

LA NOVELA CAUTIVA:
BORGES Y LA TRADUCCIÓN DE *ORLANDO*

Leah Leone

Cuando Victoria Ocampo le explicó a Virginia Woolf que quería traducir varias obras suyas al español y publicarlas con Editorial Sur, la primera reacción de la novelista fue de pura incredulidad. ¿Quién en Latinoamérica iba a interesarse por su obra? —le preguntó— ¿cómo podrían identificarse con ésta? Woolf jamás hubiera imaginado el resultado que tendría la traducción de *Orlando: A Biography*. Ocampo comisionó la traducción de *Orlando* (y de *A Room of One's Own*) a Jorge Luis Borges y, efectivamente, dio paso a un cambio fundamental en la literatura latinoamericana. Suzanne Jill Levine nota que, aunque Gabriel García Márquez siempre ha negado la influencia de cualquier escritor latinoamericano, “he has often mentioned not only Faulkner but Virginia Woolf as a literary mentor (implying Borges’ influence too, if only as the translator of *Orlando*)” (55). Emir Rodríguez Monegal considera que la novela fue traducida con “una perfección tal que lo convierte en un libro capital de las letras latinoamericanas”. “Con *Orlando*” —continúa Rodríguez Monegal— “se abre toda una compuerta que permite el paso a la narración fantástica” (14). La traducción de Borges¹ ha sido tan popular que no se hizo otra hasta 1993,² y la primera sigue siendo la más visible y disponible mundialmente.

Orlando: a Biography, publicado en 1928, es una biografía inventada que retrata en el personaje protagónica a Victoria Sackville-

¹ La última edición se publicó en 2003 con Alianza Editorial.

² Traducción por Enrique Ortenbach, Barcelona: Lumen, 1993.

West, la amiga y amante de Woolf. Cuenta la historia del poeta aristócrata Orlando quien vive quinientos años durante los cuales experimenta los diversos cambios culturales y literarios que ocurren en Inglaterra. Al mismo tiempo, vive muy personalmente los cambios en las percepciones sociales del género sexual al transformarse —de modo cotidiano— de hombre a mujer. La longevidad extraordinaria de Orlando permite que el tiempo dé vueltas; de este modo, ella vive de mujer varias experiencias, como el amor, la literatura y la política, las cuales había vivido de manera muy distinta cuando era hombre. Algunas cuestiones que se presentan en *Orlando* son equiparables a las inquisiciones de Borges: la circularidad del tiempo, la validez de la historia “oficial”, la ficcionalidad de las biografías. Por otra parte, la crítica del tratamiento de las mujeres, la duda sobre las diferencias inherentes entre los sexos, la bisexualidad y el travestismo hubieran sido temas de ambiguo interés literario para Borges.

A partir de los 1970, *Orlando* se convierte en un texto clave tanto para los estudios de la mujer como los estudios *queer* y de la sexualidad. En su lectura actual, es de tanta importancia el uso innovador del tiempo narrativo y las múltiples perspectivas del yo, como la crítica del tratamiento de las mujeres y las escritoras dentro de la literatura y la representación del género sexual. La nueva manera de leer a *Orlando* en inglés ocasiona también una relectura de su traducción, realizada en 1937, cuando el texto se leía bajo condiciones sustancialmente diferentes a las actuales. Es sabido que la traducción de un texto parte de la lectura de una sola persona y se filtra por la cosmovisión de aquel traductor, con todas sus preferencias y prejuicios. Con este ensayo, quiero considerar si la lectura de *Orlando* por Borges —que consecuentemente construyó el marco dentro del cual los lectores de habla hispana acceden al texto— cumple una función adecuada para los propósitos de los estudios que la novela recibe hoy en día. La popularidad de la traducción de Borges es inquietante ya que al analizar el proyecto se revela la neutralización o hasta el sabotaje, en varios niveles textuales, de precisamente estos elementos del género que han hecho de *Orlando* un texto fundamental de los estudios feministas y *queer*.

