Julia Briggs, *op. cit.*, p. 73.

<sup>57</sup> Max Saunders, *op. cit.*, p. 292

<sup>58</sup> *Ídem.*

la “solidez de granito” de la verdad y la “intangibilidad de arco iris” de la personalidad, una solución que, obviamente, consiste en adherirse a lo intangible: “Whenever the truth of fact and the truth of fiction are on the verge of destroying each other, the rainbow-like intangibles of personality triumph over the granite-like solidity of truth”<sup>59</sup>. Ésta pues es la empresa a lograr en el *Orlando* y, para cumplirla, el instrumento principal será el biógrafo que Virginia Woolf construye para narrar la vida de su personaje principal.

Como mencioné, desde el punto de vista de su estructura narrativa, el narrador del *Orlando* representa, si bien con un afán de parodia, un regreso a las formas del siglo XIX; es decir, a la focalización cero de un narrador omnisciente cuya perspectiva domina el relato y cuyos juicios y opiniones filtran la mayor parte de la información narrativa. En este sentido, el biógrafo de Orlando es una digresión en la evolución literaria de su autora quien por medio de la experimentación con la perspectiva, se aleja de ese uso de la voz autorial en sus demás obras. En un estudio sobre el lenguaje de la autoría en Woolf<sup>60</sup>, María DiBattista aborda este tema y habla sobre la preferencia de la inglesa por una voz narrativa que, en contraste con el “yo” de un narrador en tercera o primera persona, se define por la presencia de un “nosotros”, concepción que complementa la idea de una variedad de subjetividades presentes en el discurso narrativo propuesta por Herrero Quirós al describir la técnica empleada en *To The Lighthouse*. Pero en el caso del *Orlando* no hay un “nosotros”, sino un “yo” muy bien definido que, como vimos, se señala a sí mismo ya desde la primera oración del texto y que, precisamente por esta tendencia a hacer evidente su presencia y su postura ideológica, fracasa en su intento por proyectar objetividad y veracidad, con lo cual se logra en gran medida el tono de parodia que corre a lo largo de la obra.

---

<sup>59</sup> María DiBattista, *op.cit.*, p. xlvi.

<sup>60</sup> María DiBattista, “Virginia Woolf and the Language of Authorship”, en *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, pp. 134-135.

Así pues, ya desde esa primera oración se define el grado de mediación absoluta con el que, durante casi todo su relato, contará el biógrafo, quien, al menos durante los dos primeros capítulos, registrará estrictamente el discurso narrativo expresando al mismo tiempo sus juicios y opiniones, limitando el discurso figural al máximo y presentándolo desde su propia perspectiva cuando lo permite. Sólo en contadas ocasiones cederá la palabra directamente a alguno de los personajes o unirá su voz a la de alguno de ellos (predominantemente Orlando), y aun cuando esto pase se percibirá cierta disonancia que se origina en el antagonismo existente entre el biógrafo y su sujeto, como en la escena en que Orlando ve a Sasha, la princesa moscovita, por primera vez:

He called her a melon, a pineapple, an olive tree, an emerald, and a fox in the snow all in the space of three seconds; he did not know whether he had heard her, tasted her, seen her, or all three together. (For though we must pause not a moment in the narrative we may here hastily note that all his images at this time were simple in the extreme to match his senses and were mostly taken from things he had liked the taste of as a boy. But if his senses were simple they were at the same time extremely strong. To pause therefore and seek the reasons of things is out of the question.)...A melon, an emerald, a fox in the snow--so he raved, so he stared. (p. 28)

Como puede verse, a la conjugación de ambas voces en la primera oración se antepone la digresión del paréntesis por medio del cual Woolf hace que el narrador se entrometa con el propósito de oponer la visión del joven poeta Orlando a la del objetivo biógrafo. La explicación del origen de las imágenes con las que Orlando compara a Sasha tiene razón de ser sólo en tanto que justifican o tratan de explicar el arrebatado romántico de Orlando desde la perspectiva del biógrafo. Más aún, la repetición de las metáforas del muchacho después de su propia digresión, más que implicar una asimilación de la forma expresiva de Orlando, brindan a su propio discurso un tono de ironía, incluso de hartazgo ante los devaneos poéticos de su sujeto.

El anterior es sólo uno de los muchos pasajes en los que se hace evidente el antagonismo del biógrafo con un personaje que se niega a someterse a las reglas de la “verdad” y la “realidad”. Durante casi todo el relato, el narrador del *Orlando*, para quien “thought and imagination...are of no importance whatsoever” (p. 268), luchará por describir a un personaje para cuya existencia estos dos elementos, pensamiento e imaginación, son esenciales. Ya desde su descripción primera del sujeto, el narrador se enfrenta a este problema:

A more candid, sullen face it would be impossible to find. Happy the mother who bears, happier still the biographer who records the life of such a one! Never need she vex herself, nor he invoke the help of novelist or poet. From deed to deed, from glory to glory, from office to office he must go, his scribe following after, till they reach whatever seat it may be that is the height of their desire. Orlando, to look at, was cut out precisely for some such career. The red of the cheeks was covered with peach down; the down on the lips was only a little thicker than the down on the cheeks. The lips themselves were short and slightly drawn back over teeth of an exquisite and almond whiteness. Nothing disturbed the arrowy nose in its short, tense flight; the hair was dark, the ears small, and fitted closely to the head. But, alas, that these catalogues of youthful beauty cannot end without mentioning forehead and eyes. Alas, that people are seldom born devoid of all three; for directly we glance at Orlando standing by the window, we must admit that he had eyes like drenched violets, so large that the water seemed to have brimmed in them and widened them; and a brow like the swelling of a marble dome pressed between the two blank medallions which were his temples. Directly we glance at eyes and forehead, thus do we rhapsodize. Directly we glance at eyes and forehead, we have to admit a thousand disagreeables which it is the aim of every good biographer to ignore. Sights disturbed him, like that of his mother, a very beautiful lady in green walking out to feed the peacocks with Twitchett, her maid, behind her; sights exalted him—the birds and the trees; and made him in love with death—the evening sky, the homing rooks; and so, mounting up the spiral stairway into his brain—which was a roomy one—all these sights, and the garden sounds too, the hammer beating, the wood chopping, began that riot and confusion of the passions and emotions which every good biographer detests, But to continue—Orlando slowly drew in his head, sat down at the table, and, with the half-conscious air of one doing what they do every day of their lives at this hour, took out a writing book labelled 'Aethelbert: A Tragedy in Five Acts,' and dipped an old stained goose quill in the ink.(p. 12-13)

A la apasionada, hiperbólica descripción de un joven cuyo pasado caballeresco y nobilísimo le asegura un futuro esplendoroso de logros y triunfos, se opone la decepcionada aceptación de un desdichado interés en la belleza y en la poesía. A partir de este momento,

el biógrafo tendrá que lidiar con este aspecto nada recomendable de la vida de su sujeto, con esta “enfermedad”, como la llamará más tarde (p. 75), y frecuentemente tratará de ignorarla o minimizarla resumiendo en pocas palabras las acciones del personaje que tienen que ver con ella:

...Now, therefore, she could write, and write she did. She wrote. She wrote. She wrote.

It was now November. After November, comes December. Then January, February, March, and April. After April comes May. June, July, August follow. Next is September. Then October, and so, behold, here we are back at November again, with a whole year accomplished. (p.196)

El resumen muchas veces da paso en *Orlando* a las pausas digresivas del narrador.

Estas digresiones resultan de gran importancia para la obra, pues es en ellas donde se encuentra gran parte del humor que la caracteriza, además de las reflexiones por medio de las cuales se cuelan en *Orlando* algunas de las preocupaciones desarrolladas por Woolf en sus otras obras. Un ejemplo de esto es la digresión que sigue a la cita anterior, y que por su longitud es necesario acortar aquí:

This method of writing biography, though it has its merits, is a little bare, perhaps, and the reader, if we go on with it, may complain that he could recite the calendar for himself and so save his pocket whatever sum the publisher may think proper to charge for this book. But what can the biographer do when his subject has put him in the predicament into which Orlando has now put us? ...Life, it has been agreed by everyone whose opinion is worth consulting, is the only fit subject for novelist or biographer; life, the same authorities have decided, has nothing whatever to do with sitting still in a chair and thinking. Thought and life are as the poles asunder. Therefore —since sitting in a chair and thinking is precisely what Orlando is doing now--there is nothing for it but to recite the calendar, tell one's beads, blow one's nose, stir the fire, look out of the window, until she has done. Orlando sat so still that you could have heard a pin drop. Would, indeed, that a pin had dropped! That would have been life of a kind. Or if a butterfly had fluttered through the window and settled on her chair, one could write about that. Or suppose she had got up and killed a wasp. Then, at once, we could outwith our pens and write. For there would be bloodshed, if only the blood of a wasp. Where there is blood there is life...

...But Orlando was a woman--Lord Palmerston had just proved it. And when we are writing the life of a woman, we may, it is agreed, waive our demand for action, and substitute love instead. Love, the poet has said, is woman's whole existence... Surely, since she is a woman, and a beautiful woman, and a woman in the prime of life, she will soon give over this pretence of writing and thinking and begin at least to think of a gamekeeper (and as long as she thinks of a man,

nobody objects to a woman thinking). And then she will write him a little note (and as long as she writes little notes nobody objects to a woman writing either) and make an assignation for Sunday dusk and Sunday dusk will come; and the gamekeeper will whistle under the window--all of which is, of course, the very stuff of life and the only possible subject for fiction. Surely Orlando must have done one of these things? ... Truth compels us to say no, she did not. If then, the subject of one's biography will neither love nor kill, but will only think and imagine, we may conclude that he or she is no better than a corpse and so leave her. (pp. 196-198).

Vemos aquí por tanto una reflexión sobre la misma oposición de la vida interna contra la externa y, además, la sugerencia del tema de la mujer y su mente creadora. Pero, a continuación, harto de observar al “cadáver” que es Orlando mientras escribe, el biógrafo, en un juego de perspectivas bastante ingenioso de Woolf, se dispone a observar por la ventana y a divagar él mismo, con lo cual contradice hasta cierto punto su propia aberración por la imaginación y el pensamiento:

The only resource now left us is to look out of the window. There were sparrows; there were starlings; there were a number of doves, and one or two rooks, all occupied after their fashion. One finds a worm, another a snail. One flutters to a branch, another takes a little run on the turf. Then a servant crosses the courtyard, wearing a green baize apron. Presumably he is engaged on some intrigue with one of the maids in the pantry, but as no visible proof is offered us, in the courtyard, we can but hope for the best and leave it. Clouds pass, thin or thick, with some disturbance of the colour of the grass beneath. The sun-dial registers the hour in its usual cryptic way. One's mind begins tossing up a question or two, idly, vainly, about this same life. Life, it sings, or croons rather, like a kettle on a hob. Life, life, what art thou? Light or darkness, the baize apron of the under-footman or the shadow of the starling on the grass?

Let us go, then, exploring, this summer morning, when all are adoring the plum blossom and the bee. And humming and hawing, let us ask of the starling (who is a more sociable bird than the lark) what he may think on the brink of the dustbin, whence he picks among the sticks combings of scullion's hair. What's life, we ask, leaning on the farmyard gate...

...Having asked then of man and of bird and the insects, for fish, men tell us, who have lived in green caves, solitary for years to hear them speak, never, never say, and so perhaps know what life is—having asked them all and grown no wiser, but only older and colder (for did we not pray once in a way to wrap up in a book something so hard, so rare, one could swear it was life's meaning?) back we must go and say straight out to the reader who waits a-tiptoe to hear what life is—Alas, we don't know. (p. 198-200).

No es casualidad, sin embargo, que esta digresión se encuentre a principios del capítulo sexto y último de la novela. En el *Orlando* nada es estático, y el narrador no es la

excepción. Si bien es cierto que su carácter de biógrafo apoyado totalmente sobre “the firm if rather narrow, ground of ascertained truth” (p.131) se mantiene durante toda la obra, también es un hecho que, conforme pasa el relato, y en específico a partir del tercer capítulo, el narrador pierde algunas de las capacidades que su omnisciencia de los dos primeros le otorgaba. El tercer capítulo abre con un lamento por la falta de información acerca de la etapa de la vida de Orlando que está por narrarse, la cual incluye el evento más escandaloso de toda la narración: su cambio de sexo. Ya al inicio del capítulo dos el biógrafo se había referido a la falta de fuentes para explicar el sueño de siete días de Orlando, pero es en esta parte en donde el problema se materializa de manera más formal o, como explica de Gualtieri:

...the biographer here exposes for all to see the gap between events and their narration that had been covered over by his/her previous incarnation as the omniscient narrator of Orlando’s life. Professing ignorance and a kind of (fake) humility, the biographer is now compelled to renounce the smooth development of a well-joined narrative for the bitty and incomplete accounts offered by the diaries and letters of first-hand witnesses<sup>61</sup>.

Ciertamente, en una estrategia que recuerda a las del narrador del Quijote, el biógrafo de Orlando designa por primera y única vez a narradores delegados cuyos recuentos de la celebración en que Orlando asciende de embajador a duque, aun pretendiendo dar veracidad al relato, no hacen sino aumentar el efecto humorístico y fomentar la incredulidad en el lector. La introducción abierta de la polifonía y el cambio a focalización externa en esta parte tienen como función acrecentar el misterio que rodea al cambio maravilloso de Orlando, pero también abren la puerta a los cambios en el discurso narrativo que irá sufriendo el relato; el más notorio, una lenta gravitación de lo “externo” de la narrativa del siglo XIX a lo “interno” de la de XX, en específico, de la woolfiana. De ahí que más

---

<sup>61</sup> Elena Gualtieri, *op. cit.* p. 110.

adelante el narrador se permita una divagación, como se vio en un ejemplo anterior, o permita el soliloquio de Orlando al final de la obra, aun cuando todavía aquí él mismo intervenga con sus paréntesis característicos:

“What then? Who then?” she said. “Thirty-six; in a motor-car; a woman. Yes, but a million other things as well. A snob am I? The garter in the hall? The leopards? My ancestors? Proud of them? Yes! Greedy, luxurious, vicious? Am I? (Here a new self came in). Don't care a damn if I am. Truthful? I think so. Generous? Oh, but that don't count (here a new self came in). Lying in bed of a morning listening to the pigeons on fine linen; silver dishes; wine; maids; footmen. Spoilt? Perhaps. Too many things for nothing. Hence my books (here she mentioned fifty classical titles; which represented, so we think, the early romantic works that she tore up). Facile, glib, romantic. But (here another self came in) a duffer, a fumbler. More clumsy I couldn't be. And--and--(here she hesitated for a word and if we suggest 'Love' we may be wrong, but certainly she laughed and blushed and then cried out--) A toad set in emeralds! Harry the Archduke! Blue-bottles on the ceiling! (Here another self came in). But Nell, Kit, Sasha? (She was sunk in gloom: tears actually shaped themselves and she had long given over crying). Trees, she said. (Here another self came in.) I love trees (she was passing a clump) growing there a thousand years. And barns (she passed a tumbledown barn at the edge of the road). And sheep dogs (here one came trotting across the road. She carefully avoided it). And the night. (pp.227-228)

Ahora bien, vale la pena hacer notar que la intervención del narrador en este fragmento no tiene tanto la función de interrumpir o señalarse a sí mismo, como la de crear la sensación de simultaneidad, sobre todo en las últimas líneas, cuando en los paréntesis se describen los objetos que Orlando observa y que dan lugar a su reflexión.

Ya he mencionado que la evaluación del *Orlando* como una novela falta de unidad estilística se ha apoyado en los cambios estilísticos que implica esta gravitación hacia la focalización interna (es decir, hacia la representación de la vida interna). No obstante, la visión de Elena Gualtieri y de otros críticos permite ver este fenómeno de forma diferente. De hecho, hay quien percibe razones relacionadas directamente con el cambio de sexo de Orlando para este cambio en la perspectiva del texto. Susan Dick, por ejemplo, encuentra que:

While Orlando is a man, Woolf adopts the distant perspective of the satirist, whose ‘sympathies are not deeply engaged’, as she noticed in ‘Phases of Fiction’ (1929)...The narrator even claims to have no gender, for biographers, like historians, enjoy immunity ‘from any sex whatever’ . Yet once Orlando becomes a woman, the distance between her and the narrator narrows and the narrator sees things more from a woman’s point of view.<sup>62</sup>

Susan Dick ilustra esta explicación con el ejemplo del pasaje en el que se sugieren las relaciones lésbicas de Orlando en el siglo XVIII, y en las que el biógrafo recomienda “to ‘leave it to the gentlemen to prove, as they are very fond of doing,’ that it is impossible for a woman to enjoy ‘the society of their own sex’”<sup>63</sup>, pero esta tendencia a ridiculizar las creencias masculinas acerca de las mujeres puede verse también en el fragmento con el que más arriba ejemplifiqué las digresiones del narrador (nótese el fuerte tono irónico de las expresiones: “as long as she thinks of a man, nobody objects to a woman thinking” y “as long as she writes little notes nobody objects to a woman writing either”, por ejemplo). De cualquier modo, cabe aclarar aquí que lo que Dick sugiere, y yo con ella, no es un cambio de sexo del biógrafo, pues como bien lo dice él mismo, disfruta de inmunidad. Lo que se propone es que, al cambio de sexo de Orlando, sobreviene una transformación en el discurso narrativo que sitúa al biógrafo en una posición menos antagónica con el personaje principal que a su vez abre la puerta a otra posibilidad hermenéutica: la de la obra como una representación de la evolución de la narrativa inglesa, desde el realismo materialista de los escritores del siglo XIX, a la introspección del modernismo, y en especial de Woolf. Esta interpretación, sin embargo, está también ligada a una reflexión woolfiana sobre la oposición entre lo masculino y lo femenino en el ámbito de la creación literaria.

---

<sup>62</sup> Susan Dick, *op. cit.*, p. 64.

<sup>63</sup> *Ídem.*

#### **d. *Orlando* o la androginia de la escritura.**

Como ya observan varios estudiosos, la preocupación por estos temas es una de las dominantes en Woolf durante la década de 1920 y específicamente entre 1925 y 1930. Ya en *To the Lighthouse*, Virginia Woolf había representado un diálogo simbólico entre lo masculino y lo femenino en los personajes de Mr. y Mrs. Ramsay, pero es en *A Room of One's Own* y en el *Orlando* y donde la autora retoma firmemente estas inquietudes y formula a partir de ellas, y de una sugerencia de Coleridge, la idea de una visión andrógina unificadora que sobrepase los límites creativos de los sexos y compagine ambos mundos “en una sensibilidad enriquecida”<sup>64</sup>. En *A Room of One's Own*, un ensayo sobre la mujer y la creación literaria, Woolf explicó teóricamente esta visión usando la conocida metáfora de un hombre y una mujer que viajan juntos en un taxi:

For certainly when I saw the couple get into the taxi-cab the mind felt as if, after being divided, it had come together again in a natural fusion. The obvious reason would be that it is natural for the sexes to co-operate. One has a profound, if irrational instinct that the union of man and woman makes for the greatest satisfaction, the most complete happiness. But the sight of the two people getting into the taxi and the satisfaction it gave me make me also ask whether there are two sexes in the mind corresponding to the two sexes in the body, and whether they also require to be united in order to get complete satisfaction and happiness. And I went on amateurishly to sketch a plan of the soul so that in each of us two powers preside, one male, one female; and in the man's brain, the man predominates over the woman, and in the woman's brain, the woman predominates over the man. The normal and comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually co-operating. If one is a man, still the woman part of the brain must have effect; and a woman also must have intercourse with the man in her. Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilised and uses all its faculties. Perhaps a mind that is purely masculine cannot create, any more than a mind that is purely feminine, I thought.<sup>65</sup>

Pero es en el personaje de Orlando donde se encarna esta visión (¿utópica?) de la mente creadora. Por tanto, su cambio de sexo, más que un evento sugerente del lesbianismo

---

<sup>64</sup> Carlos Herrero Quirós, *op. cit.*, p. 114.

<sup>65</sup> Virginia Woolf. *A Room of One's Own*. Harcourt Brace Jovanovich, Inc., Nueva York, 1957, p. 101-102.

de Vita Sackville-West<sup>66</sup>, es una forma simbólica de abrazar un principio poético previo a la realización de la androginia creativa, y necesario para llegar a ella. Este principio, que María DiBattista llama “gynomorphosis”, consiste en “the transformation of masculinist fictions into her equivalent —but different— female counterparts”. De acuerdo con DiBattista, la transformación principal de Orlando responde al deseo de Woolf de encontrar “new narrative forms, that is with new ways of understanding our human existence in time”<sup>67</sup>. Estas “nuevas formas narrativas”, aparte de ir de acuerdo con las modernistas, implican la inserción de la visión femenina en ellas. La propuesta de DiBattista es sin duda útil para explicar el cambio en la perspectiva narrativa de *Orlando* y brinda nuevas posibilidades para su interpretación: a la narración predominantemente omnisciente de los primeros capítulos (es decir, aquella que es directa y autoritaria, marcada por un constante “yo” que difícilmente deja ver algo más), corresponde la calificación de “narrativa masculina” tradicional que, según varios estudiosos, Woolf asociaba con autores como H. G. Wells, Arnold Bennet y John Galsworthy, y que de acuerdo con DiBattista se ridiculiza ya en la primera escena:

A young Elizabethan nobleman slices away at the head of Moor, shriveled and debased into a plaything. In a single swoop of the pen, the tradition of chivalric romance, summoned by the very name of Orlando and its illustrious literary pedigree —Arisoto’s *Orlando Furioso* and the exiled prince from Shakespeare’s *As You Like It* — is dealt a fatal blow. The curse of Empire, the corrupting lust for assertive action, the simultaneously ennobling and debasing cult to heroic manhood are caricatured in the fantasy combats of a young boy.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> Aun cuando es un hecho que Woolf se inspiró en esta escritora y la historia de su familia para crear a Orlando, con el paso de los años se ha convertido en un lugar común y sentimental hacer referencia e incluso énfasis en esta relación para explicar la novela, por lo que ha dejado de ser recomendable otorgarle un lugar demasiado importante. Es por esto que en el presente trabajo me refiero a este aspecto del *Orlando* sólo en la medida que es relevante para el entendimiento de la obra y el análisis de su traducción.

<sup>67</sup> María DiBattista, “Introduction to *Orlando*”, p. lx.

<sup>68</sup> *Ibíd.* p. lviii.

En esta primera parte de la novela, esta burla a las formas narrativas masculinas conlleva además una presentación peyorativa de los procesos mentales que distraen a Orlando como entidades femeninas de la retórica tradicional; así “Ambition, the harridan, and Poetry, the witch, and Desire of Fame, the strumpet; all joined hands and made his heart their dancing ground.” (p.60). Para DiBattista, con quien concuerdo, la “ginomorfosis” de Orlando es por tanto una forma de “rehabilitar y ennoblecer” estas figuras alegóricas, y con ellas la parte femenina del pensamiento.<sup>69</sup> Del mismo modo, al mantener Orlando mujer su nombre cargado de connotaciones masculinas, se sugiere de forma simbólica la no erradicación de lo masculino, y la consiguiente integración de la mente andrógina.

Así, los cambios narrativos que empiezan a aparecer a partir del cambio de sexo de Orlando corresponderían a la búsqueda woolfiana de un nuevo lenguaje para expresar la voz femenina, que por tanto tiempo se mantuvo callada. Ese lenguaje es el lenguaje del modernismo, el lenguaje de “los interiores” (“The language of indoors”). De acuerdo con DiBattista, el encuentro de este lenguaje está simbolizado por la entrada de Orlando a su casa al principio del capítulo 6, que marca también el inicio del siglo XX:

Her gesture symbolizes the inwards turn of narrative that Woolf advocated in such landmark essays as ‘Modern Fiction’ and ‘Mr. Bennet and Mrs. Brown’. It also signified Orlando’s felt need, as a woman writer, to retreat into ‘a room of one’s own’, the autonomous place where a woman might speak without fear of censure, where she might harness for public and artistic ends the ‘complex force of femininity’ silently lavished on interiors.<sup>70</sup>

De ahí que a partir de este capítulo se abandone la narración de la vida de Orlando “in favour of a series of disjointed episodes that describe her experience in modern living”.

Como afirma Elena Gualtieri:

Jolted from the assault of the department store and finally back to an elegiac recollection of his/her own life, Orlando retraces the steps of Woolf’s own artistic

---

<sup>69</sup> *Ibíd.* p. lxi.

<sup>70</sup> María DiBattista, “Virginia Woolf and the Language of Authorship”, pp. 141-142.

development from the more conventional realism of *Night and Day* (1919) through the formal experiments of *Mrs. Dalloway* (1925) and *To The Lighthouse* (1927).<sup>71</sup>

Así pues, la crítica ha encontrado otra posibilidad hermenéutica en la llamada “falta de unidad” del *Orlando*, una posibilidad que lo sitúa una vez más entre la narrativa “exterior” y la “interior”, entre las formas masculinas tradicionales y las que dan voz a lo femenino; en esa posición intermedia que, sin duda alguna, resulta más fructífera que cualquier nicho firme y definido, más afín a esa naturaleza híbrida, ese constante devaneo entre clasificaciones que hace que la inmortalidad de Orlando el personaje trascienda y se convierta en la inmortalidad de *Orlando* el libro. Gran parte de esa inmortalidad reside también en la posibilidad de llegar a otro mundo por medio de otra lengua y, como veremos a continuación, es especialmente allí donde la tendencia a la fluctuación del *Orlando* cobra una relevancia inusitada.

---

<sup>71</sup> Elena Gualtieri, *op. cit.*, p.112

## II

### ORLANDO EN LATINOAMÉRICA.

*Ningún esfuerzo aparente le es necesario para moverse en esta atmósfera un poco rarificada y para seguir sin fatiga perceptible las idas y venidas de ese evadido del tiempo, de ese evadido de los sexos, de ese evadido de la carne que es Orlando.*

Victoria Ocampo,  
“Virginia Woolf, Orlando y Cía.”

*Orlando* hace su entrada en el mundo de habla hispana en 1937 rodeado de circunstancias que en el caso de una traducción no podían ser más afortunadas. Como uno de los textos que conformaron el proyecto editorial de la revista *Sur*, el hijo rebelde de Virginia Woolf entró en el sistema literario argentino y latinoamericano de la mano de Victoria Ocampo, ferviente admiradora de Woolf, y de Jorge Luis Borges, quien llevaría a cabo su transformación a la lengua española. La situación socioeconómica y cultural de la Argentina de esos años también resultó benéfica no sólo en el caso del *Orlando*, sino de muchas otras obras que ingresaron en nuestro contexto por medio de editoriales argentinas y que tuvieron una fuerte influencia sobre la literatura latinoamericana de los siguientes años. Éste y otros factores son parte esencial del sistema en el que se inserta el *Orlando*, y conocerlos es necesario para comprender su funcionamiento. Por tanto, en los siguientes párrafos me enfocaré en esbozar, por medio de la descripción de estos factores, las leyes o, siguiendo a Gideon Toury, las

“normas preliminares”<sup>72</sup>, la política de traducción que permea la entrada de la novela en este nuevo sistema.

### **a. El proyecto cultural de *Sur***

Para comprender el contexto de recepción del *Orlando* es indispensable hablar de *Sur*. Una de las referencias más importantes cuando de literatura latinoamericana se trata, esta revista argentina fue fundada en 1931 por Victoria Ocampo, escritora perteneciente a una de las familias aristócratas más antiguas de Argentina cuyas circunstancias le permitieron relacionarse desde muy joven con personalidades de las letras y la cultura europea, estadounidense y del resto del mundo. Fue por sugerencia de dos de esas amistades, el norteamericano Waldo Frank y el español Ortega y Gasset, que Ocampo tomó la decisión de crear un espacio que se esforzara en “revelar valores jóvenes, formados en disciplinas nuevas, auténticamente despiertos ante la miseria actual del espíritu”<sup>73</sup>. En la empresa la acompañaron amigos y conocidos como Adolfo Bioy Casares, Oliverio Girondo, Eduardo Mallea, Guillermo de Torre, su hermana Silvina Ocampo, y Jorge Luis Borges, entre otros: todos ellos “valores jóvenes” que constituirían el cuerpo principal de colaboradores de la revista y que, si bien no coincidían totalmente en intereses, sí compartían con Victoria la visión acerca de la cultura y las letras argentinas, su construcción y su enriquecimiento, que fue causa de la polémica que rodeó a la revista desde su nacimiento.

Conformado por intelectuales de familias acomodadas cuya formación se había llevado a cabo, al menos en parte, en el extranjero, el grupo *Sur*, como ha llegado a llamársele, abogaba por una Argentina en donde la cultura se confiara en las manos de una

---

<sup>72</sup> Gideon Toury, *op. cit.*, p. 202.

<sup>73</sup> Victoria Ocampo, “Notícula”, en *Sur*, no. 8, 1933, p. 13

“aristocracia del espíritu”<sup>74</sup> (es decir, de las minorías ilustradas) que se encargaría de su configuración y mantenimiento. Esta creencia constituye “el eje en torno al cual se articulan otras proposiciones menores, a las cuales impregna con su sentido: hacer conocer [en Argentina] lo mejor de la cultura europea, difundir a los escritores argentinos en el extranjero. Formar la élite futura”<sup>75</sup>. El contacto con lo extranjero, con lo europeo en especial, se concibe en *Sur* como condición esencial para la construcción de una cultura argentina que se ubique al mismo nivel de las de otros centros culturales del mundo. Para ellos “la actividad de importación, que incluía libros y personas, cerraba los huecos de la cultura argentina producidos por la distancia, por la juventud sin tradiciones del país, por la ausencia de linajes y maestros”<sup>76</sup> como los que existían en el viejo continente; todos elementos que constituían la “miseria del espíritu” cultural argentino.

La postura de *Sur*, su resistencia a la cultura de masas y al populismo, y su búsqueda del “ideal europeo”, no podía menos que ser calificada de elitista y extranjerizante en una Argentina en la que el liberalismo iba perdiendo terreno y la figura del dictador Juan Manuel de Rosas, (cuyo mandato de 1829 a 1852 representaba un periodo en el que Argentina había estado cerrada a las relaciones internacionales) volvía a tomarse como símbolo del nacionalismo<sup>77</sup>. A partir de sus primeros números, las actividades del grupo y la revista serían objeto de una discusión que ya ocupaba a la nación argentina y se extendía a lo largo de toda América Latina: el debate entre lo universal y lo nacionalista, entre lo liberal y lo populista. Desde esta perspectiva, la crítica fluctuó constantemente entre condenar a la

---

<sup>74</sup> John King *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*. Trad. de Juan José Utrilla, FCE, México, 1989, p.45

<sup>75</sup> Ma. Teresa Gramuglio, “*Sur*: constitución del grupo y proyecto cultural”, en *Punto de Vista* no. 17, abril-junio de 1983, p. 9

<sup>76</sup> Beatriz Sarlo, “La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*”, *Punto de Vista* no. 17, abril-julio de 1983, p. 10

<sup>77</sup> John King, *op. cit.* p. 95

revista y a sus colaboradores como “portavoces directos de la oligarquía” o defenderlos “como productores de la cultura argentina”<sup>78</sup>. Y es que, como afirma Beatriz Sarlo, la actividad de *Sur* fue sin duda un “factor de europeización de la cultura argentina de élite”<sup>79</sup>. De cualquier modo, es innegable que la de *Sur* llegó a ser una de las voces más influyentes en la vida literaria de América Latina y que a través de ella y de su editorial se conformó una comunidad de lectores de la que más adelante surgirían figuras literarias importantes como Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez<sup>80</sup>. En este punto es necesario mencionar, si no es que es ya evidente, que en el caso de *Sur*, la traducción como tema y como práctica se hace visible como en pocos, y es obviamente este aspecto de su existencia lo que hace a su proyecto relevante en el caso que me ocupa.

#### **b. La traducción en la Hispanoamérica de los años 30.**

Es imposible imaginar que ese proyecto pudiera llevarse a cabo sin la traducción que, mengua decirlo, fue desde sus inicios una de las actividades centrales en *Sur*. Ya desde sus primeros números la revista publicaba con mucha frecuencia traducciones de autores extranjeros. Incluso a veces se aceptaban contribuciones de escritores cuya ideología se oponía a la de la revista cuando éstos contaban con habilidades que enriquecieran las traducciones y contribuyeran con ello a lograr los objetivos del proyecto<sup>81</sup>. Por supuesto, en las actividades de la editorial también era evidente la preponderancia del número de traducciones sobre el de obras originales, un gesto en el que muchos estudiosos ven una vez

---

<sup>78</sup> Dossier: “La Revista Sur.”, en *Punto de Vista* no. 17, abril-julio 1983.

<sup>79</sup> Beatriz Sarlo, *op. cit.* p.11

<sup>80</sup> John King, “Sobre la revista *Sur*”, en *Borges en Sur* (1931-1980). Emecé, Buenos Aires, 1999, p. 10.

<sup>81</sup> John King menciona el caso de Julio Irazusta, un conocido “nacionalista aristocrático”, cuyas contribuciones fueron aceptadas en la revista porque, a pesar de su posición política, había hecho estudios en Oxford, conocía a varias figuras literarias (incluyendo a Virginia Woolf) y “su predominio del inglés le hizo un valioso traductor a principios de los treinta”. *Sur. Estudio de la revista argentina...*p. 97.

más comprobada la naturaleza “extranjerizante” de *Sur*<sup>82</sup>. Al respecto Patricia Willson apunta lo siguiente:

Quando se piensa con detenimiento, el rasgo traductor de un grupo cultural sólo superficialmente puede considerarse extranjerizante o elitista: en realidad la traducción es una práctica que democratiza la circulación literaria. Traducir [...] remite a la ampliación de los circuitos literarios dado que, desde un punto de vista estructural, en un proceso traslativo se sustituye una secuencia de signos lingüísticos de la lengua meta para ampliar el número de lectores<sup>83</sup>.

Aun cuando no es el objetivo de esta tesis incursionar en el conocido debate, me parece relevante destacar la opinión de Willson dado que no solamente cuestiona la imagen acuñada del grupo y su proyecto, sino que respalda la visión de los textos traducidos como elementos clave en la transformación de una cultura, lo cual resulta elemental para comprender la influencia de *Sur* en el ámbito literario latinoamericano.

