

Orlando de Virginia Woolf, en la traducción
de Jorge Luis Borges (1937)

Leah Leone

Virginia Woolf publicó *Orlando: A Biography* (1928) en el auge de su carrera como escritora. Había publicado *To the Lighthouse* el año anterior y *Mrs Dalloway* en 1925, ambas novelas de influencia fundamental para la vanguardia literaria inglesa y que instalaron a Woolf entre los autores canónicos de la literatura británica. A pesar de gozar de menos prestigio que éstas, al publicarse en 1928 de *Orlando* se vendió el doble de ejemplares y triplicó los ingresos de la autora. Obligada a hacer una tercera impresión en un plazo de tres meses, Woolf se sorprendió por la popularidad de la novela: el subtítulo «una biografía» –retirado en seguida– había despistado a muchos librereros, los cuales opinaban que no se trataba de un género popular. Woolf consideraba *Orlando* un juego, un vuelo de imaginación, y nunca tomó la novela en serio a pesar de su éxito comercial y de su aguda crítica social, que sólo llegaría a ser reconocida en los años 70.

Entre los críticos literarios de la época, la novela fue recibida de forma dispar. Muchos que consideraban *To The Lighthouse (Al faro)* la mejor novela de Woolf se vieron decepcionados con *Orlando*, cuyo narrador omnisciente con su tono pedante distaba radicalmente de la delicadeza del flujo de conciencia de la anterior. Se acusaba también la falta de realismo en la novela; les parecía demasiado fantástico el personaje de Orlando, que vivió trescientos años a mitad de los cuales se convirtió de hombre en mujer, y que este personaje ficticio interactuase con personajes históricos como la reina Isabel o el poeta Pope. Los elementos metaficticios de la novela –el narrador biógrafo cuya voz autoritaria ironizaba sobre la institución patriarcal de la biografía histórica, sus frecuentes comentarios sobre las dificultades de narrar una biografía, su obvia discordia con la autora implícita– hicieron de la novela un juego de estilo, un largo retruécano que no aportaba la sustancia de acción que los críticos consideraban imprescindible para una novela de aventuras. Otros gozaron con la novela, a la que consideraban un *jeu d'esprit*, aunque criticaron la abundancia de citas intertextuales y los chistes personales de Woolf destinados a unos pocos lectores amigos suyos, sugiriendo que éstos podían alienar al lector común. Era hartado sabido que el personaje de Orlando se basaba en la poetisa Vita Sackville-West, amiga de Woolf (y amante,

aunque eso no era información pública por aquel entonces), cuyo estatus aristocrático inducía bastante curiosidad por la novela.¹

En los años 70, *Orlando* empezó a leerse como texto feminista entre los críticos literarios, y actualmente, entre el público lector anglófono se ha convertido en un texto clave para los movimientos feministas y *queer*. En vez de limitarse a un mero hecho fantástico, el cambio de sexo de Orlando de hombre en mujer ha cobrado inmensa importancia. Inmediatamente después de su cambio de sexo, Orlando no nota ninguna diferencia en su personalidad, y encuentra que es la ropa la que determina sus actitudes, las cuales tendían al masculino o femenino según como fuera vestida. Sólo empieza a sentirse mujer en la medida en que los demás la vayan tratando con nuevas expectativas, provocadas por su vestimenta. Implícita en estas expectativas, impulsadas por la sociedad victoriana, está la incapacidad de Orlando de gobernarse independientemente, por lo que pierde los derechos sociales y judiciales que disfrutaba cuando era hombre. Forzada a acatar estas nuevas restricciones, las cuales anteriormente garantizaban su privilegio patriarcal, a Orlando se le prohíbe heredar su castillo y ejercitar cualquier derecho político. En suma, lo único que ha cambiado para Orlando es su sexo anatómico, pero la sociedad ahora le impone un sinfín de restricciones que ignoraba cuando era hombre. De este modo, Woolf hace una fuerte crítica social, demostrando la arbitrariedad en relación con los derechos que les eran concedidos o restringidos a las mujeres. Cabe notar que *Orlando* se escribió al mismo tiempo que Woolf trabajaba en *A Room of One's Own* (1929); de hecho, los dos textos comparten temas y hasta personajes.