Victoria Ocampo era gran admiradora de Virginia Woolf, encontrando afinidades entre las dos por ser escritoras y dueñas de casas editoriales en un momento en el que las mujeres seguían prácticamente invisibles en el mundo del arte. Es curioso que Ocampo le hubiera pedido a Borges que tradujera *Orlando* y *A Room of One's Own* si consideramos su "Carta a Virginia Woolf,"³ en el que laude la escritura femenina abogada por la autor inglesa. Afirmando la influencia de Woolf, Ocampo concluye:

Mi única ambición es llegar a escribir un día, más o menos bien, más o menos mal, pero como una mujer. Si a imagen de Aladino poseyese una lámpara maravillosa, y por su mediación me fuera dado el escribir en el estilo de un Shakespeare, de un Dante, de un Goethe, de un Cervantes, de un Dostoievsky, realmente no aprovecharía la ganga. Pues entiendo que una mujer no puede aliviarse de sus sentimientos y pensamientos en un estilo masculino, del mismo modo que no puede hablar con voz de hombre. (12)

Aunque no creía que una mujer pudiera expresarse con un estilo masculino, sí opinó que un hombre, a través de la traducción, podía expresar el estilo de una mujer. Es imposible decir si una mujer hubiera producido una traducción radicalmente diferente de la de Borges; de todas formas, la que tenemos presenta un obstáculo justo a la manera que Woolf haya querido escribir "como una mujer".

Entre las investigaciones que han examinado la traducción de Woolf por Borges, sólo una ha sugerido la posibilidad de que el argentino haya traducido el texto de forma antagónica. En su artículo "The Unlike[ly] Other: Borges and Woolf", Mónica G. Ayuso llega a las siguientes conclusiones:

When Borges translates literally and accurately, his voice is that of a purveyor of high culture responsible for transmitting, as transparently as he can, the ideas he received and so greatly admired. In this instance he positioned himself vis-à-vis Woolf's text *almost as an absence*. His presence is more clearly felt in the rendering of gender...[H]e adopts a critical masculine presence which sabotages the texts. (249 énfasis mío)

³ Publicada como el primer ensayo en su primera compilación, *Testimonios*.

Ayuso expresa una preocupación válida con respecto a los aspectos del género en la traducción; los ejemplos a continuación lo demostrarán. Sin embargo, el feminismo de Woolf no sólo está presente en la semántica. Aquí, Borges figuró como mucho más que una ausencia. Como indican Sandra M. Glibert y Susan Gubar, Virginia Woolf podría considerarse “the mother of all contemporary feminist linguistic theory” por manifestar a través de su sintaxis un modelo viable de la *écriture féminine* (522). Ignorando este hecho, Frances Aparicio, en su libro *Versiones, Interpretaciones y creaciones*, concluye que al traducir *Orlando*, Borges: “mientras [...] obedece sustancialmente al original, logra a la vez *mejorar el estilo* de la obra con su manejo cuidadoso del español” (118, énfasis mío). Expertas como Bimberg, Vandivere, Gilbert y Gubar arguyen que los “problemas estilísticos” —o sea la sintaxis fragmentada, la indeterminación del sujeto, las interrupciones— eran intencionales, precisamente la manifestación del estilo femenino de Woolf. Por lo tanto, Borges al “mejorar” éstos, eliminó parte de la fundación feminista del texto.

Sergio Waisman en *Borges and Translation* y Efraín Kristal en *Invisible Work* han demostrado habilmente que Borges no sentía el menor reparo en cambiar una obra en traducción para que correspondiera con su propio criterio estético —y la aversión de Borges a la literatura psicológica nunca ha sido un secreto. *Orlando*, con mucho más énfasis en los pensamientos de sus personajes que en la trama, era precisamente del estilo que éste aborrecía. En su prólogo a *La invención de Morel* de Bioy Casares, Borges escribe una diatriba contra la novela psicológica:

La novela característica, “psicológica”, propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela “psicológica” quiere ser también novela “realista”: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil (12).

Una de las pocas ocasiones en las que Borges estaría de acuerdo con el narrador de *Orlando* es cuando dice (269): “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” — ironía aparte.