La traducción se postula así como una de las actividades más relevantes e influyentes de *Sur*, pero no solamente por las razones que he mencionado, sino porque a través de las prácticas traslativas del grupo se llevaría a cabo un cambio importante en las funciones que la literatura traducida llenaba en el sistema literario argentino y, por extensión, en el latinoamericano. Para comprender mejor este punto, es necesario ahondar un poco más en el contexto cultural que rodea a *Sur*, para lo cual resulta bastante útil la descripción que hace Beatriz Sarlo en su artículo “La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*”:

Heterogénea en su composición y marginal respecto de los centros mundiales, la ideología cultural argentina se plantea reiteradamente en el siglo veinte dos tareas fundamentalmente contradictorias: construir una cultura que pueda pensarse “nueva”, “original” y “argentina” o “americana”; construirla a partir del reconocimiento de lo que somos (en la escucha de la lengua, de la historia) pero también a partir de la conciencia del carácter incompleto y fragmentario de esos materiales; necesitar, por tanto de otros materiales (extranjeros, traducidos, importados) y de otras lenguas. Las fracciones que operan en el interior de esta

---

<sup>82</sup> María Teresa Gramuglio, “*Sur* en la década del treinta: una revista política”, en *Punto de Vista*, no. 28, noviembre, 1986, p. 35

<sup>83</sup> Patricia Willson, *op. cit.* pp. 244-245

problemática se diferencian por la elección de lo traducible, por la relación con la lengua y la cultura de referencia.<sup>84</sup>

Desde la perspectiva de Sarlo, la postura de *Sur* y las prácticas culturales que de ella resultaron (la traducción incluida, desde luego) constituyen una respuesta más a una problemática que se extiende a lo largo de todo un siglo. Igualmente importante, lo que Sarlo describe en estas líneas es una situación en la que se reúnen las condiciones necesarias para que, según la teoría del polisistema, la literatura traducida ocupe una posición central en el sistema que la recibe. En efecto, el sistema literario argentino presenta a lo largo del siglo veinte las características mencionadas por Itamar Even-Zohar: es una literatura periférica con relación a otras literaturas occidentales, joven, aun no cristalizada y, durante esos años, abierta a la recepción de nuevos modelos que contribuyan a su renovación<sup>85</sup>.

Lo anterior no pasa desapercibido para Patricia Willson, quien en su libro *La Constelación del Sur* hace un concienzudo estudio acerca de las funciones de la traducción en Argentina durante las primeras décadas del siglo, enfocándose especialmente en el periodo que va de 1936 a 1956, y apoyándose en el análisis de textos llevados al español por miembros del grupo *Sur*. En su obra, Willson contribuye a la teoría del polisistema comprobando que las funciones de la literatura traducida en una posición central no se limitan a las del cambio y la renovación sino que, dadas las circunstancias necesarias, la literatura traducida también puede contribuir a afianzar la tradición literaria existente. “En este caso”, explica Willson, “los textos que se elige traducir reproducen la estética imperante en ese sistema; en otras palabras, insisten en lo familiar y automatizado”<sup>86</sup>. La autora demuestra la validez de su afirmación mediante el análisis de las estrategias editoriales de

---

<sup>84</sup> Beatriz Sarlo, *op. cit.* p. 10-11

<sup>85</sup> Itamar Even-Zohar, “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, en *The Translation Studies Reader*, pp. 193-194.

<sup>86</sup> Patricia Willson, *op. cit.* p. 23

proyectos emprendidos durante las primeras décadas del siglo veinte que se esforzaron en introducir obras extranjeras de una estética predominantemente realista en el ámbito cultural argentino, que en ese entonces se enfocaba también a este tipo de literatura. Colecciones como La Biblioteca de *La Nación* y *Los pensadores*, así como las publicaciones de *Claridad*, *Tor* y *Leoplán* incluían un cuantioso número de obras de autores extranjeros clásicos (Shakespeare, Goethe) y representativos del romanticismo, del realismo, y del naturalismo (Victor Hugo, Shelley, Balzac, Maupassant, Zola, Dickens, Dostoievsky, etc.). En estas traducciones, sin embargo, el énfasis está en la narración de la peripecia (vehículo ideal de la enseñanza y el entretenimiento) y no de la experimentación formal, por lo que, de acuerdo con los hallazgos de Willson, en los textos se hace evidente un “conocimiento insuficiente o apenas instrumental de la lengua extranjera”, una “familiaridad vacilante con la normativa de la lengua meta o traductora” y una “importancia relativa o subordinada acordada a las cuestiones meramente estilísticas o aún gramaticales”<sup>87</sup>. Además, en muchas ocasiones los textos son traducidos a partir de sus versiones en francés; los traductores son españoles en su mayoría y la tendencia, salvo en algunos casos, es a omitir sus nombres. Por otro lado, los textos de todos estos proyectos se publicaban en ediciones baratas que buscaban llegar a todo público. Su objetivo, según afirma Willson apoyada por Luis Alberto Romero, es lograr “el afianzamiento del mercado editorial en Buenos Aires, la democratización del consumo de libros y la ampliación del público lector” al mismo tiempo que se forma a este último y se le entretiene.<sup>88</sup> Todas estas características permiten a Willson afirmar que en estos proyectos las funciones que llena la traducción para el sistema receptor están “menos vinculadas a la renovación formal de la literatura nacional que con la

---

<sup>87</sup> *Ibíd.*, p. 70

<sup>88</sup> *Ibíd.*, p. 255

consolidación del público lector: la adquisición de un patrimonio cultural, el entretenimiento y la sensibilización ante los problemas sociales”<sup>89</sup>, es decir que en esta época la literatura traducida, aun desde una posición central dentro del sistema literario, cumple con funciones heterónomas con respecto a éste.

No obstante, los proyectos de este período preparan el terreno para el cambio de funciones que sufriría la literatura traducida en el periodo que va de 1936 a 1956. Una serie de factores se conjugaron para favorecer dicho cambio. En primer lugar está la época de esplendor de la industria editorial argentina que, beneficiada en gran parte por el derrumbe de las casas editoriales españolas a causa de la Guerra Civil, toma en este periodo el control del mercado nacional y llega a dominar todo el de habla hispana<sup>90</sup>. Hay que considerar también el proceso de profesionalización que en la primera década del siglo sufrió el escritor argentino, la influencia de las vanguardias porteñas de la década de 1920 y, finalmente, la evolución de los lectores, proceso en el cual, como se vio, fue un factor importante la existencia de los proyectos editoriales antes mencionados.<sup>91</sup>

Otro factor clave para provocar el cambio fue precisamente la aparición de *Sur* en 1931 y de su editorial en 1933. En este punto parece ya innecesario decir que la ideología detrás del proyecto de Victoria Ocampo conllevaba una declarada preocupación por la falta de modelos y elementos literarios que pudieran enriquecer el sistema argentino. No obstante, es necesario recordarlo porque esta concepción se vería reflejada en las estrategias editoriales del proyecto que, dejando atrás lo clásico y lo realista, decide transmitir “lo nuevo”, lo contemporáneo: textos de D. H. Lawrence, de Joyce, de Kafka, de Faulkner, de

---

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p. 74

<sup>90</sup> Jorge B. Rivera, “El auge de la industria cultural”, en *Historia de la literatura Argentina* vol. 4, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1986, p. 577-578

<sup>91</sup> Patricia Willson, *op. cit.*, p. 37

Camus, y de Woolf, entre muchos otros, ingresan en el sistema literario argentino por medio de *Sur*, trayendo con ellos innovaciones temáticas y formales.

Pero la ideología de *Sur* no se ve reflejada sólo en su elección de textos. El papel del traductor cobra una importancia medular en un contexto en el que también la preocupación por la lengua española es prioridad, y en donde además se pretende importar textos que presentan en su mayoría alguna experimentación formal notable. En prácticamente todos los casos son escritores argentinos, en especial los ligados al grupo, quienes realizan las traducciones. Aunque muchos de ellos, como Borges, aún no alcanzan la celebridad de años posteriores, son ya reconocidos en el contexto argentino (en parte debido también a su participación en la revista) y sus nombres son incluidos en las ediciones de los textos que traducen. Con respecto a esto último, Willson hace la siguiente reflexión: si aceptamos que la prioridad de la transmisión de la peripecia y la enseñanza es la razón que explica la omisión del nombre del traductor en los proyectos editoriales anteriores, es posible sugerir entonces que su mención sistemática esté vinculada a “la traducción de textos en los que existe cierta innovación formal”<sup>92</sup>. Además, la publicación de los textos, no en colecciones, sino como obras individuales que se anuncian y se critican en la misma revista, sugiere la configuración de un lector “para quien las horas diarias de lectura no son un hábito a adquirir, sino uno ya adquirido”<sup>93</sup>; un lector del que se espera cierta competencia cultural y cierto sentido estético que le permitan cumplir con “la tarea de ordenar, priorizar y elegir en función de la curiosidad o la afinidad estética, o siguiendo los debates puestos de manifiesto en los sucesivos números de la revista”<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> *Ibíd.*, p.65

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p. 66

<sup>94</sup> *Ibíd.* p. 232

Lo anterior lleva a la conclusión de que con la llegada de *Sur* y los escritores/traductores la traducción deja de tener como fin único la traslación de una trama con propósitos pedagógicos y adquiere una intención estética, es decir, comienza a llenar funciones exclusivamente literarias<sup>95</sup>. Las prácticas traslativas de *Sur* se irradian entonces a otras editoriales que habían llegado de España a Argentina: Losada, Emecé, Sudamericana e incluso Santiago Rueda, que tenía una perspectiva más americanista, comienzan a seguir su ejemplo y sostienen la llamada época de oro del libro argentino por 20 años. Estos hechos permiten clasificar a este periodo como uno de los casos en los que se lleva a cabo el fenómeno descrito por Even-Zohar: desde su posición central en el sistema literario de Argentina, la traducción se convierte en el medio por el cual se introducen nuevos repertorios que traen con ellos rasgos inexistentes en la literatura vernácula, incluyendo “no sólo nuevos modos de representación que reemplazan los viejos y establecidos, que ya no son efectivos, sino una variedad de otros rasgos, por ejemplo, un nuevo lenguaje (poético) o patrones compositivos y técnicos”<sup>96</sup>. Algo más importante: debido al alcance de las publicaciones argentinas, estos rasgos y modos de representación llegan a otros países de América Latina y ejercen también allí su influencia.

Éste es pues el contexto en el que se inserta la traducción del *Orlando* que, como uno de los primeros textos publicados en este periodo, bien puede llamarse pionero de hehe, don't worryesos cambios en las funciones de la literatura traducida. Varias preguntas surgen cuando se piensa en esta novela de Woolf en particular como parte del proyecto *Sur*: es claro que el *Orlando* era una obra contemporánea, pero, en lo relacionado a lo que la obra de Woolf pudiera aportar a la literatura argentina ¿por qué no introducir primero *To the*

---

<sup>95</sup> *Ibíd.*, p. 256

<sup>96</sup> *Ibíd.*, p. 303

*Lighthouse*, *Mrs Dalloway* o incluso *The Waves* (que para entonces ya había sido publicada en su país de origen)?, es decir, ¿por qué no publicar aquellas obras que, como se vio en el capítulo anterior, consagraron a Woolf como representante del modernismo? ¿Cómo fue que se eligió al *Orlando*, la “broma” de Woolf, la “merma” en su estilo, para introducir la narrativa de la autora inglesa en el ámbito argentino?<sup>97</sup> Para contestar estas preguntas, en los párrafos siguientes presento información que permite realizar un esbozo de las razones y el proceso detrás de la publicación de *Orlando* y comprender por tanto la forma en que las normas del sistema receptor se aplicaron en el caso de esta novela.

### **c. *Orlando* en *Sur*: historia de una fascinación.**

Ante todo es importante mencionar que uno de los aspectos más relevantes en la elección de textos dentro de *Sur* y su editorial era el gusto personal de su creadora, Victoria Ocampo. Esto no quiere decir que la escritora ejerciera algún tipo de control totalitario sobre las actividades del grupo, pero sí significa que la opinión de Ocampo sobre un autor o un texto era un factor importante para su publicación y disseminación. Uno de los casos más representativos es precisamente el de Virginia Woolf, a quien Ocampo conoció en 1934. La argentina se había sentido siempre fascinada por el grupo Bloomsbury (con el que, por cierto, suele compararse al grupo *Sur*), y no tardó en colmar de atenciones y obsequios a Virginia (quien, dato curioso para esta tesis, aprovecharía la admiración de Ocampo para causar los celos de Vita Sackville-West). La relación no fue nunca tan cercana como a Victoria le hubiera gustado, pero aun así las dos mujeres intercambiaron cartas de vez en cuando y Ocampo fue incluso responsable de que Woolf, aunque a regañadientes, accediera

---

<sup>97</sup> Es importante aclarar que, aunque la primera obra de Woolf que se publicó en Argentina fue *A Room of One's Own* (traducida al español también por Borges como *Un cuarto propio*), ésta era un ensayo; en lo que a ficción se refiere, fue *Orlando* la primera obra que conoció el público argentino. Más adelante se analiza también la posible razón para publicar ambas obras y en este orden.

a dejarse fotografiar por Gisèle Freund, quien tomó algunas de las imágenes más famosas de la autora<sup>98</sup>. Cuando Woolf murió en 1941, la emoción de Ocampo se hizo patente en el sentido artículo publicado en *Sur*, “Virginia Woolf en mi recuerdo”<sup>99</sup>.

Y es que la obra de Woolf y su propia persona no podían menos que despertar el interés de una aristócrata ilustrada que, no obstante, era “escritora, y mujer, y mujer separada, rasgos que, entrecruzados, constituían en su época verdaderos *handicaps* culturales y sociales que complicaban de modo particular...tanto su adscripción a la clase de origen como su colocación en el campo intelectual”<sup>100</sup>. Virginia Woolf se convertiría para ella no sólo en un modelo literario, sino en un ejemplo de “lo que una mujer podía lograr”, y Ocampo pondría especial interés en difundir su obra en América Latina, “ayudando así a plantear los problemas de las mujeres en general (las mujeres argentinas aún no tenían derecho de votar) y de las escritoras en particular”<sup>101</sup>. De lo anterior es fácil deducir por qué *A Room of one's Own* fue la primera obra de Woolf publicada en Argentina. El ensayo de la inglesa (de hecho publicado en cuatro números de la revista antes de ser presentado como libro) había sido sin duda una influencia muy significativa para Ocampo quien, de acuerdo con John King, lo llevó a la práctica haciendo de su revista “un cuarto propio”:

Victoria tomó a pecho en *Sur* la afirmación de Woolf de que, para escribir novelas, una mujer debe tener dinero y un cuarto propio. Si bien Victoria tenía resuelto el problema económico, aún tenía que luchar con el institucionalizado poder masculino, tanto en las instituciones culturales como en la sociedad en general. Por tanto, las páginas de su revista tratarían de evaluar a las escritoras y de ofrecerles un foro para discutir.<sup>102</sup>

Era por tanto de esperarse que Victoria Ocampo buscara introducir la obra de Virginia Woolf en su propio contexto, y que para hacerlo eligiera la obra que le había

---

<sup>98</sup> John King, *Sur. Estudio de la revista argentina....* pp. 103-105

<sup>99</sup> Victoria Ocampo en *Sur*, no. 79, 1941, pp. 107-114

<sup>100</sup> María Teresa Gramuglio, “*Sur* en la década del treinta: una revista política”, p. 34

<sup>101</sup> John King, *Sur. Estudio de la revista argentina....* p. 105

<sup>102</sup> *Ídem.*

significado tanto. Es probable que las mismas razones que llevaron a la publicación de *Un cuarto propio* hayan sido las que definieron que el *Orlando* fuera la primera obra narrativa de la autora publicada en Argentina. Como se recordará, en el capítulo anterior se manejó la teoría de que el *Orlando* es el correlato narrativo de las teorías presentadas por Woolf en *A Room of One's Own*: la mente andrógina como el ideal creativo, la importancia del factor económico y del social para el desarrollo de la mujer como escritora, la escritura femenina como necesaria para la renovación de los antiguos modelos, son todos temas desarrollados de manera teórica en *A Room...* y en forma de ficción en el *Orlando*. Si se toma como válida esta interpretación, es posible suponer que Ocampo la haya identificado y que por tanto haya considerado al *Orlando* como la elección obvia para afirmar la imagen de Woolf y las ideas que había expuesto con *Un cuarto propio*. Otra razón posible relacionada con la percepción del texto original en su propio contexto es que, dada la disminución de experimentación formal en ella, al *Orlando* se le considera mucho más legible en relación con las otras obras de Woolf. Es probable entonces que en *Sur* se haya considerado una buena estrategia inducir al lector argentino a leer la obra woolfiana por medio de un texto que fuera más “digerible” y que lo preparara para recibir textos de lectura más compleja como *Al faro*, publicado un año después, en 1938.

Estas son pues las posibles razones y las circunstancias en las que el *Orlando* hace su entrada en el sistema literario latinoamericano. Pero, una vez dentro, ¿cómo fue recibido? En los siguientes párrafos trataré de responder, al menos parcialmente, a esta pregunta.

#### **d. *Orlando* renovador: Recepción de la novela en el sistema literario latinoamericano.**

La reflexión sobre este tema es por demás importante si hemos de afirmar, con Willson, que el *Orlando* de Woolf, junto con las otras obras traducidas que la acompañaron,

tuvo una posición central en su polisistema receptor y que, como prevé Even-Zohar, cumplieron desde allí una función renovadora de la literatura receptora. No obstante, dada su complejidad, el estudio total y profundo de la recepción del *Orlando* sería merecedor de un trabajo de tesis aparte, por lo que, para los fines del presente trabajo, me limitaré a proporcionar los datos que nos ayuden a ubicar la traducción en su propio contexto y a establecer las relaciones entre el texto traducido y el texto original. Pero, evidentemente, antes de ello es imperativo hablar sobre la recepción que dio al *Orlando* uno de sus primeros lectores latinoamericanos; aquél que, bajo encargo de Victoria Ocampo, sería el responsable de hacerla accesible para el resto de los lectores de habla hispana: el traductor y escritor Jorge Luis Borges.

Para comenzar, es imperativo mencionar que, de hecho, fue Borges también a quien Ocampo solicitó la traducción de *A Room of One's own* para *Sur*; ésto es de suma importancia porque, a pesar de que es más que probable que no haya sido el escritor quien realizó la traducción del ensayo, sí podemos asegurar que al menos fue su revisor<sup>103</sup> y que, por tanto, su perspectiva de la obra woolfiana al momento de abordar al *Orlando*, estaba

---

<sup>103</sup> Aunque es bien sabido que la tarea de llevar a nuestra lengua tanto la novela de Woolf como su ensayo *A Room of One's Own* le fue encomendada al argentino por la revista *Sur*, en alguna entrevista posterior cuyo contenido analizaré más adelante el autor haría comentarios acerca de sus estrategias de traducción para *Orlando*. Años más tarde, Borges declararía que había sido su madre, Leonor Acevedo de Borges, quien tradujo ambas obras (Jorge Luis Borges, *Un ensayo Autobiográfico*, prólogo y traducción de Aníbal González, galaxia Gutenberg/Círculo de lectores/Emecé, Barcelona, 1999, p.14). No obstante, en una de las últimas entrevistas que el autor concedió contradujo esta declaración especificando que *A Room...* había sido traducido por su madre “y yo revisé un poco la traducción, de igual modo que ella revisó mi traducción de *Orlando*.” (Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferrari “Virginia Woolf, Victoria Ocampo y el feminismo” en *Diálogos*, Seix Barral, Barcelona, 1992, p. 306). Por supuesto, las declaraciones contradictorias de Borges han causado un nutrido debate entre los estudiosos, e incluso hay quien ha concluido que no había sido ni Borges, ni su madre, sino su padre, quien había traducido el *Orlando* (Patricia Willson, *op. cit.*, p.159). Al final, quienes han abordado el análisis de la traducción con mayor profundidad se ciñen a la recomendable visión de que, sin importar quién haya hecho la traducción en realidad, su función en el contexto cultural al que pertenece está inevitablemente ligada al hecho de que Borges haya sido el traductor; el texto es percibido y leído como hecho por Borges, y por tanto se estudia como tal. Evidentemente, en el presente trabajo se apoya esta visión, aunque también se espera que los resultados del análisis que se presentarán más adelante sirvan para demostrar la presencia de la mano de Borges en la traducción.

permeada por su lectura de aquél libro. Teniendo en cuenta que para entonces la visión de Borges sobre la literatura estaba ya bien forjada, y que dicha visión poco tenía que ver con los intereses primordialmente feministas que atravesaban la obra de Woolf, no es de extrañar que, como señaló años más tarde en sus *Diálogos* con Osvaldo Ferrari, Borges no se sintiera atraído por la escritura de la inglesa<sup>104</sup>. Precisamente por ello es que el *Orlando* representó una grata sorpresa para el argentino, como él mismo recuerda en la entrevista: “Yo acepté ejecutar esa traducción y, a medida que iba traduciendo, iba leyendo, y asombrosamente para mí, iba interesándome en aquello”.<sup>105</sup>

Meses después de iniciada su traducción, Borges plasmaría su agrado por el *Orlando* en la biografía sintética de Woolf que publicó en *El Hogar* un año antes de que la novela saliera a la venta y cuando *Un cuarto propio* ya había sido publicado en *Sur*:

*Mrs Dalloway* (1925) relata el día entero de una mujer; es un reflejo nada abrumador del *Ulises* de Joyce. *To the Lighthouse* (1927) ejerce el mismo procedimiento: muestra unas horas de la vida de unas personas, para que en esas horas veamos su pasado y su porvenir. En *Orlando* (1928) también hay la preocupación del tiempo. El héroe de esa novela originalísima – sin duda la más intensa de Virginia Woolf y una de las más singulares y desesperantes de nuestra época – vive trescientos años y es, a ratos, un símbolo de Inglaterra y de su poesía en particular. La magia, la amargura y la felicidad colaboran en ese libro. Es, además, un libro musical, no solamente por las virtudes eufónicas de su prosa, sino por la estructura misma de su composición, hecha de un número limitado de temas que regresan y se combinan.<sup>106</sup>

La inclinación de Borges por *Orlando* se hace patente no sólo en la evaluación que hace de ella, sino en la comparación con las otras novelas: mientras que *Orlando* es “originalísima”, “singular” y “la más intensa de las novelas de Woolf”, *Mrs Dalloway* se queda en un “reflejo nada abrumador del *Ulises* de Joyce” y *To The Lighthouse* en una novela que “muestra unas horas de la vida de unas personas”. Para usar la expresión de

---

<sup>104</sup> Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferrari, *op. cit.*, 1992, p. 305.

<sup>105</sup> *Ídem.*

<sup>106</sup> Jorge Luis Borges, “Biografía sintética: Virginia Woolf”, pp. 38-39

Willson, Borges “lee en negativo”: las obras que la crítica anglosajona considera las “mejores” no le presentan mayor interés, mientras que la que recibe juicios más severos, lo entusiasma.

No es raro que Borges haya preferido el *Orlando* por sobre otras obras de Woolf. Ya en “El arte narrativo y la magia”, publicado en *Sur* en 1932, había dejado en claro su postura ante la novela psicológica al establecer la “primitiva claridad de la magia” como el único orden causal posible para la composición de una novela:

He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica<sup>107</sup>.

Años más tarde, en su prólogo a *La invención de Morel* de Bioy Casares, Borges lamenta la imposición de esta “simulación psicológica” en el género narrativo y aboga por un regreso de la novela de aventuras que “no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada”<sup>108</sup>. La novela “sin argumento”, en cambio, implica para él una negación de la naturaleza de artificio de cualquier obra literaria y por tanto una pérdida en el valor compositivo. Con esto Borges sitúa a la novela psicológica en la misma dimensión que las narraciones realistas a las que éstas se oponen y se ubica a sí mismo en una posición alterna a las propuestas por el debate que rodea a la novela durante las primeras décadas del siglo. Como bien explica Willson, “postular que la vida o la realidad son más parecidas a la proliferación de discursos indirectos libres de Virginia Woolf que a las prosaicas descripciones del narrador omnisciente de Balzac es una idea totalmente ajena a la concepción que Borges tiene de la

---

<sup>107</sup> Jorge Luis Borges, “El arte narrativo y la magia”, en *Sur* no 5, 1932, p. 179.

<sup>108</sup> Jorge Luis Borges, Prólogo a *La invención de Morel* disponible en Internet: <http://www.literatura.org/Bioy/Morelprologo.html>, consultado el 26 de enero de 2010.

literatura”<sup>109</sup>. Para él, la motivación de una novela no es la imitación del mundo real, sino la creación dentro de la obra de una “apariencia de veracidad, si no absoluta, capaz a lo menos de producir esa espontánea suspensión de la duda, que determina para Coleridge la fe poética”<sup>110</sup>, y es desde esta perspectiva que el autor busca el valor en un relato.

A partir de lo anterior es fácil inferir que, justo allí donde *Orlando* difiere del resto de la obra woolfiana, es en donde se inserta en los intereses de Borges: la primacía de la peripecia sobre la representación de los procesos mentales, la originalidad del argumento, la presencia de elementos fantásticos<sup>111</sup>, e incluso la sátira del género biográfico<sup>112</sup>, no podían sino despertar la inquietud de un escritor cuya preocupación primordial en aquellos años era la reincorporación de estos elementos en la literatura.

No obstante, la posición de Borges le permite también apreciar en *Orlando* una característica común a toda la obra woolfiana: su “musicalidad”. En el artículo citado, él se refiere con este término a dos aspectos de la obra: uno de ellos, “la estructura misma de su composición, hecha de un número limitado de temas que regresan y se combinan”, vendría a

---

<sup>109</sup> Patricia Willson, *op. cit.*, p. 138.

<sup>110</sup> Jorge Luis Borges, “El arte narrativo y la magia”, p. 172.

<sup>111</sup> No hay que olvidar que a finales de la década de 1930 Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo habían empezado ya a experimentar con la literatura fantástica y publicarían la *Antología de la literatura fantástica* en unos años más. El traductor de *Orlando*, por su cuenta, trabajaba ya en relatos como “Pierre Menard” y “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius” que serían publicados en *Sur* en 1939 y 1940 respectivamente y que contribuirían a marcar la etapa de florecimiento del autor y de la literatura fantástica a principios de los años 40.

<sup>112</sup> Aquí resulta importante mencionar que para Borges el juego de Woolf con el estilo biográfico del siglo XIX no era desconocido; él había empleado ya la misma estrategia en la *Historia Universal de la Infamia* en donde, al igual que la inglesa, usa el lenguaje eufemístico para lograr la ironía. Por otro lado, de acuerdo con Suzanne Jill Levine, para este conjunto de relatos cortos Borges tomó como fuente las *Vies imaginaires* de Marcel Schowb, autor a quien más tarde elogiaría en su prólogo a *Las cruzadas de los niños* “por su interpretación imaginativa de un episodio histórico que permite al lector ver sus muchas dimensiones, el vigor irracional de la historia mientras se está haciendo”. Borges también criticaba en este texto a los historiadores que tratan de dar explicaciones racionales a un hecho tan irracional como lo fueron las Cruzadas. Desde este punto de vista, puede encontrarse otro punto en común entre Borges y Woolf, quien, como se recordará, consideraba que la objetividad en la historia era falsedad y proponía en *Orlando* una forma subjetiva (y por tanto imaginativa) de describir el hecho histórico. Suzanne Jill Levine, “Cien años de soledad y la tradición de la biografía imaginaria” en *Revista Iberoamericana* 36:72 (julio- septiembre, 1970), pp. 456-457

reforzar la calidad de esta obra de acuerdo con su perspectiva. El otro, “las virtudes eufónicas de su prosa”, que es en realidad el sentido en el que la musicalidad aplica a toda la obra de Woolf, refleja también el interés del argentino en la estética formal de un texto y resalta un rasgo del *Orlando* que, ignorado por la crítica anglosajona, se convertirá en uno de los más comentados por quienes abordan el estudio de la traducción.

De este modo, *Orlando*, la obra menor de Woolf, pasa a formar parte de una larga lista de textos que, siendo marginales en su contexto original, Borges lee desde el principio de “la preocupación estética por el procedimiento”, para redescubrirlos e incorporarlos luego al sistema literario al que pertenece, modificando a éste en consecuencia<sup>113</sup>. Así como Borges reubica las inscripciones populares que llevan los camiones de Buenos Aires<sup>114</sup> o redescubre un texto menor como *The Life and Death of Jason*, de Morris<sup>115</sup>, en el *Orlando* percibe y resalta rasgos que en su contexto original fueron pasados por alto, contribuyendo a hacer de esta novela de Woolf lo que Beatriz Sarlo y Patricia Willson entre otros consideran un *objet trouvé*<sup>116</sup> de la literatura latinoamericana.

La definición de *Orlando* como *objet trouvé* no podía ser más acertada: se trata de un texto marginal, de poca importancia incluso, en su sistema de origen, que es importado por otro sistema en el que sufre no sólo un cambio de función, sino una revalorización basada en el descubrimiento de cualidades que en su contexto original carecían de interés. Son varios los factores que se entretajan para originar este fenómeno. En primer lugar está la situación

---

<sup>113</sup> Beatriz Sarlo, “Borges en Sur: un episodio del formalismo criollo” en *Punto de Vista*, no. 16, noviembre, 1982, p. 5.

<sup>114</sup> Jorge Luis Borges, “Séneca en las orillas” en *Sur*, no. 1, 1931, p. 173-180.

<sup>115</sup> Jorge Luis Borges, “El arte narrativo y la magia”, p. 172-174.

<sup>116</sup> El término *objet trouvé* está adaptado de las artes plásticas, en las que se usa para designar objetos comunes o mundanos que bajo la mirada del artista y por medio de un cambio de contexto, cobran un valor artístico que antes no tenían. El término resulta bastante útil en el campo de la literatura y la traducción como demuestran Patricia Willson y Beatriz Sarlo en las obras que hasta ahora he citado y en las que las autoras se refieren con este término a textos o elementos literarios que, injertados en un escenario diferente al original, sufren una refuncionalización. Patricia Willson, *op. cit.*, p. 119.

del sistema importador y la posición que en él ocupa la literatura traducida, tema que he comentado ya en este capítulo. A este factor va aunada la necesidad que dicho sistema tenga de cierto tipo de textos y, dentro de ellos, de la obra de un autor determinado. De acuerdo con la hipótesis de André Lefevere, el nivel de aceptación que genere un autor (o un texto) en el sistema importador será mayor en tanto más claro sea que tal autor es necesario para el desarrollo del sistema. Cuando esto sucede, el sistema, o una buena parte de él, estará abierto a recibir el modelo extranjero e incluso a ponderarlo<sup>117</sup>. En el caso de Virginia Woolf, dicha necesidad se encuentra expresada, por un lado, en los motivos que Victoria Ocampo pudo haber tenido para seleccionarlo como parte de las publicaciones de *Sur* —es decir, el deseo de hacer notar temas como la situación de las mujeres y las mujeres escritoras, la falta de modelos femeninos en este sentido— y, por otro lado, en las razones que llevaron Borges a presentarlo como una obra de gran valor — por ejemplo, la necesidad de renovar la literatura por medio de modelos y elementos como la novela de aventuras y la reincorporación de lo fantástico por el otro—. La recepción por parte del sistema importador, sobre todo en el caso de *Orlando*, estaría más relacionada con estas últimas razones y, en efecto, sería sobre todo benéfica.

Otro factor que influyó de manera significativa en la recepción positiva del *Orlando* fue la presencia de textos críticos (artículos y reseñas) que ayudaron a difundir el texto y construir una imagen positiva de él y de su autora. La importancia de este tipo de “refracciones”, como las llama Lefevere<sup>118</sup> también es estudiada por Patricia Willson, quien las considera parte del “aparato importador” que asegura “la eficacia de la incorporación a la

---

<sup>117</sup> André Lefevere, “Mother Courage’s Cucumbers. Text, System and Refraction in a Theory of Literature” en *The Translation Studies Reader*, p. 238

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 246

literatura receptora”<sup>119</sup>. En este aspecto, la novela de Woolf tuvo dos cosas a su favor: primero, la publicación, meses antes de la aparición de la traducción, de la ya citada biografía sintética de Woolf escrita por Borges para la revista *El Hogar* (ésta iba por cierto acompañada de un fragmento de la traducción); segundo, la ventaja de formar parte de un proyecto con conciencia plena del papel que tiene la crítica en la recepción de un texto y que se preocupaba por publicar en la revista artículos y notas sobre los textos que publicaba su editorial. La “estrategia vidriera” de *Sur*<sup>120</sup> se aplicó a *Orlando* por medio de anuncios que la publicitaban como una “novela de extraordinario encanto y gran novedad imaginativa por la autora de *Un cuarto propio*”<sup>121</sup> y por medio de la publicación casi inmediata de pocos pero efectivos artículos de los cuales el más significativo fue el escrito por la misma Victoria Ocampo, “Virginia Woolf, *Orlando* y Cía.”<sup>122</sup>.

Ya desde el título de esta versión escrita de una conferencia pronunciada por la autora en “Amigos del Arte”, la preponderancia del *Orlando* se hace evidente; en el texto, se corrobora: después de dar una biografía nada sintética de quien constantemente llama “la autora de *Orlando*”, Ocampo se centra en presentar esta novela al lector argentino. Como es de esperarse, comenta las otras obras de Woolf, pero ni siquiera *Un cuarto propio* ocupa tanto su atención. Lo que es más, Ocampo comenta las demás obras a partir de y en relación con *Orlando*, como se puede ver en la siguiente cita, en donde la argentina habla de *The Voyage Out*, la primera novela de Woolf:

En esa novela, la futura autora de *Orlando* es ya ella misma, en el sentido de que está allí su calidad de escritora de calidad. Pero su técnica sigue siendo la de los novelistas clásicos, como lo ha observado Maurois.<sup>123</sup>

---

<sup>119</sup> Patricia Willson, *op. cit.*, p. 236

<sup>120</sup> Patricia Willson, *op. cit.*, p. 246

<sup>121</sup> En *Sur*, no. 24, 1937, página sin número.

<sup>122</sup> Victoria Ocampo en *Sur* no. 35, 1937, pp. 10- 67.

<sup>123</sup> *Ibíd.*, p.13.

Por supuesto, hay que tener en cuenta que el artículo busca publicitar la novela y que, además, en ese momento el *Orlando* es el único referente para hablar de otras obras de Woolf de modo que el lector pueda establecer relaciones (una de las ventajas que le da el haber sido la primera obra narrativa de Woolf publicada en Latinoamérica). Sin embargo, quien recuerde los diversos textos críticos que se abordaron en el primer capítulo de este trabajo no tendrá problema en identificar un rasgo importantísimo en el discurso de Ocampo: al referirse a Woolf como “la futura autora de *Orlando*”, como si toda su escritura antes de este texto fuera una preparación para llegar a él, la argentina sitúa a esta novela en una posición climática del proceso creativo de Woolf, y con esto invierte la percepción anglosajona del texto: en su contexto original, *Orlando* es considerada una “caída” en el proceso que alcanza un primer clímax con *To the Lighthouse* y llega a su plenitud con *The Waves*.

Por otro lado, el lirismo de Woolf tampoco pasa desapercibido para Ocampo quien, al subrayar esta característica en su texto, contribuye a fijar los valores estéticos expresados por Borges dos años antes:

En *Orlando*, Virginia Woolf pasa de la novela al poema, de la realidad a la ficción, del humorismo al lirismo, de la ironía al éxtasis, de un siglo a otro como si fuera el juego más fácil del mundo.<sup>124</sup>

También es importante el hecho de que este ensayo de Victoria Ocampo fue publicado posteriormente en forma de texto independiente, lo cual nos da una idea de su propio nivel de aceptación. Otra muestra de la revalorización del *Orlando* en textos críticos es la siguiente cita tomada de un artículo escrito por Hugo Manning y también publicado en *Sur* en 1941 con motivo del inesperado deceso de Woolf:

---

<sup>124</sup> *Ibíd.*, p. 19.

...el aspecto más profundo y revelador de esta Amazona [Virginia Woolf] lo encontramos en libros como *Las olas* y *Al faro*, que intentan penetrar en la dinámica subterránea del carácter humano, o en la extraordinaria técnica y en el poder de destrucción de las limitaciones de tiempo y espacio que se manifiestan en un libro como *Orlando*<sup>125</sup>.