La traducción de *Orlando* (1937) fue encargada a Borges por Victoria Ocampo, directora de la revista y editorial *Sur*, y gran admiradora de Woolf. *Orlando* fue sólo la segunda obra larga que tradujo Borges, que ya tenía mucha experiencia traduciendo cuentos y poemas del inglés, francés y alemán para varias publicaciones europeas y latinoamericanas. Antes de este encargo, Borges ya había publicado una «Biografía sintética» de Woolf en *El Hogar* el 30 de octubre de 1936, junto a la cual produjo una página traducida de la novela. En la biografía Borges profirió las típicas injurias intelectuales que se encuentran en sus reseñas, al afirmar que Woolf y su marido Leonard editaban sus propios textos, lo que equivalía a insinuar que quizás no tenían gran calidad literaria. Sin embargo, afirma que *Orlando* era «una novela originalísima; sin duda, la más intensa de Virginia Woolf y una de las más singulares y desesperantes de nuestra época» (1985: 123). El mes en que se lanzó la novela, julio de 1937, Victoria Ocampo impartió una conferencia titulada «Virginia Woolf, Orlando y Cía» en la Sociedad Amigos del Arte, en la que analizaba detenidamente los aspectos feministas de la novela y la crítica que Woolf hacía en ella al sistema patriarcal. No obstante, en vez de alcanzar la fama por su representación innovadora de la femineidad y su ataque a las estructuras diferenciadoras entre hombres y mujeres, el *Orlando* traducido fue famoso por su narrativa fantástica, lo que le llevó a ocupar un rol fundamental en la

¹ Para más información sobre la recepción inicial de *Orlando*, véase Majumdar, Robin & Allen McLaurin (1975).

literatura hispanoamericana. Como señalan Sergio Waisman (2005) y Efraín Kristal (2002), como traductor, Borges jamás fue un mero emisor de las ideas recibidas de la metrópoli cultural. Como crítico astuto, sus traducciones han tomado forma de intervención crítica en el texto original; especialmente en cuanto a cambios de estilo, omisión de texto «irrelevante» y sutiles confrontaciones ideológicas. Más que una transposición lingüística, las traducciones de Borges constituyen un comentario crítico sobre los autores, textos y contextos europeos. Los cambios conscientes e inconscientes que efectuó a la hora de traducir convirtieron las traducciones en obras que vislumbran cómo el propio Borges habría actuado si se hubiera puesto a escribir un texto de este género y temática. Mucho más que correcciones estilísticas, estos cambios transformaron tanto la historia como el discurso de los textos traducidos, imponiendo sobre ellos sus propios parámetros estéticos.

Emir Rodríguez Monegal afirma que el libro «fue traducido [...] con una perfección tal que lo convierte en un libro capital de las letras latinoamericanas. [...] Con *Orlando* se abre toda una compuerta a la narración fantástica» (1968: 14). Señala así la importancia que se atribuye a esta traducción en el desarrollo artístico de escritores latinoamericanos y específicamente en Gabriel García Márquez. A pesar de que el traductor eliminó ciertos aspectos experimentales del texto, el *Orlando* de Borges mantuvo suficientes rasgos modernistas como para convertirse en un referente esencial en la renovación estilística de Latinoamérica a mediados del siglo XX. Al parodiar un género literario tradicional, renovar radicalmente la cronología en la novela moderna e intercalar textos y referentes ajenos, *Orlando* ofreció un estilo que varios escritores encontraron capaz de comunicar la experiencia latinoamericana. En el proceso de traducir, Borges, que rechazaba rotundamente la mimesis psicológica en sus propios personajes ficticios, cedió al impulso de editar la narración de modo que hubiera una clara distinción entre el discurso del narrador y el pensamiento directo o discurso indirecto libre de los personajes. Borges inserta paréntesis para aislar los frecuentes comentarios apartados del biógrafo de los eventos narrados, aumentando aún más el número cuantioso de opiniones y clarificaciones del biógrafo también en paréntesis en el original. Asimismo, pone el abundante pensamiento directo y discurso indirecto libre entre comillas, para que los pensamientos y el discurso de los personajes queden visualmente separados del discurso del narrador.