Este fastidio efectivamente apareció en las “correcciones” que Borges hizo a *Orlando*. En su libro *Constelación del Sur*, Patricia Willson comenta la in(ter)vención de Borges al convertir el narrador de la novela de una voz intradiegética a una extradiegética justamente para alejar la novela del estilo que tanto le disgustaba. Aunque Ayuso arguye que Borges hizo poco para crear estructuras nuevas en la traducción de *Orlando*, Willson apunta lo contrario:

En su traducción, 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 (154).

Dicho en otras palabras, la subversión del texto no sólo reside en el manejo del género sino en la sutil conversión de la naturaleza del narrador de la novela.⁴

Aún más intrusivo que los cambios estructurales del texto son la manipulación de la gramática y las elecciones semánticas que abiertamente cambian el significado de las palabras de Woolf.⁵

⁴ Aún antes de traducir la novela, Borges expresó cierta duda sobre los méritos de la obra de Woolf. Willson (135-36) nota el tono irónico del escritor en “Virginia Woolf: una biografía sintética” que apareció en *El Hogar* el 30 de octubre 1936: “Es hija de Mr. Leslie Stephen, compilador de biografías de Swift, de Jonson y de Hobbes, libros cuyo valor está en la buena claridad de la prosa y en la precisión de los datos, y que ensayan poco el análisis y nunca la invención” (*Ficcionario* 122), valores que se posicionan en obvia contradicción a *Orlando*, que era precisamente una biografía inventada y que tiene una prosa sinuosa e interrumpida. En otro pasaje injurioso Borges escribe: “En 1912 Virginia Stephen se casa con Mr. Leonard Woolf, y adquieren una imprenta. Los atrae la tipografía, esa cómplice a veces traicionera de la literatura, y componen y editan sus propios textos” (122-23) oblicuamente insinuando la posible carencia de calidad de las obras publicadas por sus propios autores.

⁵ Véase Aparicio para más información sobre lo acústico en la traducción de *Orlando* y Willson para información sobre la estructura narrativa.

A lo largo de la traducción, hallamos el privilegio de lo masculino, la atenuación de pasajes chocantes y algunos cambios radicales que parecen manifestaciones concretas de la propia opinión de Borges.

Una estrategia que demuestra cierto androcentrismo por parte del traductor es el uso del masculino universal. Ayuso ha señalado un ejemplo en el que el narrador describe la socialización de Orlando al convertirse en mujer. Woolf escribe: "(It must be remembered that *she* was like a *child*, entering into possession of a pleasurance or toycupboard; her arguments would not commend themselves to mature women, who have had the run of it all their lives.)" (156, énfasis mío). En la traducción, "(Debemos recordar que era como *un niño*, que toma posesión de un jardín o de un armario de juguetes: sus razonamientos no podían ser los de una mujer ya madura que ha disfrutado de esas cosas toda su vida.)" (103, énfasis mío), Orlando se compara con un niño en vez de una niña, aunque en la misma frase se sugiere que esa niña luego se convierte en mujer.

La equiparación de las mujeres con las niñas (*children*) ha sido una manera retórica de quitarles su agencia. La narración del *Orlando* en inglés sirve para subvertir este concepto:

Lord Chesterfield whispered it to his son with strict injunctions to secrecy, "Women are but *children* of a larger growth...A man of sense only trifles with them, plays with them, humours and flatters them", which since children always hear what they are not meant to, and sometimes, even, grow up, may somehow have leaked out (214 énfasis mío).

Es indudable que aquí las "*children*" son exclusivamente niñas; los niños se enteran del gran secreto de la inmadurez inherente de las mujeres a través de sus padres, y no por escucharlo a hurtadillas. Sin embargo, Borges utiliza otra vez el masculino plural:

Lord Chesterfield se lo confió a su hijo bajo el más estricto secreto: "Las mujeres no son más que *niños* grandes...El hombre inteligente sólo se distrae con ellas, juega con ellas, procura no contradecirlas y las adula". Como *los niños* invariablemente oyen lo que no deben y a veces llegan a ser grandes, el secreto se ha divulgado (138 énfasis mío).

La traducción también pierde su fuerza irónica con el seco “y a veces llegan a ser grandes” que se presta mucho más a un concepto de maduración física que a la maduración emocional y mental. Con que las niñas “sometimes, even, grow up”, la connotación es específicamente a la madurez emocional e intelectual. Este hecho se subraya con la sarcástica palabra “even” que puntualiza la frase, término ausente en la traducción de Borges.

La universalidad de los pronombres posesivos y la calidad sintética de los verbos permitieron en muchos casos que el traductor omitiera significantes alusiones al género. En muchos casos, Borges dejó un ambiguo “su” donde en inglés se podía distinguir el género con “his” o “her”. Igualmente con los verbos, evitaba utilizar “él” o “ella” con los verbos en tercera persona para indicar el sexo del sujeto. Normalmente, habría poco problema en traducir sin los pronombres de los sujetos; el contexto fácilmente indicaría el sexo del personaje. *Orlando*, sin embargo, es un caso particular, ya que Woolf muchas veces utilizaba el pronombre masculino y el femenino estratégicamente en la misma frase para referirse a la misma protagonista.

Borges era capaz de crear soluciones para mantener este estilo de Woolf. Por ejemplo, cuando el narrador considera por qué Orlando es algo torpe dentro de la alta sociedad inglesa, especula: “Since Orlando had won the praise of Queen Elizabeth for the way *she* handed a bowl of rose water as a *boy*, it must be supposed that she was sufficiently expert to pass muster” (194 énfasis mío). En la traducción, Borges compensa la neutralidad del pronombre posesivo con el uso femenino de un adjetivo: “Desde que Orlando había conseguido el elogio de Reina Isabel por *su* manera de entregarle un bol de agua de rosas, cuando era *niño*, podemos suponer que era todavía lo bastante hábil para ser *aprobada*” (126, énfasis mío).

No obstante, en la mayoría de los casos, Borges borra esta multiplicidad de género. Una de las frases claves del texto viene en el momento en que Orlando se encuentra convertido en mujer. Después de líneas y líneas de texto en las que el narrador intenta evitar el hecho, admite: “we have no choice left but to confess — he was a woman” (137). La traducción carece de la sorpresa y la

exasperación del inglés: “Debemos confesarlo: era una mujer” (90). Con la omisión de *él* el impacto que el cambio sexual tendría para los lectores se atenúa sustancialmente. Además, con cambiar “we have no choice left but to confess” a “debemos confesarlo” la supuesta sorpresa y vergüenza en admitir el cambio por parte del propio narrador se pierde completamente.

Después del cambio de sexo de Orlando, el narrador explica: “His memory – but in the future we must, for convention’s sake, say ‘her’ for ‘his’ and ‘she’ for ‘he’ – her memory then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle” (138). La necesidad de clarificar por parte del narrador se estipula en que utilizar “he” o “she” es mera convención. Es una afirmación atrevida, pero formulado de manera despreocupada y algo sarcástica –la forma en que Woolf manifiesta todos los argumentos feministas en la novela. Los lectores en español, sin embargo, no tienen acceso a este hecho. La traducción de Borges simplemente omite la vacilación del narrador: “Su memoria podía remontar sin obstáculos el curso de su vida pasada” (91).

La escena en que Orlando se encuentra convertido en mujer tiene una concentración particular de traducciones que alteran tanto el mensaje como el impacto de la obra de Woolf. Cuando el personaje se da cuenta del cambio: “Orlando looked himself up and down in a long looking glass, without showing any signs of discomposure, and went, presumably, to his bath (138). Borges traduce: “Sin inmutarse, Orlando se miró de arriba abajo en un gran espejo y se retiró, seguramente al cuarto de baño” (90). La frase en inglés sirve para asombrar al lector en dos maneras. Primero, Orlando es mujer pero el narrador la sigue llamando “he”, lo que resalta la posibilidad de que ser hombre o mujer tiene tanto que ver con la perspectiva del sujeto como con su cuerpo.

En algunas instancias, las omisiones y cambios que Borges introdujo a la traducción formaron afirmaciones explícitamente contrarias a las de Woolf. Por ejemplo, cuando Orlando quiere deshacerse del Archiduque Enrique, ella divisa un juego con el que le pueda fastidiar. Cuando la aristócrata hace trampa, el Archiduque queda abismado: “To love a woman who cheated at play was, he said, impossible. Here he broke down completely.

Happily, he said, recovering slightly, there were no witnesses. She was, after all, *only a woman*" (183 énfasis mío). Enrique le tiene compasión, el hecho de que Orlando sea sólo una mujer atenúa su decepción. Como es nada más que una niña grande, uno no puede exigir que siga las reglas del juego. Con omitir una sola palabra, Borges cambia radicalmente la fuerza irónica de la concesión del Archiduque: "Imposible, dijo, amar una tramposa. Al llegar ahí se desarmó. Por suerte, dijo, recobrándose un poco, no había testigos. Al fin, *ella era una mujer*" (120 énfasis mío). Con la traducción de Borges, se entiende que, por ser mujer, no es sorprendente que Orlando hiciera trampa ya que se presume que todas las mujeres tienden a eso.

El cambio más llamativo de la traducción es una inserción que parece evidenciar el desagrado de Borges por la ambigüedad sexual de la obra.

The change seemed to have been accomplished painlessly and completely in such a way that Orlando herself showed no surprise at it. *Many people, taking this into account, and holding that such a change of sex is against nature, have been at great pains to prove (1) that Orlando had always been a woman (2) that Orlando is at this moment a man.* (139 énfasis mío)

Con esta lectura, se entiende que muchas personas — dado el hecho de que Orlando no se sorprendiera con su cambio — toman este hecho en cuenta y mantienen que un cambio de sexo va en contra de la naturaleza, y por lo tanto están empeñados en comprobar que Orlando o siempre había sido mujer, o nunca sufrió el cambio. El ángulo desde el que Borges traduce resulta en una concepción muy diferente:

El cambio se había operado sin dolor y minuciosamente y de manera tan perfecta que la misma Orlando no se extrañó. *Muchas personas, en vista de lo anterior, y de que tales cambios de sexo son anormales, se han esforzado en demostrar (a) que Orlando había sido siempre una mujer (b) que Orlando es ahora un hombre (91).*

Aquí, que los cambios van en contra de la naturaleza no es una opinión. Según la traducción, el cambio de sexo es anormal de hecho, sin que nadie discuta el tema. El uso de "y de que" en vez

de “y alegando que” quita el argumento de las personas que persiguen a Orlando y lo pone directamente en la boca del narrador. La anomalía de la experiencia de Orlando se ha declarado como un hecho evidente. Lo que es más, el peso de “anormales” en lugar del sarcástico “against nature”, —que claramente satiriza el término “contra natura” de Tomás de Aquino, teólogo con el que el traductor estaba hartado familiar— parece reflejar los propios sentimientos de Borges.

El androcentrismo de la traducción, que favorece los pronombres masculinos aún cuando se refiere exclusivamente a las mujeres y que hace poco esfuerzo en mantener las múltiples manifestaciones del feminismo de la novela, podría atribuirse simplemente al hecho de que ésta se tradujera en 1937, época en la que la conciencia de la mujer en Argentina seguía muy limitada. La reorientación del texto hacia lo masculino, en este caso, sería por caso omiso y no por intención subversiva del traductor. Sin embargo, en mi análisis de su traducción de *A Room of One's Own*, la deliberada subversión del mensaje feminista es innegable. Un solo ejemplo: cada vez que se utiliza la palabra “mind” en referencia a una mujer, Borges la traduce como “espíritu”; cuando se refiere a un hombre, la traduce “inteligencia”. Por lo tanto sospecho que en Orlando también los cambios infelices no fueron necesariamente accidentales. El tratamiento de la mujer a través de la traducción corresponde con la mayoría de la literatura del propio Borges; suelen figurar como personajes secundarias, engañosas, objetos en un triángulo de deseo homosocial,⁶ o simplemente figuran por su ausencia.

El tema del género, y sobre todo la ambigüedad de ello evidentemente le inquietaba a Borges. Más que atacar a las mujeres, en esta traducción hallamos la tendencia a neutralizar el género de los sujetos, a subvertir la ambigüedad que el narrador utiliza al referirse al sexo de Orlando, y sobre todo la necesidad de diluir y juzgar el cambio sexual de Orlando. La homosexualidad es un tema subyacente en toda la obra —Orlando se acuesta tanto con hombres como mujeres a lo largo de la historia y sin importarle su propio

⁶ Según Eve Kosofsky Sedgwick en *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*.

género. La supresión que hace de estos elementos corresponde con la afirmación de Daniel Balderston de que Borges solía dar un tratamiento fóbico a las obras literarias de tema homosexual.

Comparando el tratamiento y la traducción que Borges hizo de *Leaves of Grass* de Walt Whitman con la de *Orlando*, surge un paralelo notable. Según Balderston,

En el caso de Whitman, no se hace referencia a los elementos homoeróticos en *Leaves of Grass* y se convierte al hombre en una suerte de monje que preside los ritos de democracia como un casto y casi incorpóreo celebrante. (67)

Cuando tradujo el poemario, Borges hizo una selección limitada de los poemas que quería incluir. Del libro *Calamus* —reconocido por sus poemas dedicados abiertamente al amor homosexual— Borges omite varios poemas de contenido homerótico, por ejemplo “Of the terrible doubt of appearances”, “City of orgies”, “We two boys together clinging” o “To a stranger”. Como apunta Balderston, Borges no excluye a “When I heard at the close of day” (“Cuando supe al declinar el día”), un poema explícitamente homoerótico. Sin embargo, así como en la traducción de *Orlando*, el traductor se aprovecha de los pronombres sintéticos, esta vez para nunca escribir la palabra *yo* en asociación con el homoerotismo (65).

La evolución en las maneras de leer y comprender *Orlando* durante el siglo XX es ejemplar del hecho que destaca Adriana Bocchino:

Dadas las dimensiones sensibles, técnicas e ideológicas de una traducción, considerada como un producto cultural en proceso, será susceptible de ser revisada, expandida y superada, bajo la influencia de un nuevo conjunto cultural específico (72).

La traducción que Borges hizo de *Orlando* cumplió un papel fundamental en las letras hispanoamericanas. La renovación que la novela hace del concepto de tiempo narrativo y la manera en que desestabiliza la autoridad de la historia y la biografía produjeron una influencia fundamental para la nueva narrativa del Boom. Cabe preguntar, sin embargo, qué recepción *Orlando* habría tenido si Borges la hubiera traducido sin alterar los temas del género.

Estamos en un clima cultural en el que *Orlando: una biografía* es susceptible al escrutinio; ya no es una época en la que uno puede demostrablemente encubrir o manipular temas del sexo o la sexualidad sin reacción pública. Efectivamente, lejos de proponer una revisión histórica que denuncie a Borges, más bien quiero afirmar que ya no se puede leer su traducción sin cuestionarla.

Para cumplir con la nueva función de *Orlando*, que es actualmente un texto primordial para los estudios de género y de la sexualidad, una revisión es imprescindible. La idea de "arreglar" el texto es bastante ostentosa; sin embargo *Un cuarto propio* fue traducido por Edmundo Moure and Marisol Moreno⁷ "sobre la base de una adaptación libre de la traducción de Jorge Luis Borges" (5). El concepto es interesante, ya que se supone que los traductores buscaban mantener el estilo singular de Borges y al mismo tiempo, dirigirse a las cuestiones que le parecían más importantes. De mucho valor hubiera sido un texto acompañante que explicara los problemas que encontraron en la traducción original y los cambios que hicieron.

Yo quisiera proponer dos posibles respuestas al problema de la traducción actual de *Orlando*. La primera es que simplemente se hiciera una nueva traducción que sea expresamente, como diría Carol Maier, "gender interrogated". Una traducción que analizara la retórica y la estética de Woolf en cada nivel estructural y narrativo de la novela y que se esforzara en transponerlas al español. Dado los tipos de lecturas que se hacen de la novela hoy en día, corresponde una traducción que preste atención a las preocupaciones de los estudios feministas y queer que han frecuentado tanto este texto.

Otra posibilidad sería hacer una edición crítica de la traducción de Borges, comentando con notas al pie las citas en las que Borges hizo una traducción de interés. Estas notas no tendrían que limitarse al tratamiento del género sino a todas las manifestaciones notables de la estrategia de Borges. De esta manera, la edición crítica sería una herramienta para los estudios generales

⁷ Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1993.

de la traducción. En las ocurrencias de traducciones que alteran temas de sexo o sexualidad, urgiría incluir en la nota al pie el inglés original y una traducción alternativa. Con el renombre que tiene Borges,⁸ esta última sugerencia parece válida y práctica. De este modo, los lectores que leen a *Orlando* no sólo para acceder a su autora sino además a su traductor, tendrían acceso tanto a Borges como al mensaje revolucionario de Woolf.

Leah Leone
University of Iowa

OBRAS CITADAS

- Ayuso, Mónica G. "The Unlike[ly] Other: Borges and Woolf". *Woolf Studies Annual* 10 (2004): 241-251.
- Balderston, Daniel, "La dialéctica fecal: pánico homosexual y origen de escritura". *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos, 2000. 77-93.
- Bimberg, Christiane. "The Poetics of Conversation in Virginia Woolf's *A Room of One's Own*: Constructed Arbitrariness and Thoughtful Impressionism". *Connotations: A Journal for Critical Debate* 11.1 (2001): 1-28.
- Bocchino, Adriana. "Escrituras del exilio y traducción". *Traducción como cultura*. Ed. Lisa Bradford. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.
- Borges, Jorge Luis. "Las dos maneras de traducir". *Textos Recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997. 256-59.
- . "Los traductores de las '1001 noches'". *Ficcionario Comp*. Emir Rodríguez Monegal. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1981. 99-115.
- . "Prólogo a la Invención de Morel". *La invención de Morel*. Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Emece, 1953.
- . "Virginia Woolf: una biografía sintética". *Ficcionario* Ed. Emir Rodríguez Monegal. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1981. 122-23.

⁸ Aún en el 2002, en el diario *El País*, al reseñar *Orlando*, se termina el artículo: "La edición en español tiene a un traductor de lujo: Jorge Luis Borges".

- Gilbert, Sandra M. y Gubar, Susan. "Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality". *New Literary History*, 16.3 (1985): 515-43.
- Goldman, Jane. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- King, John. Sur. *A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture 1931-1970*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.
- Kristal, Efraín. *Invisible Work: Borges and Translation*. Nashville: Vanderbilt, 2002.
- Levine, Suzanne Jill. "A Second Glance at the Spoken Mirror: Gabriel García Márquez and Virginia Woolf." *Inti: Revista de Literatura Hispanica* 16-17 (1982): 53-60.
- Maier, Carol. "Issues in the Practice of Translating Women's Fiction". *Bulletin of Hispanic Studies* 75.1 (1998): 95-108.
- Monegal, Emir Rodriguez. "Novedad y Anacronismo De Cien Anos De Soledad". *Revista Nacional de Cultura* 185 (1968): 3-21.
- "Orlando de Virginia Woolf". *El País*. 10 marzo 2002. 5 febrero 2008 <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Orlando/Virginia/Woolf/elpepicul/20021003elpepicul_6/Tes>.
- Vandivere, Julie. "Waves and Fragments: Linguistic Construction as Subject Formation in Virginia Woolf". *Twentieth Century Literature* 42.2 (1996): 221-33.
- Waisman, Sergio Gabriel. *Borges and Translation: The Irreverence of the Periphery*. Lewisburg: Bucknell UP, 2005.
- Willson, Patricia. *La constelación del Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Woolf, Virginia. *Orlando: A Biography*. San Diego: Harcourt Brace & Company, 1956.
- . *Orlando: una Biografía*. Trans. Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Sudamericana, 1951.
- . *Un cuarto propio*. Trans. Edmundo Moure y Marisol Moreno. Santiago de Chile: Instituto Chileno Británico de la Cultura, 1993.
- Whitman, Walt. *Leaves of Grass*. Champaign: Project Gutenberg, Netlibrary. University of Iowa Libraries, Iowa City, IA. 9 December 2006.
- . *Hojas de hierba*. Trans. Jorge Luis Borges. Barcelona: Lúmen, 1969.