Aquí puede verse que aun cuando Manning reconoce la calidad de las dos novelas más alabadas por la crítica anglosajona, sigue contradiciendo al sistema del texto original al situar las cualidades del *Orlando* al mismo nivel que las de aquellas: la novela “menor” de Woolf tiene el mismo valor que aquellas que consagran a la autora en su propio sistema literario.

Así, el impacto del *Orlando* en el sistema receptor se ve beneficiado por la primicia que se le otorga y reforzado por las refracciones literarias (o, para decirlo con Lefevere, las formas de reescritura) que lo difunden y que construyen una imagen del texto y de su autora que se ha mantenido al paso de los años.

Hay que recalcar, además, que una de esas refracciones, la primera, es escrita por la misma persona que traduce la obra al español, y que esa persona es además, un escritor. Éste es otro de los factores importantes en la recepción de *Orlando* pues, si bien en la década de los treinta Borges no es aun la figura en la que se convirtió después, para ese momento ya ha publicado algunas obras y contribuye constantemente en diferentes revistas, por lo que su voz es lo suficientemente reconocible para tener alguna influencia sobre los lectores. Transportándonos a la época actual, dada la percepción de Borges y su importancia en la literatura universal, su nombre en la portada de cualquier edición de *Orlando* en español cobra un significado diferente: ya no es sólo garantía de lo que el público en general reconoce como una “buena traducción”, sino que constituye un indicio de valor del texto en español por sí mismo.

---

<sup>125</sup> Hugo Manning, “Virginia Woolf: Amazona entre las sombras” en *Sur*, no. 70, 1941, p. 47.

Pero la mejor muestra de la recepción positiva que tuvo el *Orlando* es su eficacia como importador de elementos innovadores para el sistema receptor. Sobre este aspecto hay aún pocos estudios de los cuales el más comentado es el que presenta Suzanne Jill Levine. A partir de algunas declaraciones de García Márquez acerca de la importancia de Woolf en su obra, esta autora desarrolla la hipótesis de que la traducción del *Orlando* contribuyó a fijar el subgénero de la biografía imaginaria del que parte la creación de *Cien Años de Soledad* (1967). Según Levine, “es más probable que García Márquez haya leído *Orlando* en la traducción de Borges” y, de ser así, “debió haber asimilado el ‘estilo y ‘el arte’ de la escritora inglesa a través del medio que constituye el lenguaje de Borges”<sup>126</sup>. Basándose en este supuesto, Levine trata de relacionar la novela de Woolf con la *Historia universal de la infamia* de Borges y las *Vies imaginaires* del francés Marcel Schwob para concluir que ambos autores proporcionan “un modelo (breve) de biografía imaginaria que el *Orlando* de Virginia Woolf no haría sino ampliar y explicitar para García Márquez”<sup>127</sup>. El artículo de Levine resulta relevante no sólo porque establece la importancia del *Orlando* en la formación de un nuevo modelo literario, sino porque hace evidente el papel del traductor y su propia formación como factores que intervienen de manera decisiva en la renovación de un sistema literario, lo cual se hace mucho más significativo cuando el traductor es alguien que se dedica también a la creación de textos en su propio idioma.

Las hipótesis que Levine aplica al caso de *Cien años de soledad* bien podrían estudiarse también en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas (1969). En esta obra el cubano reescribe las *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier, convirtiendo un texto autobiográfico en una “novela de aventuras”. Al igual que García Márquez, Borges, Woolf y

---

<sup>126</sup> Suzanne Jill Levine, *op. cit.*, p. 454

<sup>127</sup> *Ibíd.*, p. 463

Schowb, Arenas recurre a lo fantástico y lo maravilloso, así como a los juegos temporales y de perspectiva para negarle verosimilitud al hecho histórico, y trasgredir el discurso historiográfico canónico por medio de la parodia y la hipérbole<sup>128</sup>. Además, como Woolf, Arenas hace viajar a su personaje y le fabrica encuentros con personajes tanto reales como ficticios entre los que se encuentra ni más ni menos que el mismo Orlando. Sin embargo, hasta donde sabemos, *El mundo alucinante* todavía no ha sido objeto de ningún estudio que explore sus relaciones con la obra de la escritora inglesa. De hecho, como mencioné, el análisis de la influencia del *Orlando* en la literatura latinoamericana es aún muy joven, del mismo modo que lo es el estudio de la literatura traducida dentro del sistema literario. No obstante, me parece válido afirmar que los ejemplos que menciono proporcionan información valiosa sobre la forma en que la introducción del *Orlando* al sistema literario latinoamericano efectivamente contribuyó a desencadenar la renovación de las formas literarias que seguiría a su publicación en español, además de que señalan posibles caminos a seguir para la investigación de este aspecto.

De este modo llegamos al final de este capítulo, en el que he tratado de ubicar a la traducción del *Orlando* en su propio contexto y esbozar las normas que regulan su entrada en el sistema literario argentino y latinoamericano. Como se ha visto, las circunstancias que rodean este evento son en efecto notablemente benéficas para la traducción: se trata de un contexto en el que dada la juventud e insipiencia del sistema literario receptor, la traducción toma una posición central, desde donde contribuye a la renovación y enriquecimiento de éste. Dado que la innovación es el objetivo principal, la política de selección se enfoca a textos contemporáneos que puedan traer consigo modelos y elementos que contribuyan a lograr este

---

<sup>128</sup> Véase Carlos A. Castrillón, “El humor alucinante de Reinaldo Arenas” en *Sonorilo*, revista literaria. Disponible en internet: <http://www.geocities.com/SoHo/Village/4759/rarenas.html> (consultado el 15 de mayo del 2007).

fin, además de que los traductores son en su mayoría escritores en la lengua meta a quienes se otorga una libertad pocas veces vista en el mundo editorial para la experimentación y la creación de textos que cuenten con un valor estético propio. Desde este punto de vista, *Orlando* tiene la fortuna de contar con el favor de dos personalidades que forman parte importantísima del proceso de selección y que reconocen en la obra características necesarias en el sistema importador, lo que le permite entrar al sistema como parte de un proyecto que da inicio a cambios por demás significativos en las prácticas traslativas del sistema literario argentino. Esto tiene como consecuencia que la publicación de *Orlando* se vea respaldada por un efectivo aparato importador que publicita los textos y establece un diálogo con ellos por medio de ensayos y artículos críticos. Todo lo anterior, aunado a la temprana publicación de *Orlando* y a la primicia que se le otorga en la introducción de la ficción woolfiana, hacen de esta obra no sólo una pionera del proyecto *Sur*, sino uno de los mejores ejemplos de *object trouvé* en la historia de la literatura traducida: respaldada por las circunstancias, en el sistema literario latinoamericano *Orlando* se transforma una vez más, no sólo a nivel lingüístico sino cultural: no es ya simplemente una “broma” con la connotación de inferioridad que esta designación implica, sino un texto cargado de elementos valiosos cuya asimilación e influencia dentro de la literatura que lo recibe se hace evidente con los años.

### III

## REESCRIBIR EL ARTIFICIO: BORGES Y LA TRADUCCIÓN.

*Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción.*

Jorge Luis Borges,  
“Las versiones homéricas”.

Este epígrafe es una de las citas más populares entre los estudiosos de Borges. Quizá sea porque, fiel a su costumbre, el autor ha comprimido en esta sola oración toda una visión cuyo entendimiento implica un ejercicio de cuestionamiento y reflexión que puede llevar por diversos caminos. Indudablemente, la continua mención de esta afirmación también se debe a lo original de su propuesta: en un texto traducido está contenido el problema que es inherente al “modesto misterio” de las letras en general. La traducción, actividad normalmente menospreciada y percibida, en el mejor de los casos, como un mal necesario, cobra en la visión del Borges de la década de 1930 una importancia inesperada y polémica: representa de algún modo a la literatura en sí.

En las últimas décadas, diversos estudiosos han analizado esta propuesta desde diversas perspectivas que van de la sencilla reflexión sobre alguno de los varios artículos que Borges dedica al tema, hasta el estudio metódico y profundo del papel que tiene la traducción en la obra global del autor, el cual, para algunos, resulta incluso central. En las páginas siguientes, me propongo tratar también el tema de las relaciones de Borges con la

traducción tanto a nivel teórico como práctico, aunque con un objetivo muy específico, delineado por las necesidades de esta tesis y basado en las diferentes propuestas de teóricos como Gideon Toury, André Lefevere y Patricia Willson, quienes concuerdan en la importancia del uso de paratextos y “pronunciamientos normativos” como fuentes *extratextuales* de información necesarias para el análisis de textos traducidos. Cabe recalcar que mi objetivo no es realizar un análisis enfocado a la traducción en la obra borgeana o a las repercusiones de sus ideas sobre la teoría de la traducción en general, sino tomar un corpus delimitado de textos del autor que se relacionan con el tema y llevar a cabo un estudio descriptivo que más adelante servirá para comprender la posible influencia de la visión teórica de Borges acerca de la traducción (y su práctica general de la misma) sobre las estrategias aplicadas al *Orlando*.

Como observa Toury, las formulaciones teóricas y declaraciones en artículos, en entrevistas, prólogos y demás textos del traductor y de otras personas implicadas en la publicación de un texto traducido, son fuentes ricas de información para comprender las normas que rigen su funcionamiento<sup>129</sup>. Sin embargo, estos paratextos son producto de la subjetividad de quien los escribe; en ellos existe la parcialidad y el sesgo y por tanto deben ser tomados con cautela y su estudio debe partir de una contextualización muy precisa:

There may therefore be gaps, even contradictions, between explicit arguments and demands, on the one hand, and actual behavior and its results, on the other [...]. On occasion, a deliberate desire to mislead and deceive may also be involved. Even with respect to the translators themselves, intentions do not necessarily concur with any declaration of intent. [...]an attempt should be made to clarify the status of each formulation, however slanted and biased it may be, and uncover the sense in which

---

<sup>129</sup> Gideon Toury, *op. cit.*, p. 207. Vale la pena recalcar aquí que algunas de estas fuentes extratextuales (los comentarios de Victoria Ocampo y del mismo Borges con respecto al caso específico de *Orlando*) ya han sido empleadas con tal fin en el capítulo anterior; otros más de este estilo se retomarán más adelante, cuando su inclusión sea pertinente para comprender las estrategias de traducción de Borges. En esta parte del capítulo, me centro exclusivamente en aquellos textos relacionados con las reflexiones que podríamos llamar teóricas de Borges sobre la traducción.

it was not just accidental; in other words how, in the final analysis, it does reflect the cultural constellation within which, and for whose purpose it was produced.<sup>130</sup>

Lo anterior resulta particularmente relevante para cualquier análisis de las traducciones hechas por un escritor como Borges, cuyo gusto por las declaraciones ambiguas es bien conocido. Sin embargo, la contradicción está prácticamente ausente en el conjunto de sus escritos sobre la traducción. La traducción como práctica y como tema de reflexión acompañó al autor desde sus primeros años<sup>131</sup> y aunque en algún momento reformuló sus ideas sobre ciertos aspectos de la misma (en específico, sobre la traducibilidad de la prosa y la poesía), la visión que desarrolló a lo largo de la década de 1920 y que para los años treinta estaba ya afianzada, se mantuvo firme durante toda su vida. No obstante, Borges jamás llevó a cabo una sistematización de sus pensamientos sobre esta área del conocimiento, y esto, aunado al hecho de que la obra del argentino es de por sí bastante extensa, hace recomendable realizar un corte metodológico para lograr la contextualización sugerida por Toury. Dado que el objetivo es acercarse tanto como sea posible a la mentalidad del Borges traductor del *Orlando*, interesan aquí aquellos textos que el autor escribió durante la época en que se llevó a cabo la traducción. Por esto se toman en cuenta esencialmente los ensayos y ficciones publicados de 1930 a 1940. Se hace una sola excepción con el ensayo “Las dos maneras de traducir” (1926) debido a que las ideas allí formuladas pueden considerarse la semilla a partir de la cual se desarrolla toda la visión borgeana de la traducción y su inclusión contribuirá al entendimiento de la misma. Por otro lado, el corpus incluye textos publicados hasta 1940; esto porque, aunque su publicación sea posterior a la del *Orlando*, es muy probable que las ideas expresadas en ellos estuvieran ya

---

<sup>130</sup> *Ídem.*

<sup>131</sup> De hecho, la primera publicación de Borges fue la traducción del cuento “The Happy Prince” de Oscar Wilde, que apareció en el diario *El País* de Buenos Aires en 1910, cuando el autor tenía once años de edad.

en germinación en el año 1937. Los textos posteriores a 1940 se han omitido porque, aun cuando apoyan las ideas desarrolladas en el corpus elegido, su inclusión en éste lo haría demasiado extenso para los fines de esta tesis. Una vez aclarado esto, en los siguientes párrafos expongo las ideas de Borges sobre la traducción.

#### **a. Borges y la teoría de la traducción.**

Como ya otros estudiosos han señalado, la visión de Borges sobre la traducción y, al mismo tiempo, sobre la literatura, nace a partir de un rompimiento con el enfoque que dominaba el mundo literario desde el Romanticismo y que aún hoy en día tiene vigencia. En un artículo de 1980 dedicado al estudio de la traducción de la obra de Bertold Brecht, André Lefevere expone los supuestos sobre los que se basa dicho enfoque:

It rests on a number of assumptions, among them, the assumption of genius and originality of the author who creates *ex nihilo* as opposed to an author like Brecht, who is described in the 1969 edition of the *Britannica* as ‘a restless piecer together of ideas not always his own.’ [...] Also assumed is the sacred character of the text, which is not to be tampered with [...]. Another widespread assumption is the belief in the possibility of recovering the author’s true intentions, and the concomitant belief that works of literature should be judged on their intrinsic merit only.<sup>132</sup>

El genio y originalidad del autor, la sacralidad del texto, la recuperación de las intenciones del autor y la evaluación del texto sólo en cuanto a esas intenciones: como muchos otros hombres de letras de su tiempo y muchos después y quizá a partir de él, Borges cuestionaría estos supuestos y, a través de su obra, los dismantelaría para conformar una visión de acuerdo a la cual “la pluralidad de los hombres y de los tiempos es accesoria, la literatura es siempre una sola”<sup>133</sup>. Como él mismo explica en “la postulación de la realidad” Borges equipara esta visión a la de los escritores “clásicos” que, a diferencia de los “románticos”, consideran irrelevante al individuo y centran su atención en la obra buscando

---

<sup>132</sup> André Lefevere, *op. cit.*, p. 234.

<sup>133</sup> Jorge Luis Borges, “La postulación de la realidad” (1931), en *Obras Completas I*, Emecé, Barcelona, 1996, p. 219.

en ella una perfección utópica que impulsa a los hombres a transformar y mejorar los textos que conforman la literatura en sí. Seguir a los clásicos era pues la ambición de Borges, y no es de extrañar que a él, como a Brecht, se le acusara en alguna ocasión de plagio<sup>134</sup>. De hecho, la definición de la *Enclopaedia Britannica* citada por Lefevere bien podría aplicarse también a él. Y es que, una vez desacralizada la figura del autor y aceptado el concepto de la literatura como un todo único, se devela la idea de la originalidad como una falacia y se abre la puerta a libertades escandalosas que Borges, como el dramaturgo alemán, ejerce sin pudor a lo largo de toda su obra. En más de una ocasión, el argentino toma textos ajenos y los reescribe o los modifica para hacer de ellos algo nuevo. Hace citas misteriosas, juega con la autoría ajena y la propia, usa constantemente partes de sus propios textos en otros sin el menor aviso y corrige continuamente sus propias obras, incluso después de publicadas, comprobando con esto que, a pesar de lo que afirmaba Alfonso Reyes, ni siquiera la publicación puede detener el constante proceso de corrección de un texto<sup>135</sup>. Pero Borges no ve en todo esto falta alguna. Para él, las bases sobre las que se apoya la reprobación de estas prácticas no son válidas. Su modelo es el de los clásicos, el de la genialidad de la obra por encima de la del individuo, y a partir de él desarrolla una literatura en la que tanto la categoría de original es como el concepto de texto definitivo son derruidos, pues las distintas versiones se convierten en meros “borradores” que, como tales, siempre pueden ser mejorados.

---

<sup>134</sup> Uno de los ejemplos más notorios de esos ataques es el libro *Policía intelectual* de Ramón Doll que Nicolás Helft y Alan Pauls discuten en el artículo “Segunda mano”, incluido en su libro *El factor Borges*, FCE, México, 2000, pp. 103-124.

<sup>135</sup> “Publicamos para no pasarnos la vida corrigiendo” es una frase del autor mexicano amigo de Borges que éste solía repetir (en Jorge Luis Borges y Roberto Alifano, *Conversaciones con Borges*, Torres Agüero, Bueno Aires, 1994, p. 220.)

La noción de palimpsesto o de la eterna presencia de una “segunda mano” en el texto literario es por tanto esencial e inevitable en la literatura borgeana. Atraviesa no sólo la forma de sus textos sino su contenido, abundante en personajes que, como apuntan Nicolás Heft y Alan Pauls, llegan siempre a la obra cuando ésta ya existe y, al propagarla de una forma y otra (al reescribirla, diría Lefevere), la transforman hasta hacerla suya:

Traductores infieles, lectores estrábicos, comentaristas que se distraen, prologuistas digresivos, anotadores olvidadizos, antólogos arrogantes. No dejan de vampirizar el organismo al que viven adheridos; más bien llevan la vampirización hasta sus últimas consecuencias, hasta que, embriagados de sangre ajena, traicionan la condición de su especie y producen algo *nuevo*<sup>136</sup>.

“Nuevo”, pero sólo en cierto sentido: el modelo del que estas creaciones surgen permanece dentro de ellas, y es precisamente por ello que se hace evidente el carácter de espejismo de la originalidad. Ningún ejemplo ilustra mejor esto que el del reconocido Pierre Menard, quien se propone la empresa “casi imposible” pero al final exitosa de componer *el Quijote*; es decir, de producir en el siglo XX, no una versión del texto del XVII, sino “unas páginas” que, sin ser copia “coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes”<sup>137</sup>. El relato, por demás relevante para la teoría de la recepción, es, con razón, uno de los más estudiados de Borges. En él, el escritor lleva hasta el absurdo la pretensión romántica de descubrir las intenciones del autor y, al hacerlo, sugiere entre líneas los principios que se entretajan en su ideología: la falacia de la originalidad, la noción de que todas las obras literarias son en realidad una sola y de que cada texto constituye un palimpsesto en el que se traslucen los que le preceden; la sugerencia de que el sentido de un libro no está detrás de él, sino delante, en el lector que lo revive y lo reconstruye con base en su propio contexto. Es más, en el éxito ficticio de Menard, en el hecho de que su *Quijote*

---

<sup>136</sup> Nicolás Heft y Alan Pauls, *op. cit.*, p. 108.

<sup>137</sup> Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939), en *Obras completas I*, p. 446.

fragmentario, aun siguiendo palabra por palabra al de Cervantes, sea distinto e incluso mejore algunos aspectos de este último, está sugerida la posibilidad de recreación que es, desde el punto de vista borgeano, lo que sostiene la literatura en sí.

Si lo anterior se asume como la base sobre la que se construye la visión borgeana de la literatura, es fácil comprender también por qué la traducción ocuparía un lugar primordial dentro de ella. Para Borges, mientras que la escritura directa está velada por la vanidad, por “el conato de mantener intacta y central una reserva incalculable de sombra” la traducción deja al descubierto sus mecanismos y por lo mismo “parece destinada a ilustrar la discusión estética”<sup>138</sup>. Dicho de otro modo, al develar el funcionamiento de un texto para reformularlo con un nuevo lenguaje, la traducción, tanto como el *Quijote* ficticio de Menard, supera la falacia de la importancia del autor y hace evidente el proceso creativo de toda la literatura: una infinita reescritura, un constante recrear el “borrador” que le antecede con base en nuevos objetivos, nuevos contextos, nuevos intereses.

No por casualidad volvió Borges a emplear el contraste entre lo clásico y lo romántico como base argumental de “Las dos maneras de traducir” (1926), el primer ensayo que dedicó al tema que nos interesa. Justo como hace con respecto a otros debates estéticos, en este artículo, cuyo título ya hace una clara referencia al consabido debate entre lo que desde hace siglos se concibe como traducción “literal” y traducción “libre”, él se sitúa en una posición alterna a ambos polos, que le permite usar la discusión para entender un problema mayor; el de la literatura. Para Borges, los dos tipos de traducción se asimilan a los dos modelos literarios mencionados: la traducción que practica la literalidad corresponde al modelo romántico; la que practica la paráfrasis, al clásico. De acuerdo con él, el culto al hombre-autor que ejercen los románticos los lleva a intentar conservar cada palabra, cada

---

<sup>138</sup> Jorge Luis Borges, “Las versiones homéricas”, (1932) en *Obras Completas I*, p. 239.

figura con el mínimo de modificaciones posibles; pero los clásicos, en su búsqueda de la infinita mejora del texto, no dudarán en efectuar cambios aun si esto los aleja del original<sup>139</sup>. Con esta reflexión, Borges comienza a postular la traducción como práctica primordial en la literatura: traducir implica tomar una postura estética, y esto valida a la traducción como forma literaria por derecho propio. En seguida, se vale de una de las traducciones de “The Crow” de Edgar Allan Poe, para reafirmar esa postulación:

Alguien objetará que la versión de Pérez Bonalde, por fidedigna y grata que sea, nunca será para nosotros lo que su original es para los norteamericanos. La objeción es difícil de levantar; también los versos de Evaristo Carriego parecerán más pobres al ser escuchados por un chileno que al ser escuchados por mí, que les maliciaré las tardecitas orilleras, los tipos y hasta pormenores de paisaje no registrados en ellos, pero latentes [...] Es decir, a un forastero no le parecerán más pobres: serán más pobres. Su caudal representativo será menor.<sup>140</sup>

Estableciendo esta comparación, Borges eleva el texto traducido a la posición de texto con un valor propio en el contexto receptor. La misma idea que desarrollará años más tarde en “Pierre Menard” subyace aquí: no es la imposibilidad de la traducción, ni la supuesta inferioridad del texto traducido, lo que torna inalcanzable al original; es el bagaje cultural de cada lector, su “caudal representativo”, lo que hace imposible que un mismo texto, *sea cual sea su origen*, sea apreciado de la misma forma por distintos individuos. Por ende, la literalidad empleada como método para transmitir las singularidades del original se vuelve inútil e incluso contraproducente:

Esta reverencia del yo, de la irremplazable diferenciación humana que es cualquier yo, justifica la literalidad de las traducciones. Además, lo ajeno, lo forastero, es siempre belleza [...] Gustación de la lejanía, viaje casero por el tiempo y por el espacio, vestuario de destinos ajenos, nos son prometidos por las traslaciones literarias de obras antiguas: promesa que suele quedarse en el prólogo. El anunciado propósito de veracidad hace del traductor un falsario, pues éste, para mantener la

---

<sup>139</sup> Jorge Luis Borges, “Las dos maneras de traducir” (1926), en *Textos recobrados 1919-1929*, Emecé, 1997, p.258.

<sup>140</sup> *Ibíd*, p. 257.

extrañeza de lo que traduce se ve obligado a espesar el color local, a encrudecer las crudezas, a empalagar con las dulzuras y a enfatizarlo todo hasta la mentira.<sup>141</sup>

Borges confirma esta idea al final de su ensayo, cuando sugiere un ejercicio que podríamos llamar de traducción intralingüística:

¿A qué pasar de un idioma a otro? Es sabido que el Martín Fierro empieza con estas rituales palabras: “Aquí me pongo a cantar al compás de la vigüela”. Traduzcamos con prolija literalidad: “En el mismo lugar donde me encuentro, estoy empezando a cantar con mi guitarra”, y con altisonante perífrasis: “Aquí, en la fraternidad de mi guitarra, empiezo a cantar”, y armemos luego una documentada polémica para averiguar cuál de las dos versiones es peor. La primera, ¡tan ridícula y cachacienta!, es casi literal.<sup>142</sup>

Como bien apunta Rafael Olea Franco, los ejemplos de Borges “son hiperbólicos y tendenciosos, pero sirven para demostrar que desde el principio sus prevenciones mayores se aplicaron a los seguidores de las versiones literales”<sup>143</sup>. No obstante, años después en “Las versiones homéricas” y “Los traductores de las Mil y Una Noches”, Borges tomaría una postura aparentemente más neutral al referirse al famoso debate que, a mediados del siglo XIX, sostuvieron Francis Newman y Mathew Arnold sobre las conveniencias e inconveniencias de ser fiel a las peculiaridades lingüísticas del original (la postura de Newman), o a los efectos logrados por éste en su lector (la postura de Arnold)<sup>144</sup>:

La hermosa discusión Newman-Arnold (1861-62), más memorable que sus dos interlocutores, ha razonado extensamente las dos maneras generales de traducir. Newman vindicó en ella el modo literal, la retención de todas las singularidades verbales; Arnold, la severa eliminación de los detalles que distraen o detienen. Esta conducta puede suministrar los grados de la uniformidad y la gravedad; aquella, de los continuos y pequeños asombros. Ambas son menos importantes que el traductor y que sus hábitos literarios. Traducir el espíritu es una intención tan enorme y tan fantasmal, que bien puede quedar como inofensiva; traducir la letra, una precisión tan extravagante que no hay riesgo de que la ensayen. *Más grave que esos infinitos*

---

<sup>141</sup> *Ibíd.*, p. 258.

<sup>142</sup> *Ibíd.*, p. 259.

<sup>143</sup> “Una infidelidad creadora y feliz: El civilizado arte de la traducción”, en *Los dones literarios de Borges*, Iberoamericana- Vervuert, Madrid, 2006, p.70.

<sup>144</sup> Un muy buen resumen de la discusión puede encontrarse en: Efraín Kristal, *Invisible Work. Borges and Translation*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2002, p. 18-20.

*propósitos es la conservación o supresión de ciertos pormenores; más grave que esas preferencias y olvidos, es el movimiento sintáctico.*<sup>145</sup>

Una vez más, Borges expresa una perspectiva alterna: decidir entre la postura de Arnold y la de Newman es menos relevante, menos real, que estudiar los casos tangibles de la práctica de la traducción. Adelantándose a los teóricos de los estudios descriptivos de la traducción, Borges parece abogar por un estudio de “lo que sucede” por sobre un estudio de “lo que debería suceder” y, desde esa perspectiva, tanto ser literal como no serlo constituyen recursos retóricos válidos. No obstante, es un hecho que, tanto en la teoría como en la práctica, Borges se inclinó siempre por la no literalidad, pues reconocía en este proceder una mayor oportunidad de recreación y experimento literario efectivo en el contexto receptor del texto traducido.

Las ideas presentadas en “Las dos maneras de traducir” terminan de afianzarse en el desarrollo de “Las versiones homéricas” (1932) y “Los traductores de las 1001 noches” (1935). En ambos, Borges analiza diferentes traducciones de dos obras clásicas: el libro de *Las mil y una noches*, y la *Odisea*, de Homero; pero a diferencia de la mayoría de los artículos que se enfocan en la comparación de traducciones, su objetivo no es descubrir cuál es más cercana al original. De hecho, en ambos ensayos este último brilla por su ausencia. A pesar de que en “Las versiones homéricas” Borges presenta un fragmento de la obra a comparar, éste se encuentra en español, y en realidad el lector no tiene nunca acceso a los textos en griego y árabe sobre los que gira la discusión de ambos escritos. Es más, en realidad tampoco tiene acceso a las traducciones que se están comparando; todas ellas son versiones inglesas o francesas y los ejemplos con los que Borges ilustra sus argumentos son sus propias traducciones de ellas al español. Puede pensarse, y con razón, que la presencia

---

<sup>145</sup> Jorge Luis Borges, “Los traductores de las 1001 noches” (1935), en *Obras Completas I*, p.400. Las cursivas son mías.

de los originales en griego y árabe sería inútil pues, al fin y al cabo, en los años treinta y aún hoy en día, muy pocos lectores latinoamericanos manejan estas lenguas, pero es poco probable que el objetivo de Borges sea la comodidad del lector. Obviar los textos en la lengua original es más bien una forma (silenciosa y por lo mismo más efectiva) de demostrar que desconocerlos significa una mayor riqueza y beneficio para el lector:

El *Quijote*, debido a mi ejercicio congénito del español, es un monumento uniforme, sin otras variaciones que las deparadas por el editor, el encuadernador y el cajista; la *Odisea*, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso, desde los pareados de Chapman hasta la Authorized Version de Andrew Lang o el drama clásico francés de Bérard o la saga victoriosa de Morris o la irónica novela burguesa de Samuel Butler.<sup>146</sup>

Para decirlo con Olea Franco, el oxímoron “oportuno desconocimiento del griego” conlleva implicaciones que “son altamente productivas para la literatura, pues el receptor distante de la lengua original del texto no está sujeto a éste por convicciones atávicas”, y esto le permite apreciar cada traducción como una obra diferente con un valor literario propio<sup>147</sup>. En su propio texto, Borges contribuye a lograr esa libertad al sustituir todos los textos por sus propias versiones en español ya que “si se explicitara el hecho del acto de mediación, se prevendría al receptor, quien sería consciente de que no posee el texto ‘original’ sino tan sólo un sustituto de éste”. De esta forma, en cambio, el lector no es consciente del complejo proceso que da origen al texto que tiene en las manos y le presta su fe ciega juzgándolo en consecuencia del mismo modo que juzgaría un original.<sup>148</sup>

Elidir los originales es entonces otra estrategia para reivindicar el valor literario de la traducciones; al hacerlo, Borges “emancipa” al texto traducido de su posición siempre inferior y lo eleva al de ficción en la que “cada traición cometida, cada desvío, cada atentado contra el original tiene los méritos, los desméritos pero sobre todo la soberanía de cualquier

---

<sup>146</sup> Jorge Luis Borges, “Las versiones homéricas”, p. 240.

<sup>147</sup> Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 71.

<sup>148</sup> *Ídem.*

otro artificio literario”<sup>149</sup>. Y es que, si el texto traducido es elevado a la categoría de artificio, el traductor asciende por ende a la de artista, con las libertades que como tal le corresponden. No está ya atado al objetivo de la imitación, e incluso se le insta a ver al original como una obra en proceso continuo y trabajar con él sin miedo a modificarlo, pues, después de todo, “presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H –ya que no puede haber sino borradores”<sup>150</sup>.

Para Borges, “el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio”<sup>151</sup>, y es en los varios “borradores” de un texto en donde yace su verdadera riqueza. El ejemplo de la obra de Homero le es bastante útil a para apoyar este argumento, pues dada la lejanía en tiempo y espacio con el autor griego, es imposible distinguir “lo que pertenece al lenguaje y lo que pertenece al poeta”<sup>152</sup>. Al no saber lo que Homero quiso enfatizar en un fragmento dado, los traductores se ven forzados o, más bien, tienen la oportunidad de resolver de diversas formas esa “ecuación que registra relaciones precisas entre cantidades incógnitas” y llegar a resultados diferentes que constituyen “diversas perspectivas de un hecho móvil”<sup>153</sup>; entes literarios todos válidos que, a la manera de los hrönir de Tlön<sup>154</sup>, sacan a flote aspectos que se encontraban sólo potencialmente en el texto original y, al hacerlo, lo enriquecen y lo mantienen vivo<sup>155</sup>.

---

<sup>149</sup> Nicolás Helft y Alan Pauls, *op. cit.*, p 109.

<sup>150</sup> Jorge Luis Borges, “Las versiones homéricas”, p. 239.

<sup>151</sup> *Ibíd*, p. 240.

<sup>152</sup> *Ibíd*, p. 241.

<sup>153</sup> *Ídem*.

<sup>154</sup> En su incitante relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940) Borges describe estos objetos maravillosos del universo de Tlön que duplican otros perdidos y que nacen del simple deseo de “encontrar”: “Dos personas buscan un lápiz; la primera lo encuentra y no dice nada; la segunda encuentra un segundo lápiz no menos real, pero más ajustado a su expectativa [...]. Hecho curioso: los hrönir de segundo y tercer grado —los hrönir derivados de otro hrön, los hrönir derivados del hrön de un hrön —exageran las aberraciones del inicial; los del quinto son casi uniformes; los del noveno se confunden con los de

Evidentemente, la visión borgeana cuestiona también la noción de “fidelidad” en la traducción. Cuando, al final de su ensayo sobre la obra homérica el autor enuncia la pregunta decisiva “¿cuál de todas estas traducciones es fiel?”, su respuesta lo pone en un camino diferente al de la crítica literaria que basa su evaluación del texto literario en la cercanía de éste con su original:

Repito que ninguna o que todas. Si la fidelidad tiene que ser a las imaginaciones de Homero, a los irrecuperables hombres y días que él se representó, ninguna puede serlo para nosotros; todas, para un griego del siglo diez. Si a los propósitos que tuvo, cualquiera de las muchas que transcribí, salvo las literales, que sacan toda su virtud del contraste con hábitos presentes.<sup>156</sup>

¿Fidelidad a qué? se pregunta el Borges. El modelo romántico dicta fidelidad al texto original y su creador; él considera algo más allá de eso. Si, según el modelo clásico, la finalidad de la literatura es el constante, aunque nunca total acercamiento a la perfección en un texto, entonces la fidelidad se le debe al artificio, a la *reescritura* de una obra de arte convincente en determinado contexto. “A translator, therefore, should not be faithful to an imperfect text, but to a perfectible work”, explica Efraín Krystal;

Why should a translator find equivalents for what Borges has called the “idiocies of the text” when these may hamper the very effects the text would otherwise produce? Why should a translator forgo those possibilities and potentialities in a text that the author of the original neglected out of carelessness or lack of vision?<sup>157</sup>

He aquí entonces la otra limitante de las versiones literales: conservar cada detalle del original implica conservar también sus debilidades y pasar de largo aspectos que bien

---

segundo; en los undécimos hay una pureza de líneas que los originales no tienen.” En *Obras completas I*, p. 439-440.

<sup>155</sup> Curiosamente, en este punto las ideas de Borges coinciden de alguna forma con las de su contemporáneo Walter Benjamin, cuya disertación general sobre la traducción, no obstante, contrasta totalmente con la del argentino. Asiduo seguidor de la tradición romántica alemana, Benjamin aboga por la literalidad de los textos traducidos, pero ve en ellos el medio por el cual el original se expande y se renueva más allá de su propia existencia: “The life of the originals attains in them [in translations] to its ever-renewed latest and most abundant flowering.” En “The task of the translator”, trad. por Harry Zhon, en *The Translation Studies Reader*, p.17

<sup>156</sup> Jorge Luis Borges, “Las versiones homéricas”, p. 243.

<sup>157</sup> Efraín Krystal, *op. cit.*, p. 9.

podieran desarrollarse. Si por “fidelidad” se comprende la búsqueda de la imitación, entonces “fidelidad” equivale a “literalidad”, y por consiguiente, de acuerdo con Borges, no es la fidelidad de un traductor y su texto, sino “su infidelidad creadora y feliz” lo que merece atención<sup>158</sup>.

Ahora bien, de acuerdo con lo que sugiere Borges sobre las versiones homéricas, (y más tarde sobre las distintas versiones de las 1001 noches), cometer esa “infidelidad creadora” depende mucho de tener en cuenta el contexto en el que se inserta el texto traducido. Aquello que intentan las versiones literales (recrear las imaginaciones de Homero como los hombres de su tiempo las comprendieron) es imposible para cualquier traductor. En cambio, recrear sus propósitos en otro momento histórico es posible siempre y cuando se renuncie a intentar lo primero, pues el entendimiento de dichos propósitos se ve entorpecido al insistir en la empresa inútil de enfatizar lo que le es extraño al lector del nuevo contexto. Siguiendo así la línea del filólogo Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, quien en la década del veinte había instado ya a los traductores de obras clásicas a seguir “el espíritu” y no la letra del texto para que el poeta de antaño pudiera hablarle al nuevo lector de forma inteligible, como lo hizo con los de su tiempo<sup>159</sup>, Borges propone que la forma de acercar al lector al original es, irónicamente, alejarlo de él, y se ubica con esto del lado de quienes, en palabras de Schleiermacher, prefieren llevar al autor al encuentro del lector<sup>160</sup>. Y si éste es el objetivo, se vuelve imperativo tener en cuenta el momento histórico y las circunstancias culturales en las que se produce una traducción, y realizar las modificaciones necesarias para lograr un efecto determinado en el lector del texto traducido.

---

<sup>158</sup> Jorge Luis Borges, “Los traductores de las 1001 noches”, p. 410.

<sup>159</sup> “The Art of Translation”, en *Translation/History/ Culture: A Sourcebook*, André Lefevere ed. y trad., Routledge, Londres y Nueva York, 1992, p. 169

<sup>160</sup> Friedrich Schleiermacher, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, traducción y comentario de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 2000, p. 47.

Borges reafirma las ideas anteriores cuando, al comentar las diferentes versiones de “Los traductores de las 1001 noches”, pone cada texto analizado en relación, no con el original, sino con las circunstancias históricas y culturales en las que fue creado, llevando a cabo lo que Helft y Pauls acertadamente llaman un “gozoso elogio de la infracción”: admira la capacidad del famoso capitán Burton para “interesar a caballeros británicos del siglo diecinueve con la versión escrita de cuentos musulmanes y orales del siglo trece”, aplaude en la versión de Mardrus “ese aire de patraña personal, no de tarea de mover diccionarios”, y reprueba la “mediocridad” del alemán Enno Littman, quien, “incapaz de mentir” en la que se considera una de las versiones más “veraces” de las 1001 noches, produce un texto en el que el “comercio” entre el texto árabe y la cultura alemana no ha producido más que “la probidad” de esta última<sup>161</sup>. Y es que desde la perspectiva en que se coloca, Borges distingue que una traducción constituye el punto crucial de encuentro entre dos literaturas que, en efecto, llevan a cabo allí un intercambio de propiedades, un “comercio” idealmente enriquecedor. Pensar en el contexto del texto traducido significa para Borges no solamente pensar en el momento presente, sino traer hacia el texto el bagaje literario del traductor. A los ojos de Borges las versiones de Burton y de Mardrus son superiores porque ambas “se dejan concebir *después de una literatura*”, ambas “presuponen un rico proceso anterior”:

En algún modo, el casi inagotable proceso inglés está adumbrado en Burton —la dura obscenidad de John Donne, el gigantesco vocabulario de Shakespeare y Cibyl Tourneur, la ficción arcaica de Swinburne, la crasa erudición de los tratadistas del mil seiscientos, la energía y la vaguedad, el amor de las tempestades y la magia. En los risueños párrafos de Mardrus conviven Salammbô y La Fontaine, el *Manequí de Mimbre* y el *ballet ruso*.<sup>162</sup>

En cambio Littman, enfocado a ser franco, “lúcido y legible”, produce una versión que decepciona al argentino porque en ella no ve aprovechado el rico pasado literario de

---

<sup>161</sup> Jorge Luis Borges, “Los traductores de las 1001 noches”, pp. 397-413.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 412.

Alemania: “Ya en el terreno filosófico, ya en el de las novelas, Alemania posee una literatura fantástica — mejor dicho, sólo posee una literatura fantástica. Hay maravillas en las Noches que me gustaría ver pensadas en Alemán.”<sup>163</sup> Vemos aquí confirmada por tanto la propuesta de Borges de la traducción como la práctica literaria suprema: a través del intercambio que ella constituye, las literaturas prolongan su existencia y avanzan en el camino del enriquecimiento continuo e infinito. Pero, mengua decirlo, dicho intercambio sólo es posible a través del comercio entre las lenguas involucradas. Formular en un idioma algo que está escrito en otro es en sí el proceso de la traducción, pero lo que subyace en ese proceso aparentemente sencillo, es un conjunto de procedimientos cuya enorme complejidad se debe en gran parte a que, como el mismo Borges reconoce, cada lengua tiene posibilidades e imposibilidades distintas y algunas cosas no podrían expresarse nunca del mismo modo en dos idiomas. Pero para el argentino esto no representaba una limitación. De hecho, bien se podría imaginar al autor citando la famosa sentencia de Roman Jakobson: “Languages differ essentially in what they must convey and not in what they may convey”<sup>164</sup>, para afinarla de acuerdo a su propia visión, pues para él la oportunidad más rica del “comercio”, la posibilidad de la recreación, reside precisamente en las imposibilidades de las lenguas que salen a flote a causa del proceso de traducción.

Para Borges, entonces, cada lengua constituye más bien “un repertorio de procedimientos poéticos y narrativos”<sup>165</sup> de los que el traductor puede tomar ventaja. En su reseña sobre la traducción al inglés de *Don Segundo Sombra*, por ejemplo, Borges elogiaba esta versión sobre la francesa y daba como razón las cualidades de la lengua inglesa

---

<sup>163</sup> *Ídem.*

<sup>164</sup> Roman Jakobson, “On linguistic aspects of translation”, en *The Translation Studies reader*, p. 116.

<sup>165</sup> Nora Catelli y Marieta Gargatagli, “Borges traduce a Joyce”, en *El tabaco que fumaba Plinio*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998, p. 426.

conjugadas con ciertos aspectos compartidos de la realidad del texto original y el del traducido:

Es conocida la bondad de la versión francesa; ésta de Waldo Frank es muy superior. Ello se debe a que el idioma inglés es idioma que corresponde a casi todos los destinos humanos, a las maneras más diversas de ser un hombre. Hay una zona del inglés que puede superponerse con precisión al cansado español de los troperos de nuestro Ricardo Güiraldes. Hablo del inglés ecuestre de Montana, de Arizona o de Texas, madres de incomparables *riders of horses* —como dijo Whitman del gaucho. El *patois* de la versión francesa tiene algo de irreparablemente agrícola o chacarero, connota bueyes laboriosos y blusas, no altos jinetes y ríos colorados de toros. El traductor americano, inversamente, ha podido recurrir a un inglés que es bien de a caballo.<sup>166</sup>

En opinión de Borges, Frank había logrado incluso atenuar ciertas fallas de la obra de Güiraldes:

Es dable observar en las páginas de Güiraldes, ante todo al principio de la novela, algunas pocas vanidades de estilo, propias de la hora “ultraísta” en que las escribió. La versión de Waldo Frank las ha eliminado. ¿Esto querrá decir que el gusto personal del traductor es más puro que el de Güiraldes? No sé; prefiero sospechar que es harto más fácil renunciar a vanidades ajenas que a vanidades propias.<sup>167</sup>

Es importante destacar que en esta última reflexión de Borges está implícita otra de las ideas base en su concepción de la traducción: precisamente porque el traductor puede “renunciar” a las vanidades del autor, su versión bien puede superar al original. Como mencioné antes, Borges eleva el texto traducido a texto literario por derecho propio y, por tanto, otorga al traductor las libertades del artista, con una diferencia muy significativa: en contraste con el autor, que disfruta de los honores y la notoriedad que le brinda la visión romántica de sí mismo y de su obra, el traductor es un personaje invisible; trabaja desde el anonimato con un texto que en principio no le pertenece; no tiene la vanidad del que crea supuestamente *ex nihilo* y por tanto tiene la posibilidad (aprovechada o no) de ver los

---

<sup>166</sup> Jorge Luis Borges, “Don Segundo Sombra en inglés” (1934), en *Borges: obras, reseñas y traducciones inéditas*, 2a ed., Atlántida, 1999, p. 205

<sup>167</sup> *Ídem.*

aspectos perfectibles del texto y trabajar con ellos; esta ventaja, sin embargo, significa también una exigencia mayor a los ojos de Borges: si ha de llevar a cabo la tarea de mejorar el modelo específico del que parte, el traductor debería contar con capacidades creativas incluso superiores a las del escritor.

Así pues, en la concepción borgeana de la traducción y la literatura, es el traductor quien lleva cabo la maravilla de conjugar dos lenguas, dos literaturas, dos culturas en un texto; es él quien puede traer a la superficie el proceso creativo y develar la literatura de un modo en que el autor no puede hacerlo. Desde este punto de vista, bien puede afirmarse que para Borges el traductor se encuentra “en la cima de la cadena de la producción literaria”<sup>168</sup>, aunque esto no quiera decir que el escritor construya un nuevo pedestal para derrocar al del autor. Si bien a Borges le interesa reivindicar el papel del traductor dentro de la literatura, ascenderlo a una posición equivalente o incluso superior a la del autor sería una contradicción, una simple sustitución de ídolos. En su visión, el traductor se torna importante precisamente porque no lo es; su anonimato y la ausencia en él de una presunta “originalidad”, lo convierten en agente desmitificador de aquellas falacias que nos hacen ver al individuo por encima de lo que en realidad importa: el artificio.

Sin lugar a dudas, la de Borges es una de las perspectivas más optimistas sobre la traducción y una de las más enriquecedoras para la literatura, pues más allá de desmentir la función meramente utilitaria de la traducción, la reconoce como una práctica creativa *per se* y la integra al arte de las letras, descubriendo así una nueva veta de creación y experimentación. No obstante, la aplicación de las ideas borgeanas tanto en la investigación como en la práctica de la traducción no está exenta de dificultades. Como identifica Patricia Willson, la capacidad de expansión que adquiere el significado de “traducción” en la visión

---

<sup>168</sup> Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p 75.

borgeana, por ejemplo, implica un “riesgo de banalización conceptual” que podría tener un efecto negativo sobre la investigación.

...una vez que se lee literalmente la famosa frase de “las versiones homéricas” – “ningún problema tan consustancial con las letras y con su profundo misterio como el que propone una traducción”— y se le atribuye a “borrador” una suerte de sinonimia funcional de “traducción”, el crítico ve aparecer los signos del traducir en todo ejercicio de lectura, escritura, relectura, reescritura. Como se sabe, si todo es traducción, o si todo es copia, todo es, también, original; dicho radicalmente: si *todo* es traducción, *nada* también lo es. [...] Al ganar en ubicuidad, el término pierde en precisión, y suele quedar vaciado de su cualidad denotativa primera, recta, convirtiéndose en metáfora de diferentes cosas.<sup>169</sup>

Proceder al llenado de ese término una vez vacío, produce sin duda resultados sugerentes, pero para el investigador en esta área es más conveniente no perder nunca de vista esa “cualidad denotativa primera” de la traducción; la de ser la transposición de un texto de una lengua a otra.

Otra dificultad para la aplicación de las ideas de Borges tiene que ver con la realidad del mundo literario y editorial actual. Por supuesto, no hay traductor que al leer los textos de Borges sobre la traducción no se sienta agradecido con una ideología que no sólo lo libera de la mala fama que le ha dado el famoso adagio “traduttore, tradittore”, sino que reconoce en su traición una labor de valor inestimable en la literatura y le da carta abierta, incluso lo insta, a dar rienda suelta a su propia creatividad. Sin embargo, entender y apoyar tal perspectiva no cambia el hecho de que nuestra realidad está aún atravesada por los supuestos del romanticismo y de que, en ella, difícilmente se le reconoce al traductor una capacidad creativa equiparable a la del autor de literatura original, a menos que ese traductor entre también en la categoría de autor en el contexto para el que traduce, como queda ilustrado en el siguiente fragmento de un artículo en el que Maria Elena Bravo estudia la traducción de la última página del *Ulysses* de Joyce hecha por el mismo Borges: “Si traducir es hacer pasar la

---

<sup>169</sup> Patricia Willson, *op. cit.*, pp. 111-112.

experiencia estética de un ámbito lingüístico a otro, ¿qué traductor, por muy sabio y abnegado que fuera, podría superar a un artista en comunión con otro?”<sup>170</sup>

Es un hecho que en sus escritos Borges no distingue entre escritores que traducen y traductores “a secas”, pero el comentario de Bravo (que bien podríamos calificar como representativo de la opinión general actual en el mundo literario y editorial) deja en claro que dicha distinción existe en nuestro contexto y tiene consecuencias sobre la práctica de la traducción en el mismo: en la mayoría de las ocasiones, las libertades creativas que Borges considera necesarias parecen estar reservadas sólo para quienes, como él, entran en la categoría de “autor” y, en segundo plano, en la de traductor.

Ahora bien, no siempre es éste el único factor que determina el grado de libertad creativa del traductor. El caso del propio Borges es ilustrativo de esto pues, a pesar de que él pudo cometer esa “infidelidad creadora” en sus propias traducciones al español de otros autores, esta permisividad no tuvo tanto que ver con el renombre del argentino como con las circunstancias y la forma en la que se aplicó. Sobre este punto, no obstante, volveré más adelante, pues para comprenderlo es necesario discutir antes cómo y hasta qué punto las ideas de Borges se ven reflejadas en su práctica traductora en general<sup>171</sup>. A esto dedico los siguientes párrafos.

---

<sup>170</sup> María-Elena Bravo, “Borges traductor: el caso de *The Wild Palms* de William Faulkner, *Ínsula*, no. 462, mayo de 1985, p. 12

<sup>171</sup> El corpus en este sentido es abundante, puesto que Borges fue un traductor prolijo. En su haber se encuentran, entre muchas otras, traducciones de Edgar Allan Poe, Langston Hughes, Walt Whitman, Herman Hesse, Rudyard Kipling, Joseph Conrad, Herman Melville, G. K. Chesterton y André Gide. Precisamente debido a esta abundancia, sólo dos ejemplos en particular se emplearán para ilustrar la discusión que sigue: la primera es la conocida como “La última hoja del *Ulises*”, que se refiere a un fragmento de la novela de James Joyce traducido por Borges, y la segunda es la versión del argentino de *The Wild Palms*, de William Faulkner. Como se sabe, tanto Joyce como Faulkner comparten con Woolf los intereses modernistas de su época e incluso algunas características de estilo, por lo que comentar estas dos traducciones se vuelve relevante para los propósitos de esta tesis.

## **b. Borges y la práctica de la traducción.**

Al inicio de la introducción a su libro *Invisible Work. Borges and Translation* Efraín Kristal llama la atención sobre el hecho de que, en una carta escrita en 1953 en respuesta a una petición de información biográfica para su presentación en una conferencia, Borges se presenta, antes que nada, como “traductor de Franz Kafka, Virginia Woolf, William Faulkner y Henri Michaux”<sup>172</sup>. La elección de la anécdota es acertada, pues basta hacer notar que en su propio currículum un escritor de la talla de Borges antepusiera la mención de la traducción a la de la escritura, para que el lector quiera averiguar el porqué. Por supuesto, se puede suponer que un afán de humildad calculada lo haya llevado a ello pero, cuando se conoce la concepción que Borges tenía de la labor traductora y de quienes la practican, es más natural pensar que, como afirma Kristal, haya más de “orgullo reservado” que de humildad en la mención de sus propias traducciones de autores universalmente reconocidos; tan natural como resulta el preguntarse cómo tradujo este escritor que desmiente la sacralidad del original y apoya la traición al autor como recurso creativo del traductor. Por eso es comprensible que, a la par del interés por el estudio de las ideas de Borges acerca de la traducción, haya surgido aquél por el análisis de las traducciones que realizó y que, hasta hace poco, representaban una mera curiosidad dentro de la obra borgeana.

Muchos de los estudios realizados hasta ahora acerca de esas obras, posiblemente en un afán de honrar al escritor y a sus ideas sobre la traducción, concluyen que Borges hizo traducciones “fieles” que en muchas ocasiones “mejoran” al original; ésta es la idea que generalmente se tiene acerca de la práctica traductora del autor. No obstante, desde el punto de vista traductológico, decir que una traducción “mejora” al original es un juicio de valor que, sin importar cuán acertado sea o no, invierte los criterios en cuanto a la calidad y

---

<sup>172</sup> Efraín Kristal, *op. cit.*, p. xi.

predispone al investigador para comprender los múltiples procesos que están en juego en la traducción de un texto. Además, como han identificado las investigaciones en el campo de la traducción en años recientes, el concepto de “fidelidad” tiende a ser borroso y su uso, resbaladizo. Si se piensa desde la perspectiva de los estudios de traducción, la aseveración “es una traducción fiel”, suscita inmediatamente la pregunta “¿fiel a qué?”, y responderla no es tarea fácil, sobre todo en un caso como el de Borges. El análisis minucioso de sus traducciones demuestra que el adjetivo “fiel” (en el sentido de “respetuoso del original”) resulta poco certero o, en el mejor de los casos, demasiado simple, incluso superficial, para describir lo que acontece en un texto traducido por el autor de *El Aleph*. Los estudios de las traducciones hechas por Borges realizados hasta ahora demuestran —independientemente del objetivo a veces contrario de quien las analiza—, que, en efecto, Borges fue capaz de llevar a la práctica su visión de una “infidelidad creadora y feliz” en los textos que tradujo, si bien en la poesía con más frecuencia que en la prosa, como atestiguan los análisis sobre su traducción parcial de *Leaves of Grass*, de Walt Whitman.

Con respecto a la prosa, existe otra idea muy difundida que necesita repensarse, y esta es que las traducciones de novelas hechas por Borges son literales. Como el de “fidelidad”, el uso del término “literalidad” es riesgoso. En primer lugar, la mera existencia del concepto se pone en duda cuando se reflexiona lo siguiente: hasta el más mínimo acto de traducción implica un alejamiento del texto original, por lo que la idea de seguir un texto “palabra por palabra” resulta en sí una falacia que se hace visible en la estructura de las lenguas mismas, pues no hay dos que sean iguales como para poder transponerlas de éste modo. En segundo, por traducción “literal” normalmente se entiende aquella que pretende hacer lo anterior y por lo mismo representa una lectura difícil, cuyo fluir se ve obstaculizado por las construcciones y vocablos poco familiares que utiliza, nada de lo cual describe lo que

ocurre en un texto traducido por Borges. Al parecer, cuando los críticos se refieren a sus traducciones como “literales”, piensan más bien en un texto que no presenta cambios demasiado drásticos, (o más bien notorios) en relación con el original; por esto, es más acertado decir, como lo hace Willson, que más que “literales”, estas traducciones son “menos experimentales” o más conservadoras que otras de Borges<sup>173</sup>.

Casos como el del autor argentino son los que hacen evidente la necesidad de emplear conceptos y términos menos volátiles para describir lo que acontece en una traducción. Una vez más, los desarrollados por Gideon Toury son aquí de gran utilidad. Para él, las decisiones tomadas durante el proceso de traducción están regidas en principio por una norma que surge de la elección básica entre *adecuación* y *aceptabilidad*. Con estos términos, Toury se refiere a las dos posturas generales que están en competencia al llevar un texto de un idioma a otro: someterse al texto original y las normas que lo rigen (adecuación), o ceñirse a las normas que rigen la cultura meta (aceptabilidad). Estas dos posturas están en constante conflicto durante el proceso de traducción: todo texto traducido fluctúa entre ambas en mayor o menor grado, y aunque hay casos en los que ello no es posible, en la mayoría, la regularidad con que se impone una postura u otra nos permite hablar de una tendencia definida. Cuando una traducción tiende con fuerza hacia la adecuación, afirma Toury, no puede decirse que en realidad haya sido hecha en la lengua meta: “Rather it is made into a model language which is at best some part of the former and at worst an artificial, and as such nonexistent variety. In this case, the translation is not really introduced into the target language culture either, but is imposed on it, so to speak”<sup>174</sup>.

---

<sup>173</sup> Patricia Willson, *op. cit.*, p.160.

<sup>174</sup> Gideon Toury, *op. cit.*, p. 201-203

En cambio, cuando la postura adoptada es la de la aceptabilidad, lo que el traductor hace es más bien *introducir* a la lengua meta una versión de la obra original, que se entiende entonces como un modelo pre-existente para el nuevo texto.<sup>175</sup> Además de las declaraciones explícitas de Borges al respecto, basta recordar el buen recibimiento que tuvieron sus traducciones entre el público lector latinoamericano para inferir que la adecuación no era su elección predilecta ni la más frecuente. Un acercamiento a los textos en sí comprueba esa suposición.

En su traducción de “La última Hoja del *Ulises*” (1925), por ejemplo, Borges lleva a cabo cambios notorios que parecen tener como objetivo la transformación del fragmento en una obra que funcione de manera autónoma en el contexto receptor: suprime nombres propios y referencias a personajes que aparecen en el resto de la novela y cuya mención dificultaría la comprensión del fragmento; omite los topónimos que remiten al contexto dublinés del original y además, de acuerdo con su posición criollista de esa época, se inclina por el uso de un lenguaje coloquial rioplatense, y sustituye, por ejemplo, “the carts of the bulls” por “las carretas de bueyes”, o “among the rhododendros” por “en el pasto”, transportando así la realidad de Molly Bloom a la del lector argentino.<sup>176</sup> También en su versión de *The Wild Palms* (1939), de William Faulkner, Borges, sobre todo en la parte de “El Viejo”, acude a vocablos argentinos como “guacho”, “compadrear” y “carancho”, acercando así la realidad del relato de Faulkner a la del Buenos Aires suburbano que

---

<sup>175</sup> *Ídem.*

<sup>176</sup> Para una comprensión más profunda de esta traducción, que presenta muchos más elementos sugerentes de los que es pertinente abordar aquí, pueden consultarse los siguientes textos: Jorge Schwartz, “Borges y la primera página del *Ulises*” en *Revista Iberoamericana*, 100-101, Julio-Diciembre de 1977, pp.721-728; Sergio Waisman, “Borges Reads Joyce” en *Variaciones Borges*, no. 9, 2000, p. 59-73; Patricia Willson, *op. cit.*, p.117-132; Nora Catelli y Marieta Gargatagli, *op. cit.*, p. 425.

proporciona al autor el escenario para la creación de varias de sus propias ficciones<sup>177</sup>. Por otro lado, el traductor no tiene reparo en agregar comas y paréntesis donde no los hay, eliminar repeticiones o hacer otro tipo de omisiones y separar los párrafos según le parece necesario para aligerar y aclarar una prosa que en su contexto original es reconocida por sus características “laberínticas”<sup>178</sup>.

No hay pues lugar a duda de que “a partir de su concepto de traducción recreativa, Borges imprime a sus versiones traducidas rasgos estilísticos diferentes, propios de un texto nuevo y dirigido a otras finalidades”<sup>179</sup>. En este punto se vuelve relevante recalcar que tanto James Joyce como William Faulkner se unen a Virginia Woolf en el grupo de quienes son considerados como los mayores representantes del modernismo anglosajón. El que Borges haya traducido textos de esos autores no es de extrañar si se tiene en cuenta que, en el contexto en el que lo hizo (poca de oro de la industria editorial argentina y, en particular, de *Sur*) existía un marcado interés por introducir “lo nuevo” de las literaturas extranjeras a la cultura argentina, y “lo nuevo” en aquel entonces era, entre otras cosas, lo modernista. Sin embargo, cuando se piensa que la estética de estos autores es una que él no suscribía, y que aún así, sus traducciones del fragmento *Ulysses*, *The Wild Palms*, y *Orlando*, tuvieron una enorme aceptación entre el público latinoamericano, el hecho cobra importancia e incita preguntas acerca de la perspectiva con la que Borges se acercó a esos textos y sobre las estrategias que empleó al traducirlos.

---

<sup>177</sup> Sobre este punto Patricia Willson, en el libro ya citado, desarrolla un análisis que devela cierta relación entre el uso aparentemente sistematizado de vocablos ingleses y argentinos en las dos partes de la novela y la forma en que Borges concibe y describe la ciudad moderna y sus “orillas”.

<sup>178</sup> María Elena Bravo, *op. cit.*, p. 11; Marian B. Labrum, “Las palmeras salvajes en traducción de Jorge Luis Borges: crítica y evaluación”, en *Livius. Revista de Estudios de Traducción*, no. 12, 1998, p. 92.

<sup>179</sup> Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 84.

Los paratextos que rodearon la publicación de “la última hoja del Ulises” y *Las palmeras salvajes* dejan en claro una cosa: si bien Borges apreciaba el mérito literario de sus autores, estas novelas distaban de ser apasionantes para él. Del *Ulysses*, cuyo fragmento antecede a las traducciones del *Orlando* y de la novela de Faulkner, Borges afirma lo siguiente en el comentario que, a manera de “prólogo”, acompañaba su versión:

Si Shakespear [sic] – según su propia metáfora- puso en la vuelta de un reloj de arena las proezas de los años, Joyce invierte el procedimiento y despliega la única jornada de su héroe sobre muchas jornadas de lector. (No he dicho muchas siestas).<sup>180</sup>

Años más tarde, en un “Fragmento sobre Joyce” (1941), Borges reafirma esa evaluación implícita del texto joyceano como “tedioso” al afirmar que sólo lectores “monstruosos” e implícitamente imposibles como su propio personaje, Funes el memorioso, podrían emprender la “lectura recta y consecutiva” de esta novela “indesciframente caótica”. Más aún, al final de este pequeño artículo él habla de un “don verbal” o “feliz omnipotencia de la palabra” de la que Joyce gozaba como una compensación por su falta de “capacidad para construir (que sus dioses no le otorgaron y que debió suplir con arduas simetrías y laberintos)”<sup>181</sup>. El caso de Joyce es por tanto emblemático, pues para Borges constituye un ejemplo de la literatura que, al apostar demasiado a las innovaciones del lenguaje, produce experimentaciones literarias que corren el riesgo de convertirse en meras piezas de museo.

La crítica a Joyce, en la que se lee claramente la concepción de literatura que Borges había postulado en su artículo “El arte narrativo y la magia”, también alcanza a *The Wild Palms*. Como expresa en la reseña de esta novela publicada en *El Hogar*, para Borges, “en las obras capitales de Faulkner – en *Luz de agosto*, en *El sonido y la furia*, en *Santuario*- las

---

<sup>180</sup> Jorge Luis Borges, “El *Ulises* de Joyce”, en *Proa*, no. 6, enero de 1925, p. 3

<sup>181</sup> Jorge Luis Borges, “Fragmento sobre Joyce”, en *Sur*, no. 77, 1941, p. 61.

novedades técnicas parecen necesarias, inevitables. En *Wild Palms* son menos atractivas que incómodas, menos justificables que exasperantes”.<sup>182</sup> Años después, en un pequeño artículo llamado “El oficio de traducir”, el autor confiesa haber traducido a Faulkner “porque me había comprometido a hacerlo, no por placer”<sup>183</sup>.

Así pues, es lícito afirmar que si bien Borges pudo emprender con interés la traducción tanto del fragmento del *Ulises* como de *The Wild Palms*, sus estrategias durante el proceso estuvieron menos vinculadas al placer creativo que al deseo de reafirmar su propia estética y realizar una crítica de la ajena<sup>184</sup>. Realzar este punto resulta importante porque, como mencioné en el capítulo anterior, este disgusto por la narrativa modernista anglosajona no acompaña a la traducción del *Orlando*: Borges percibe este texto como diferente de aquellos, y sus razones parecen afectar la forma en que decide traducir la novela de Woolf. Pero esta discusión se abordará a fondo cuando, en el próximo capítulo, se presenten los resultados del análisis del *Orlando* en español. Por ahora, es pertinente volver sobre la libertad con la que Borges llevó a cabo sus traducciones y los factores que la permitieron.

Como mencioné, los pocos pero ilustrativos ejemplos de “La última hoja del *Ulises*” y de *Las palmeras salvajes* ponen en entredicho la aplicación del adjetivo “literal” y “fiel” a las traducciones de Borges y dejan en claro que el escritor no tiene reparo en tomarse las libertades creativas que sugiere en sus escritos sobre la traducción. Un ejemplo más, tomado de la misma traducción de *Orlando* me sirve para respaldar esta afirmación:

---

<sup>182</sup> Jorge Luis Borges, “*The Wild Palms*, de William Faulkner” (1939), en *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar*, 2ª ed., Tusquets, Barcelona, 1990, p.319

<sup>183</sup> Jorge Luis Borges, “El oficio de traducir” (1976), *Borges en Sur, 1931-1980*, Emecé, Buenos Aires, 1999, p. 324.

<sup>184</sup> Patricia Willson, *op. cit.*, p. 126

Some grains of the Kentish or Sussex earth were mixed with *the thin, fine fluid which came to him from Normandy*.<sup>185</sup>

En su delgada y fina *sangre normanda* había entremezcladas unas partículas de la tierra de Sussex o de Kent.<sup>186</sup>

Cualquier traductor con experiencia en el campo de la traducción literaria estaría de acuerdo en que la transformación de “the thin, fine fluid which came to him from Normandy” a “sangre normanda” no es sólo un despliegue de economía verbal, sino todo un logro poético que, sin embargo, está lejos de ser lo que consideramos “literal”, e incluso modifica innecesariamente el original. Por lo mismo, ese mismo traductor concordaría en que, para un traductor que no es también “autor”, sería sumamente difícil lograr que su editor aceptara un cambio tan radical, por muy bien justificado que éste sea. Algunos podrían concluir entonces que Borges ha podido hacerlo *porque es Borges* (en el sentido de “su renombre la brinda la libertad necesaria para ello”), pero basta recordar la fecha de publicación de esta traducción para ver la necesidad de afinar esa afirmación: Borges traduce la novela de Woolf en la década de 1930, cuando, si bien se mueve ya en círculos en los que se reconoce su talento, no goza aún del reconocimiento que se desbordará años más tarde incluso fuera de su país. No obstante, su traducción se realiza en un ámbito cultural en el que, como se recordará del capítulo anterior, no sólo se apoya con vehemencia la introducción de textos extranjeros en el idioma nacional, sino que se ve en la traducción de los mismos un medio más para fomentar la creatividad y renovar la literatura nacional. A esto debe sumarse el hecho de que, gracias a su manejo experto y profundo del español, Borges es capaz de realizar cambios irreverentes que, sin embargo, pueden pasar desapercibidos para el lector común; la aceptabilidad del resultado final de sus decisiones de

---

<sup>185</sup> Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>186</sup> Virginia Woolf, *Orlando: Una Biografía*, traducción de Jorge Luis Borges, Alianza editorial, Madrid, 2003, p. 22.

traducción disfraza las libertades que se ha tomado y que sólo se hacen evidentes cuando ambos textos, traducción y original, se desmenuzan en un cuidadoso análisis comparativo (lo cual, obviamente, está muy lejos de las posibilidades del lector común, quien, en la mayoría de los casos, no se acerca al “original” por desconocer la lengua en la que fue escrito). Más que desmentir el que Borges traduzca como lo hace “porque es Borges”, la mención de estos dos factores busca sugerir una interpretación más acertada para esta expresión: en efecto, Borges se toma libertades, pero lo que le permite hacerlo no es su renombre, sino las habilidades creativas e individuales con las que contaba: habilidades que encontraron un terreno fértil para desarrollarse en el contexto del sistema literario y editorial argentino de las décadas de 1930 y 1940.

El pequeño estudio sobre la práctica traductora de Borges que he presentado hasta aquí permite concluir que su visión teórica sobre la traducción no es tan utópica como puede parecer en un principio. Evidentemente, hacerla realidad requiere, como él mismo demuestra, de grandes habilidades creativas y de un enorme compromiso con lo que él llama “el artificio”. Pero el hecho, alentador sin duda, es que la posibilidad de ser creador y feliz al ser infiel no le está negada al traductor común. La mayoría de las veces las restricciones de su contexto limitan su libertad de hacerlo pero, cuando las circunstancias se conjugan para ello, el traductor puede, en efecto, situarse a la cabeza de la “cadena de producción literaria”, o para decirlo con los teóricos del polisistema, en el centro del sistema literario de una cultura, para desde allí transformarla y afectar su evolución. Como ya se ha visto, el de Borges y el *Orlando* es uno de esos casos afortunados; al análisis de este texto dedico el siguiente y último capítulo de esta tesis.

## IV

### LA REESCRITURA DEL *ORLANDO*: ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA TRADUCCIÓN.

*In his presentation of himself as a translator, one senses the reserved pride of a powerful literary mind able to appropriate and transform what is presumably already present without seemingly changing anything.*

Efraín Kristal,  
*Invisible Work. Borges and Translation.*

¿Cómo entonces tradujo Borges el *Orlando*? Me dispongo a tratar de contestar esta pregunta con base en las pruebas tangibles que nos otorga el análisis comparativo. Para comenzar, es necesario volver sobre la posible perspectiva desde la cual Borges emprende su traducción; ésta está definida por la concepción de literatura y traducción del escritor que hemos estudiado ya y que, en el caso particular de *Orlando* se ve influenciada por otros aspectos que vale la pena mencionar. Uno de ellos es la peculiar relación que el escritor estableció con el texto de Woolf desde su primera lectura.

#### **a. Borges y el *Orlando* de Woolf: Una feliz coincidencia.**

En capítulos anteriores he comentado el poco interés de Borges por la estética modernista anglosajona y su búsqueda del verosímil psicológico. También he mostrado, por medio de los paratextos que acompañaron la publicación de sus versiones del *Ulysses* de Joyce y de *The Wild Palms*, de William Faulkner, que si bien él no fue descuidado al traducir esos textos, su interés no estuvo necesariamente relacionado con el placer. En el

caso del *Ulises*, parece guiarlo la curiosidad; en el de *Las palmeras salvajes*, el deber; en ambos la crítica de la estética ajena, la reafirmación de la propia. Pero el caso del *Orlando* es distinto. Los diversos comentarios que a lo largo de los años Borges hizo sobre el texto de Woolf y su propia versión de éste, dejan en claro que no consideraba esta novela como perteneciente a la misma categoría que las otras de la misma corriente, y que encontraba en ella cualidades ausentes en aquéllas, lo cual implica cierto grado de valoración estética. Como se recordará, ya en la biografía sintética de Virginia Woolf que se publicara en *El Hogar* meses antes de la publicación de *Orlando*, Borges hacía evidente su preferencia por esta novela, a la que calificaba de “originalísima”, “intensa” y “singular” y oponía con ventaja ante *Mrs. Dalloway* y *To The Lighthouse*, dos de las obras woolfianas más reconocidas por la crítica. Años más tarde, en su entrevista con Osvaldo Ferrari, no sólo reconoce el interés que, sorpresivamente, despertó en él *Orlando*; también lo llama “un gran libro” y, tras describir el tema y las características de la novela –la familia Sackville-West, el personaje inmortal como su representante, las ilustraciones, el juicio a las diferentes épocas y modas-, afirma que a pesar de que todo esto promete una obra ilegible, el texto es, de hecho, “interesantísimo” y “admirable”. Por si esto fuera poco, al sugerir Ferrari que *Orlando* es por momentos “un excelente exponente de la literatura fantástica”, Borges responde: “Sin duda, y además es un libro incomparable...”<sup>187</sup>

Las declaraciones de Borges sobre el *Orlando* tienen una cualidad particular: en ellas se percibe el entusiasmo de un lector que habla de un texto que le complace particularmente, y la satisfacción de quien recuerda con agrado una tarea en particular. Esto, aunado al hecho de que su evaluación es constante a través de los años, permite imaginar que el principio a partir del cual emprende la traducción está íntimamente relacionado con esta valoración

---

<sup>187</sup> Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferrari, *op. cit.*, p. 307.

estética y, por ende, con el placer, por lo que el impulso lúdico que da origen al texto de Virginia Woolf alcanza de algún modo a su traducción.

Pero si bien la sugerencia anterior es digna de mención, más relevante resulta pensar en las características del *Orlando* que pudieron despertar el interés de Borges a tal grado. Ante todo hay que recordar que si el *Orlando* sorprende en su contexto original es, entre otras cosas, debido precisamente a su divergencia con respecto al estilo modernista que Woolf había afianzado con *Mrs. Dalloway* y *To The Lighthouse*. Y es que, si bien en el *Orlando* es innegable la presencia de elementos típicos del modernismo anglosajón (digamos, el cuestionamiento de los géneros literarios, la reflexión sobre el desarrollo industrial y tecnológico), también es un hecho que, lejos que enfocarse en la representación del pensamiento humano y su complejidad, en este libro Woolf se libera de ese compromiso para jugar con la narración amena de peripecias y dar cabida al tratamiento de otros intereses, como el tema de la inmortalidad, la literatura inglesa o el contraste entre los sexos. De modo que extraño que Borges, para su sorpresa, se haya sentido atraído por el texto de Woolf; de hecho, el *Orlando* presenta varios de los elementos que en esa época eran de su interés. El juego con el género biográfico e histórico lo había llevado a la creación de *Historia universal de la infamia*, por ejemplo, y justo por ese entonces se esforzaba por introducir la literatura fantástica en Argentina<sup>188</sup>.

Hay, sin embargo, otra característica del *Orlando* que resulta aun más relevante al hablar de su traducción. En el multicitado ensayo “La supersticiosa ética del lector” (1931), dedicado a la reflexión sobre el concepto de “estilo” y su banalización, el escritor, en consonancia con lo que hace en sus ensayos dedicados a la traducción, critica la “vanidad

---

<sup>188</sup> Aún cuando la clasificación del *Orlando* como literatura fantástica es discutible, no puede negarse la presencia en ella de elementos de lo fantástico que sin duda fueron los que suscitaron el interés de Borges.

de la perfección” y afirma que la búsqueda de esa falacia va en detrimento de la obra literaria misma:

La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. Los cambios del lenguaje borran los sentidos laterales y los matices; la página “perfecta” es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta. Inversamente, la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba.<sup>189</sup>

Para ilustrar su reflexión, Borges acude a una comparación entre dos escritores medulares de la literatura española: Góngora y Cervantes. En su opinión, mientras que las líneas “perpetradas” por Góngora no se pueden variar impunemente, el *Quijote* “gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión”<sup>190</sup>. Con base en esta reflexión, es posible pensar en la siguiente correspondencia: mientras que las novelas característicamente modernistas corresponderían a “páginas perfectas”, dados los rasgos estilísticos que las definen, la comentada falta de unidad estilística de *Orlando* ubica a las suyas dentro del grupo de las que tienen “vocación de inmortalidad”; es decir, es un texto “imperfecto”, un borrador propenso a sufrir modificaciones, incluso “mejoras”, sin que su esencia se pierda en el proceso; es, pues, terreno fértil para la traducción recreativa que Borges concibe.

---

<sup>189</sup> Jorge Luis Borges, “La supersticiosa ética del lector” (1932), en *Obras Completas I*, pp. 203-204.

<sup>190</sup> Como se sabe, la relación de Borges con la obra maestra de Cervantes fue singular desde su primer encuentro. En alguna ocasión, el autor declaró haber leído el *Quijote* en inglés antes que en español, y comentó incluso que al leer la obra en su idioma original pensó que ésta se trataba de una mala traducción. Tiempo después él mismo desmintió esta afirmación, que pasó a formar parte de las muchas “travesuras” que el argentino le jugaba al público. Pero, engañosa o no, su declaración conlleva un objetivo bien claro. Lejos de unirse al grupo de seguidores incondicionales del *Quijote*, Borges fue siempre un crítico severo de la obra que sin embargo, como atestigua su mención en el ensayo citado, reconocía su enorme valor, si bien no en donde los demás lo encontraban. Otra muestra de esto es, mengua decirlo, el magistral “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, en donde las palabras del protagonista pueden leerse como una paráfrasis de lo que Borges afirma en “La supersticiosa ética del lector”: “‘El *Quijote*’, aclara Menard, ‘me interesa profundamente, pero no me parece ¿cómo lo diré? inevitable. No puedo imaginar el universo sin la interjección de Poe: Ah, bear in mind this garden was enchanted! O si el “Bateau ivre” o el *Ancient Mariner*, pero me sé capaz de imaginarlo sin el *Quijote*. [...] El *Quijote* es un libro contingente, el *Quijote* es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología’”. “Pierre Mendard, autor del *Quijote*”, pp.447-448.

Lo anterior se relaciona evidentemente con la concepción de literatura de Borges y con las características de su propia escritura, aspecto que también hay que tomar en cuenta para comprender la perspectiva desde la cual traduce el *Orlando*. Como es bien sabido, el estilo por el que Borges es reconocido mundialmente es el resultado de un largo proceso de búsqueda que comienza en la década de 1920 con la reflexión acerca del concepto de “estilo” heredado de los modernistas hispanoamericanos, y culmina a finales de los años 30 con la creación de sus primeros cuentos, en los que aparece ya esa prosa que transmite de manera precisa y clara contenidos de corte metafísico y filosófico de enorme complejidad, y que es reflejo de una concepción de la literatura en la que el estilo no tiene una función meramente ornamental, sino comunicativa: es un vehículo por medio del cual se transmiten los contenidos o temas de una narración.<sup>191</sup> La coincidencia temporal del proceso de traducción de *Orlando* con la creación de esos primeros cuentos, obliga a preguntarse qué influencia tendría la concepción recién definida de Borges sobre el resultado final de ese proceso, mucho más cuando se tiene en cuenta que, si bien el texto del *Orlando* no es tan “ornamentado” como otros de Woolf, sí mantiene algunas de las características que permiten llamar “barroca” a la escritura de la inglesa. En efecto, el concepto de estilo de Borges sería no sólo significativo, sino primordial en la traducción de *Orlando* al español, pero sobre esto volveremos más adelante.

Ésta es pues la perspectiva desde la cual Borges emprende la traducción del *Orlando*: en principio, descree de la base estética sobre la que se apoya su autora, el modernismo inglés; sin embargo, descubre aspectos del texto elementos que le interesan especialmente: los temas que trata, los elementos fantásticos que presenta, algunas de sus características

---

<sup>191</sup> Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas-estilo*. Gredos, Madrid, 1968, pp. 125-133.

eufónicas. Otros, no obstante, contrastan con su recién afirmada concepción de estilo y con las consecuentes características de su propia escritura. Esto, junto con aquellos rasgos que incluso en el contexto anglosajón se consideran “defectos”, probablemente hace de él, a los ojos de Borges, un texto que es susceptible de ser recreado por medio de la traducción entendida como re-escritura, como la creación de un nuevo texto para un nuevo lector. En los siguientes párrafos, entonces, exploraremos cómo esta perspectiva principal, y otros elementos menores que en el camino iremos mencionando, influyen sobre las estrategias de traducción de Borges y definen las normas que rigen el funcionamiento interno del *Orlando* en español.

**b. Entre el *crumpet* y el “caracú”: proyección del contexto cultural.**

Para comenzar, me interesa abordar el tema del contexto cultural del original y la forma en que éste se proyecta en la traducción, debido a su importancia para definir la norma inicial que rige la traducción del *Orlando*. Como vimos en el capítulo anterior, los estudios sobre las traducciones de prosa hechas por Borges llevan a la conclusión de que en ellas la tendencia es hacia la *aceptabilidad*, cosa que no es de extrañar, pues si, como expresa en “Los traductores de las 1001 noches” y “Las versiones homéricas”, traducir un texto implica recrearlo para un nuevo lector en un nuevo contexto, es de esperarse que, en la práctica, él actuara conforme a sus palabras. El análisis que hace Patricia Willson del uso de localismos y extranjerismos en “La última hoja del Ulises”, por ejemplo, deja en claro una estrategia definida para acercar el contexto foráneo al del lector argentino y lograr la identificación de éste con el texto. No obstante, cuando recordamos que en esa estrategia está también dibujada la postura criollista del Borges de la década del veinte, es válido preguntarse qué sucede cuando once años más tarde, con el criollismo dejado atrás y

suplantado por un interés en lo universal, Borges traduce el *Orlando*, un texto cuya comprensión está tan íntimamente ligada a la del contexto en el que se origina y que, además, intenta retratar.

Lo primero que puede decirse es que, si bien con menor frecuencia que en “La última hoja del *Ulises*”, Borges acude en *Orlando* a palabras de uso sudamericano como “caracú”, “ananá”, “changador”, “piolín” o “desorejada”. No obstante, también conserva palabras inglesas como *muffin*, *crumpet*, *football* o *hall*. El uso a veces contradictorio de estos vocablos y su localización más bien “desperdigada” en el texto, impiden sugerir una sistematización como la que puede proponerse en el caso de “La última hoja del *Ulises*” (o incluso en el de *Las palmeras salvajes*). No hay ninguna razón aparente, por ejemplo, para no usar “fútbol” por *football*, como tampoco la hay para conservar *hall* en algunos casos y traducir “salón” en otros. Por otro lado, si bien en la conservación de *muffin* y *crumpet*, que designan alimentos típicamente ingleses, se percibe una voluntad de ubicar al lector en la realidad británica de la historia, la aparición de “caracú” contradice tal deseo. Por su parte, la traducción de “pineapple” como “ananá” en vez de “piña” para describir a Sasha, el primer amor de Orlando, bien puede pensarse como una decisión consciente para transmitir el exotismo de la princesa rusa con un efecto sonoro más suave en la aliteración “la llamó un ananá, un melón, un olivo, una esmeralda...”; no obstante, hay que recordar que “ananá”, junto con “changador”, “piolín”, o “desorejada”, forman parte del vocabulario común del cono sur. Lo anterior, aunado a la postura estilística de Borges en ese momento, sugiere más bien que en la mayoría de estos casos su objetivo no haya sido una aclimatación del texto, sino que el escritor haya empleado las palabras vernáculas inconscientemente, o de “modo

natural”, como quizá él mismo habría dicho; de la forma en que hace todo hablante de una lengua y por ende de un dialecto con el que ha crecido.<sup>192</sup>

Pero lo anterior no elimina la posibilidad de un objetivo de acercamiento entre el lector y el contexto del *Orlando*. Otros procedimientos demuestran un claro afán por explicar referentes extratextuales cuya comprensión requiere de un conocimiento más extenso de la cultura popular británica y que resultan esenciales para el seguimiento de la historia. En el siguiente caso, por ejemplo, Woolf menciona de *Wapping Old Stairs*, un lugar (literalmente, unas escaleras) en Londres que llevaba a los muelles del Támesis y que en tiempos isabelinos era punto de reunión de gente de clase baja<sup>193</sup>:

Hence, he began going frequently to <i>Wapping Old Stairs and such places at night</i> (p.22)	De ahí que empezara de noche a frecuentar <i>Wapping Old Stairs y las cervecerías</i> (p.22)
---	--

Sin duda, una traducción más apegada al original habría ocasionado una duda en el lector argentino que difícilmente se habría podido resolver consultando una enciclopedia de principios del siglo XX, puesto que *Wapping Old Stairs* no es un referente muy conocido

---

<sup>192</sup>Por si este punto requiriera de demostración, o simplemente como dato curioso, vale mencionar un detalle identificado por Rafael Olea Franco en el artículo de Borges “El oficio del traductor” publicado por *Sur* en la década de los 70. Allí, al abordar el tema de a qué español traducir, el argentino reflexiona lo siguiente: “Creo que un idioma de una extensión tan vasta como el español, es una ventaja y hay que insistir en lo que es universal y no local. Hay una tendencia en todas partes, sin embargo, a acentuar las diferencias cuando lo que habría que acentuar son las afinidades. Claro que como el Diccionario de la Academia lo que quiere es publicar cada año un volumen más abultado, acepta una cantidad enorme de palabras vernáculas. La Academia Argentina de Letras manda entonces largas listas de, por ejemplo, nombres de yuyos de Catamarca para que sean aceptadas y abulten el Diccionario”. (*Borges en Sur, 1931-1980*, Emecé, Buenos Aires, 1999, pp. 323-324). Evidentemente, Borges aboga por el uso de una lengua panhispánica, que pueda ser comprendida por todo hablante del español; lo curioso es que, al propugnarla, emplea la palabra “yuyos”, perteneciente a los dialectos españoles de Chile, Argentina y Uruguay, demostrando con esto lo utópico de la idea del español “neutro”, pues incluso cuando se es consciente de las variaciones culturales y geográficas de una lengua, las palabras aprendidas en nuestro propio dialecto se cuelan sin ser notadas, al menos de vez en cuando, en nuestro discurso. Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 84

<sup>193</sup> Las ediciones del *Orlando* empleadas para este análisis son las citadas anteriormente: Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*. Anotada y con una introducción de Maria DiBattista, Mark Hussey, ed. Harcourt, Inc., Orlando, 2006, 333 pp.; Virginia Woolf, *Orlando: Una biografía*. Trad. de Jorge Luis Borges, Alianza Editorial, 2003, 210 pp. Dado que todos los ejemplos citados provienen de estas mismas ediciones, a partir de aquí se incluye sólo el número de página en el que aparecen integrado al texto principal.

fuera del contexto local. Una nota al pie bien podría ser la solución, pero Borges ha decidido tomar otro camino que, si bien implica un cambio en el significado concreto del original, resuelve el problema de manera económica: ha explicitado “such places” con el sustantivo “las cervecerías”, que explica en sí mismo la naturaleza del referente, volviendo innecesario saber su significado exacto.

En un caso parecido Borges ha optado por la sustitución del nombre propio por una frase sustantiva que lo explica y es reconocible por todo lector del mundo occidental:

<p>The main press of people, it appeared, stood opposite a booth or stage something like <i>our Punch and Judy show</i> upon which some kind of theatrical performance was going forward. (p. 42)</p>	<p>La mayoría, al parecer, estaba frente a una barraca o tablado, parecido a <i>un teatro de títeres</i>, donde se efectuaba una especie de representación. (p.40)</p>
---	--

Por supuesto, el referente específico desaparece, y con él, desaparece también el posesivo *our*, que en el original limita el público lector no sólo al británico, sino al británico contemporáneo de la narración, es decir, de la década de 1920. La solución de Borges borra esa frontera, contribuyendo así a que el lector no se sienta ajeno a la realidad que le relatan. En el siguiente caso, sin embargo, él lleva a cabo el proceso inverso: convierte un sustantivo común en un nombre propio con una referencia extratextual harto significativa:

<p>...and the reader, if we go on with it, may complain that he could recite the calendar for himself and so save his pocket whatever sum <i>the publisher</i> may think proper to charge for this book. (p. 266)</p>	<p>...el lector puede alegar que él es muy capaz de recitar el almanaque sin nuestra ayuda y de ahorrar el dinero que la <i>Hogarth Press</i> cobre por este libro. (p. 183)</p>
---	--

La *Hogarth Press* fue la editorial creada por Virginia Woolf y su marido y en ella se publicó *Orlando* por primera vez. Que Borges haya especificado esa referencia para el lector de su versión es inexplicable. O al menos eso parece, hasta que se recuerda que, meses antes de la publicación de *Orlando*, en la citada biografía sintética de Woolf publicada en *El*

*Hogar*, el escritor había mencionado la creación de la editorial. Cuando se tiene esto en cuenta, lo que en principio parece una decisión que recuerda al lector su posición de extranjero frente al contexto de la novela –lo cual contradice otras estrategias que parecen tener el objetivo opuesto-, se descubre como una estrategia con un doble objetivo. Por un lado, Borges contribuye a la identificación del lector con el texto a través de la mención de un referente extratextual (Hogarth Press) que pone en relación la novela con un paratexto (la biografía sintética) que lo explica dentro del contexto cultural de la traducción. Por el otro, acentúa en este fragmento la referencia a la realidad tangible del lector, tan importante en *Orlando* para lograr esa peculiar relación texto-lector que la caracteriza y que, en el caso anterior, por ejemplo, desaparece con la eliminación de *Punch and Judy*.

De lo anterior puede concluirse que, si bien en la traducción de *Orlando* no hay una estrategia tan marcada en cuanto al uso de localismos y extranjerismos como la que puede encontrarse en los otros textos modernistas traducidos por Borges, sí existe una tendencia, no a la naturalización del texto extranjero, sino a su adaptación para lograr la inteligibilidad en el contexto de la traducción y, por tanto, su aceptación. En este sentido, bien puede afirmarse que las estrategias de Borges logran un balance entre la extrañeza del lector ante lo ajeno y su comprensión por medio de la identificación de lo propio en la traducción.

### **c. Del “correr” al “desgranarse”: desplazamientos en la traducción del *Orlando*.**

Otro aspecto de la traducción de *Orlando* que nos puede decir algo sobre cómo funciona la norma de aceptabilidad en ella es el de los cambios o desplazamientos (semánticos, estilísticos, etc.) que resultan de la elección de un vocablo determinado para traducir otro del original. Como ya han establecido varios teóricos de la traducción (Shoshana Blum-kulka, Anton Popovic, J.C. Cartford, entre otros), los desplazamientos son

cosa inherente a la traducción; algo que se hace evidente, sobre todo, en la traducción a nivel de palabra. Dada la poca frecuencia con la que se encuentran palabras cuya equivalencia sea exacta en la lengua original y la lengua meta, en la mayoría de los casos el traductor se enfrenta al problema de decidir entre varias palabras de la lengua meta, cada una de las cuales proyecta un aspecto diferente de la palabra original y, mengua decirlo, esa decisión nunca es accidental o arbitraria. En un caso como el que sigue, por ejemplo, el traductor se ve obligado a tomar una decisión que, sea cual sea, tendrá la consecuencia de una modificación importante del texto original. La pérdida de la ambigüedad es inevitable, pues no existe vocablo en español que contenga la doble significación de *intercourse* (encuentro sexual/conversación). Sin embargo, en la elección de Borges se muestra una voluntad de lo que debe ser conservado en la traducción, del efecto que el nuevo texto debe tener.

What could have been more secret, she thought, more slow, and like the <i>intercourse</i> of lovers, that the stammering answer she had made all these years... (p.325)	¿Qué cosa más secreta, pensó, más lenta y más parecida a un <i>diálogo</i> de amantes, que la balbuceada respuesta que ella había dado todos esos años... (p.223)
---	---

Así pues, en la elección de un equivalente sobre otro no sólo influyen el aspecto semántico y pragmático de la lengua, sino la intención individual de quien traduce. Además, no sin razón afirma Lefevere que el problema de elegir entre una palabra u otra no está tan relacionado con el uso del diccionario, es decir, con la equivalencia semántica, como con el compromiso que se establece entre las dos poéticas en juego: la del sistema del original y la del receptor.<sup>194</sup> Con más razón en un caso como el del *Orlando*, cuya traducción es realizada por un escritor con una poética propia definida, la elección léxica ya no está solamente ligada al propósito comunicativo, sino a los intereses literarios del mismo traductor. En consecuencia, la aceptabilidad no depende ya sólo de la inteligibilidad del texto traducido,

<sup>194</sup> André Lefevere, *op. cit.*, p. 242.

sino también de su logro estético. Lo anterior puede verse claramente en ejemplos como los siguientes, en los que una modificación necesaria trae consigo un desplazamiento estilístico:

...he was changed from a sulky strip-ling, who could not enter a <i>ladies' room</i> without sweeping half the ornaments... (p. 42)	...de un mocetón hurraño, que no podía pisar un <i>estrado</i> sin voltear la mitad de los adornos... (p. 31)
The lips themselves were short and slightly drawn back over teeth of an exquisite almond whiteness. Nothing disturbed the <i>arrowy</i> nose in its short, tense flight... (p. 12)	Los labios eran cortos y ligeramente replegados sobre dientes de una exquisita blancura de almendra. Nada molestaba el vuelo breve y tenso de la <i>sagitaria</i> nariz ... (p. 12)

Ambos casos presentan un reto de traducibilidad que puede ser resuelto de diversas formas. En el caso de “ladies’ room” la dificultad consiste en que la traducción literal traería consigo cierta ambigüedad, debido a que la expresión “cuarto de damas” o incluso “salón de damas” no necesariamente refiere a un espacio asignado al esparcimiento de las mujeres nobles en una mansión. Una modulación como “un cuarto lleno de damas” habría resuelto este problema, pero Borges ha elegido una solución aparentemente más compleja que va acorde con los procedimientos de su propia escritura: al traducir *ladies’ room* como “estrado”, él rescata una acepción en desuso de esa palabra (una sala destinada al recreo de las damas en una casa de alta alcurnia), al tiempo que resume la idea del original de forma económica, con un solo vocablo. Algo similar ocurre en el ejemplo de *arrowy*, donde Borges soluciona el problema de conservar la comparación del original (“como una flecha”) desplazando la imagen hacia una referencia mitológica que la incluye. Además, ha conservado la posición original del adjetivo, con lo que, en español, se acentúa el tono hiperbólico del fragmento, en el que, por cierto, el narrador (parodia de un biógrafo victoriano, como se recordará) describe a su sujeto de estudio.

Es importante resaltar, por un lado, la tendencia de Borges a resolver los problemas de traducción de forma económica, y por otro, que si bien puede decirse que sus soluciones

en ambos casos “explican” el original, no lo hacen para todo lector de la traducción. Al traducir términos completamente comprensibles en lengua inglesa por palabras como “estrado” (con su significación antigua) y “sagitaria” (con su referencia mitológica), Borges eleva el registro del original, dibujando así para su traducción un lector que quizá se acerca más al de su propia obra.

Hasta aquí hemos observado casos en los que la no coincidencia de los equivalentes obliga a realizar un cambio en el texto traducido. En *Orlando*, no obstante, abundan otros en los que, aun cuando el desplazamiento no era necesario por razones semánticas, Borges se ha alejado del original. En esos casos, como a continuación veremos, su objetivo es meramente estético:

The <i>sound</i> of cannon was always in her ears. (p. 23)	El <i>estampido</i> del cañón estaba siempre en sus oídos. (p. 18)
...the river would seem to be <i>hurtling</i> itself between the fragments...(p.62)	...el río parecía <i>lastimarse</i> entre los fragmentos...(p.44)
She <i>croaked out</i> these promises and strange domineering tendernesses... (p.26)	<i>Graznó</i> estas esperanzas y esas curiosas ternuras autoritarias...(p.20)
How well she remembered the feel of rough rubies <i>running</i> through her fingers when she dabbled them in a treasure sack! (p.300)	¡Qué bien recordaba el contacto de los rubíes ásperos <i>desgranándose</i> por sus dedos en un bolsa de tesoros! (p.206)

En el primero ejemplo, “estampido” no sólo especifica un tipo de sonido, sino que refuerza la imagen de explosión aunada a “cañón”; en el siguiente, la personificación que la reflexiva brinda al río en ambos textos sufre una variación por la traducción de *hurtle* (arrojarse, precipitarse) como “lastimarse”: mientras que el contenido semántico de *hurtle* define al río como agente, el de “lastimarse” se enfoca a un resultado implícito en el vocablo inglés y en consecuencia enfatiza al río como paciente, con lo que la imagen en la traducción se percibe menos violenta pero más dolorosa que la del original. En el tercer caso, aun cuando existe el equivalente directo “croak” para *croak*, Borges ha elegido cambiar la

referencia a un sapo por la de un ave, muy probablemente para evitar el efecto sonoro de la conjugación de tercera persona del singular en pretérito, “croó”. Finalmente, la traducción de “running” como “desgranándose”, intensifica la imagen del original de dos formas: por un lado, la palabra crea un símil entre los rubíes y una granada; por el otro, la combinación de /g/ y /r/ sugiere el sonido de las piedras preciosas corriendo entre los dedos de Orlando.

Como puede verse, el común denominador de estos cuatro casos representativos es que, si bien la idea del vocablo original sigue presente de algún modo, el equivalente elegido en la traducción trae consigo un desplazamiento, con el que la imagen aludida en el fragmento se desarrolla de forma distinta a la original, y el efecto estético es modificado de manera efectiva. Lo anterior es altamente significativo porque muestra que Borges, de acuerdo con su propia concepción de lo que es traducir, va más allá de la simple transmisión de información y toma el original como una base sobre la cual construye otro texto con valor estético propio. Sin embargo, lograr este objetivo parece no siempre implicar un alejamiento del original, como muestra este caso, en el que, tras identificar un neologismo introducido por Woolf, el escritor aprovecha la coincidencia con la morfología de un adjetivo español y lo conserva:

Sunsets were redder and more intense; dawns were whiter and more <i>auroral</i> . (p.27)	Los ocasos eran más rojos y más intensos: el alba era más blanca y más <i>auroral</i> . (p.21)
--	--

Este último ejemplo resulta particularmente interesante porque, aunado al de vocablos como “estrado”, por ejemplo, devela la convivencia en esta traducción del Borges de los años veinte, quien tendía al uso constante de neologismos, con el Borges maduro, que prefiere renovar su propio idioma aprovechando la riqueza que éste le ofrece.<sup>195</sup> Pero, independientemente de lo que esto pueda decirnos sobre el desarrollo estilístico del escritor,

<sup>195</sup> Jaime Alazraki, *op.cit.*, p.187

en lo que se refiere al funcionamiento del texto en sí, este caso confirma nuestra sugerencia anterior: el objetivo principal de Borges es lograr un texto con valor estético propio, y para ello no sólo lleva a cabo cambios significativos en su texto “base”, sino que aprovecha lo que éste le proporciona.

Sin duda, los casos de elección léxica comentados hasta ahora demuestran que, como dijimos en un principio, Borges ve en *Orlando* un texto ideal para poner en práctica su visión de la traducción como reescritura: con el objetivo de lograr un texto con valor literario en el sistema receptor a partir de la novela de Woolf, realiza cambios que reflejan su propia concepción de estilo y que, de forma sutil pero contundente, transforman al *Orlando* en lo que podríamos llamar una “obra maestra a dúo”; un texto que sin dejar de pertenecer a Woolf, pasa a posesión de Borges. Por supuesto, los cambios ocurridos en el nivel de léxico son representativos de lo que sucede en el nivel textual, pero hay dos tipos que resultan particularmente relevantes debido a su constancia a lo largo de toda la traducción. Por un lado están aquellos que reflejan una preocupación por el efecto sonoro en el texto traducido (la sustitución de *running* por “desgranándose”, por ejemplo) y por el otro, aquellos cuyo objetivo es la economía verbal (el uso de “estrado” por *ladies’s room* o de “sagitaria” por *arrowy*). A partir de ambos surgen los dos temas que se develan como principales al hablar de la traducción de *Orlando* y que, por tanto, serán el foco del resto de esta discusión: la musicalidad y la depuración.

#### **d. La música del *Orlando***

En la ya citada biografía sintética de Woolf que se publica en *El Hogar* en 1936 y que prepara el terreno para la publicación del *Orlando* meses más tarde, Borges añade el siguiente comentario a su descripción de esta novela: “Es, además, un libro musical, no

solamente por las virtudes eufónicas de su prosa, sino por la estructura misma de su composición, hecha de un número limitado de temas que regresan y se combinan”.<sup>196</sup> Esta afirmación es especialmente relevante por dos razones: en primer lugar, resalta una característica del texto que en su contexto original es casi ignorada<sup>197</sup>; en segundo lugar, es una aseveración aceptada y difundida entre los comentaristas de la traducción del *Orlando*, quienes al repetirla y exaltar el éxito del autor para mantener esas características en la versión española, contribuyen a una revalorización del texto de Woolf: el rasgo que en el contexto del original carecía de importancia, se vuelve primordial en el contexto de la traducción. De modo que el caso del tema de la musicalidad del *Orlando* constituye ante todo un valioso ejemplo de cómo los paratextos que anticipan o rodean la primera publicación de un texto (en este caso, una traducción), influyen sobre la forma en que éste será percibido en el sistema receptor, y la importancia que para ello tiene el que dichos paratextos sean emitidos por una voz cuya autoridad proviene de su posición como escritor dentro de ese sistema o como traductor del texto en cuestión.

Por otro lado, hay que reconocer que cuando un traductor resalta cierta característica del texto con el que trabaja, es razonable suponer que dicho rasgo le haya merecido atención al traducir el texto. Indudablemente, ésta es la razón por la que quienes han comentado la traducción del *Orlando* le han otorgado importancia a la mención de su “musicalidad”. Emir Rodríguez Monegal, por ejemplo, comenta que Borges logró “mantener en español la

---

<sup>196</sup> Jorge Luis Borges, “Biografía sintética: Virginia Woolf”, pp. 38-39.

<sup>197</sup> Como se recordará del primer capítulo, para la crítica anglosajona el valor del *Orlando* se ubica más bien en su tratamiento de temas como la androginia, el desarrollo de la literatura y la historia inglesas, el manejo del humor y la parodia del género biografía. Sus características “musicales”, si bien no se niegan, no reciben especial atención. Aun cuando algunos reconocen en sus últimas páginas un anuncio de lo que más tarde será *The Waves*, uno de los exponentes más reconocidos de la llamada novela lírica, la relación entre ambas novelas se estudia desde el punto de vista del verosímil psicológico y no de las características de su prosodia.

musicalidad de la prosa de Virginia Woolf<sup>198</sup>, aunque no ahonda más sobre este tema Frances R. Aparicio, por su parte, afirma que “al igual que en su traducción al español de *The Wild Palms, Las palmeras salvajes*, de William Faulkner”, el escritor “mantiene el estilo musical y los patrones fónicos del *Orlando*”<sup>199</sup>, e incluso llega a hacer una reflexión sobre la importancia del nivel sonoro que, de acuerdo con ella, tiene una función psicológica en la obra: “El valor fónico musical, vehículo de recurrencias, contrarresta el desarrollo temporal anacrónico y fragmentado de la obra, desarrollo que comienza en la época isabelina en Inglaterra y termina en la primera mitad del siglo veinte y que enmarca, fantásticamente, la vida del protagonista”.<sup>200</sup> No obstante, tras este comentario el estudio de Aparicio se enfoca a analizar las omisiones y los énfasis en la traducción de Borges por medio de ejemplos no necesariamente relacionados con las cualidades sonoras del texto, por lo que este aspecto de la traducción queda simplemente establecido como un hecho que no requiere demostración.

Es sin duda Patricia Willson, quien ha reflexionado con mayor profundidad sobre la forma en que la musicalidad se hace presente en el *Orlando*. Con respecto a la prosodia del texto, la autora toma como base lo postulado por varios autores que dedicaron atención al tema del valor semántico del estrato fónico de la lengua (Barthes, Martinet), para sugerir que la atribución de sentido a los sonidos, ya sea a nivel segmental o suprasegmental, es asunto altamente cuestionable. “El problema se complica”, afirma, “cuando se trata de una transposición interlingüística, porque si es discutible la adherencia de un sentido unívoco a lo prosódico, tanto más discutible es que esa adherencia pueda conservarse en el cambio de

---

<sup>198</sup> E. Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*, Nueva York, Dutton, 1978, p.293, citado por Patricia Willson en *La Constelación del Sur*, op. cit. p. 145

<sup>199</sup> Frances R. Aparicio, *Versiones, interpretaciones, creaciones. Instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo XX*. Ediciones Hispamérica, Gaithersburg, 1991, p. 120.

<sup>200</sup> *Ídem*.

código lingüístico”, sobre todo cuando, como en el caso del *Orlando*, “desde su propia hipótesis sobre la relevancia del plano fónico dentro de la economía del texto, el traductor desestima todo semantismo de lo prosódico”.<sup>201</sup> Para ilustrar su reflexión, Willson menciona los casos de la traducción de “garish” como “jarro” y de “chill” como “chucho”, a partir de los cuales se podría conjeturar una preocupación por la similitud fónica de las palabras, para luego replicar que “los ejemplos en contrario son tan numerosos y elocuentes que sería más atinado suscribir la hipótesis de una traducción atenta primordialmente a lo semántico”.<sup>202</sup> Por si esto no bastara, a continuación presenta un fragmento abundante en aliteraciones que Borges no ha mantenido en su totalidad, y al respecto afirma que aun cuando aquellas que ha conservado indicarían una preocupación por conservar la figura de dicción y “el remate fónico del fragmento”, la omisión de las otras “torna indecidible la cuestión”.<sup>203</sup> Es así como Willson llega a la conclusión de que

...de los dos sentidos que Borges le atribuyó a “musicalidad” [la prosodia del texto y los motivos recurrentes en su estructura narrativa], el que resulta demostrable es el segundo: los temas y personajes que vuelven a la manera de los motivos en una composición musical. Por ejemplo, el poema escrito por Orlando, “La encina” (“The Oak Tree”); por ejemplo, el personaje del poeta y luego crítico laureado, Nick Greene; por ejemplo, la belleza de las piernas de Orlando. Lo más recurrente, sin embargo, es la intrusión del enunciador ficticio: el narrador biógrafo.

Para comprobar esto, Willson desarrolla entonces un análisis en el que muestra la voluntad de Borges de enfatizar la presencia del narrador en la traducción, y sugiere que el escritor no lee al *Orlando* desde el resto de la obra woolfiana, sino desde la tradición del *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne, autor éste a quien Virginia Woolf menciona en su prólogo a la novela. Para Willson, “al destacar el carácter intrusivo del narrador, Borges desarma la sintaxis que imponen las nociones de ‘autor’ y ‘obra’, para armar – dentro de la

---

<sup>201</sup> Patricia Willson, *op. cit.* pp. 146-148.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 149

<sup>203</sup> *Ídem.*

tradición literaria inglesa- una nueva sintaxis, que sustrae a Virginia Woolf del verosímil psicológico.”<sup>204</sup>

Así pues, los estudios hasta ahora mencionados dejan en claro que, aun cuando la musicalidad es la característica más mencionada en referencia al *Orlando* en español, falta aun mucho camino por recorrer en el estudio de este tema. Lo que es ya evidente, es que la musicalidad del texto en el segundo sentido que Borges menciona (el de “la estructura misma de su composición, hecha de un número limitado de temas que regresan y se combinan”), no puede ser puesto en duda. Sin embargo, en lo que se refiere a “las virtudes eufónicas de su prosa” hay aun mucho por decir. Realizar un estudio exhaustivo de este aspecto de la traducción de Borges llevaría indudablemente mucho más tiempo y espacio del que esta tesis puede disponer para cumplir con su objetivo de dar una visión más amplia de la traducción del *Orlando*, por lo que en los siguientes párrafos me propongo solamente enriquecer la discusión realizada por Patricia Willson en el estudio que he descrito y que es en realidad el que abre la puerta al debate sobre este tema tan sugerente.

Sin duda, el estudio de Willson en cuanto al segundo aspecto en el que Borges postula la musicalidad, es acertado y convincente. Sin embargo, es mi opinión que su conclusión acerca del aspecto prosódico del texto requiere ser revisada. Para empezar, valdría decir, sin afán de ahondar demasiado en el debate sobre el sentido y los sonidos, que si bien la dificultad de establecer una relación *unívoca* entre un sentido y un sonido o grupo de sonidos del lenguaje es innegable, esto no basta para refutar la existencia de un valor semántico del estrato fónico de la lengua, ni mucho menos su valor estético dentro de un texto. Es un hecho que el significado de una aliteración, por ejemplo, es subjetivo y por tanto se presta siempre a discusión, pero esto no puede ser suficiente para ignorar o

---

<sup>204</sup> *Ibíd.*, p. 154.

minimizar la presencia de la figura y su efecto expresivo sobre el texto. Dicho de otro modo: el que sea complicado explicar las relaciones que se establecen entre sentido y sonido en un texto, no significa que tales relaciones estén ausentes y que no deban ser tomadas en cuenta.

Por otro lado, es cierto que la transposición interlingüística del estrato sonoro de un texto presenta una enorme complicación, sobre todo si el objetivo es obedecer al discurso normativo de la traducción que, como dice Willson, aboga por la traducción de una figura de dicción como la misma figura en la lengua meta; es decir, por la imitación del texto original.<sup>205</sup> No obstante, si se tiene en cuenta que, para el traductor en el caso del *Orlando*, la traducción implica un proceso de recreación y no de imitación, es posible pensar que su estrategia para mantener una cualidad que él mismo resalta en el original se aleje de la sugerida por dicho discurso normativo.

En relación con esto último, es necesario repensar también la afirmación de Willson sobre el menosprecio de Borges hacia “todo semantismo de lo prosódico” en favor de la economía del texto. No es errado afirmar que en su etapa madura (que, podría decirse, comienza a mediados de la década de 1930) Borges descrea del uso del lenguaje con una función meramente ornamental, y no como conductor de los contenidos de un texto. Jaime Alazraki es uno de los muchos estudiosos que han analizado esta característica fundamental de la escritura borgeana que, según él, se origina en un deseo de Borges por oponerse a la estética del modernismo hispanoamericano, en cuya narrativa el despliegue del virtuosismo descriptivo desplaza a la narración convirtiéndola en un pretexto “que permite al autor crear un mundo de impresiones sensoriales, de transposiciones artísticas, de ritmos verbales, donde todas las cosas valen por su potencial estético, por su capacidad de belleza.”<sup>206</sup> La

---

<sup>205</sup> *Ibíd.*, p. 148.

<sup>206</sup> Jaime Alazraki, *op. cit.* p. 239.

opinión de Borges acerca de la concepción de estilo construida a partir de este tipo de escritura fue expresada por él en varios de sus ensayos, en particular en “La supersticiosa ética del lector”:

La condición indigente de nuestras letras, su incapacidad de atraer, han producido una superstición del estilo, una distraída lectura de atenciones parciales. Los que adolecen de esa superstición entienden por estilo no la eficacia o ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis.<sup>207</sup>

Para Borges, por tanto, el uso del lenguaje, el estilo, cobra importancia sólo en la medida en que es eficaz para transmitir lo que, en su opinión, es lo primordial en el artificio que constituye un relato: la narración de sus temas. Cualquier elemento ornamental que no contribuye a comunicarlos es un desvío y por lo tanto debe ser evitado. Indudablemente, esta postura encuentra su correlato práctico en la propia escritura borgeana, cuya riqueza y complejidad de temas busca, en palabras de Alazraki, “nuevas virtudes en el lenguaje, una imagen diferente del estilo: austeridad, rigor, precisión.”<sup>208</sup>

Queda claro entonces que Willson no se equivoca del todo al afirmar que, por sobre aquellos elementos que adornan el texto por medio de efectos sonoros, Borges siempre preferirá los que contribuyan a la clara y concisa expresión del tema. No obstante, lo anterior no significa que el escritor desestime totalmente el poder expresivo de lo sonoro en la prosodia y que no lo aproveche a veces. En el libro que he citado, Jaime Alazraki identifica también que:

“[...] el poeta nato que hay en Borges sabe arrancar de las cosas su inextinguible poesía, sin embellecer o endulzar su prosa porque no se trata de la poesía de las palabras sino de las cosas [...] Estos trazos líricos – verdaderos puentes poéticos, pero nunca desvíos, siempre parte integrante de la trayectoria narrativa – ocurren sobre todo cuando Borges habla de la tarde, la llanura o la ciudad de Buenos Aires: temas dominantes de su poesía.”<sup>209</sup>

---

<sup>207</sup> Jorge Luis Borges, “La supersticiosa ética del lector”, p. 203.

<sup>208</sup> Jaime Alazraki, *op. cit.* p. 133.

<sup>209</sup> *Ibíd.*, p. 165

En otras palabras, si bien Borges reprueba el uso de ciertos elementos líricos con el sólo propósito de embellecer un texto, no duda en usarlos cuando puede aprovechar de ellos la cualidades que le ayudan a reforzar la narración. En otra parte, por ejemplo, el mismo Alazraki menciona el uso de “largas tiradas anafóricas” para reforzar la expresión del caos, uno de los temas recurrentes en la obra borgeana:

El mismo “vi” anafórico que encabeza las enumeraciones en la visión del Aleph, se repite [en “La escritura de Dios”] en la descripción de la Rueda; pero mientras en el Aleph las enumeraciones dibujan la imagen del caos actual del mundo, en “La escritura de Dios” la descripción de la Rueda traza la abigarrada y caótica historia del universo: todos los tiempos y hechos del universo están contenidos en ella.<sup>210</sup>

Lo anterior, aunado a la manera en que Borges subraya la cualidad musical del *Orlando*, brinda razón suficiente para suponer que el autor se haya percatado de que, en esta novela, el nivel sonoro tiene una función que va más allá de la orfebrería superflua; de que, como afirma Aparicio, es “vehículo de recurrencias” que ayuda a solventar la fragmentación temporal de la obra y que, en variadas ocasiones, resulta esencial para lograr la ironía y la parodia discursiva de la novela. La probabilidad de que el Borges haya traducido en consecuencia de este descubrimiento aumenta cuando se piensa en una entrevista posterior a la traducción del *Orlando*, en la que comenta:

En cuanto a la traducción de ese libro de Virginia Woolf, yo pensé al principio simplificar el estilo. Pero luego me di cuenta de que esto sería falsearlo y opté por una traducción casi literal. Claro está que, *a veces, por razones de eufonía, tuve que invertir el orden de las palabras o cambiar una palabra por otra.*<sup>211</sup>

Como otros de Borges, este comentario debe ser tomado con cautela, pues, según veremos adelante, su declaración respecto a la no simplificación del estilo y la traducción “casi literal” del *Orlando* no es cien por cierto precisa; sin embargo, los resultados del

---

<sup>210</sup> *Ibíd.*, p.77

<sup>211</sup> Jorge Luis Borges y María Esther Vázquez, “Recuerdos de Ginebra. Casas de Shakespeare, de Kipling y de Henry James. El ‘Orlando’ de Virginia Woolf. El idioma español y el inglés. La literatura actual. La inmortalidad”, en *Borges: Imágenes, memorias, diálogos*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977, p. 72.

análisis que a continuación presentaré confirman su aseveración en lo referente a la eufonía, e incluso sugieren que, con frecuencia, cuando Borges en efecto sigue el texto original de cerca, su objetivo es precisamente mantener cierto efecto sonoro de éste. Por otro lado, al afirmar que, en pro de la eufonía “cambió una palabra por otra”, el traductor de *Orlando* confirma que, como sugerí, su idea de lograr la musicalidad del texto woolfiano en español no consiste en buscar la similitud sonora de las palabras, sino en crear nuevos efectos que funcionen en su propia versión de la novela. Esta sugerencia se ve además apoyada por la reflexión que Efraín Kristal lleva a cabo en su disertación sobre Borges y la traducción, la cual cito a continuación como resumen de lo que hasta ahora he tratado de exponer:

Borges does not rule out the unlikely eventuality that a translator might be able to reproduce all the relevant features that characterize a particular work; and at the same time, he recognizes that the most concentrated efforts of a poet, exploiting the unique possibilities of a particular language, may be impossible to translate. However, those linguistic aspects that cannot be reproduced in translation do not cause Borges any more anxiety than the fact that a paraphrase is never identical with its original. In general one paraphrases to underscore certain features of a text while ignoring others, and ne generally translates o underscore certain features of a text while downplaying others. All the same, an “untranslatable” text remains “translatable” for Borges because it is always “possible to recreate the work, to take the text as a pretext”. Where the cadences of the original are lost, the translator may be able to find new cadences that did not exist in the original. In short, for Borges, the poetry of ideas can always be translated in such a way that the original and the translation amount to the “same” text, and the poetry of emotion can be translated also, as a recreation.<sup>212</sup>

Así, mientras que, desde el punto de vista de Willson, la escasa frecuencia de casos como el de “garish”/”charro”, y la omisión de algunas aliteraciones significarían, en efecto, la imposibilidad de comprobar que la conservación de las características prosódicas del original haya sido un objetivo buscado por Borges, desde esta nueva perspectiva pueden citarse otros tantos ejemplos, como aquél en que se traduce “*the diamonds running through his fingers*” como “los diamantes desgranándose entre sus dedos” (traducción que se repite tal cual cuando el motivo aparece nuevamente en el texto), que no sólo niegan la usencia de

---

<sup>212</sup> Efraín Kristal, *op. cit.*, p. 6.

una preocupación por el efecto sonoro del texto traducido, sino que demuestran la voluntad de crear efectos que enriquezcan la versión en español. A ese caso se agregan otros como los que siguen. En el primero, aun cuando ha podido traducir “chequered” como “cuadriculaban”, Borges ha optado por “ajedrezaban”, y aun en el siguiente ha escogido una palabra cuya sonoridad, aunada al uso de la voz activa, enfatiza el ímpetu de la acción de los témpanos y añade fuerza a la escena descrita:

Were not the bars of darkness in the room, and the yellow pools which <i>chequered</i> the floor... (p.14)	Las barras de oscuridad en el cuarto y los charcos amarillos que <i>ajedrezaban</i> el piso, (p.12)
For furniture, valuables, possessions of all sorts <i>were carried away</i> on the icebergs. (p. 47)	Porque los témpanos <i>arrastraban</i> muebles, valores, objetos de todas clases. (p.45)

Con la excepción de este último, en el que casualmente el vocablo inglés y el español coinciden fonéticamente por la presencia de /r/, estos casos muestran un interés no por la imitación del original, sino por la creación de un efecto distinto, acorde con la poética de la lengua española y con su propia visión de estilo; al intensificar el efecto sonoro, Borges refuerza la imagen descrita; en otras palabras, hace uso de lo ornamental para transmitir los contenidos del texto.

En cuanto a las aliteraciones y otras figuras de dicción como la paronomasia, la anáfora y el polisíndeton, de las que Woolf echa mano con frecuencia para dar color u eufonía a su texto, es cierto que en más de una ocasión Borges se ve obligado a eludirlos, en cuyo caso con frecuencia busca soluciones que, como muestro a continuación, implican una síntesis de la idea expresada en el original:

Images, metaphors of the most extreme and extravagant <i>twined and twisted</i> in his mind. (p. 28)	Imágenes, metáforas extremas y extravagantes se <i>entrelazaban</i> en su mente. (p.28)
--	---

Sin embargo, no son pocos los ejemplos en los que se hace evidente un esfuerzo por mantener esas figuras. Como muestra, pueden citarse los siguientes ejemplos, en los que Borges las ha conservado, en la mayoría de los casos, sustituyendo un sonido por otro o cambiando de vocablo para mantener el efecto sonoro original.

...go to his attic room and there <i>lunge and plunge and slice</i> the air with his blade. (p.11)	...subir hasta su buhardilla para <i>hender, y arremeter y cortar</i> el aire con su acero. (p. 11)
<i>All</i> was phantom. <i>All</i> was still. <i>All</i> was lit as for the coming of a dead Queen . (p. 328)	<i>Todo</i> era fantasma, <i>todo</i> era quieto. <i>Todo</i> estaba iluminado como a la espera de una Reina muerta. (p. 225)
... <i>a fire in a field</i> against minarets near Constantinople (p.294)	... <i>un fuego sobre un fondo</i> de minaretes cerca de Constantinopla (p.204)
... <i>a duffer, a flumfler</i> . (p.311)	... <i>un chambón, un chapucero</i> . (p.213)

Lo que es más importante: la pérdida de aquellas figuras que no pudieron conservarse con frecuencia se ve compensada por la creación de otras donde no las había.<sup>213</sup>

Un ejemplo significativo es el siguiente donde, una vez más, Borges ha realizado un cambio que enfatiza la imagen descrita al construir una aliteración que emula el sonido de la brisa:

...and now it swung, gently, perpetually, <i>in the breeze which never ceased blowing</i> . (p.13)	...y ahora se hamacaba suave y perpetuamente <i>en la brisa que soplabá incesante</i> . (p.11)
--	--

En otras ocasiones, Borges construye un efecto sonoro incluso haciendo algo que normalmente trata de evitar: alargar el texto por medio de la adición de un elemento inexistente en el original que como resultado forma una anáfora o un polisíndeton:

<sup>213</sup> Con respecto a esto, vale la pena mencionar que, según demuestran los estudios de Jorge Schwartz y Sergio Waisman, este tipo de compensación aparece también en “La última hoja del *Ulises*”. En su análisis sobre esta traducción, Schwartz descubre que: “Al encontrar efectos paronomásticos, las soluciones borgeanas son verdaderas recreaciones textuales. Por ejemplo, ‘and the poor donkeys slipping and half asleep, es vertido por Borges sin los efectos poéticos del original: ‘y los pobres burritos cayéndose de sueño’ [...] Pero lo compensa en otro momento: ‘all shorts of shapes and smells and colours’ es traducido por Borges, ‘con tanta forma Dios creó y olores y colores’, en una verdadera equivalencia paronomástica.” (Jorge Schwartz, *op. cit.*, p. 724.)

Por su parte, en la traducción de “*they might as well try to stop the sun from rising tomorrow*” como “eso es como atajarlo al sol del salir”, Waisman encuentra un ejemplo de la creación de una expresión poética a partir de una idiomática, y al respecto afirma: “In this last case, Borges also displaces the alliteration in s (“sol de salir”) which in the English version comes in conjunction with the next phrase, ‘the sun shines for you he said’”, (Sergio Waisman, *op. cit.*, p. 65-66.)

But since he was sixteen only, and too young to ride with them in Africa or France... (p. 13)	Pero como sólo tenía dieciséis años, y era demasiado joven para cabalgar <i>por tierras de Francia o por tierras de África...</i> (p.11)
<i>And he fancied her at forty grown unwieldy though she was now slim as a reed, and lethargic though she was now blithe as a lark.</i> (p.52)	<i>Y se la imaginaba a los cuarenta, ya pesada, aunque ahora era esbelta como un junco; y se la imaginaba aletargada, aunque ahora era alegre como una alondra.</i> (p.38)
<i>A more candid, sullen face it would be impossible to find.</i> (p. 14)	Imposible encontrar cara <i>más sombría y más cándida</i> (p.12)
All the time they seemed to be skating on fathomless depths of air, so blue the ice had become; <i>and so glassy smooth was it</i> that they sped quicker and quicker to the city (p.53)	Todo ese tiempo parecía que patinaban sobre insondables abismos de aire, tan azul era el hielo; y <i>tan vidrioso era y tan liso</i> que resbalaban hacia la ciudad más y más ligero (p.38)

Otras veces, contrario al discurso normativo mencionado por Willson, el escritor cambia una figura por otra para mejorar el efecto en la lengua meta. En el siguiente caso, por ejemplo, el polisíndeton funciona bien en el original debido a sus componentes monosilábicos, pero en español, la acumulación de elementos resulta en una frase posiblemente demasiado cargada para el gusto de Borges, por lo que el escritor sustituye esta figura por la paranomasia de “bajaban y oscilaban” y “subiendo y descendiendo”, con lo que el ritmo apresurado del original se ve sustituido por uno más cadencioso que contribuye a contrastar el movimiento sugerido por la imagen de “legiones de servidores saludando, arrodillándose”, etcétera, con el de la anterior, de “sirvientes apresurados”.

Some were small hurrying lights, as if servants dashed along corridors to answer summonses [...]; and others <i>dipped and waved and sank and rose</i> as if held in hands of troops of serving men, bending, kneeling, rising, receiving, guarding and escorting... (p.16)	Algunas eran lucecitas apresuradas, como llevadas por sirvientes apresurados, que atravesaban los corredores contestando órdenes[...]; y otras <i>bajaban y oscilaban, subiendo y descendiendo</i> como sostenidas por las manos de legiones de servidores, saludando, arrodillándose, levantándose recibiendo guardando y escoltando ... (p.16)
---	--

Hasta aquí, he tratado de ofrecer ejemplos que muestren la posibilidad de una conclusión diferente de la de Willson en cuanto a los aspectos de la musicalidad de *Orlando*

que ella considera: la similitud sonora de palabras aisladas y la traducción de figuras retóricas. Ahora es importante dirigir la atención hacia otros aspectos de la traducción que refuerzan la hipótesis de que en su traducción Borges priorizó a las cualidades líricas o musicales del original. Uno de ellos es aquél al que él se refiere la entrevista citada anteriormente: el cambio en el orden de las palabras.

Conocedor de las posibilidades que le brinda la lengua española, Borges sabe explotar su flexibilidad en el orden de los elementos sintagmáticos para crear énfasis y cadencias rítmicas. Muestra de ello son los tres fragmentos que siguen. En todos ellos, el objetivo primordial ha sido enfatizar cierto lirismo del original por medio de la ruptura del orden normativo, es decir, por medio del hipérbaton. En el primero la anteposición del verbo crea una simetría que da cadencia a la construcción, mientras que en el segundo el mismo procedimiento sirve para acentuar el tono poético del original que resulta de anteponer el circunstancial. Algo parecido sucede en el tercero, donde el orden es invertido para lograr el mismo énfasis que en inglés produce la construcción no normativa sintagma verbal-circunstancial:

Violence was all. The flower <i>bloomed</i> and faded. The sun <i>rose</i> and sank. The lover loved and went. (p.27)	La violencia era todo. <i>Se abría</i> la flor y se marchitaba. <i>Se levantaba</i> el sol y se hundía. El enamorado amaba y se iba. (p.21)
...the moon and stars blazed with the hard fixity of diamonds, and to the fine music of flute and trumpet the courtiers <i>danced</i> . (p. 36)	...la luna y las estrellas ardían con la dura fijeza de los diamantes, y al fino compás de la flauta y de la trompeta <i>bailaban</i> los cortesanos. (p.27)
Girls were roses, and their seasons were short as the Rowers'. Plucked they must be <i>before nightfall</i> . (p.27)	Las muchachas eran rosas, y sus estaciones eran breves como las de las flores. <i>Antes de la caída de la noche</i> había que cortarlas. (p 21)

Otra forma de manejo del lenguaje empleada por Borges con estos fines es la transposición. Al respecto cito el siguiente caso representativo, en el que los verbos del original han sido sustantivados, lo cual enfatiza la referencia de la oración a la poesía:

...the poets sang beautifully <i>how roses fade and petals fall</i> . (p. 27)	...los poetas cantaban bellamente <i>la vejez de las rosas y la caída de los pétalos</i> .(p. 21)
---	---

Los signos de puntuación, indispensables para crear cadencias y ritmos en el texto escrito, son también herramientas de las que Borges saca ventaja para crear efectos sonoros efectivos en la traducción. En el siguiente caso, por ejemplo, ha combinado un cambio en el ordenamiento del fragmento con el uso de los dos puntos para crear una suerte de epifonema: la frase, que en el original es más bien una interrupción, en la traducción se convierte en la culminación del discurso que le añade fuerza expresiva.

Always it flies fast out to sea and always I fling after it words like nets (here she flung her hand out) which shrivel as I've seen nets shrivel drawn on deck with only sea-weed in them and sometimes there's an inch of silver – <i>six words-</i> in the bottom of the net. (p.313)	Siempre vuela hacia el mar y siempre le tiro palabras como redes (aquí tendió la mano) que se encogen, como he visto encogerse las redes que no traen sino algas, y a veces en el fondo queda una pulgada de plata: <i>seis palabras</i> . (p.215)
--	--

En este otro ejemplo, que además ilustra cómo funciona la combinación de procedimientos para lograr cierto efecto, Borges cambia de posición el segundo asíndeton, crea una anáfora en él, y realiza varios cambios en la puntuación (la sustitución de guiones por la coma y el punto y coma, la inclusión de una coma) que, al redistribuir las pausas, tienen como resultado una cadencia distinta de la original:

...and the scent curved like a shell round a figure – was it a boy's or a girl's – <i>furred, pearled, in Russian trousers- young, slender, seductive</i> – a girl, by God! but faithless, faithless! (p. 303)	Se ahuecó el perfume como una concha al rededor de una figura -¿de varón, de muchacha?- <i>joven, grácil, atrayente-</i> una muchacha, Dios mío, <i>con pieles, con perlas, con bombachas rusas;</i> pero, ¡falsa, falsa! (p. 208)
--	--

Finalmente, es imposible hablar de la musicalidad del *Orlando* sin mencionar aquellos pasajes en los que los límites entre prosa y lírica se desdibujan aún más por medio del uso de la rima y de contracciones que constituyen verdaderos versos. Su importancia se ve enfatizada por el hecho de que si bien son pocos en el texto, en ellos se observa con mayor claridad el juego entre géneros que colocaría la escritura de Woolf entre aquellas que se consideran prosa lírica. En el siguiente ejemplo, puede verse cómo Borges se esfuerza por conservar estos pequeños rasgos de poesía:

<p>The thought struck him like a bullet. Ambition dropped like a plummet. Rid of the heart-burn of rejected love, and of vanity rebuked, and all the other stings and pricks which the nettle-bed of life had burnt upon him when ambitious of fame... (p. 105)</p>	<p>La idea lo golpeó como una bala. La ambición se hundió como una plomada. Libre de la congoja del amor rechazado y del despecho y de todos los demás agujones y punzadas que el erial de la vida le clavó cuando codiciaba la gloria... (p. 74)</p>
---	---

Hasta aquí me he preocupado por presentar ejemplos que ilustren de forma tan aislada como es posible los diferentes procedimientos de los que Borges se vale para mantener o recrear la musicalidad de *Orlando*. Pero para comprender cómo esta cualidad se hace presente en la novela, es también necesario observar la actuación de esos procedimientos en combinación y a mayor escala. Por eso presento a continuación dos ejemplos finales que, al contraponerse, muestran también los dos procedimientos que acontecen a lo largo de la traducción.

<p>It was <i>a memorable hand</i>; <i>a thin hand</i> with long fingers always curling as if round orb or sceptre; <i>a nervous</i>, <i>crabbed</i>, <i>sickly hand</i>; <i>a commanding</i> <i>hand</i>; <i>a hand that had only to raise itself</i> <i>for a head to fall</i>; <i>a hand</i>, he guessed, at- tached to an old body that smelt like a cupboard in which furs are kept in camphor; <i>which body</i> was yet capari- soned in all sorts of brocades and gems; and held itself very upright though perhaps in pain from sciatica; and never</p>	<p>Era <i>una mano</i> memorable; <i>una mano</i> delgada con <i>largos</i> dedos siempre arqueados como alrededor del orbe o del cetro; <i>una mano</i> nerviosa, perversa, enfermiza; <i>una mano</i> autoritaria también; <i>una mano</i> que no tenía más que elevarse para que una cabeza cayera; <i>una mano</i>, adivinó, articulada a un cuerpo viejo que olía como un armario donde se guardan pieles en alcanfor: <i>cuerpo</i> aun recamado de jo- yas y brocados, y que se mantenía bien</p>
---	--

flinched though strung together by a thousand fears; and the Queen's eyes were light yellow. (p. 22)	erguido aunque con dolores de ciática; y que no flaqueaba aunque lo ceñían mil temores; y los ojos de la Reina eran de un amarillo pálido. (p. 17)
--	--

En el original, esta descripción sobresale por la presencia de un sujeto anafórico que marca el ritmo acumulativo de una construcción compleja cuya tensión se rompe sólo al final, cuando nuestra atención es bruscamente dirigida del cuerpo hacia los ojos de la reina, logrando con esto un efecto de sorpresa e impacto. En la traducción es notable la cercanía con el texto original; Borges ha conservado la anáfora y la ruptura al final del fragmento, y los cambios que ha llevado a cabo, aunque significativos, son pocos. La posición de los adjetivos es uno de ellos: de acuerdo con el procedimiento regular en toda traducción del inglés al español, Borges los ha pospuesto, evitando así una construcción que en la lengua de llegada resultaría “afectada”. Sólo el adjetivo en “largos dedos” ha mantenido su posición original, lo que no sólo lo enfatiza, sino que brinda mayor eufonía a la frase “una mano delgada con largos dedos”. Por otro lado, Borges ha dividido la oración compleja de Woolf por medio del uso de los dos puntos y la omisión de la partícula “which”; la relación entre las dos oraciones no se pierde, pero la anadiplosis que resulta del cambio crea una pausa que cumple un doble objetivo: añade dramatismo al fragmento a la vez que atenúa la aglomeración sintáctica del original.

El siguiente y último ejemplo se opone al anterior porque en él Borges no realiza sólo unas cuantas modificaciones; aun cuando una traducción más literal era posible, el traductor se ha alejado casi por completo del texto original para construir uno que podría considerarse más bien como una reinterpretación de aquél:

...everything was partly something else, and each gained an odd moving power from this union of itself and something not itself so that with this mixture of	...cada cosa se cambió parcialmente en otra, como si la conciencia de Orlando fuera una selva con avenidas ramificándose por aquí y por allá, las
--	---

truth and falsehood her mind became like a forest in which things moved; lights and shadows changed, and one thing became another. (p. 323)	cosas se alejaban y se acercaban, se confundían y se apartaban, y hacían las más raras alianzas y combinaciones en un incesante ajedrez de luz y de sombra. (p.222)
---	---

El hecho de que el distanciamiento del texto original no sea estrictamente necesario obliga a preguntarse qué fue lo que llevó a Borges a realizar esta transformación casi total del fragmento. Es muy probable que uno de sus objetivos sea lograr más claridad en la construcción de la imagen descrita pero, aunado a esto, se percibe un marcado interés por brindar fluidez y eufonía al texto, cosa que una traducción más literal no habría logrado. Ese interés se percibe principalmente en la creación de una aliteración de /s/ al final del fragmento, en donde se rompe la repetida estructura de dos elementos unidos por la conjunción “y” con la que se logra una cadencia que evoca el movimiento descrito en el texto.

El caso es notorio también por otra razón: además de lograr el doble objetivo de brindar economía al texto y mantener e incluso enfatizar su musicalidad, Borges ha introducido elementos pertenecientes a su propia obra por medio de la mención del ajedrez al final del fragmento y de la frase “una selva *con avenidas ramificándose por aquí y por allá*”, que sugiere la idea del laberinto, símbolo constante en la narrativa del escritor que aquí viene a enfatizar el estado de confusión y caos en la mente del personaje. Todo esto convierte a este fragmento en un ejemplo ideal de la visión de Borges sobre la traducción llevada a la práctica: entendido como borrador, o, mejor dicho, como motivo literario, el original deviene más bien un texto “base” sobre la cual el traductor construye una nueva versión en la que conviven, en este caso, la mano de Woolf y la de Borges.

Lo anterior pareciera sugerir que la traducción como reescritura se lleva a cabo sólo cuando el traductor se aleja premeditadamente del original, pero esto no es así. Como

demuestran este último caso y el anterior, en la traducción del *Orlando* conviven ambos procedimientos: el alejamiento del original y su seguimiento cercano, unidos por una constante que, en este caso, es el interés por lograr un texto en español en el que se perciban características musicales equivalentes a las que el traductor identificó en el texto de Woolf. Esto permite pensar que Borges no se acerca o se aleja del original en función de la fidelidad a éste, sino con el objetivo de crear un texto con valor estético propio en la lengua de llegada; cuando el texto original proporciona elementos que sirven a este propósito, traduce literalmente, y se aleja cuando una modificación enriquece más su propia versión. En este sentido, la traducción casi literal de fragmentos como el de la descripción de la mano de la reina Isabel, no es sino otro recurso de la traducción como re-escritura.

Finalmente, a partir del análisis presentado se puede concluir que la afirmación de que Borges “logró mantener la musicalidad de la prosa de Woolf” no es del todo acertada, como tampoco lo es decir que no se preocupó en mantenerla en lo absoluto. Los ejemplos presentados demuestran que la musicalidad del *Orlando*, en el sentido de “las virtudes eufónicas de su prosa”, es en efecto una de las cualidades del original que Borges decidió destacar en su traducción, pero también dejan ver que, en consonancia con su visión de la traducción como una re-escritura del original, el autor no buscó lograr la similitud sonora con el original. Su objetivo fue crear, a partir del texto de Woolf, efectos eufónicos que funcionaran en una nueva versión cuyas características borgeanas salen a la superficie frecuentemente, hasta dominar casi por completo el texto.

Una de esas características, quizá la más importante, es aquella que ya asoma en varios de los ejemplos presentados, en los que las decisiones del traductor tienen que ver no sólo con un interés por el efecto eufónico, sino también con un afán por lograr un texto más claro y conciso. Las modificaciones realizadas con ese propósito son variadas y abundantes;

en conjunto constituyen un proceso que podríamos llamar de “depuración”, el cual, como ahora veremos, tiene un importante significado en la versión borgeana de esta novela.

#### e. La depuración del *Orlando*

Al igual que el de la musicalidad, éste es un aspecto que constantemente se menciona en los comentarios sobre el *Orlando*, pero que quizá no ha sido estudiado con la profundidad que merece. Con frecuencia, las múltiples omisiones, los cambios de ordenamiento y puntuación, las particiones de párrafo y las variadas modificaciones sintácticas que Borges realiza son sencillamente descritos como “mejoras” al texto de Woolf. Para Aparicio, por ejemplo, son parte de una “actitud editorialista” que tiene como resultado “una obra más concentrada y menos difusa”<sup>214</sup>, mientras que para Suzanne Jill Levine, “la traducción del narrador argentino es, en muchos casos, más concisa e imaginativa que el mismo original”.<sup>215</sup> No obstante, ninguna de ellas o de los otros comentadores del texto se adentra demasiado en la forma en que Borges logra esto, ni lleva a cabo una reflexión somera sobre los efectos que esos cambios tiene en el resultado final de la traducción.

En realidad, el problema con la descripción de estos cambios como “mejoras” es que, como todo juicio de valor, es subjetivo. Es verdad que en algunos casos las modificaciones de Borges son soluciones muy creativas a problemas presentados por el original; sin embargo, el término “mejora” aplicado a una oración como la que sigue resulta sencillamente insuficiente:

Some grains of the Kentish or Sussex earth were mixed with the thin, fine fluid <i>which came to him from Normandy</i> . (p. 28)	En su delgada y fina sangre <i>normanda</i> había entremezcladas unas partículas de la tierra de Sussex o de Kent. (p.22).
--	--

<sup>214</sup> Frances R. Aparicio, *op. cit.*, p. 121

<sup>215</sup> Suzanne Jill Levine, *op. cit.*, p. 454.

Lo que subyace a la decisión de Borges en este fragmento es evidentemente ese afán por la economía verbal que caracteriza su prosa y que al mismo tiempo se opone a la de Woolf, abundante en construcciones complejas de las que ésta no es sino una pequeña muestra. Sin duda alguna, si la concisión lograda con la hipálage se considera estilísticamente superior al uso de la subordinada, el cambio constituye una mejora. Pero si se piensa en el uso de este tipo de construcción como un rasgo típico de la prosa woolfiana, entonces la modificación de Borges significa una imposición de su estilo sobre el de la inglesa, y por tanto, la “pérdida” de un elemento importante del original. Por supuesto, el procedimiento va de acuerdo con la concepción que Borges tiene de la traducción, pero cuando de comparar ambos textos se trata, la discusión es más fructífera si, dejando de lado juicios de valor que sitúen a uno por encima el otro, observamos a ambos desde la misma altura para analizarlas en términos de la oposición estilística entre Woolf y Borges y los posibles efectos que los cambios en la traducción tendrían sobre la recepción del texto y su autora en el sistema de llegada. Esto es precisamente lo que trataremos de hacer a continuación. Para ello, resulta útil retomar las reflexiones de algunos estudiosos sobre Borges y el estilo.

Ya al hablar de la musicalidad en el *Orlando* mencionábamos que, de acuerdo con los estudiosos del tema, la escritura por la que Borges es reconocido es en gran parte el resultado de un esfuerzo por alejarse de las prácticas que caracterizaron a los modernistas hispanoamericanos y los contemporáneos que los seguían, quienes, en su esfuerzo por enriquecer la prosa castellana “incolora” que les precedía, habían terminado por ligar la concepción de estilo a la del uso meramente ornamental del idioma, dejando de lado la narración de los hechos. “La renovación modernista [hispanoamericana]”, dice Alazraki, “no está motivada por una afán de intensificar el poder narrativo de la prosa, sino, más bien, por

el fructivo anhelo de aumentar su capacidad descriptiva: quietud y no movimiento, descripción, no narración.”<sup>216</sup> Estilo, por tanto, significaba en ese contexto maestría en el uso del lenguaje para lograr efectos rítmicos y de hermosura verbal, y cualquier obra que prescindiera de esas características era considerada como carente de él.

Para Borges, esta forma de crear y calificar un texto narrativo contradecía la misma razón de ser del género, cuyo propósito primordial debía ser el tratamiento de los temas. Sobre el *Quijote*, que en algún momento Paul Groussac calificó de “prosa de sobremesa”<sup>217</sup>, el argentino afirmó lo siguiente:

En verdad, basta revisar unos párrafos del *Quijote* para sentir que Cervantes no era estilista (a lo menos en la presente acepción de la palabra) y que le interesaban demasiado los destinos del Quijote y de Sancho para dejarse distraer por su propia voz. [...]Prosa de sobremesa, prosa conversada y no declamada es la de Cervantes, y otra no le hace falta. Imagino que esa misma observación será justiciera en el caso de Dostoievski o de Montaigne o de Samuel Butler.<sup>218</sup>

Defensor del modo “clásico” de escritura, es decir, de aquél cuyo interés primordial es el objeto literario, y no el individuo que lo crea, Borges abogaba por una prosa directa que, evitando distraerse en preciosas descripciones, empleara el lenguaje para expresar sus temas de manera efectiva.

Si bien desde sus primeros años como escritor Borges cuestionó la estética del modernismo hispanoamericano, podría pensarse que algunos de sus rasgos se hicieron presentes en su obra ensayística de la década de 1920, los cuales, según Alazraki, dan cuenta de la forma en que el autor de *El Aleph*, como otros contemporáneos suyos, asimiló “los hallazgos del modernismo antes de crear una prosa diferente y personal”.<sup>219</sup> No obstante, Borges expresaría cierta vergüenza sobre estos escritos años más adelante:

---

<sup>216</sup> Jaime Alazraki, *op. cit.*, p. 123.

<sup>217</sup> *Ídem.*

<sup>218</sup> Jorge Luis Borges, *Discusión*, M. Gleizer, Buenos aires, 1932, pp. 46-47.

<sup>219</sup> Alazraki, *op. cit.* p. 126.

Yo antes escribía de una manera barroca, muy artificiosa. Me pasaba lo que le pasaba a muchos escritores jóvenes, creo. Por timidez, creía que si hablaba sencillamente la gente creería que no sabía escribir. Sentía la necesidad de demostrar que sabía muchas palabras raras y que sabía combinarlas de un modo sorprendente. Yo creía que la literatura era técnica y nada más, pero ya no estoy de acuerdo con eso.<sup>220</sup>

En la opinión del Borges maduro, la suerte del escritor era ser al principio “vanidosamente barroco”, pero con los años algunos podían lograr “si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad”<sup>221</sup>. Sin duda, él mismo alcanzó ese objetivo tras un proceso de búsqueda y experimentación que inició con el cuestionamiento, en esos primeros ensayos, del “mito del estilo” creado por los modernistas, continuó con los “ejercicios de prosa narrativa” que constituyen los textos de *Historia universal de la infamia* y culminó con la cristalización en sus primeros cuentos de una nueva concepción de “estilo” en la que éste “deja de ser un bello afeitado para convertirse en laborioso órgano”<sup>222</sup> de expresión. Y es que, aun cuando Borges continuaría experimentando en su obra posterior, es un hecho que para 1939, año en que escribe “Pierre Menard”, las premisas sobre las que se construye su literatura están ya bien afianzadas, y su estilo como narrador está bien definido, de manera que en esos textos puede apreciarse ya esa prosa cuya austeridad, precisión y claridad contrasta con la complejidad y la erudición de los temas de corte metafísico y filosófico que trata; una prosa en la que se hace evidente que “Borges -como Cervantes- juega con las cosas, no necesita jugar con las palabras”.<sup>223</sup>

La razones por las que Borges se oponía a la prosa del modernismo hispanoamericano también darían origen a su desconfianza en la llamada “novela psicológica” del modernismo anglosajón, cuyo afán por la representación de la psique

---

<sup>220</sup> James E. Irby, “Encuentro con Borges”, en *Vida universitaria*, Monterrey, México, 12 de abril de 1964, p.14

<sup>221</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas II*, Emecé, Barcelona, 1996, p. 236.

<sup>222</sup> Alazraki, *op. cit.*, p. 135.

<sup>223</sup> *Ibíd.*, p. 155.

humana dio como resultado textos narrativos en los que la acción se veía reducida al mínimo para abrir paso a la compleja y minuciosa descripción de los procesos mentales y las impresiones sensoriales de los personajes. Como expresó en su ensayo “El arte narrativo y la magia” y, más adelante, en su prólogo a *La invención de Morel*, de Bioy Casares, Borges consideraba que, al enfocarse en la “transcripción” de la realidad psicológica de los personajes y minimizar el argumento, los escritores de esta corriente dejaban de cumplir con lo que él consideraba el objetivo de todo artificio literario, que no era la simulación de la realidad (fuera ésta la del mundo exterior o la de la psique humana), sino la creación de una “apariencia de veracidad” lo suficientemente efectiva como para producir en el lector “la fe poética”<sup>224</sup>. Desde la perspectiva de Borges, los modernistas anglosajones, si bien con un objetivo diferente, cometían el mismo error que los modernistas hispanoamericanos: supeditar la narración a la descripción; usar del lenguaje no como vehículo de expresión de los temas, sino, en este caso, como objeto de experimentación.

De manera que no nos extraña descubrir una coincidencia entre lo que Alazraki identifica al contrastar la prosa modernista hispanoamericana con la borgeana, que Borges “juega con las cosas, no con las palabras”, y la apreciación de Umberto Eco al comparar al escritor argentino con James Joyce. Tal como refiere Kristal en su libro sobre Borges y la traducción, “Eco calls Borges a “delirious archivist” whose own experimentations, as opposed to those of Joyce, take place at the level of ideas, not language. Whereas Joyce treated language as a “jeu de massacre,” Borges played with ideas, “letting words insinuate new and unexpected horizons.”<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> Jorge Luis Borges, “El arte narrativo y la magia”, p. 172.

<sup>225</sup> Efraín Kristal, *op. cit.* p. 4.

En efecto, nada podría ser más opuesto a la prosa de líneas rectas y economía verbal de Borges que la escritura colmada de juegos de sintaxis, léxico y puntuación de Joyce. De hecho, la comparación podría extenderse para abarcar a todos los escritores considerados como representativos del modernismo anglosajón, y en específico, a aquellos con cuya obra Borges trabajó, pues si bien cada uno tenía intereses literarios que podían contrastar, tanto Woolf como Faulkner coinciden con aquello que Eco identifica en Joyce. Si bien ninguno de los dos llegaría a lo que Eco llama “jeu de massacre” del irlandés, la prosa de ambos también se caracteriza por el uso de técnicas para representar el flujo de conciencia, como el soliloquio, el monólogo interior, y el discurso indirecto libre, e incluso por una meticulosa atención a los efectos sonoros del texto, producto de un anhelo por borrar los límites entre el género lírico y el narrativo, aspecto este último que los acercaría aún más a los modernistas hispanoamericanos.

Indudablemente, esta oposición entre su propia poética y la de los modernistas cuyas obras tradujo nos ayuda a explicar algunas de las decisiones de Borges, en particular aquellas relacionadas con lo que, desde su perspectiva, era una “depuración” del texto (la omisión de elementos innecesarios, la concentración sintáctica, los cambios de puntuación, la partición de párrafos), pero que, desde la perspectiva del contraste entre su propio estilo y el de aquellos que tradujo, constituye más bien una respuesta estética a esa poética que el traductor no suscribe. En el caso del fragmento del *Ulysses*, traducido en 1925, la presencia más sosegada de esos procedimientos da cuenta del proceso de afirmación de su propia estética por el que Borges pasaba en ese momento. En lo que se refiere a *The Wild Palms*, traducida cuando ya esa estética está afianzada, la “depuración” del texto está vinculada a un afán crítico por parte del traductor, cuyo origen puede incluso leerse en la evaluación que Borges realiza de la novela de Faulkner años antes de traducirla: para él, mientras que “las

novedades técnicas” en otras obras de Faulkner parecen necesarias e inevitables, en *The Wild Palms* “son menos atractivas que incómodas, menos justificables que exasperantes”.<sup>226</sup>

Pero ¿qué sucede en el caso del *Orlando*?

Ya he demostrado que Borges no ubica a esta novela junto a las otras que tradujo, y que la separa del resto de las obras de Woolf. No sin razón, pues si bien los temas que trata y su intento de romper con la concepción victoriana del género biográfico la siguen ubicando dentro del modernismo, en su forma, *Orlando* dista de pertenecer al mismo grupo que aquellas. Como se recordará, Woolf escribió esta novela con el objetivo explícito de alejarse de la meticulosa experimentación formal que en sus obras anteriores, *Mrs. Dalloway* y *To The Lighthouse*, había generado la creación de técnicas que le permitían proyectar la realidad subjetiva de sus personajes por medio de la manipulación minuciosa de las formas del texto (de su sintaxis, de su uso de conectores, del discurso indirecto libre, entre otros aspectos). En el *Orlando*, Woolf busca “descansar” de esa forma de escritura, al tiempo que expone su visión acerca del género biográfico: su propósito es relatar la vida de un personaje y, por esto, la prosa de esta novela está menos enfocada a los detalles formales y, en ella, la descripción del flujo de conciencia se hace a un lado para ceder el lugar a la narración de eventos.

Lo anterior pareciera sugerir que la oposición entre la poética modernista y la borgeana no es de utilidad para explicar los procedimientos de depuración en la traducción del *Orlando*, pero esto no es así, pues si bien esta novela se diferencia en gran medida de *Mrs. Dalloway* o *To The Lighthouse*, no deja de presentar rasgos que indiscutiblemente pertenecen al estilo que Woolf desarrolla a partir de su experimentación en aquéllas.

---

<sup>226</sup> Jorge Luis Borges, “*The Wild Palms*, de William Faulkner”, p.320

Además de esos brochazos de lirismo que ya hemos estudiado, el rasgo más notable es el de su sintaxis, caracterizada por el uso de oraciones complejas en las que, con frecuencia, el sujeto queda separado del verbo por frases circunstanciales u oraciones subordinadas que se acumulan a veces hasta formar un párrafo entero; también encontramos casos de colocación poco común, párrafos largos y construcciones que pueden parecer redundantes. Finalmente, aun cuando la voz del biógrafo/ narrador omnisciente domina prácticamente todo el relato, hay momentos en los que Woolf recurre al discurso indirecto libre para provocar cierta ambigüedad entre la voz del narrador y la de Orlando; éstos son aun más notables hacia el final del libro, en donde, como hemos mencionado, Woolf parece retomar la prosa de sus obras anteriores recurriendo al soliloquio para expresar el flujo de conciencia de Orlando en ese último día de su vida del que el lector es testigo.

De manera que los razonamientos que aplican al caso del texto joyceano y del de Faulkner en este sentido no dejan de ser válidos para el *Orlando*. Pero ¿cuál es pues el efecto de los cambios introducidos por Borges en una novela de estas características? Para comprenderlo mejor, es necesario observar algunos ejemplos de los procedimientos aplicados por él. Uno de los más frecuentes y menos complejos es el reordenamiento de los elementos de la oración, por medio del cual él crea lecturas más fluidas y claras de las complejas oraciones woolfianas. Los siguientes ejemplos ilustran los casos más recurrentes de este tipo de procedimiento. En el primero, el sujeto y la frase verbal, antes separados por una larga frase adjetiva, se han acercado, mientras que en el segundo, el tercero y el cuarto son las oraciones subordinadas las que han sido reordenadas para solventar la lectura un tanto confusa que resulta de la sintaxis woolfiana:

And as Shelmerdine, now grown a fine sea captain, hale, fresh-coloured, and alert, leapt to the ground, there sprang	Y cuando Shelmerdine <i>saltó a tierra</i> – apuesto capitán, bronceado, rosado y alerta- un pájaro voló sobre su cabeza.
--	---

up over his head a single wild bird. (p. 329)	(p.225)
...it came from the heart of his own great house in the valley, which, dark before, even as he looked and the single trumpet duplicated and reduplicated itself with other shriller sounds, <i>lost its darkness and became pierced with lights.</i> (p.20)	Venía del corazón de su propia casa grande en el valle, que, antes oscura, <i>perdía su tiniebla y se acribillaba de luces,</i> .en el mismo momento que él miraba y que la trompeta se duplicaba y reduplicaba con otros sonos estridentes (p.16)
beyond the crowd among the frozen reaches of the Thames where, save for sea birds and some old country woman hacking at the ice in a vain attempt to draw a pail full of water or gathering what sticks or dead leaves she could find for firing, <i>not a living soul ever carne their way.</i> (p.32-33)	más allá del gentío por las heladas extensiones del Támesis, donde <i>no daban con un alma viviente,</i> salvo unos pájaros marinos o alguna vieja aldeana hachando el hielo con el vano propósito de sacar una baldada de agua o juntando ramitas y hojas muertas para quemar (p.32)
Carriages, carts, and omnibuses seemed to her eyes, so long used to the look of a plain sheet of footscap, alarmingly at longerheads. (p.274)	<i>A sus ojos, por tanto tiempo acostumbrados a una hoja simple de papel de escribir,</i> los carruajes, los carros y los omnibus parecían estar en pugna. (p.189)

Este último caso también es ejemplo de otro fenómeno recurrente en la traducción del *Orlando*; con frecuencia Borges transporta al principio de la frase u oración los circunstanciales de tiempo, modo, lugar u espacio, dibujando así primero un escenario sobre el que luego se llevan a cabo los hechos; sin duda una forma de presentar una escena que resulta más congruente con la sintaxis regular del español, donde los elementos circunstanciales aparecen al principio o al final de cada frase:

... but as no visible proof is offered us, <i>in the courtyard...</i> (p.69)	...pero <i>como en el patio</i> no hay prueba alguna...(p.185)
He laid his gloves neatly <i>on the table beside him.</i> (p.277)	<i>Sobre la mesa, a su lado,</i> puso cuidadosamente los guantes. (p.191)
But the traffic was heavy <i>that spring afternoon</i> (p. 288)	<i>Pero esa tarde de primavera</i> era incesante el tráfico (p.198)
He directed that the river, which was frozen to a depth of twenty feet and more for six or seven miles on either side, should be swept, decorated and given all the semblance of a park or pleasure ground, with arbours, mazes, alleys, drinking booths, etc., <i>at his expense.</i> (p. 35)	<i>A su costo,</i> hizo barrer y decorar el río (que estaba helado hasta unos veinte pies de profundidad y una anchura de seis o de siete millas), y lo cambió en un parque de diversiones, con glorietas, laberintos, alamedas y barracones de feria. (p.26)

Como podrá imaginarse, la puntuación es otro elemento clave en este proceso de depuración. Además de cortar los largos párrafos de Woolf, Borges tiende a acentuar la separación de las oraciones o incluso a crearla donde no la hay. En el siguiente caso, el uso de guiones le ha servido para eliminar un conector y simplificar así una oración compleja:

For not only did he find himself confronted by the problems which have puzzled the wisest of men, <i>such as What is love? What friendship? What Truth?</i> but directly he came to think about them...(p.99)	No sólo lo asaltaban problemas que han confundido a los mayores <i>sabios</i> -¿ <i>Qué es el amor, qué la amistad, qué la verdad?</i> -, sino que al pensar en ellos...(p.70)
---	--

En otros casos, como los que siguen, la separación de elementos tiene como consecuencia un cambio estilístico importante: mientras que en el original la ausencia de pausas y el uso de las conjunciones de Woolf se acerca a la recreación de la precipitación de ideas y emociones como acontecen en el pensamiento humano, en la versión borgeana ese caos ha sido ordenado y por lo tanto disuelto.

“Oh, Sasha!” Orlando cried. Really, she was shocked that she should have come to this; she had grown so fat; <i>so lethargic; and</i> she bowed her head over the linen...(p.303)	-¡Sasha!- gritó Orlando. La escandalizaba, realmente, que hubiera llegado a eso: se había puesto tan aletargada, tan <i>gorda</i> . <i>Inclinó</i> la cabeza sobre las sábanas... (p.208)
After twenty minutes the body and mind were like scraps of torn paper tumbling from a <i>sack and, indeed</i> , the process of motoring fast out of London so much resembles the chopping up small of body and mind, which precedes unconsciousness and perhaps death itself that it is an open question in what sense Orlando can be Said to have existed at the present moment.(p.307)	A los veinte minutos el cuerpo y el espíritu era como papel picado chorreando de una <i>bolsa</i> . <i>Realmente</i> , el hecho de correr en automóvil por Londres se parece tanto al desmenuzamiento de la identidad personal que precede al desmayo y quizás a la muerte, que es difícil saber hasta qué punto Orlando existía entonces. (p.211)
“Faithless!” cried Orlando (the man had gone) and all the shops seemed to pitch and toss with yellow water <i>and far off</i> she saw the masts of the Russian ship... (p. 303)	-¡Falsa!- gritó Orlando (el vendedor se había ido) y un agua alborotada y amarilla inundó la <i>tienda</i> . <i>Orlando</i> divisó a lo lejos los mástiles del barco ruso... (p.209)

Dentro del tema de la puntuación, el uso de paréntesis y guiones ya ha recibido atención por parte de otros comentaristas de la traducción. Frances R. Aparicio, por ejemplo, menciona que en el *Orlando* los paréntesis “conlleven, entre otras cosas, cierto peso de ironía, de humorismo y hasta de autoparodia”<sup>227</sup>, y resalta el siguiente caso, tomado de la escena del cambio de sexo de Orlando, en el que el uso de paréntesis por parte de Borges cobra incluso el valor de la acotación teatral:

<p>“Truth, come not out from your <i>horrid</i> den. Hide deeper, fearful truth[...] Hide! Hide! Hide!”  <i>Here they make as if to cover Orlando with their draperies.</i> (p. 101)</p>	<p>- Verdad, no salgas de tu <i>obscena</i> caverna. Húndete más abajo, horrible verdad [...] Ocúltate, ocúltate, ocúltate.  <i>(Aquí hacen el ademán de cubrir a Orlando con sus velos).</i> (p. 95).</p>
--	--

En otras ocasiones, como hace notar Patricia Willson en el análisis ya mencionado, la introducción de paréntesis y guiones parece tener como objetivo enfatizar la voz del narrador y el consecuente acercamiento de la traducción borgeana al *Tristram Shandy* de Sterne:

<p>and it was commonly supposed that the great increase of rocks in some parts of Derbyshire was due to no eruption, <i>for there was none</i>, but to the solidification of unfortunate wayfarers who had been turned literally to stone where they stood.(p.34)</p>	<p>y era general suponer que el notable aumento de rocas en determinados puntos de Derbyshire se debía, no a una erupción (<i>porque no la hubo</i>), sino a la solidificación de viandantes infortunados que habían sido convertidos literalmente en piedra.(p.26)</p>
<p>...a figure, <i>which, whether boy's or woman's, for the loose tunic and trousers of the Russian fashion served to disguise the sex</i>, filled him with the highest curiosity. (p.37)</p>	<p>...una figura -<i>mujer o mancebo, porque la túnica suelta y las bombachas al modo ruso, equivocaban el sexo-</i> que lo llenó de curiosidad. (p.27)</p>
<p>When the boy, <i>for alas, a boy it must be—no woman could skate with such speed and vigour</i> swept almost on tiptoe past him, Orlando was ready to tear his hair with vexation (p.38)</p>	<p>Cuando el muchacho -<i>porque, ¡ay de mí!, un muchacho tenía que ser, no había mujer capaz de patinar con esa rapidez y esa fuerza-</i> pasó en un vuelo junto a él, casi en puntas de pie, Orlando estuvo por arrancarse los pelos, (p.28)</p>

<sup>227</sup> Frances R. Aparicio, *op. cit.*, p. 123

En los dos últimos ejemplos, el cambio de Borges conlleva también una especificación de la voz del narrador, con lo que la focalización, que en el original se asimila a la del personaje, cobra independencia. Esta especificación de la voz del narrador cuando ésta se encuentra difuminada en el original ocurre con frecuencia en la traducción, y es significativa porque constituye la atenuación de uno de los procedimientos que, si bien no tiene tanto peso en el *Orlando*, es uno de los más característicos del resto de la escritura woolfiana.

Un ejemplo relacionado con este último es el que sigue, en el que, por medio del uso de comillas, Borges elimina la ambigüedad de voces del discurso, un cambio muy significativo si se tiene en cuenta que el fragmento pertenece a la parte final de la obra en la que Virginia Woolf vuelve a tender al uso de técnicas como el discurso indirecto libre para reflejar el flujo de conciencia:

She had been about to say, when Basket and Bartholomew interrupted with the tea things, nothing changes. (p. 194)	Había estado a punto de decir, cuando Basket y Bartholomew la interrumpieron con las cosas del té: “Nada cambia”. (p.181)
---	---

Por otro lado, en la obra ya citada, Jaime Alazraki afirma que para Borges el elemento que “de alguna manera no es célula viva capaz de función, es un cuerpo inútil que entorpece la buena fisiología del texto” y sin duda esto aplica también a sus traducciones, en las que la omisión es uno de los procedimientos a los que más recurre. En el caso del *Orlando*, destaca la constante desaparición de elementos que si bien no “entorpecen” la fisiología del original, sí resultan innecesarios en español. Los tres fragmentos siguientes, por ejemplo, ilustran la sistemática eliminación de conectores de oraciones cuya relación en español queda implícita sin necesidad de especificarla:

Orlando, having come to this conclusion, stood looking out of the	Después de llegar a esta conclusión, Orlando se quedó un buen rato
---	--

<p>window for a considerable space of time. <i>For</i>, when anybody comes to a conclusion it is as if they had tossed the ball over the net and must wait for the unseen antagonist to return it to them. (p.291)</p>	<p>mirando por la ventana. Haber llegado a una conclusión es como haber lanzado la pelota sobre la red, y esperar que el invisible contendor la devuelva. (p.200)</p>
<p>I see men flying – but how it’s done, I can’t even begin to wonder. <i>So</i> my belief in magic returns. (p.300)</p>	<p>...veo volar a los hombres – y ni siquiera puedo adivinar cómo se hace todo. Vuelvo a creer en la magia. (p.206)</p>
<p>...and become, with the addition of this Orlando, what is called, rightly or wrongly, a single self, a real self. <i>And</i> She fell silent. For it is probably that when people talk aloud, the selves (...) are conscious of disservement... (p.314)</p>	<p>...y la agregación de ese nuevo Orlando la convirtió en lo que se llama, con razón o sin ella, un solo yo, un yo real. Se quedó silenciosa. Es verosímil suponer que cuando se habla en voz alta, los yo (...) sienten su división... (p. 215)</p>

Algo parecido sucede en el siguiente caso, en el que Borges ha eliminado el adjetivo *noble*, probablemente porque la idea de nobleza está implícita del algún modo en la palabra “caballero”:

<p>He was the very image of a <i>noble</i> gentleman. (p.24)</p>	<p>Era la viva imagen de un caballero. (p.19)</p>
--	---

Del mismo modo, en cuantiosas ocasiones el traductor suprime circunstanciales y subordinadas cuyo uso es común en la lengua inglesa, pero que resultan redundantes en la española:

<p>Thus began an intimacy <i>between the two</i> which soon became the scandal of the Court. (p.41)</p>	<p>Así nació una intimidad que pronto fue el escándalo de la Corte. (p. 30)</p>
<p>...we are reminded that it is briefer than the fall of a rose leaf <i>to the ground</i> (p. 99)</p>	<p>...nos recuerdan que dura menos que la caída del pétalo de una rosa. (p. 70)</p>
<p>But now his verdict was very different <i>from what it had been then</i>. (p.280)</p>	<p>Pero ahora su veredicto fue muy distinto. (p.193)</p>
<p>Orlando may now have called on the boy who cut the nigger’s head down; <i>the boy who strung it up again</i>; the boy who sat on the hill, the boy who saw a poet; the boy who handed the Queen the bowl of rose water... (p.309)</p>	<p>Orlando puede estar llamando al muchacho que cercenó la cabeza del moro; al que estaba sentado en la colina; al que vio al poeta; al que presentó a la reina Isabel el bol de agua de rosas. (p.212)</p>

Acerca de este último caso, cabe mencionar que si bien la construcción *the boy who...* tiene una función anafórica, en español ésta queda compensada por la repetición de “al que”, por lo que se mantiene cierta sonoridad, aun cuando es una que no tiene el efecto acumulativo de la versión inglesa.

Un grupo más de omisiones lo constituyen aquellas en las que el elemento suprimido es una frase hecha de la lengua inglesa que con frecuencia tiene una función enfática. En estos casos Borges prefiere perder el énfasis a extender el texto con una traducción forzada de la expresión:

<p>The old bumboat woman, who was carrying her fruit to market on the Surrey side, sat there in her plaids and farthingales with her lap full of apples, <i>for all the world</i> as if she were about to serve a customer (p.36)</p>	<p>La vieja del bote, que traía su fruta al mercado de la ribera de Surrey, estaba sentada entre su guardainfante y sus chales con la falda llena de manzanas, como si fuera a atender a un cliente, (p.27)</p>
<p>Is nothing, then, going to happen this pale March morning to mitigate, to veil, to cover, to conceal, to shroud this undeniable event <i>whatever it may be?</i> (p.292)</p>	<p>¿nada, entonces, va a acontecer esta mañana pálida de marzo para mitigar, para velar, para cubrir, para ocultar para amortajar este suceso irrefutable? (p.201)</p>

Dos ejemplos aún más sugerentes de omisión causada por la no coincidencia de las lenguas son los siguientes. En el primero, ante el dilema que significa la traducción de la broma derivada del uso de *royalties*, Borges decide sencillamente eliminar la oración entera. En el segundo, la solución es la misma para el problema presentado por el juego con los posesivos *his/her*, imposible de mantener en español:

<p>Really Orlando did not know what he meant. She had always carried her manuscript about with her in the bosom of her dress. The idea tickled Sir Nicholas considerably. “But what about royalties?” he asked. <i>Orlando’s mind flew to Buckingham palace and some dusky potentates who happened to be staying there.</i> He explained that he was alluding to the fact</p>	<p>Orlando no entendió. Siempre había llevado consigo sus manuscritos, en el seno de sus vestidos. El hecho le hizo mucha gracia a Sir Nicholas. - ¿Y los derechos de autor?-preguntó. Explicó luego que los señores Tal y Tal (mencionó una casa editora conocidísima) (p.193)</p>
---	---

that Messrs. — (here he mentioned a well known firm of publishers)... (p.280)	
<i>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 the events of her past life without encountering any obstacle.</i> (p.86)	<i>Su memoria podía remontar sin obstáculos el curso de su vida pasada.</i> (p. 97)

Además de las omisiones, existe otro procedimiento en la traducción del *Orlando*, notorio no sólo por su frecuencia sino por la creatividad que refleja y la polémica que puede causar cuando se le analiza con cuidado. A este procedimiento bien puede llamársele “condensación”, debido a que éste es su resultado final, y se puede describir como un conjunto de transposiciones y modulaciones hechas en un segmento de traducción precisamente con el objetivo de simplificar la sintaxis y lograr segmentos más económicos y fluidos.

Así pues, en su versión de la novela de Woolf, Borges va desde aprovechar las características de la lengua española para reducir *very beautiful* o *little leaves* a “hermosísima” y “hojitas”, hasta contraer oraciones enteras a una sola palabra, como en el caso que comentamos al principio de este apartado, en el que la subordinada “which came to him from Normandy” se veía reducido al adjetivo “normanda”. Ejemplos parecidos son los dos que siguen, en los que Borges ha transpuesto y modulado también dos oraciones subordinadas:

For she was extremely doubtful whether, if the spirit had examined the contents of her mind carefully, it would not have found something highly contraband for which she would have to pay the full fine. (p.265)	Orlando sospechaba que si el espíritu hubiera revisado con prolijidad el contenido de su mente, hubiera descubierto algún contrabando <i>gravado con la multa más alta.</i> (p.183)
She did not care in the least what nonsense it might make, or what dislocation it might inflict on the narrative. (p.288)	No le importaba en lo más mínimo <i>que eso resultara disparatado, que eso dislocara el relato.</i> (p.198)

Es claro que el objetivo principal en ambos casos ha sido lograr la economía de la frase, pero, de manera alterna, se ha conseguido algo más. En el primer fragmento, por ejemplo, el uso de “gravado” no sólo es equiparable al de “normanda” para reducir una oración subordinada a una frase adjetiva, sino que también recuerda el uso de términos que condensan un cúmulo de información, como “sagitaria” y “estrado” en casos anteriores. En el segundo, es de notar el efecto sonoro que resulta de duplicar la estructura de la oración subordinada.

Como bien anota Jaime Alazraki, en su propia obra Borges “no se demora en desvíos perifrásticos; prefiere la claridad de la línea recta: el sintagma progresivo que a veces le da apariencia de discursiva”<sup>228</sup>; y lo “hermosamente superfluo” no es tolerado tampoco en sus traducciones, sobre todo cuando el texto con el que trabaja abunda en construcciones hiperbólicas. Unos cuantos ejemplos son suficientes para mostrar esta batalla campal del traductor contra los redondeos y giros a veces innecesarios de la prosa woolfiana:

<i>we can scarcely bring ourselves to blame him</i> (p.28)	<i>no podemos culparlo</i> (p.21)
So that it is <i>the most usual thing in the world</i> for a person to say, directly they are alone, Orlando? (p.308)	De modo que es <i>lo más natural</i> que una persona llame, en cuanto se queda sola. ¿Orlando? (p. 211)
Now a sight of <i>the most extraordinary nature</i> met his eyes. (p.46)	Un espectáculo <i>extraordinario</i> se ofreció a sus ojos. (p.44)
<i>The violence of her disillusionment</i> was such... (p.280)	<i>La desilusión</i> fue tan grande... (p.192)
They filled themselves, moreover, with <i>the strangest variety of things</i> (p.99)	Iban llenándose, además, de <i>objetos incoherentes</i> . (p.88)
<i>Flinging himself from his horse, he made, in his rage, as if he would breast the flood.</i> (p.64)	<i>Se arrojó enfurecido del caballo, como para acometer el torrente.</i> (p.46)
<i>She was extremely anxious to be informed whether the steps she had taken in the matter of getting engaged to Shelmerdine and marrying him met its approval,</i> (p.274)	<i>Anhelaba saber si su compromiso con Shelmerdine y su boda contaban con su aprobación.</i> (p.181)

<sup>228</sup> Jaime Alazraki, *op. cit.* p.137

Al observar estos ejemplos en conjunto con los anteriores, sorprende no sólo la libertad con la que Borges recorta, modifica y reescribe el original, sino la maestría con la que lo hace. Sin duda, su profundo conocimiento de la lengua española le permite condensar la información de manera que sólo en casos extremos (como el último del grupo presentado arriba) la modificación es evidente al comparar ambos textos. Sin embargo, como ya se ha dicho, el objetivo de Borges no es la economía por sí misma, sino la economía en aras de lograr un texto con un valor estético propio, si bien muy posiblemente ese valor sea distinto del que tenía el original. Con respecto a esto, vale la pena presentar un último grupo de ejemplos:

in the breeze <i>which never ceased blowing</i> (p. 13)	la brisa que <i>soplaba incesante</i> (p.11)
...after several <i>months of such feverish labour...</i> (p. 61)	...después de muchos <i>meses afiebrados y laboriosos...</i> (p. 59)
But while <i>the country people suffered the extremity of want...</i> (p.34)	Pero mientras <i>el campo sufría una extrema indigencia...</i> (p.26)

En estos casos, el traductor ha realizado una condensación por medio del cambio o incluso la creación de figuras literarias que, como reconocerá cualquier lector familiarizado con ella, son típicas de la escritura borgeana; figuras que más que engalanar una oración, buscan crear una línea recta (no obstante compleja en contenido). Resalta en el primer fragmento la creación de una aliteración de “s”, ausente en el original, que refuerza la imagen expresada al tiempo que ahorra palabras. En el segundo fragmento y en el tercero, además, son inmediatamente reconocibles la hipálage y la metonimia; los tropos que contribuyen a dar a la prosa borgeana esa calidad de “sencillez compleja” que la distingue.

Así pues, el estudio de los ejemplos de condensación anteriores proporciona aún más razones para sugerir que, en efecto, Borges logra dar a su traducción del *Orlando* no sólo un valor estético propio, sino uno definido por su propia escritura; dicho de otro modo, los

regodeos perifrásticos que constituyen en parte el sello woolfiano del *Orlando*, se ven suplantados en la versión española por construcciones que lo acercan más a lo borgeano.

La economía se perfila pues como la prioridad número uno de Borges en la traducción del texto de Woolf, y esto también se hace evidente al comparar la enorme cantidad de omisiones y condensaciones con el número bastante limitado de casos en los que se aplican los procedimientos contrarios a estos: la adición y la explicitación. Borges sólo aplica ésta última cuando la disparidad entre la lengua española y la inglesa lo obliga a ello:

Who were <i>the wits</i> now, she wondered (p.273)	¿Quiénes serían <i>los hombres de ingenio</i> ? Pensó (p.188)
<i>They had none of our modern shame of book learning</i> (p.31)	<i>Los hombres de aquel tiempo nada sabían de nuestra actual vergüenza de haber aprendido algo en un libro</i> (p.23)
...his enemy <i>grinned at him triumphantly</i> ... (p.14)	...su enemigo <i>le hacía muecas triunfales</i> ... (p.12)

Es de notar la originalidad de la solución borgeana en este último ejemplo: con la creación de una metonimia, Borges logra una construcción no sólo económica, sino más creativa que la oración no marcada del original.

En cuanto a las adiciones, su ocurrencia en la traducción es mínima, y por lo mismo, relevante; dado que la tendencia de Borges en la traducción es hacia la economía y la concisión, vale la pena preguntarse qué lo lleva a añadir en ocasiones elementos que estaban ausentes en el original. El análisis de tres casos representativos, demuestra que aunque a primera vista estas adiciones contradicen el objetivo principal de Borges, en realidad no hacen sino reafirmarlo:

the dragon flies shot past (p. 19)	los alguaciles pasaron en un destello <i>tornasolado</i> (p. 16)
...or suppose she had got up and killed a wasp. Then, at once, we could out with our pens and write. For there would be bloodshed, if only the blood of a wasp. And if killing a wasp is the merest trifle compared with killing a	...o si se hubiera levantado a matar una avispa. Ya podríamos empuñar la pluma y escribir. Ya habría una efusión de sangre, aunque de sangre de avispa. <i>Donde hay sangre hay vida</i> . Y aunque matar a una avispa es una bagatela en

man... (p. 267)	comparación con matar a un hombre... (p. 184)
It was not necessary to faint now in order to look deep into the darkness where things shape themselves and to see in the pool of the mind now Shakespeare, now a girl in Russian trousers, now a toy boat on the Serpentine, and then the Atlantic itself, where it storms in great waves past Cape Horn. There was her husband's brig, rising to the top of the wave! Up, it went, and up and up. (p. 327)	Ya no necesitaba desmayarse para mirar bien hondo en la oscuridad donde las cosas toman forma y para distinguir en el negro estanque a una muchacha de bombachas rusas, o a Shakespeare, o un buque de juguete en el Serpentine, y después el Océano Atlántico, embraveciéndose en altas olas contra el Cabo de Hornos. <i>Miró en la oscuridad.</i> Ése era el Bergantín de su marido, en la cresta de la ola! Subió y subió y subió. (p. 224)
Generous? Oh, but that don't count (here a new self came in). Lying in bed of a morning on afine linen; listening to the pigeons; silver dishes; wine; maids; footmen. Spoilt? Perhaps (here another self came in). My books (here she mentioned fifty classical titles; which represented, so we think, the early romantic works she tore up). Facile, glib, romantic. (p. 227)	¿Generosa? ¡Ah!, pero eso no cuenta (aquí entró un nuevo yo). Pasarme las mañanas en cama oyendo las palomas entre sábanas de hilo; fuentes de plata vino, doncellas; lacayos. ¿Mimada? Tal vez. <i>Demasiadas cosas por nada. De ahí</i> mis libros (aquí mencionó cincuenta títulos clásicos, que representaban, pensamos, las primeras obras románticas que destruyó). Vulgar, fluido, romántico. (p. 213)

En el primer caso, el uso de “tornasolado” es equiparable al de “desgranar” en un ejemplo anterior: Borges refuerza la imagen descrita al tiempo que brinda cierto ritmo al fragmento. Pero los casos siguientes son aún más interesantes. Las oraciones agregadas en ellos constituyen una suerte de explicitación, puesto que por medio de ellas Borges verbaliza una idea que sólo está sugerida en el fragmento. Pero ¿cuál es su objetivo al agregar estas oraciones? Para comprenderlo es necesario recordar que estos fragmentos pertenecen a partes del *Orlando* en las que Virginia Woolf vuelve un poco sobre el discurso que caracteriza sus otras novelas; aquél cuya preocupación principal es la representación de los procesos mentales del ser humano. De manera que, en estos fragmentos, Woolf está más ocupada en escribir de acuerdo con el flujo de la conciencia del personaje que en hacerlo pensando en lo que será claro para el lector. Por tanto, las oraciones que Borges agrega sirven como refuerzos de la cohesión del texto. En el primer caso, la sentencia “donde hay

sangre hay vida” explicita la idea del fragmento entero y la establece como una suerte de “ley”, con lo que se acentúa la ironía del fragmento entero; en el siguiente, “miró en la obscuridad” liga esta parte del fragmento a la primera, reforzando así la imagen que se describe; y finalmente, en el último ejemplo, la adiciones son claramente una explicitación de las relaciones no dichas por el original.

Hasta aquí hemos visto cómo por medio de cambios de colocación y de puntuación, de omisiones y condensaciones sintácticas e incluso de adiciones, Borges logra el que parece ser su objetivo primordial: crear un texto que, sin perder su relación con el que le da origen, se distingue de aquél en cuanto a concisión y claridad. Sin que ello constituya un juicio de valor del tipo “buena o mala” traducción, es justo decir que los ejemplos vistos hasta ahora son muestras de que Borges logra con éxito su cometido. No obstante, esto no es invariable, pues en su afán de lograr la economía, a veces elimina matices cuya calidad de innecesarios es cuestionable. Una muestra de ello son los siguientes casos, en los que la parte omitida, si bien no lleva una carga importante de significado, sí implica una leve variación cuya ausencia en la traducción es notoria:

An hour, once it lodges in <i>the queer element</i> of the human spirit... (p.98)	Una hora, una vez instalada en la mente humana (p.69)
The young man withstood her gaze, blushing <i>only a damask rose</i> as became him. (p.24)	El joven sostuvo esa mirada sonrojándose como correspondía. (p.19)
...and what has that got to do with this, she had wondered? What has praise and fame to do with poetry? What has seven editions (the book had already gone into no less) got to do <i>with the value of it</i> ? Was not writing poetry a secret transaction, a voice answering a voice? (p.325)	...y, ¿qué tendrá eso que ver con esto?, se había preguntado ¿Qué tendrán que ver siete ediciones? (Ya el libro las había alcanzado.)¿Escribir versos, no era acaso un acto secreto, una voz tratando de contestar a otra voz? (p.222)

Del mismo modo, hay ocasiones en las que con la condensación sintáctica hay una variación relativamente importante de significado. En el siguiente ejemplo, la acción

bastante significativa de murmurar o “secretearse” se transforma en una simple sonrisa, con lo que la intención del original se modifica hasta casi convertirse en la opuesta:

Yet over it all hung a cloud. The old men shrugged their shoulders. The young <i>tittered between their fingers</i> . (p. 31)	Pero una nube se cernía sobre todo eso. Los viejos se encogían de hombros. Los jóvenes <i>se sonreían</i> . (p. 31)
---	---

En otras ocasiones, Borges lleva su afán por la economía hasta el extremo, simplificando el original de tal manera que el tono o incluso el significado de éste se ve modificado:

...but he had an air of respectability about him, which was depressing... (p.205-206)	pero su decencia acababa por deprimir... (p. 192)
And it is enormously to the credit of the shopping list, which Orlando now consulted, that she was able to reply with every appearance of composure... (p.222)	Ventajas de la lista de compras: Orlando pudo responder con toda compostura (p.208)
For she had a great variety of selves to call upon, far more than we have been able to find room for, since a biography is considered complete if it merely accounts for six or seven selves, whereas a person may well have as many thousand. (p. 226)	Porque tenía muchos yo disponibles, muchos más que los hospedados en este libro, ya que una biografía se considera comprender seis o siete mil. (p.212)

En este punto se vuelve indispensable preguntarse cuál es el efecto de estos cambios de depuración. Para tratar de responder, resulta útil especificar que, de acuerdo con los resultados del análisis que he presentado, hay en la traducción del *Orlando* dos tipos de cambios: por un lado, aquellos que en efecto diluyen de forma creativa y efectiva las redundancias innecesarias en el original y resuelven problemas de fluidez y economía sin modificar en gran medida el efecto final (es decir, sin que signifiquen un cambio contundente en el significado, o una pérdida de matiz importante), y aquellos que sí tienen como consecuencia una modificación importante del original. Todos ellos significan en

mayor o menor medida una imposición del estilo de Borges sobre el de Woolf, que aumenta conforme la inglesa vuelve a emplear las técnicas por las que su obra es reconocida: aquellas que buscan reflejar los procesos de la psique humana y que, por su contraste con el tipo de discurso del resto del texto, son las causantes de que el *Orlando* sea acusado de “falta de unidad”. Desde este punto de vista, los cambios de Borges significan la homogeneización del texto y éste es quizá el efecto más relevante de sus modificaciones. Por supuesto, hay que tener en cuenta el hecho de que, al simplificar la sintaxis woolfiana o al hacer explicitaciones ausentes en el original (como aquellas que desaparecen la ambigüedad de voces o clarifican las relaciones entre las oraciones), Borges está borrando gran parte de lo que se considera el estilo consagrado de Woolf. Pero ¿qué tan importante es esto cuando se trata de un texto en el que la autora misma ha intentado alejarse de ese estilo, si bien no lo ha conseguido del todo? Como afirma Frances R. Aparicio, de haber traducido Borges otra de las obras de Woolf, como *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse* o *The Waves*, se habría enfrentado a “páginas perfectas” cuya modificación (y por ende, traducción) sería imposible sin romper hasta cierto punto su perfección. *Orlando*, en cambio, es un texto afortunado, pues es precisamente esa falta de unidad y definición de estilo lo que permite que las modificaciones del argentino, por escandalosas que puedan ser una vez analizadas, pasen relativamente desapercibidas para el lector y produzcan la impresión de una traducción “fiel al original”, aunque en realidad se trata de una obra literaria con valor propio, que no es fiel sino a sí misma. Dos últimos ejemplos nos sirven para demostrar cómo se lleva a cabo este proceso de depuración que acerca al *Orlando* a la prosa borgeana. El primero es aquél ya presentado, en el que Borges realiza una reorganización total de la sintaxis woolfiana para crear un fragmento más suyo, en el que incluso se sugiere la presencia de un laberinto. El

segundo presenta varios procedimientos que en conjunto forman una descripción tan efectiva como la de la inglesa, pero que es innegablemente borgeana:

<p>...everything was partly something else, and each gained an odd moving power from this union of itself and something not itself so that with this mixture of truth and falsehood her mind became like a forest in which things moved; lights and shadows changed, and one thing became another. (p.323)</p>	<p>...cada cosa se cambió parcialmente en otra, como si la conciencia de Orlando fuera una selva con avenidas ramificándose por aquí y por allá, las cosas se alejaban y se acercaban, se confundían y se apartaban, y hacían las más raras alianzas y combinaciones en un incesante ajedrez de luz y de sombra. (p.222)</p>
<p>At Norwich a young country woman started to cross the road in her usual robust health and was seen by the onlookers to turn visibly to powder and be blown in a puff of dust over the roofs as the icy blast struck her at the street comer. (p.33)</p>	<p>En Norwich una aldeana rozagante quiso cruzar la calle y, al azotarla el viento helado en la esquina, varios testigos presenciales vieron que se hizo polvo y fue aventada sobre los techos. (p.25)</p>

Así pues, el análisis de la traducción del *Orlando* confirma lo dicho acerca de las traducciones de Borges en general: los términos “fidelidad” y “literalidad”, al menos en su sentido más común, no son exactamente aplicables a ellas porque, aun cuando en apariencia Borges se ciñe a sus textos originales, en el proceso de llevarlo a su propia lengua va realizando cambios pequeños y sutiles que, al acumularse, crean un texto en el que la presencia de la poética del traductor muchas veces se impone sobre la del autor del original. El resultado, al menos en el caso del *Orlando*, es lo que podríamos llamar una “obra maestra a dúo”, ya que Borges, al reescribir la novela de Woolf, ha eliminado aquellos rasgos que reprobaba en la poética de la inglesa (lo barroco de la prosa, los elementos modernistas), pero ha mantenido los que le son afines y que, por una feliz coincidencia, son los que hacen de ésta una obra singular, única en su tipo.

## CONCLUSIONES

*Rewriting manipulates, and it is effective.*

André Lefevere,  
*Translation, Rewriting,  
and the Manipulation  
of the Literary Frame.*

Durante el tiempo que llevó la elaboración de esta tesis, varias veces me encontré ante situaciones sociales en las que personas de diversos antecedentes e intereses me preguntaban sobre el tema de mi trabajo. Al mencionarlo, la pregunta “¿es buena la traducción de Borges?”, era invariablemente, la continuación del diálogo. Responderla no fue fácil incluso al comienzo de mi investigación, cuando mi perspectiva (entonces inmadura y, en consecuencia, poco humilde) era la de quien busca las fallas en el traductor de una novela que se tiene en alta estima. Y es que, aun cuando ya desde la comparación preliminar los cambios de Borges eran evidentes, me era imposible negar la sorprendente belleza y efectividad de algunos de ellos. Indudablemente, en esta traducción sucedía algo cuya complejidad iba más allá de la contraposición de las dos lenguas implicadas, y explicarlo requería de una perspectiva muy distinta a la del crítico literario que, la mayoría de las veces, “califica” el logro de una traducción en términos de lo bien que ha “retratado” su original.

Fue de esta reflexión que surgió el acercamiento a las propuestas teóricas que sustentan esta tesis. La innegable utilidad de su aplicación, como espero se muestre en las páginas anteriores, fue demostrada en el desarrollo de la investigación pero,

desgraciadamente, no me ayudó a contestar de manera sencilla a la consabida pregunta. Si antes mi imposibilidad de calificar los cambios de Borges como “errores” me complicaba dar una respuesta concreta, ahora sólo podía contestar con otra pregunta: ¿buena en qué sentido? A lo que seguía, en todos los casos, una expresión confusa y la explicación: en el sentido de si respeta al original, de si se lee a Woolf en el texto.

La ingenuidad de esta última pregunta probablemente causaría la represión de una sonrisa en la mayoría de quienes, de un modo u otro, nos relacionamos con el estudio de la traducción, pero su contenido no debe ser menospreciado. La anécdota entera, aparentemente sin importancia, es en realidad relevante para quienes pretendemos estudiar el campo de la traductología, pues demuestra, de manera sencilla pero contundente, la enorme brecha que aún existe entre la visión académica de la traducción y la concepción que de ella tiene el lector lego. Mientras que en las últimas décadas el área la traductología ha dado pasos agigantados hacia un entendimiento más comprensivo y enriquecedor de la traducción, en la realidad práctica la norma sigue siendo la de la traducción servil, la del endiosamiento del original y su autor y la ilusión de que, al leer Dostoievski en español, estamos leyendo las palabras del escritor ruso.<sup>229</sup>

Lo anterior constituye una realidad que, me parece, es imperativo aceptar y asumir, pues en la medida que lo hagamos podremos tomar acciones para cerrar esa brecha y quizá incluso reactivar de a poco la fuerza de regeneración y evolución literaria que la traducción, vista como práctica creativa, ha constituido en momentos históricos como el de la Argentina de las décadas de 1930 y 1940. Una de esas acciones es, evidentemente, el desarrollo y la

---

<sup>229</sup> En alguna ocasión, un buen amigo, amante del autor de *Crimen y castigo*, pero que tiene, como diría Borges “un afortunado desconocimiento del ruso” empleó cierta palabra española y luego dijo “me encanta esa palabra; Dostoievski la usa mucho”. Nunca me perdonó el haber desmoronado su ilusión al contestarle: “Dirás *el traductor* de Dostoievski”.

difusión (más allá del ámbito académico) de estudios que, como el presente (y aquellos sobre los que se apoya), analicen de forma descriptiva traducciones individuales o grupos de traducciones desde la nueva perspectiva situada en la cultura meta. No obstante, el reconocimiento de esa realidad implica también la aceptación de que un estudio de este tipo no puede considerarse realmente efectivo si no incluye una crítica de su objeto de estudio. Esto podría significar una contradicción a lo fomentado por los estudios de traducción y los teóricos del polisistema, quienes, como se vio, conciben un enfoque descriptivo idealista en el que los juicios de valor no tienen cabida. No obstante, como bien apunta Lefevere, ese ideal es por principio utópico, pues la objetividad que esta empresa exigiría es un imposible; la modificación es inherente a la observación.<sup>230</sup> Más aún, la crítica, que siempre implica una evaluación, puede ser un instrumento de gran valor pues, en palabras de Patricia Willson “puede hacer legible una traducción, puede sacarla de su transparencia y volverla visible primero, y legible después”<sup>231</sup>.

Bajo esta perspectiva, quizá el uso de los calificativos “bueno” o “malo” no sea del todo inútil o contraproducente, siempre y cuando su sentido pierda esa ligadura automática a la fidelidad o infidelidad al texto original y sea ampliado para abarcar otros aspectos observables del texto traducido. Preguntarnos ¿bueno en cuanto a qué?, ¿fiel a qué? puede, por tanto, ser un punto de partida para la reflexión y esto es precisamente lo que intentaré hacer en los párrafos siguientes.

En el caso de una traducción que, como el *Orlando*, ha sido calificada como “fiel” y “de las más literales de Borges”, quizá valga la pena comenzar por responder nuestra pregunta en este sentido después de todo. La respuesta, en realidad, ha sido ya establecida

---

<sup>230</sup> Virgilio Moya, *op. cit.*, p.153

<sup>231</sup> Patricia Willson, *op. cit.*, p. 28

durante el análisis: los términos literalidad y fidelidad, en su sentido de “cercano al original”, no son aplicables al caso del *Orlando* porque, aun cuando Borges parece ceñirse al texto de Woolf, en realidad realiza cambios que van más allá de lo que exige la contraposición de las lenguas y que se originan en un interés estético muy particular. La sutileza de esos cambios (resultado de la maestría en el uso de la lengua española), puede hacerlos pasar desapercibidos pero no evita que, al acumularse, esas modificaciones terminen por crear un nuevo texto en el que la presencia de la poética del traductor muchas veces se impone sobre la de la autora del original. Para expresarlo de forma simple, a la pregunta ingenua “¿Voy a leer a Woolf?”, habría que contestar que sí y no. Sí, porque los temas de Woolf permanecen en el texto, y no, por que esos temas están expresados por la mano de Borges. En dado caso, quizá sería mejor decir que leer el *Orlando* en traducción de Borges es como asistir a la interpretación de una obra musical: Borges sigue la partitura, pero le impone su propio ritmo, sus propios énfasis, su propio estilo.

Así pues, en realidad Borges está lejos de ser literal, y más lejos aún de ser fiel al autor. Reconocer esto significa, para algunos, aceptar que, en la traducción, hay “pérdidas”, que el lector del *Orlando* en español sólo accede a una “refracción distorsionada” del texto de Virginia Woolf y nunca alcanza el conocimiento que de ella tendría el lector del original. Pero, como afirmaba el mismo Borges, y los teóricos del polisistema y los estudios de traducción después de él, la idea de que el original y su autor son alcanzables, incluso para el lector del TO, es una falacia. La “pérdida” y la “distorsión” son consecuencias inherentes a la lectura y, por ende, a la traducción; por eso no puede verse en ellas una falta, sino incluso su misma razón de ser. A la pérdida bien puede sobrevenir una ganancia, y la distorsión puede significar enriquecimiento.

Como muestran los resultados de su análisis, el caso del *Orlando* es ilustrativo de esto último. Sin duda, Borges lleva a la práctica su visión de la traducción al realizar una versión que no pretende ser fiel a otra cosa sino al artificio mismo. Su objetivo no es conservar el estilo de la autora, o incluso el propio, sino lograr un texto literario con un valor estético propio y pensado para la cultura que lo recibe, y para ello no tiene reparo en *manipular* el texto que, a sus ojos, se convierte verdaderamente en el objeto de una continua reescritura. Y es que, tal como hace con su propia obra, al traducir el *Orlando* Borges “diseca” su “anatomía”, “radiografía los resortes de su funcionamiento, explora meandros, desarma mecanismo, examina, analiza, aprende”<sup>232</sup>, para luego, en palabras de Octavio Paz, “poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje”.<sup>233</sup>

La efectividad de esa reescritura se comprueba en el tipo de recepción que tuvo el *Orlando* en el sistema en el que se insertó: no sólo fue y sigue siendo ampliamente aceptada dentro de los países hispanohablantes (en donde, hay que repetir, es considerada como una de las traducciones más “fieles” y mejores del argentino), sino que, como apuntan los estudios que se mencionaron, es muy posible que la novela influyera en la literatura latinoamericana al introducir en ella nuevos elementos, llevando así a cabo la función renovadora que tanto Lefevere como Even-Zohar reconocen en la literatura traducida.<sup>234</sup>

Lo anterior, me parece, terminaría por contestar la pregunta que inició esta reflexión: ¿Es la del *Orlando* una “buena” traducción? Quizás no lo sea en cuanto a su fidelidad al original pero, sin lugar a dudas, lo es en cuanto a su efectividad como obra literaria en el sistema que la recibe. Es un texto con un valor estético propio, que contribuye a la evolución

---

<sup>232</sup> Jaime Alazraki, *op. cit.*, p.135

<sup>233</sup> Octavio Paz, *Traducción, literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1990, p.22

<sup>234</sup> Dada la mediación de Borges como traductor, la influencia del *Orlando* sobre la literatura latinoamericana se convierte en un tema de gran complejidad que abre la puerta a distintas líneas de investigación.

de la literatura y que, sin embargo, cumple con lo que en ese sistema se considera aceptable en una traducción: ser o, más bien, *parecer* fiel al original.

Esta respuesta, además de llevarnos de vuelta a la perspectiva situada en la cultura meta, nos confirma que dicho enfoque no sólo es necesario, sino inevitable, pues es imposible hablar de la introducción exitosa de un texto traducido en un sistema dado sin hablar de las circunstancias que rodearon esa introducción. Y es que es un hecho que la maestría de Borges en el manejo de la lengua española y su talento incuestionable para las letras tuvieron mucho que ver con que su *Orlando* haya sido aceptada e incluso percibida como “fiel al original”, pero la realidad es que hubo muchos otros factores que se entretrejieron para lograr la buena recepción del texto.

En primer lugar, está el hecho de que, si bien el *Orlando* no deja de presentar características esenciales del estilo de Woolf, es un texto que, en su contexto original, se caracteriza precisamente por su no pertenencia al grupo de las que se consideran obras emblemáticas de la autora. Es una novela descrita por la misma Woolf como “una broma”, y acusada incluso de “falta de unidad estilística”; todo esto contribuye a que los cambios de Borges no sean percibidos como graves e incluso se consideren “mejoras” a un texto que, desde esta perspectiva, constituye un claro ejemplo de esas páginas cuya imperfección les da la posibilidad de la inmortalidad.

Como aclaramos anteriormente, el renombre de Borges no es, en principio, un factor decisivo en la recepción del *Orlando* en español puesto que, en el momento de su primera publicación, el argentino no era la figura en la que se convirtió después.<sup>235</sup> No obstante,

---

<sup>235</sup> He especificado que esto es “en principio”, porque aunque la fama de Borges no fue un factor influyente en la aceptación del *Orlando* cuando se le publicó por primera vez, sí es posible que lo haya sido en las siguientes décadas; hasta hoy, no hay otra traducción al español de esta novela de Woolf y es

Borges era ya un escritor profesional que, además, formaba parte de un círculo que apoyaba la traducción como una forma literaria creativa por medio de la cual podían introducirse modelos que enriquecerían y renovarían la joven literatura de su país. El que ese mismo círculo estuviera al mando de la editorial que solicitó y publicó la traducción del *Orlando* no es sino otro de los hechos afortunados que rodearon la exitosa entrada del “hijo rebelde” de Virginia Woolf como primer representante de su obra de ficción en el ámbito literario latinoamericano.

Quizá la conclusión más valiosa a la que se puede llegar tras reflexionar todo lo anterior, es que la visión borgeana de la traducción, quizá utópica a primera vista, no lo es tanto en realidad. Borges pudo llevarla a la práctica no sólo en su traducción del *Orlando*, sino en muchas otras que también se convirtieron en textos reconocidos en su sistema receptor. Por supuesto, para ello fue necesaria la conjugación de varios factores que difícilmente pueden encontrarse en conjunto en la realidad actual del traductor común, pero me parece que esto no debe desanimar a quien pretende llevar un texto literario de una lengua a la otra. La traducción es, innegablemente, un motor de evolución literaria que sólo puede activarse cuando deja de concebirse como un “mal necesario” y comienza a verse como una actividad creativa tan valiosa como la escritura directa. En la medida en que el mismo traductor cree en esta visión, cobra conciencia de la enorme responsabilidad que cae sobre sus hombros, del profundo conocimiento y del talento que debe desarrollar si ha de llevar a cabo esa labor; entonces puede ser capaz de realizar transformaciones que, como las de Borges, sean efectivas, y por lo mismo rompan poco a poco la barrera de las imposiciones editoriales y sociales que son parte de nuestro sistema literario actual.

---

muy probable que esto se deba en parte a que, dado que existe la versión de un escritor de renombre, y esa versión se tiene por “buena”, las editoriales no consideran necesario producir nuevas versiones.

Más aún, en el transcurso de los últimos meses pude comprobar que tanto la visión de Borges como las teorías traductológicas aplicadas en esta tesis, son incluso aplicables en otras áreas de la traducción. Mi experiencia como profesora de traducción especializada en el Diplomado en Traducción de la Universidad Iberoamericana me permitió poner a prueba, con buenos resultados, la teoría de que una perspectiva situada en la cultura meta beneficia no sólo a la investigación, sino a la práctica traductora. Con base en la exposición del caso del *Orlando*, los alumnos pudieron aplicar el análisis comparativo de textos de diversa índole para comprender mejor las estrategias aplicadas en ellos y, en la práctica, la perspectiva borgeana de “sentirse libres de ser infieles”, los empujó a buscar soluciones creativas y, en consecuencia, a desarrollar un entendimiento mucho más profundo de su labor y de la responsabilidad que ésta conlleva.

Resulta difícil encontrar las palabras adecuadas para concluir un trabajo cuyo desarrollo ha llevado tanto tiempo y ha significado tanto aprendizaje, en tantos niveles. Quizá deba terminar diciendo que el análisis de la traducción del *Orlando* no sólo me brindó un trabajo de titulación, sino que significó un largo proceso de afianzamiento de lo aprendido durante los estudios de maestría, de adquisición de nuevos conocimientos, y de desarrollo de una visión mucho más profunda, mucho más firme y mucho más propia no sólo de la traducción y de la traductología, sino de la forma en que funciona el universo que habitamos, y de cómo influye en él un hecho en apariencia tan irrelevante como la transposición de un texto de una lengua a otra.

# BIBLIOGRAFÍA

- AIKEN, Conrad, "Review of *Orlando*" en *Dial*, febrero de 1929. Recopilado en *Virginia Woolf: The Critical Heritage*. Robin Majumdar y Allen McLaurin eds. Routledge, Boston, 1975, pp. 234-236.
- ALAZRAKI, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas-estilo*. Gredos, Madrid, 1968.
- APARICIO, Frances R., *Versiones, interpretaciones, creaciones. Instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo XX*. Ediciones Hispamérica, Gaithersburg, 1991.
- ASIMAKOULAS, Dimitris "Rewriting" en *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2a. ed., Baker, Mona, Gabriela Saldanha, eds. Routledge, Nueva York, 2009, pp. 242-245
- BAKER, Mona, "Norms", en *Routledge Encyclopedia on Translation Studies*, Mona Baker ed., Routledge, Londres y Nueva York, 1998, pp.164-167.
- BASSNETT, Susan, "Culture and Translation", en *A Companion to Translation Studies*, Piotr Kuhiwczak y Karin Littau eds., Serie Topics in Translation, No. 34, Multilingual Matters, Ltd, Clevedon, Buffalo, Toronto, 2007, pp. 13-23.
- , *Translation Studies*, Edición revisada, Routledge, Londres y Nueva York, 1991.
- y André Lefevere, *Translation, History and Culture*, Pinter, Londres y Nueva York, 1990.
- BENJAMIN, Walter, "The task of the translator", traducción de Harry Zhon, en *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti ed. Edit. Routledge, London, 2000, pp. 15-25.
- BORGES Jorge Luis, "El arte narrativo y la magia" en *Sur* no 5, 1932, pp. 172-174.
- , "Biografía sintética: Virginia Woolf" (1936), en *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar"*. 2ª ed., Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal eds. Tusquets, Barcelona, 1990, pp. 38-39.
- y Roberto Alifano, *Conversaciones con Borges*, Torres Agüero, Buenos Aires, 1994.
- , *Discusión*, M. Gleizer Ed., Buenos Aires, 1932.

- , “Don Segundo Sombra en inglés” (1934), en *Borges: obras, reseñas y traducciones inéditas*, 2a ed., Atlántida, 1999.
- , “Las dos maneras de traducir” (1926), en *Textos recobrados 1919-1929*, Emecé, 1997, 462 pp. 258.
- , “Fragmento sobre Joyce”, en *Sur*, no. 77, 1941, pp. 61-62.
- , *Obras Completas II*, Emecé, Barcelona, 1996.
- , “El oficio de traducir” (1976), *Borges en Sur, 1931-1980*, Emecé, Buenos Aires, 1999, pp. 323-324.
- , “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939), en *Obras completas I*, Emecé, Barcelona, 1996 pp. 444-450.
- , “La postulación de la realidad” (1931), en *Obras Completas I*, Emecé, Barcelona, 1996, p. 219-221
- , Prólogo a *La invención de Morel* disponible en Internet: <http://www.literatura.org/Bioy/Morelprologo.html>
- y María Esther Vázquez, “Recuerdos de Ginebra. Casas de Shakespeare, de Kipling y de Henry James. El ‘Orlando’ de Virginia Woolf. El idioma español y el inglés. La literatura actual. La inmortalidad”, entrevista en *Borges: Imágenes, memorias, diálogos*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977, pp. 70-74.
- , “Séneca en las orillas” en *Sur*, no. 1, 1931, p. 173-180.
- , “La supersticiosa ética del lector” (1932), en *Obras Completas I*, Emecé, Barcelona, 1996pp. 203-204.
- , “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940), en *Obras completas I*, Emecé, Barcelona, 1996, p. 428-444.
- , “Los traductores de las 1001 noches” (1935), en *Obras Completas I*, Emecé, Barcelona, 1996, pp. 398-112.
- , “La última hoja del *Ulises*”, en *Proa*, no. 6, enero de 1925, pp. 8-9
- , “Las versiones homéricas”, (1932) en *Obras Completas I*, Emecé, Barcelona, 1996, p. 239-243.

- y Osvaldo Ferrari, “Virginia Woolf, Victoria Ocampo y el feminismo” en *Diálogos con Osvaldo Ferrari*, Seix Barral, Barcelona, 1992, pp. 305-309.
- , “Una página de Virginia Woolf” (1936), en *Borges en el Hogar 1935-1958*. Emecé, Buenos Aires, 2000, p. 17.
- , *Un ensayo autobiográfico*, prólogo y traducción de Aníbal González, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores/Emecé, Barcelona, 1999.
- , “*The Wild Palms*, de William Faulkner”, en *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar*, 2a ed. Barcelona, 1990, pp. 319-320.
- BRAVO, Maria-Elena, “Borges traductor: el caso de *The Wild Palms* de William Faulkner”, *Ínsula*, no. 462, mayo de 1985, pp. 12-13.
- BRIGGS, Julia. “The Novels of the 1930”, en *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Sue Roe and Susan Sellers, eds. CUP, Cambridge, 2000, pp. 72-90.
- CASTRILLÓN, Carlos A. “El humor alucinante de Reinaldo Arenas” en *Sonorilo*, revista literaria. Disponible en internet: <http://www.geocities.com/SoHo/Village/4759/rarenas.html> (consultado el 15 de mayo del 2007).
- CATELLI, Nora y Marieta Gargatagli, “Borges traduce a Joyce” en *El tabaco que fumaba Plinio*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998 pp.425-426.
- DENTON, John “André Lefevere (1945-1996): A Brief Recollection”, disponible en internet: [http://www.utexas.edu/cola/depts/germanic/\\_files/pdf/depnotables/lefevere.pdf](http://www.utexas.edu/cola/depts/germanic/_files/pdf/depnotables/lefevere.pdf), (consultado el 15 de marzo del 2010).
- DIBATTISTA, Maria. “Introduction to *Orlando*” en Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Mark Hussey ed., Edit. Harcourt, Inc., Orlando, 2006, pp. xxxv-lxvii.
- , “Virginia Woolf and the Language of Authorship”, en *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Sue Roe and Susan Sellers, eds. CUP, Cambridge, 2000, pp. 127-145.
- DICK, Susan. “Literary Realism in *Mrs. Dalloway*, *To The Lighthouse*, *Orlando* and *The Waves*”, en *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Sue Roe and Susan Sellers, eds. CUP, Cambridge, 2000, pp. 50-71.
- Dossier: “La Revista Sur.”, en *Punto de Vista* no. 17, abril-julio 1983.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, “Polysystem Theory”, en *Poetics Today*, Vol.1, 1979, pp. 288-308.

- , "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem" en *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti ed. Edit. Routledge, Londres, 2000, pp. 192-197.
- GRAHAM, John, "The 'Caricature Value' of Parody and Fantasy in *Orlando*" en *University of Toronto Quarterly*, 30, 4, Julio de 1961, pp. 345-365.
- GRAMUGLIO Ma. Teresa, "*Sur*: constitución del grupo y proyecto cultural" en *Punto de vista* no. 17, abril-junio de 1983, pp. 7-9.
- , "*Sur* en la década del treinta: una revista política" en *Punto de vista* no. 28, noviembre, 1986, pp. 32-39.
- GUALTIERI, Elena. *Virginia Woolf's Essays. Sketching the Past*. Macmillan Press, London, 2000.
- HELFT, Nicolas y Alan Pauls, "La segunda mano", en *El factor Borges*, CFE, México, 2000, pp. 103-124.
- HERMANS, Theo, "Literary Translation", en *A Companion to Translation Studies*, Piotr Kuhiwczak y Karin Littau eds. Multilingual Matters Ltd., Clevedon, Buffalo, Toronto, 2007, pp. 13- 23.
- HERRERO Quirós, Carlos. *Virginia Woolf. Proceso creativo y evolución literaria*. Secretariado de publicaciones e intercambio científico, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1996.
- HOLMES, James S. "The Name and Nature of Translation Studies" (1972), en *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam, 1988, pp. 67-80.
- IRBY, James E., "Encuentro con Borges", en *Vida universitaria*, Monterrey, México, 12 de abril de 1964, p.14.
- JAKOBSON, Roman, "On linguistic aspects of translation", en *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti ed. Edit. Routledge, Londres, 2000 pp. 113-118.
- KING John, "Sobre la revista *Sur*" en *Borges en Sur (1931-1980)*, Emecé, Buenos Aires, 1999, pp. 10-12.
- , *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*. Trad. de Juan José Utrilla, CFE, México, 1989.
- KRISTAL, Efrain, *Invisible Work. Borges and Translation*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2002.

- LABRUM, Marian B. "Las palmeras salvajes en traducción de Jorge Luis Borges: crítica y evaluación", en *Livius. Revista de Estudios de Traducción*, no. 12, 1998, pp. 90-112.
- LEFEVERE, André, ed. y trad. "The Art of Translation" en *Translation/History/ Culture: A Sourcebook*, Routledge, Londres y Nueva York, 1992.
- , "Mother Courage's Cucumbers. Text, System and Refraction in a Theory of Literature" en *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti ed. Edit. Routledge, Londres, 2000, pp. 232-249.
- , *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Frame*, Routledge, Londres y Nueva York, 1992.
- LEVINE Suzanne Jill, "Cien años de soledad y la tradición de la biografía imaginaria" en *Revista Iberoamericana* 36:72 (julio- septiembre, 1970), pp. 453-463.
- MACCARTHY, Desmond, "Review of *Orlando*". *Sunday Times*, 14 de octubre de 1928. Recopilado en *Virginia Woolf: The Critical Heritage*. Robin Majumdar y Allen McLaurin eds. Routledge, Boston, 1975, pp. 222-226.
- MANNING Hugo "Virginia Woolf: Amazona entre las sombras" en *Sur*, no. 70, 1941, pp. 43-48.
- MOYA, Virgilio, *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Cátedra, Madrid, 2004.
- OCAMPO Victoria, "Notícula" en *Sur*, no. 8, 1933, p. 13-20.
- , "Virginia Woolf en mi recuerdo" en *Sur*, no. 79, 1941, pp. 107-114.
- , "Virginia Woolf *Orlando* y Cía." en *Sur* no. 35, 1937, pp. 10- 67.
- OLEA Franco Rafael, *Los dones literarios de Borges*, Iberoamericana- Vervuert, Madrid, 2006.
- PAZ, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, 3ª ed., Tusquets, Barcelona, 1990.
- RIVERA Jorge B., "El auge de la industria cultural", en *Historia de la literatura Argentina* vol. 4, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1986, pp. 577-578
- RODRIGUEZ Monegal, E. *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*, Nueva York, Dutton, 1978.
- SARLO Beatriz, "Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo" en *Punto de vista*, no. 16, noviembre, 1982, pp.2-6.

- , “La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*” en *Punto de vista* no. 17, abril-julio de 1983, pp. 10-12.
- SAUNDERS, Max, “Biography and Autobiography” en *The Cambridge History of Twentieth-century English Literature*, Laura Marcus and Peter Nicholls editores, CUP, Cambridge, 2004, pp. 286-303.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, traducción y comentario de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 2000.
- SHUTTLEWORTH, Mark, “Polysystem Theory” en *Routledge Encyclopedia on Translation Studies*, Mona Baker ed., Routledge, Londres y Nueva York, 1998, pp. 177-179.
- SHWARTZ, Jorge, “Borges y la primera página del Ulises”, en *Revista Iberoamericana*, 100-101, Julio-diciembre de 1977, p. 722-734.
- SQUIRE, J.C. “Prose-de-Société” en *The Observer*, 21 de octubre de 1928, Londres, pp. 5-9.
- TOURY, Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Filadelfia, 1995.
- , “The Nature and Role of Norms in Translation” en *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti ed. Routledge, Londres, 2000, pp. 198-211.
- VÁZQUEZ-AYORA, Gerardo, *Introducción a la traductología*, Georgetown University School of Languages and Linguistics, 1977.
- WAISMAN, Sergio, “Borges Reads Joyce. “The Role of Translation in the Creation of Texts” en *Variaciones Borges*, no. 9, 2000, pp. 65-66
- WEST, Rebecca, *New York Herald Tribune*, 21 de octubre de 1928, XI, pp. 1-6.
- WILLSON Patricia, *La Constelación del Sur, traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2004.
- WOOLF, Virginia, *A Room of One’s Own*. Harcourt Brace Jovanovich, Inc., New York, 1957.
- , *Orlando: A Biography*, Edición comentada con introducción de María Di Battista, Mark Hussey ed., Harcourt Inc., Londres, 2006.
- , *Orlando: Una biografía*. Trad. de Jorge Luis Borges, Alianza Editorial, 2003.

-----, "The New Biography", en *The Collected Essays of Virginia Woolf*, vol. 4, Harcourt, Nueva York, 1967, pp. 229-235.

-----, *The Diary of Virginia Woolf*. Vol. 3, 1925-1930. Ann Olivier Bell ed. Harcourt Brace, Nueva York, 1981.