El discurso indirecto libre sirve para minimizar la distancia entre el lector y los personajes, precisamente lo opuesto a Borges, para quien el arte literario consistía en destacar el artificio del texto, no en borrarlo. Con esta técnica literaria el narrador enuncia el diálogo perteneciente a un personaje, imitando su voz sin la interrupción visual de las comillas, borrándose de este modo a sí mismo. Patricia Willson asevera que la estrategia traductiva de Borges cambió la naturaleza del narrador para hacerlo extradiegético, mientras que en inglés éste residía dentro del mundo ficcional, como narrador intradiegético. Dice Willson, «al destacar el carácter intrusivo del narrador, Borges desarma la sintaxis que imponen las nociones de ‘autor’ y de ‘obra’, para armar –dentro de la tradición literaria inglesa– una nueva sintaxis, que sustrae a Virginia Woolf de la problemática del verosímil psicológico» (2004: 154). Otros cambios

importantes transformaron la cronología de la novela, la cual varias veces ocupa dos niveles temporales sobrepuestos. En momentos determinados, el narrador biógrafo emplea el pretérito con deícticos que corresponden al tiempo verbal presente, como «ahora» y «presentemente», para inferir simultaneidad entre la acción y su narración. Borges busca simplificar estas representaciones temporales eliminando conflictos gramaticales para restablecer un presente y un pasado claramente distinguidos.

Tal y como indicaría la recepción crítica de la novela, Borges se acercó a *Orlando* a partir de la narrativa fantástica. El cambio de sexo que sufre el protagonista viene a ser, entonces, un evento mágico, en vez de una crítica social. Con un deslizamiento léxico, Borges hace evidente su propia reacción al hecho, describiendo varias veces a Orlando como «anormal», término jamás empleado en el original. Además atenúa el choque de uno de los momentos más llamativos de la novela, cuando Orlando se mira en el espejo y ve que *he was a woman* (él era una mujer). Aprovechando la estructura sintáctica de los verbos en español, el traductor le baja el tono a este enunciado, diciendo simplemente, «era una mujer».²

Borges también interfiere en la relación entre el narrador y la autora implícita, muchas veces eliminando el trato irónico que Woolf le da a su biógrafo pedante. De este modo, ciertas palabras que profiere en contra de las mujeres parecen decirse en serio y no en broma. La maniobra más asombrosa que hace Borges en relación con Woolf es revelarla abiertamente como participante en la narrativa, al insertar el nombre de su editorial dentro del discurso del biógrafo. Cuando éste se queja de que Orlando no hace nada interesante que él pueda narrar, sugiere que a lo mejor el lector no querrá gastar el precio que cobre la editorial, lo que va sin nombre en la versión inglesa. En español, sin embargo, Borges rompe el velo que separa a la autora del mundo ficticio, explicitando que el lector querrá ahorrarse el dinero que la editorial Hogarth cobre por el texto. De este modo, mientras Woolf busca desestabilizar el modo biográfico, sugiriendo que la verdad histórica es más bien la producción del biógrafo en vez de su revelación, Borges lleva esa ruptura un paso más allá para comentar sobre la ficción y revelarla tan vacía de verdad como las biografías.

BIBLIOGRAFÍA

- AYUSO, Mónica G. 2004. «The Unlike[ly] Other: Borges and Woolf», *Woolf Studies Annual* 10, 241-251.
- BORGES, Jorge Luis. 1985. *Ficcionario*. Ed. de Emir Rodríguez Monegal, México, Fondo de Cultura Económica.
- BORGES, Jorge Luis & Osvaldo FERRARI. 2005. «Virginia Woolf, Victoria Ocampo y el feminismo», *En diálogo II: Edición definitiva*, Buenos Aires, Siglo XXI, 11-14.
- KRISTAL, Efraín. 2002. *Invisible Work: Borges and Translation*, Nashville, Vanderbilt University Press.

² Para más información sobre el tratamiento del género sexual en la traducción, véase Ayuso (2004), Borges & Ferrari (2005) y Leone (2008).

- LEONE, Leah. 2008. «La novela cautiva: Borges y la traducción de *Orlando*», *Variaciones Borges* 25, 223-236.
- MAJUMDAR, Robin & Allen MCLAURIN. 1975. *Virginia Woolf: The Critical Heritage Series*, Londres, Routledge.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. 1968. «Novedad y anacronismo en *Cien años de soledad*», *Revista Nacional de Cultura* 185, 3-21.
- WAISMAN, Sergio. 2005. *Borges and Translation: The Irreverence of the Periphery*, Lewisburg, Bucknell UP.
- WILLSON, Patricia. 2004. *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI.