

La traducción como colaboración, creación y subversión:

Jorge Luis Borges y sus traducciones de Virginia Woolf

Zoe Nuechterlein

April 16, 2021

Advisor: Profesor Aníbal González-Pérez

Second Reader: Profesora Rolena Adorno

Senior Essay Submitted to the Department of Spanish and Portuguese

Introducción: unas traducciones propias

Pero, dirán ustedes, el inglés y el español son lenguas totalmente distintas—esa diferencia siempre crea problemas para cualquier traducción del inglés al español. Dirán que Jorge Luis Borges no podría haber evitado los errores de sus traducciones de Virginia Woolf—¿estarán en lo correcto?¹

Borges tradujo dos obras de Woolf: el ensayo *Un cuarto propio* (1929) y la novela *Orlando: una biografía* (1928). Publicó su traducción de *Un cuarto propio* en 1936 y *Orlando* en 1937. Como veremos, Borges hizo traducciones discutibles o erróneas de muchas partes de estas obras. Borges pensaba en la traducción como una oportunidad de colaborar y crear, y por eso, sus traducciones tienden a subvertir algunos de los mensajes principales de los textos originales. La mayoría de los cambios tienen que ver con cuestiones del género sexual y el feminismo (aunque, como vamos a discutir, en general, estos cambios no derivan de un sexismo simple). Hay dos posibles explicaciones para la mayoría de estas traducciones erróneas: 1) las diferencias entre el inglés y el español (sobre todo, de uso de los pronombres), y 2) las preferencias literarias de Borges (como el vocabulario y la forma de escribir). A fin de cuentas, el hecho de que Borges haya podido o no evitar traducir mal a Woolf no es la cuestión más importante. Ambas cosas notadas contribuían al resultado: estas traducciones erróneas de Virginia Woolf desmerecen las sutilezas de las discusiones de la autora inglesa sobre el género sexual, lo cual tiende a oscurecer las ideas feministas de Woolf.

¹ Con respecto a las diferencias entre el inglés y el español, un traductor de Borges ha señalado la dificultad de traducir del uno a otro: “the first English word suggested by the Spanish should usually be avoided (for instance ... taking an illustration Borges likes to use, not ‘obscure habitation’ but ‘dark room.’)” (Di Giovanni 436)

El contexto: las teorías

Sería útil empezar con el contexto de las teorías de la traducción del siglo XX. Según Lawrence Venuti en *The Translation Studies Reader*, en las primeras cuatro décadas del siglo XX, las teorías de la traducción estaban basadas en “German literary and philosophical traditions, in Romanticism, hermeneutics, and existential phenomenology” (11). Venuti continúa diciendo que estas teorías suponen que además de ser comunicativa, la lengua es “constitutive in its representation of thought and reality, and so translation is seen as an interpretation which necessarily reconstitutes and transforms the foreign text” (11). En esas décadas, las teorías de la traducción se mezclaban con el movimiento vanguardista, llevando a una interpretación del acto de traducir como un ejercicio de la innovación. Ese momento establece el contexto en el cual Borges traducía y escribía sobre la traducción.

Una de las obras más importantes de aquellos años era el ensayo “Die Aufgabe des Übersetzers” de Walter Benjamin, publicado en 1923. Según Daniel Weissbort y Astradur Eysteinnsson en *Translation—Theory and Practice: A Historical Reader*, este “landmark essay...laid the foundations for subsequent discourse on the place, the actual objectives of translation, from both personal and socio-historic points of view” (272). Aún si Borges no hubiera leído el ensayo de Benjamin, es claro que las ideas del mismo ya habían influenciado las discusiones contemporáneas sobre la traducción. Según Benjamin, *die Aufgabe des Übersetzers*, o la tarea del traductor, era la de encontrar “that intended effect [*Intention*] upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original” (19-20). Benjamin además estableció la traducción como una parte importante de la filosofía:

If there is such a thing as a language of truth, the tensionless and even silent depository of the ultimate truth which all thought strives for, then this language of truth ... is concealed in concentrated fashion in translations. (20)

Esta discusión sobre el lenguaje y la verdad esencial plantea preguntas sobre la fidelidad en la traducción.

La ambigüedad del término “fidelidad” es central a estas discusiones. La fidelidad parece ser importante para algunos lectores porque tal vez la experiencia de leer una traducción muy fiel es lo más parecido a la experiencia de leer el texto original.² Nunca está perfectamente claro si la fidelidad de una traducción se refiere a la gramática y las palabras exactas, o al sentido del texto. A menudo, esta cuestión depende del lector. Según Rebecca Maria DeWald, hay dos maneras contrastantes de criticar las traducciones: el académico compara la traducción con el texto original mientras que otros lectores comentan sobre la facilidad de lectura. DeWald señala:

The translated text is thereby often stuck in between the expectations of scholar and critic ... For the traditional scholar, this often meant as linguistically and grammatically close to the original as possible, while the contemporary English-speaking reader often expects a fluent text that does not read like a translation. (16)

Sin embargo, parece que Borges estaba más interesado en la filosofía subyacente de las traducciones (como Walter Benjamin) que en estos problemas con la crítica de las obras traducidas. En su ensayo “Translation and Genealogy: *One Hundred Years*,” Aníbal González explica: “Borges stresses translation's power somehow to ‘purify’ our understanding of a text by letting us see which elements of the original text are superfluous and which are part of its basic,

² Roberto González Echevarría ha expresado este problema esencial con la traducción: “El original, intensa y honestamente leído, es el que nos va a regalar la mayoría de las riquezas de un autor” (González Echevarría). Una traducción nunca puede ser lo mismo que el original.

underlying structure” (71). La fidelidad es un tema muy interesante en este contexto. Si un traductor no trata de ser fiel al texto original, ¿cómo puede mostrar esta estructura clave?

Borges y la traducción

Jorge Luis Borges no era un traductor tradicional. Para él, la traducción era una manera de crear, no sólo de reproducir. Borges había dicho que una traducción no tenía que ser inferior al original (Calle Orozco 450). Mientras estaba traduciendo una obra, no tenía ningún problema con cambiar algunos detalles del original para mejorar la obra. Es claro que este trabajo de mejorar una obra es subjetivo. “Mejorar” no significa corregir algunos errores—después de todo, se trata de unos textos que son tan exitosos que existe un mercado para copias vertidas en otras lenguas. Estos textos no tienen errores en el sentido tradicional. Es decir, en otras palabras, el intento de “mejorar una obra” a través de una traducción es semejante a “cambiar una obra para que corresponda a las preferencias del traductor o sus lectores.” Según Efraín Kristal en *Invisible Work*, “Borges was interested in translation as a means of enhancing a work because the work mattered more to him than its author” (xvi). Para Borges, los escritores que traducía, como Virginia Woolf, ya estaban separados de sus obras para cuando las traducía. Los autores y sus preferencias no eran importantes para él. Es interesante, entonces, que el traductor se vuelva tan importante en el criterio de Borges. Si la obra fuera lo más importante (más importante que todos sus escritores), parecería lógico hacer una traducción tan fiel como fuera posible para proteger la integridad del texto. El intento de mejorar un original a través de una traducción inevitablemente le da importancia a la persona que está haciendo la traducción.

El problema es que Borges no creía en las traducciones fieles. Se pueden ver sus pensamientos acerca de la fidelidad y las traducciones en sus propias obras, sobre todo en “Las versiones homéricas,” “Los traductores de los *1001 Noches*” y “Pierre Menard, Autor del *Quijote*”. Estos textos son importantes específicamente para el tema de Borges y Woolf porque Borges los publicó durante la misma década en que publicó sus traducciones de Woolf. “Las versiones homéricas” fue publicado en *Discusión* en 1932, unos años antes de las traducciones de *Un cuarto propio* y *Orlando*. Este ensayo empieza: “Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción,” y continúa explicando lo que uno puede descubrir sobre un texto cuando lee sus traducciones (94). Unos años después, en 1936 (el mismo año de la publicación de su *Un cuarto propio*), Borges publicó otro ensayo importante sobre la traducción: “Los traductores de las *1001 Noches*,” lo cual muestra los problemas con la fidelidad. En “Pierre Menard, autor del *Quijote*,” cuento publicado en 1939, Borges enfatiza otra vez la imposibilidad de la fidelidad. Después de leer estos ensayos, se puede ver que el arte de traducir era un tema central para Borges.

En su ensayo “Las versiones homéricas,” enfocado sobre las traducciones de Homero, Borges discute la traducción como una oportunidad de estudiar lo que es más esencial en una obra. De esta manera, la traducción puede “ilustrar la discusión estética” (94). Lo que es importante en un texto puede sobrevivir en una traducción. Según Borges, “el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio” (94-95). Cuando Borges traducía, no trataba de duplicar un texto definitivo, porque no creía en un texto definitivo. En cambio, pensaba en la traducción como una oportunidad de descubrir lo esencial de un texto. En la mayoría de los casos, para Borges, “lo esencial” tenía que ver con el argumento de una obra, lo cual representa una opinión subjetiva. (Como vamos a discutir, otros autores estaban más

interesados en la psicología que el argumento.) Además, Borges no creía en las traducciones totalmente fieles. Borges cierra su ensayo sobre las traducciones de Homero con estas palabras: “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” (98-99). Aquí, Borges, nuestro traductor, ha sugerido un problema irresoluble con la tarea de traducir.

En “Los traductores de las *1001 Noches*,” otra vez es evidente que Borges no creía en una traducción totalmente fiel. Borges presenta la discusión Newman-Arnold de 1861-62 como un ejemplo de las dos maneras principales 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” (124). Es importante decir que para Borges, ninguna de las dos maneras de traducir representa la fidelidad. Ambas tienen problemas. Las traducciones literales, como las de Newman, no son iguales a las traducciones fieles a causa de las diferencias entre los idiomas y las culturas. A lo largo del ensayo, Borges compara otras traducciones distintas de las *1001 Noches*, mostrando las maneras diferentes de *tratar* de ser fiel con una traducción (aunque, según él, sería un esfuerzo imposible). En otro ejemplo clave, Borges discute las traducciones de Edward Lane. Cuando Borges escribe sobre Lane, presenta un hombre que parece casi como el paralelo de un traductor de Homero que tratara de transformarse en un griego. Nos dice Borges:

Cinco estudiosos años vivió el arabizado Lane en El Cairo, “casi exclusivamente entre musulmanes, hablando y escuchando su idioma, conformándose a sus costumbres con el más perfecto cuidado y recibido por todos ellos como un igual”. Sin embargo, ni las altas noches egipcias, ni el opulento y negro café con semilla de cardamomo, ni la frecuente discusión literaria con los doctores de la ley, ni el venerado turbante de muselina, ni el

comer con los dedos, le hicieron olvidar su pudor británico, la delicada soledad central de los amos del mundo. (121)

A pesar de su esfuerzo por alcanzar una fidelidad radical, todavía Lane no tuvo éxito, según Borges.

En “Pierre Menard, autor del *Quijote*,” Borges explora una pregunta relacionada con la idea de replicar las circunstancias que rodeaban el el texto original. Después de leer “Las versiones homéricas” (y “Los traductores de las *1001 Noches*”) uno podría preguntarse: “¿Qué significaría el hecho de que alguien que no fuera un griego del siglo diez replicara esta obra Homérica con fidelidad?” En “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, se ven las implicaciones de que alguien que no fuera un español del siglo dieciséis recreara el *Quijote*. Según el narrador de Borges, eso sería más impresionante. Su protagonista, Pierre Menard, decide reproducir unas partes del *Quijote*, palabra por palabra. Según el narrador, Menard “no quería componer otro *Quijote* —lo cual es fácil— sino *el Quijote*” (27). Borges parece extender su descripción de los métodos de Edward Lane en “Los traductores de las *1001 Noches*” al describir los métodos de Pierre Menard:

El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, *ser* Miguel de Cervantes. (27-28)

Es obvio que estos métodos serían imposibles y ridículos en la realidad. Por eso, parece que con este cuento, Borges estaba señalando la ridiculez de tratar de hacer una traducción fiel, ridiculizando el trabajo de los traductores como Lane. El narrador concluye: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico” (30). Según el narrador, la versión de Menard es más rica porque su versión tiene un nuevo

contexto cultural más complejo que el de Cervantes. Menard escribía las mismas palabras, pero desde el siglo XX. A partir de esto se pueden deducir y reforzar algunos aspectos claves de la filosofía de Borges. Primeramente, se puede ver el hecho de que una traducción literal sea diferente de una traducción fiel. Aún más, hacer una traducción totalmente fiel o literal sería imposible. La tarea de traducir con fidelidad a un idioma diferente presenta todavía más problemas.

Entonces, ¿se sentía pesimista Borges sobre el trabajo de traducir? No—todo lo contrario. No tenía que preocuparse por la fidelidad; podía enfocarse en la creatividad. Cuando Borges decía que la obra era más importante que su autor, no quería decir que una traducción tiene que ser fiel. En lugar de eso, quería decir que la traducción puede ser una forma de revisión y colaboración. La obra puede mejorar con cada contribución de cada escritor en cualquier idioma. Se puede ver un detalle elocuente relacionado con esta idea en “Los traductores de las *1001 Noches*.” Al final del ensayo, Borges discute al traductor alemán Enno Littmann, y escribe, decepcionado: “El comercio de las *Noches* y de Alemania debió producir algo más” (150). Para Borges, el origen alemán de Littmann no era algo que él tenía que superar para hacer una traducción fiel; era algo que debería haber usado para crear una colaboración poderosa. Borges termina el ensayo con esta pregunta: “¿Qué no haría un hombre, un Kafka, que organizara y acentuara esos juegos, que los rehiciera según la *Unheimlichkeit* de Alemania?” (152). Esta pregunta es clave para cualquier discusión sobre Borges y la traducción, pues muestra que para él la colaboración es una parte importante de la traducción.

Partiendo de esta filosofía de la traducción como una oportunidad de colaborar y crear, se podría pensar que Borges habría hecho muchos cambios en sus traducciones. En vez de eso, podemos ver que la mayoría de sus traducciones de Woolf son más o menos literales. En su

artículo “The Unlike[Ly] Other: Borges and Woolf,” Mónica Ayuso escribe: “But for someone so intent on championing the genre and liberating the translator from the pressure of producing a definitive text of the original in the new context, Borges translates quite literally” (246). Por eso, cuando una línea en una traducción de Borges marca una desviación grande del texto original, parece ser una elección de palabras muy significativa. Además, aunque se puede decir que las traducciones son más o menos literales, siempre se puede encontrar unas diferencias sutiles a lo largo de los textos. Estas diferencias siempre van a existir a causa de las diferencias entre las lenguas y las diferencias entre las personas que están escribiendo.

Los personajes principales: Woolf, Borges y Victoria Ocampo

Desde una perspectiva de la traducción semejante a la de Pierre Menard, se podría decir que sólo una feminista inglesa del siglo XX podría traducir correctamente estas obras de Virginia Woolf. Borges escribía en el siglo XX, pero no se crió en Inglaterra (a diferencia de su propia abuela paterna), no era una mujer y no era feminista. Woolf y Borges eran escritores muy diferentes, lo cual presentaba un desafío grande para estas traducciones.

Vale la pena indicar que Virginia Woolf tampoco era una feminista tradicional. Sin embargo, se puede llamarle feminista porque en su escritura se enfocaba sobre el papel de la mujer en la sociedad. Según Jhonny Alexander Calle Orozco en su ensayo sobre el género y la traducción, no se debe hablar del feminismo de Virginia Woolf con respecto a los movimientos contemporáneos como el sufragio. En cambio, según Calle Orozco, “feminism in Virginia Woolf must be understood as an acute awareness of the female identity and a special interest in

women's issues regarding the right to write” (447). El ensayo de Woolf “A Room of One’s Own” es un clásico texto feminista. Como dicen Sandra M. Gilbert y Susan Gubar en su ensayo “Sexual Linguistics: Gender, Language, and Sexuality,” se puede llamar a Virginia Woolf “the mother of all contemporary linguistic theory, since her later call in *A Room* for ‘a woman’s sentence’ is the clearest expression of the ‘middle-class woman’s’ hunger for words of her own” (522). Parece que Woolf estaba interesada en estos temas feministas, y aun si no se consideraba un feminista tradicional, es claro que sus obras han tenido un gran impacto en el feminismo.

Por otro lado, Borges no era un feminista de ninguna forma. Él creía en los papeles tradicionales del hombre y de la mujer. En una entrevista que fue publicada en la revista *Crisis* en 1974 (unas décadas después de traducir las obras de Woolf), Borges dijo, “Mi madre era católica como todas las señoras argentinas, es decir, sin entender absolutamente nada de religión. Mi padre era librepensador, como todos los señores argentinos también, como Spencer” (Calle Orozco 450). Esta cita, por ejemplo, sugiere que Borges creía en dos maneras distintas de pensar para los hombres y las mujeres. Para él, en general, los hombres estaban más inclinados al pensamiento intelectual. No es que Borges creyera que ninguna mujer podía practicar el pensamiento intelectual, pero sí tendía a hacer esta generalización. En su ensayo “¿Borges misógino?” Adriana González Mateos dice que “Borges se hace eco de un recelo muy difundido entre los intelectuales argentinos de su tiempo, que ... miraban con desconfianza a las mujeres que incursionaban en una actividad tradicionalmente considerada masculina” (100). No es necesario probar que Borges fuera un misógino, pero es razonable decir que no era feminista. No es totalmente productivo analizar los prejuicios de Borges en el siglo XX desde una perspectiva del siglo XXI, pero esta generalización es relevante en contraste con el punto de vista de Virginia Woolf.

Además de Borges y Woolf, hay otra protagonista importante en esa discusión: Victoria Ocampo. Ocampo era la fundadora y editora de *Sur*, la revista que publicó estas dos traducciones (*Un cuarto propio* y *Orlando*). Bajo la dirección de Ocampo, Borges se hizo miembro de la junta de redacción de *Sur*, y publicó más de 170 contribuciones a la revista (Ayuso 241). A diferencia de Borges, Victoria Ocampo conocía personalmente a Virginia Woolf. Ocampo se hizo amiga de Woolf en 1934 en la apertura de la exhibición de fotografías de Man Ray en Londres, y ellas se mantuvieron en contacto hasta la muerte de Woolf en 1941 (Ayuso 241). Ocampo sentía que podía identificarse con Virginia Woolf como otra mujer que estaba tratando de escribir en una sociedad muy masculina (Parrot 1). Ocampo es una figura importante para esta discusión porque como editora de *Sur*, ella era una de los primeros lectores de las traducciones de Borges.

¿Por qué eligió Ocampo a Borges para estas traducciones? En su ensayo sobre la traducción de *Orlando*, “La novela cautiva,” Leah Leone escribe que era una elección curiosa “si consideramos su ‘Carta a Virginia Woolf’ en la cual elogia la escritura femenina abogada por la autora inglesa” (225). En esa carta, Ocampo dice:

Mi única ambición es llegar a escribir un día, más o menos bien, más o menos mal, pero como una mujer... 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. (Ocampo, “Carta a Virginia Woolf”)

Con esa ambición declarada de escribir “como una mujer” y ese comentario sobre la “voz de hombre,” se puede ver que Victoria Ocampo creía en una voz inconfundiblemente femenina en la escritura. Es interesante, entonces, que ella eligiera a un hombre para hacer las traducciones de estas obras femeninas. En respuesta a esta carta, Leone dice: “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” (225). Sin embargo, también es posible que este comentario sugiere algo sobre lo que Victoria Ocampo creía sobre las teorías de la traducción. Tal vez Ocampo pensaba que cualquier traducción aceptable podría mantener la voz femenina de Woolf. No es posible estar seguro sobre sus motivos, pero es probable que eligiera a Borges a causa de su creciente reputación en el mundo literario argentino. Según Leah Leone en otro ensayo sobre *Un cuarto propio*, “A Translation of His Own,” “Since he has become an internationally recognized author, Borges's name has undoubtedly promoted the sale of *Un cuarto propio*” (47). Sobre todo, Ocampo quería llevar—con éxito—las obras de Woolf a los lectores hispanohablantes.

¿Quién escribió estas traducciones?

Antes de discutir las traducciones, vale la pena mencionar que hay algunos debates sobre el autor real de las traducciones de *Un cuarto propio* y *Orlando*. En una entrevista con Ernesto Sábato en 1974, Borges dijo que su madre hizo la traducción de *Orlando* con su ayuda (Gorla 87). Había dicho algo similar (y no más específico) sobre *Un cuarto propio* también (Ayuso 245). Borges siempre era un poco travieso, y por eso no es posible saber si estaba diciendo la verdad en esas entrevistas, o cuando ponía su nombre en las traducciones. En su ensayo “Did Borges Write *Orlando*?” Paola Laura Gorla sugiere que tal vez Borges escribió parte de las traducciones mientras su madre escribió el resto. Especialmente en *Orlando*, la traducción es más o menos fiel para la mayoría de las frases, con algunas excepciones. Gorla sugiere que Borges escribió las partes con los cambios grandes en *Orlando* mientras que su madre escribió las partes más fieles.

Quizás Gorla tendría una lectura paralela para *Un cuarto propio*, pero es claro que sus propuestas son especulaciones. Las sugerencias de Gorla son interesantes y basadas en la lógica, pero no hay evidencia para sustentarlas. Por eso, es mejor continuar refiriéndose a Borges como el traductor principal de estos textos de Woolf. Tal vez podríamos decir que cuando nos referimos a Borges en este análisis, nos referimos al nombre del traductor de estas obras, aún si ese “Borges” incluye a su madre de alguna manera. Eso no importa mucho—como cualquier otra persona, Borges pudo haber tenido alguna influencia de su madre cuando escribía, y entonces, sólo es una cuestión de cuánta influencia.

La traducción de *Un cuarto propio*

En *Un cuarto propio*, hay muchos momentos en que las traducciones de Borges cambian el mensaje de Woolf de una manera sutil. Algunas de estas traducciones erróneas derivan de las diferencias entre las dos lenguas, y otras derivan de las preferencias de Borges. El género gramatical y el cambio de forma de escribir presentan algunos de los problemas más grandes. En un ensayo que se enfoca en el género sexual, las sutilezas del género gramatical de la lengua son importantes. Borges no podría haber resuelto las diferencias claves entre las dos lenguas, pero en otros momentos, podría haber escrito unas traducciones que reflejen mejor los mensajes de Woolf. Por ejemplo, además de traducciones erróneas del vocabulario, hay muchos ejemplos de momentos en los que Borges borra la torpeza intencional mientras trataba de escribir unas frases más suaves. Un análisis de todas estas malas traducciones puede mostrar la dificultad, y las consecuencias, de tratar de reproducir un ensayo en otra lengua, con otro escritor.

Para discutir la traducción de *Un cuarto propio*, podemos empezar con el título, lo cual muestra la dificultad de traducir del inglés al español. En el título en inglés, “A Room of One’s Own,” es claro que Virginia Woolf evitó a propósito los términos que expresan el género. Woolf podría haber escrito “A Room of Her Own” porque el ensayo trata sobre la importancia de los espacios propios específicamente para las mujeres. Sin embargo, elige el pronombre más forzado “one’s own,” tal vez como una referencia al tema importante de la androginia en su ensayo. Ya podemos ver los problemas con las diferencias entre el inglés y el español. Virginia Woolf podía elegir un título sin género, pero eso sería más difícil en español porque todos sus sustantivos tienen género. El título de Borges, “Un cuarto propio,” tiene el género masculino. No se refiere explícitamente a los hombres, pero todavía tiene esta estructura gramática y connotación masculina. Claro, Borges no podía evitar el género en esta traducción, pero podría haber elegido ciertas palabras femeninas con facilidad, como, por ejemplo: “Una habitación propia.” Es interesante que Borges use la palabra “habitación” en lugar de “cuarto” en otros momentos en el ensayo, por ejemplo, cuando escribe, “De las habitaciones internas salían acordes de fonógrafo” (14-15). “Habitación” es un sustantivo femenino. Como ya hemos discutido, el ensayo de Woolf trata de los espacios (ya sean cuartos o habitaciones) específicamente para las mujeres, pues hay en el ensayo temas femeninos y feministas muy claros.

¿Por qué no refleja esos temas con un título femenino? De hecho, más tarde, otra traductora, Laura Pujol, llevó a cabo una traducción con el título “Una habitación propia” que fue publicado en 1967. Sin embargo, según Jose Santaemilia en su ensayo “*A Room of One’s Own* in Spanish: from Borges to a Feminist Translation,” la traducción de Pujol era “as uncommitted to women’s visibility as the earlier translation was” (Santaemilia 170). La versión a la que Santaemilia se refiere como “the first explicitly feminist translation of Woolf’s essay”—la

traducción de 2003 escrita por María-Milagros Rivera Garretas—se llama “Un cuarto propio.” Es decir: la versión feminista usó el título masculino. Entonces, se puede concluir que el problema con el título era un problema con las diferencias entre el inglés y el español—no necesariamente un problema con Borges. No se puede traducir un título totalmente andrógino como “A Room of One’s Own” al español. “Una habitación propia” usa un sustantivo femenino, pero todavía falta la androginia del título original. Es probable que Borges usara “Un cuarto propio” porque es una frase más concisa (con menos sílabas) que “Una habitación propia.” Aquí tenemos el primero de muchos ejemplos de las diferencias importantes entre el inglés y el español que pueden afectar la traducción de textos como el de Woolf.

El género gramatical también presenta otro problema en la primera frase de *Un cuarto propio*. Borges empieza su traducción con estas palabras: “Pero, dirán ustedes, nosotros le pedimos que hablara sobre las mujeres y la novela—¿que tendrá eso que ver con un cuarto propio?” (7). Como explica Leah Leone en su ensayo “A Translation of His Own,” el uso de la palabra “nosotros” puede insinuar que hay por lo menos un hombre en el público del narrador. En el ensayo, parece que todos los miembros del público son mujeres. Como Leone ha notado, en una ocasión, la narradora dice, “Are there no men present? ... We are all women, you assure me? Then I may tell you that the very next words I read were these...” (82). La narradora sigue hablando; ve que todas son mujeres en el público. No obstante, tenemos este “nosotros” en la traducción de Borges, o esta presencia de la masculinidad o ambigüedad del género. Para sugerir que sólo hay mujeres en el público, se usaría la palabra “nosotras.” Leone comenta: “Despite their obvious absence from the text, Borges seems to find himself to be that single man added to the group who tips the linguistic scales” (56).

Sin embargo, el ejemplo que propone Leone para llamar atención al error de la palabra “nosotros” no parece totalmente legítimo. En el mismo párrafo en que Borges traduce “¿Hay hombres presentes?...”, él usa “nosotras” para decir: “Admitamos aquí entre nosotras que estas cosas suceden” (91). Entonces, en el momento en que es muy claro que no hay ningún hombre en el público, Borges escribe la forma femenina “nosotras.” Esta cita no funciona perfectamente para analizar la primera frase porque es un momento diferente. No hay razón para un cambio del público, pero al mismo tiempo, no hay evidencia de que sea el mismo grupo. Quizás un grupo de mujeres y hombres le pidieron a Woolf una presentación sobre las mujeres y la novela (el grupo en la primera frase), y es un grupo un poco diferente para el público (el grupo de “nosotras”). Me parece más probable que Borges usa “nosotros” al principio para reflejar la ambigüedad, no la presencia de un hombre. Es claro que la narradora está sugiriendo que sólo las mujeres están escuchando, pero no es claro que ella tenga razón. No pienso que Borges se presente como un hombre en el público, pero a la vez, estoy de acuerdo con Leone que hay una manera más efectiva de expresar la ambigüedad. Borges podría haber evitado el término “nosotros” para eludir la cuestión del género: “Pero, dirán ustedes, le pedimos que hablara sobre las mujeres y la novela...”

En otras citas, el problema está más relacionado con la preferencia de Borges para las frases concisas. Por ejemplo, Woolf escribe en inglés:

Perhaps if I lay bare the ideas, the prejudices, that lie behind this statement you will find that they have some bearing upon women and some upon fiction. At any rate, when a subject is highly controversial—and any question about sex is that—one cannot hope to tell the truth. (4)

En su traducción, Borges escribe:

Si expongo las ideas o los prejuicios que respaldan esa tesis, ustedes acabarán por reconocer que ellas tienen alguna relación con las mujeres y la novela. Sea lo que fuere, cuando un tema es muy discutible—y cualquier tema donde interviene el sexo lo es—nadie puede esperar decir la verdad. (8)

Primeramente, Borges omite la palabra “perhaps.” Esta palabra es importante; señala la dificultad de desarrollar esta discusión. En esta traducción, una explicación de las ideas y los prejuicios garantiza este entendimiento mientras que en la original, no hay esa garantía. Woolf continúa esta timidez con la frase “some bearing upon women and some upon fiction.” Tampoco hay garantía de la conexión de los dos temas. La frase es más simple en español: “alguna relación con las mujeres y la novela.” Esta simplicidad borra la torpeza y la timidez intencionales de Woolf. Además, Borges traduce la palabra “controversial” con “discutible” (en vez de algo como “polémico”) para describir el tema de las mujeres y la ficción, lo cual cambia el sentido. El término “discutible” sugiere que el escritor no está totalmente seguro sobre el tema. En cambio, el término “controversial” sugiere que mientras que el escritor puede tener una opinión fuerte, es algo difícil de discutir en la sociedad. De esta manera sutil, Borges cambia la introducción al argumento en su traducción.

En la misma introducción al desarrollo de la discusión, el problema con la traducción es similar cuando la narradora de Woolf dice, “One can only show how one came to hold whatever opinion one does hold” (4). La torpeza en esta frase es muy obvia para cualquier hablante nativo de inglés. El pronombre “one” siempre suena un poco torpe, y la repetición de este pronombre hace que sea una frase que es difícil de leer. La torpeza aquí es importante porque señala que esta torpeza va a ser un recurso literario en la discusión del ensayo. Sin embargo, Borges borra esta torpeza con una frase más suave: “Sólo es posible referir de qué modo uno ha llegado a una

opinión” (8). No hay nada de repetición de la palabra “uno.” Además, la narradora de Woolf afronta una interrupción cuando se acerca a la biblioteca. Se dice, en medio de un pensamiento, “But then one would have to decide what is style and what is meaning, a question which—but here I was actually at the door which leads into the library itself” (7). En español, Borges escribe, “Pero antes habría que determinar cuál es el contenido, cuál el estilo, problema que... pero ahí estaba yo en la puerta misma de la biblioteca” (12). Primero, el uso del guion en la versión original tiene un efecto diferente que el uso de los puntos suspensivos en español. El guion señala un rompimiento más brusco mientras que los puntos suspensivos marcan una transición más suave. Además, Borges omite traducir las palabras “actually” y “which leads into,” las cuales contribuyen a esa torpeza intencional.

Cuando la narradora llega a la biblioteca, vemos otros instantes en los que Borges omite traducir algunos importantes recursos literarios de Woolf. Cuando ella llega, Woolf escribe en el original:

I must have opened it, for instantly there issued, like a guardian angel barring the way with a flutter of black gown instead of white wings ... who regretted in a low voice as he waved me back that ladies are only admitted to the library if accompanied by a Fellow of the College or furnished with a letter of introduction. (8)

Por otra parte, Borges escribe en la traducción:

Debo haberla abierto, porque inmediatamente surgió, como un ángel guardián, vedando en camino, con una agitación de ropaje negro en lugar de alas blancas ... que deploró en voz baja, al despedirme, que la entrada a la biblioteca sólo fuera permitida a señoras acompañadas por un profesor del Colegio o provistas de una carta de presentación. (12)

Otra vez, en esta traducción, se puede ver el trabajo contraproducente de Borges de escribir una versión menos torpe. Borges añade unas comas después de las palabras “ángel guardián” y “vedando en camino” para reforzar la estructura de la frase. Sin embargo, es importante que no hay comas aquí en la versión de Woolf. Además de la torpeza intencional, la falta de comas muestra que estas acciones y descripciones son integrales al personaje de este hombre. No es un hombre *que* veda la entrada; es un hombre vedando la entrada. No se puede separar esta acción del hombre en este caso. El uso de la coma en la versión de Borges desmerece esta idea sutil. Además, en la versión original, la palabra “furnished” tiene mucha significancia. Se puede ver inmediatamente en el título del ensayo que el “cuarto” es un símbolo importante. La palabra “furnished” usualmente describe a un cuarto o a un hogar. Con esta palabra, Woolf establece una metáfora de la mujer como el cuarto y la carta de presentación como los muebles. Es casi como si la mujer, o el cuarto, estuviera vacía sin esta carta de presentación, la cual le da acceso a la vida intelectual. Hay más de una manera de interpretar esta palabra en la versión original, pero todas estas ideas desaparecen en la traducción a causa de su omisión. En español, la substitución de esta palabra, “provistas,” tiene menos significancia. Es raro usar la palabra “furnished” para describir a una persona, pero es más común y menos provocador usar la palabra “provistas” para una persona.

En otros casos en la traducción de Borges, se cambian los recursos literarios de Woolf con la pérdida del sarcasmo. Por ejemplo, al principio, mientras piensa profundamente, la narradora de Woolf pisa por accidente en el césped de la universidad. La narradora se pregunta: “What idea it had been that had sent me so audaciously trespassing I could not now remember” (6). En su traducción, Borges quita el adverbio “audaciously.” Se escribe: “No puedo recordar cuál fue la idea que me impulsó a esa violación” (10). Sin la palabra “audaciously,” el sarcasmo

no es tan evidente. En la original, es obvio que la narradora piensa que la reacción del bedel después de esta “violación” es tan dramática. ¿A quién le importa si la narradora camina más cerca de la universidad? En español, la estructura de la frase sugiere que la narradora se siente avergonzada por cruzar el césped, mientras que en inglés, la adición del adverbio sugiere que ella se siente más frustrada que avergonzada. En su ensayo, con frecuencia Woolf hace comentarios que verdaderamente no quiere decir. Como hemos notado, el sarcasmo es un método de promover esa falta de sinceridad, y también hay otros métodos de señalarla que son muy sutiles. Estos momentos son claves para la estrategia de Woolf. Una falta de fidelidad de la traducción en uno de estos momentos puede borrar esta señal.

También se puede leer una falta de sinceridad en la traducción de este párrafo:

At the thought of all those women working year after year and finding it hard to get two thousand pounds together, and as much as they could do to get thirty thousand pounds, we burst out in scorn at the reprehensible poverty of our sex. What had our mothers been doing then that they had no wealth to leave us? (20-21)

Borges traduce:

Pensando en todas esas mujeres trabajando años y años y matándose para juntar dos mil libras, y no pasando entre todas de treinta mil, nos indignó la culpable pobreza de nuestro sexo. ¿Qué habían estado haciendo nuestras madres para dejarnos pobres?... (26)

Para empezar, “pensando en” no es una traducción directa de “at the thought of”; significa “thinking of,” lo cual insinúa más reflexión que “at the thought of.” La reacción que Woolf describe no es el resultado de la reflexión; es un ejemplo de una falta estratégica de sinceridad. Las palabras en inglés sugieren una exageración: las mujeres “burst out in scorn.” La palabra en la traducción, “indignarse,” no es tan dramática sin “burst out.” Entonces, es más difícil entender

que es una exageración. Además, “culpable pobreza” no es una traducción exacta de “reprehensible poverty.” “Reprehensible” tiene un cognado en español: “reprensible.” Esta palabra sugiere que algo es malo e inapropiado, pero no es tan relacionado con la cuestión que quién tiene la culpa como “culpable.” El acto de echar la culpa a las mujeres de su pobreza es un ejemplo del sarcasmo; no es tan serio. Finalmente, “dejarnos pobres” no es igual a “they had no wealth to leave us.” Esta frase en español describe una acción más directa y personal mientras que la frase en inglés no tiene una acción directa (como “leave us poor”); la frase en inglés subraya la descripción de una falta de recursos.

Además de estos cambios importantes, hay omisiones muy significativas en la traducción de Borges. Por ejemplo, una de las estrategias de Woolf es enfatizar la tranquilidad de su narradora mientras discute el tema de la ira. Por ejemplo, Woolf escribe: “...why are [the male professors] angry? And, asking myself this question, I strolled off to find a place for luncheon. ...waiting to be served, I began idly reading the headlines” (33). En esta cita, las palabras “strolled off” y “idly” muestran una actitud muy relajada de la narradora. Los profesores están enojados, pero la narradora no responde con enojo; sigue con su día con tranquilidad. Por otra parte, Borges escribe en su traducción: “¿...por qué están enojados? Propendiéndome siempre esta pregunta, salí a buscar un sitio donde almorzar. ...esperando que me atendieran me puse a leer los títulos” (39-40). Borges omite estos dos detalles claves. La frase “salí a buscar” no muestra la misma tranquilidad que “I strolled off.” De modo parecido, no hay la tranquilidad de “idly” en las palabras “esperando que me atendieran.” Las acciones y los eventos son iguales en la traducción, pero hay algo ausente de la textura de la versión original. Estos son detalles esenciales; forman una parte sutil y clave para la discusión de las mujeres y la ira.

Hay unas diferencias un poco más obvias, también, especialmente en las partes que describen el feminismo. *Un cuarto propio* es un texto esencial para los estudios del feminismo, y por eso, es natural prestar más atención a estos momentos que describen el feminismo en la traducción de Borges (quien no era feminista). Estudiosos como Mónica Ayuso y Leah Leone se han enfocado en estos momentos justificadamente, y vale la pena ofrecer otro análisis. En uno de estos momentos, la narradora de Woolf dice que “Z, most humane, most modest of men, taking up some book by Rebecca West and reading a passage in it, exclaimed, ‘The arrant feminist! She says that men are snobs!’” (35). Aquí, Borges traduce “The arrant feminist!” con “¡Qué feminista!” (42). La omisión de “arrant” (una palabra que traduciría a “redomado/a” o “absoluto/a”) sugiere un problema con cualquier feminista que no existe en la versión original. No es claro si sea un problema con el mero feminismo en el ensayo original; hay un problema con la idea de la “*arrant* feminist.” En el mismo párrafo, Woolf sigue, “The exclamation, to me so surprising—for why was Miss West an arrant feminist for making a possibly true if uncomplimentary statement about the other sex?” (35). Otra vez, Borges omite un adjetivo para “feminista.” Además, él traduce “uncomplimentary” con “descortés”—una palabra con un efecto diferente (42). En la palabra “uncomplimentary” (la cual traduciría mejor a “desfavorable” o “despectivo”) hay un énfasis en lo que describe a los hombres. Por otro lado, en la palabra “descortés,” hay énfasis en el motivo de la mujer que dice esto sobre los hombres. En la versión original, la narradora entiende por qué el hombre está un poco ofendido, pero a diferencia de la narradora en la traducción, no hace comentarios sobre los modales de esta feminista.

Con respecto a los estudios del feminismo, ha surgido mucha discusión sobre las traducciones de las palabras “mind” y “genius.” En su ensayo, Leah Leone llama la atención a esta frase del texto original: “Yet her genius was for fiction and lusted to feed abundantly upon

the lives of men and women and the study of their ways” (48). Borges traduce: “Sin embargo, su inclinación era novelística...” (55). Parece problemático usar “inclinación” en lugar de “genio” para “genius”; la palabra “genio” sugiere un talento magnífico mientras que “inclinación” sólo marca un interés o habilidad. Además, “novelística” no es una traducción directa de “fiction.” Leone escribe en su ensayo que esta traducción “masks the crucial parallel of Woolf’s argument: that Judith’s talent was equal to that of her brother,” y “reinforces a notion Woolf seeks to dismantle with her essay—that women can only write novels” (57). La traducción aquí es más alarmante cuando se piensa en la traducción que sigue sobre el genio de un hombre, Shakespeare. Woolf escribe, “For genius like Shakespeare’s is not born among labouring, uneducated, servile people” (48). Borges traduce, “Porque el genio de Shakespeare no nace de gente de trabajo, ineducada y servil” (55). Cuando Woolf usa la misma palabra para Shakespeare y Judith, “genio,” Borges usa “genio” para William Shakespeare e “inclinación” para Judith. Leone está correcta en que esta traducción desmerece el paralelismo entre las situaciones de William Shakespeare y su hermana. Sin embargo, se puede proponer una explicación diferente que el simple sexismo. Quizás Borges estaba pensando: Woolf justo escribe aquí que era “unthinkable” que una mujer de ese tiempo hubiera tenido ese genio, y por eso, ¿cómo se puede usar esa palabra para describir a una mujer de ese tiempo? No estoy de acuerdo con esta lógica—“unthinkable” es muy diferente de “impossible,” y el genio parece ser algo innato. Esta mala traducción no necesariamente se deriva de un sexismo simple, pero al mismo tiempo, produce un efecto muy diferente del texto original.

No hay un patrón tan sencillo como el que Leone sugiere. En su ensayo, Leone también toma nota de esta frase famosa de la versión original de Woolf: “Lock up your libraries if you like; but there is no gate, no lock, no bolt that you can set upon the freedom of my mind” (76).

Borges traduce, “Cierren sus bibliotecas si quieren; pero no hay puertas, ni cerraduras, no cerrojo que cierre la libertad de mi espíritu” (84). Antes, Borges usa “inclinación” para el “genius” de una mujer, y aquí usa “espíritu” para el “mind” de una mujer. Leone comenta, “This challenging cry is smoothed over, the authoritative ‘mind’ is replaced by the airy and feminine ‘spirit’” (63). Leone está correcta que hay un efecto menos fuerte. Sin embargo, parte de su análisis es totalmente incorrecto: “It would seem that mind only becomes spirit when it is a woman who is speaking or being discussed” (63). Leone menciona unos momentos en que Borges usa “espíritu” para la mente de las mujeres e “inteligencia” para la mente de los hombres, y estos momentos sí existen, pero parecen ser elegidos arbitrariamente. Por ejemplo, en el párrafo que viene directamente después de esa cita famosa, Borges usa “espíritu” para traducir “a man’s mind”: escribe, “El peso, el andar, el tranco del espíritu del hombre son demasiado diferentes al suyo para que ella pudiera copiarles algo esencial” (85). Además, no es verdad que Borges nunca use la palabra “genio” para describir a las mujeres. Por ejemplo, en un momento, se escribe, “Uno podría decir...que la mujer que escribió esas páginas tenía más genio que Jane Austen; pero [también] uno ve que ella nunca conseguirá una expresión total de su genio” (78). Aquí están dos mujeres en la traducción de Borges que tienen un sentido de genio. Es decir: a lo largo del ensayo, Borges usa palabras diferentes para traducir “mind” y “genius.” Es extraño leer una mezcla de palabras mientras Woolf siempre usa las mismas dos palabras, pero no se puede decir que haya un patrón simple de género para estos términos.

En estos casos, la abundancia de traducciones inexactas tanto para los hombres como las mujeres desmerece un efecto tan dramático contra del feminismo, pero en otros casos, los cambios de vocabulario son más problemáticos. Por ejemplo, discutiendo la conciencia del sexo, la narradora de Woolf dice, “The Suffrage campaign was no doubt to blame” (99). En este

momento, Borges traduce, “Sin duda les corresponde alguna culpa a las sufragistas” (109). Echar la culpa a un movimiento y echar la culpa a un grupo de personas son acciones muy diferentes. Además, el artículo definitivo femenino “las” que Borges usa aquí echa la culpa a las mujeres del movimiento en particular, mientras que “Suffrage campaign” en inglés incluye a los hombres del movimiento. Es una frase más polémica en español. En otro momento, la narradora de Woolf escribe sobre las mujeres: “I like their unconventionality” (111). Borges traduce, “Me gusta su falta de convencionalidad” (122). En inglés, Woolf usa una sola palabra para describir a las mujeres; “unconventionality” puede ser un adjetivo elogioso. Por otra parte, Borges no usa un adjetivo singular, en lugar de eso, refiere a una “falta” de algo. En un ensayo que afirma que las mujeres tenían una falta de recursos, y no tenían ninguna falta de atributos para el suceso, el uso de la palabra “falta” para describir a ellas parece significativo. Borges podría haber elegido un adjetivo singular (como: “originalidad”).

Para notar otro ejemplo muy importante de un cambio de vocabulario, es posible enfocarse en la anécdota de Phoebe y Alan. La narradora de Woolf describe los eventos de esta novela: “Then Alan got up and the shadow of Alan at once obliterated Phoebe. For Alan had views and Phoebe was quenched in the flood of his views” (100). Borges traduce, “Entonces Alan se levantó y la sombra de Alan borró inmediatamente a Phoebe. Porque Alan abundaba en opiniones y Phoebe estaba como ahogada en la pleamar de sus opiniones” (110). Primeramente, “obliterated” es un verbo mucho más violento que “borró.” Además, en la versión de inglés, Alan simplemente “had views” mientras que él “abundaba en opiniones” en la traducción. En la versión original, es clave que sólo el hecho de que Alan tenga opiniones tiene ese gran efecto en Phoebe. El cambio de “had” a “abundaba” en lugar de “tenía” confunde la posición del texto original—un hombre con cualquier número de opiniones podría dominar el espacio. Las palabras

“quenched” y “ahogada” tienen efectos diferentes también. El verbo “quench” en este contexto es raro, lo cual señala que había una elección importante para Woolf. Cuando “quench” no tiene que ver con la satisfacción (como “quench your thirst”), la palabra está relacionada con el fuego, como “extinguish,” o en español, “sofocar” o “apagar.” Entonces, este verbo establece una metáfora para Phoebe: tal vez en la mente de la narradora, ella podría ser brillante como el fuego. El verbo “ahogar” no podría sugerir esta metáfora. Finalmente, “flood” y “pleamar” son diferentes—“flood” es más similar a “inundación.” La palabra “flood” tiene una connotación mucho más fuerte y negativa que la palabra “pleamar,” o “high tide.”

La mayoría de estos problemas de traducción tendrían soluciones, pero hay otros problemas que están vinculados a las diferencias entre el inglés y el español. El título, el cual ya hemos discutido, es un ejemplo. Se puede ver otro problema con esa diferencia en la traducción de estas frases: “Without boasting or giving pain to the opposite sex, one may say that *Pride and Prejudice* is a good book. At any rate, one would not have been ashamed to have been caught in the act of writing *Pride and Prejudice*” (67). Borges traduce, “Sin vanagloria y sin molestar al sexo opuesto, una puede decir que *Pride and Prejudice* es un buen libro. De cualquier modo, no sería motivo de vergüenza que a una la sorprendieran escribiendo *Pride and Prejudice*” (76). En lugar de la palabra “one,” Borges usa la palabra “una.” A menudo, se usa “uno” en vez de “una” para el pronombre impersonal en español. El uso de “una” sugiere que el sujeto de la frase es una mujer. En la versión en inglés, no surge esta cuestión; cualquier hombre y cualquier mujer diría que es un libro bueno y no tendría vergüenza si lo hubiera escrito. En la versión en español, esta idea sólo se aplica a las mujeres. En otro ejemplo relacionado a las diferencias de los dos idiomas, Borges usa la palabra “él” para un objeto inanimado en una manera que no ocurriría en inglés. Woolf escribe, “The mind is certainly a very mysterious organ, I reflected, drawing my

head in from the window, about which nothing whatever is known, though we depend upon it so completely” (97). En la traducción, Borges escribe, “La mente es por cierto un órgano muy misterioso, reflexioné (retirando mi cabeza de la ventana), del que no sabemos nada absolutamente, aunque dependamos de él por completo” (107). La frase “depende de él” tiene un elemento del género que no aparece en el inglés porque aquí, tiene concordancia de género con el sustantivo masculino, “órgano.” Es una frase común, pero en contraste con la frase en inglés, parece dar un género masculino a la mente.

Quizás el cambio más importante de esta traducción se encuentra al final del ensayo, cuando Woolf escribe, “My own suggestion is a little fantastic, I admit; I prefer, therefore, to put it in the form of fiction” (113). Para esta frase, Borges escribe, “Mi propia sugerencia es algo fantástica; prefiero, por consiguiente, darle forma de fábula” (124). Los términos “fiction” y “fábula” describen dos cosas diferentes, especialmente en el contexto de *Un cuarto propio*. Es importante recordar que al principio del ensayo, Woolf escribe, “Fiction here [as it shows the unravelling of ideas] is likely to contain more truth than fact” (4). Al principio, Borges usa la traducción más común de “fiction” cuando escribe, “En este caso los hechos son menos verdaderos que la ficción” (8). La repetición de “fiction” en estas dos frases en el texto original sirve para conectar las dos ideas. Es decir: la narradora prefiere formar su sugerencia en la forma de ficción, pero ella ya ha notado que la ficción puede contener más de la verdad que contienen los hechos. No se puede encontrar esta conexión en la traducción porque Borges usa dos palabras diferentes. Sin la conexión a esta frase del principio, esta frase al final puede rechazar muchas de las ideas que son desarrolladas en el ensayo. Sin esta conexión, el ensayo puede ser interpretado como una fábula. Para discutir este cambio, es importante recordar la importancia de la palabra “ficción” para Borges. Según Daniel Balderston,

Ficciones was a title that implied an aesthetic programme for Borges, ... a distancing from the social realist style that dominated the period, and the cultivation of seemingly minor genres such as crime fiction, science fiction and the fantastic (Balderston 208)

Las varias traducciones de la palabra “ficción” probablemente tienen que ver con el significado muy particular de esa palabra para Borges. Sin embargo, el motivo no tiene importancia; en todos estos casos, los cambios de Borges en su traducción opacan unas ideas importantes en el ensayo original de Woolf.

La traducción de *Orlando*

Los problemas con la traducción de *Orlando* son algo más obvios que los de *Un cuarto propio*, especialmente en el momento del cambio de sexo. Esto ocurre porque en ese momento, Woolf aprovecha los matices de la lengua inglesa para describir el cambio. Como Mónica Ayuso ha establecido en su ensayo, la mayoría de la traducción de *Orlando* realizada por Borges es relativamente fiel (246). El tercer capítulo, en el cual ocurre el cambio de sexo, presenta las excepciones más notables. Entonces, para analizar la traducción de *Orlando*, vamos a enfocarnos en ese capítulo. Como vamos a discutir, los cambios de vocabulario y las omisiones en esta traducción tienen efectos dramáticos en el mensaje de la novela.

La mayoría de estas traducciones erróneas existen en el tercer capítulo, pero aun así, ya se puede ver el problema en la primera frase de la novela. La versión original de *Orlando* empieza, “He—for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it...” (11). En la traducción, Borges escribe, “Él—porque no había duda

sobre su sexo, aunque la moda de la época contribuyera a disfrazarlo...” (13). En la versión en inglés, después de la palabra “he,” Woolf usa el pronombre “his,” lo cual puede enfatizar la certeza sobre el sexo. La repetición de los pronombres masculinos se compara con la certeza descrita. En español, Borges empieza con el pronombre masculino también (“él”), pero no incluye esa repetición. En español, ambos pronombres “her” y “his” se traducen a la palabra “su.” No hay la misma distinción en español, y por eso, no hay la misma repetición. Entonces, la certeza sobre el sexo no parece tan exagerada en esta traducción que en el texto original. Se hace obvio más tarde en la novela que la certeza está exagerada aquí porque un cambio va a ocurrir. La diferencia en la traducción de la primera frase no es muy dramática, pero esta discusión puede establecer el escenario para el análisis del tercer capítulo.

En el tercer capítulo, antes de que Orlando cambie de sexo, Woolf incluye unos llamados dramáticos a personajes alegóricos como “Truth” (“Verdad”). Se puede notar unas diferencias de estos llamados en el texto original y la traducción. En la versión original, Woolf escribe, “For you flaunt in the brutal gaze of the sun things that were better unknown and undone; you unveil the shameful; the dark you make clear. Hide! Hide! Hide!” (101). Para traducir, Borges escribe, “Tu exhibes a la luz brutal del sol cosas que más valiera ignorar; actos que más valiera no hacer. Descubres lo vergonzoso; aclaras lo oscuro. Ocúltate, ocúltate, ocúltate” (135). La cosa en cuestión es el cambio de sexo de Orlando. Primeramente, con su traducción, Borges amplía la palabra “undone” a “actos más valiera no hacer.” En inglés, Woolf no repite la palabra “better” para “undone.” En su traducción, Borges sentía la necesidad de repetir las palabras “que más valiera” para enfatizar que estas cosas no sólo están sin hacer, sino también es mejor no hacerlas. Hay menos de este énfasis del juicio en inglés. Además, hay una diferencia de la puntuación. Borges convierte una frase larga en dos frases más concisas, lo cual reduce la emoción fluida de

la versión original. Adicionalmente, Woolf usa los signos de exclamación en esa última frase mientras que Borges usa las comas. Las comas tienen un efecto más sombrío y menos dramático para esta petición. Finalmente, Woolf termina el párrafo con esa petición mientras que para Borges, el párrafo continúa durante unas frases adicionales, lo cual también mina el sentido del drama.

Por otra parte, las diferencias drásticas para el momento de anunciar el cambio de sexo derivan de las diferencias gramaticales entre el inglés y el español. Al mismo tiempo, las elecciones de Borges tienen gran efecto en la diferencia de la traducción también—no se puede echar toda la culpa a la gramática. En la versión original, Woolf pone el anuncio al final de este párrafo:

He stretched himself. He rose. He stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets pealed Truth! Truth! Truth! we have no choice left but confess—he was a woman. (102)

Borges organiza sus párrafos de otra manera. En su traducción, no hay un rompimiento de párrafo antes de que Orlando se estire, lo cual reduce el énfasis para estas frases cortas. Borges escribe:

Henos aquí por consiguiente, solos y abandonados en el cuarto con Orlando que duerme y con las trompetas. Las trompetas en fila emiten un terrible estruendo, uno solo: ¡LA VERDAD! Y Orlando se despertó. Se estiró. Se paró. Se irguió en completa desnudez, ante nuestros ojos y mientras las trompetas rugían: ¡Verdad! ¡Verdad! ¡Verdad!”
(136-137)

En un párrafo nuevo, con sólo una frase, Borges continúa: “Debemos confesarlo: era una mujer” (137). El pronombre “he” en inglés es clave en la versión original en este momento, y hay más

de una vez aquí en que la falta de esta palabra en la traducción tiene un gran efecto. En inglés, Woolf usa el pronombre “he” cuatro veces para añadir a la disonancia cognitiva de esta frase: “he was a woman.” El uso de tres frases cortas al principio del párrafo (en lugar de algo como “He stretched himself, rose, and stood upright...”) presenta la oportunidad de repetir el pronombre masculino. El rompimiento de párrafo antes de estas frases las dan énfasis, lo cual no era necesario para la traducción de Borges porque no hay ningún pronombre masculino para enfatizar.

El efecto es más dramático en la traducción de estas palabras famosas: “he was a woman.” La tensión entre “he” y “woman” es innegable. Borges borra esa tensión con la falta del pronombre en su frase: “era una mujer.” Es importante recordar que, aunque la palabra “su” presenta unos problemas en las traducciones, sí hay una palabra para el pronombre masculino “he” en español: “él,” lo cual es distinta de “ella.” Era una elección (no una necesidad) de Borges de no usar este pronombre; podría haber escrito “él era una mujer.” Leah Leone ha comentado en esta elección: “Con la omisión de *él* el impacto que el cambio sexual tendría para los lectores se atenúa sustancialmente” (230). Sin embargo, otra estudiosa, Rebecca DeWald, ha sostenido que era una elección estética relacionada con los matices de la lengua española. Según DeWald, “the addition of ‘él era una mujer’ would sound rather child-like, hence supporting the argument that the choice [was not] a commentary on gender issues” (155). Es imposible decir con certeza si Borges estuviera más preocupado con alguna falta de lógica en una frase como “he was a woman” o con la estética de la lengua española. El análisis de *Un cuarto propio* sugiere que el problema con la lógica es una explicación razonable si pensamos en el ejemplo en que Borges no usa la palabra “genio” directamente antes de que Woolf dice que una mujer de la época no podría

tener genio. Al final, no importan mucho sus intenciones—el resultado es una frase muy diferente de la original.

La cuestión de la palabra “he” no es el único problema con esta frase. Además, la frase en español “debemos confesarlo” es mucho más simple que “we have no choice left but to confess.” En “La novela cautiva,” Leone afirmó que con este cambio, “la supuesta sorpresa y vergüenza en admitir el cambio por parte del propio narrador se pierde completamente” (230). DeWald comentó que el cambio “creates an almost scientific neutrality” (155). Aún más, la diferencia se extiende antes de las palabras “we have no choice.” En esta frase, Woolf usa una letra minúscula para “we” porque la frase empieza antes; es una frase larga: “He stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets pealed Truth! Truth! Truth! we have no choice left but confess—he was a woman” (102). Hay unas trompetas repicando, llamando a la Verdad, en la misma frase. Es decir, aquí está, con mucho drama, la Verdad. En la versión original, esta confesión produce un momento culminante. En español, hay menos anticipación y menos drama. Según DeWald, “Borges’s translation stresses the interpretation that a sex change is not particularly remarkable but a fantastical fact of the translated world” (155). Es una simplicidad muy importante. Se puede decir: mientras que Woolf estaba interesada en las contradicciones y las tensiones del sexo en nuestro mundo real, Borges estaba más interesado en un mundo fantástico en que este cambio podría ocurrir con sencillez.

En la versión original de Woolf, se puede ver un interés en el andrógino, como se puede ver en *Un cuarto propio* también. Los cambios de Borges en su traducción alteran el tema del andrógino drásticamente. En *Un cuarto propio*, Woolf discute las ventajas intelectuales de una mente andrógina. En esta parte de *Orlando*, discute la belleza de una forma andrógina. Woolf escribe, “No human being, since the world began, has ever looked more ravishing. His form

combined in one the strength of a man and a woman's grace" (102). En la traducción, Borges escribe, "Nadie, desde que el mundo comenzó, ha sido más hermoso. Sus formas combinaban la fuerza del hombre y la gracia de la mujer" (137). Primeramente, los adjetivos "ravishing" y "hermoso" tienen connotaciones muy diferentes. Otra vez, Borges ha cambiado el sentido de una frase con una mala traducción del vocabulario. La palabra "ravishing," más parecida a las palabras "deslumbrante" y "encantador," tiene una connotación más fuerte (y a menudo más sexual en inglés) que "hermoso," o "beautiful." Además, el adjetivo "hermoso" puede describir a cualquiera cosa mientras que es más común usar la palabra "ravishing" para describir a una persona. Otra vez, con un cambio en su traducción, Borges ha creado una distancia entre Orlando y el mundo real. La traducción de "his form combined in one..." aquí es aún más llamativa. Borges quita la frase "in one," y usa el plural para escribir "sus formas combinaban..." Borges socava la unión de los sexos, desmereciendo la afirmación de la androginia de la versión original.

Los problemas con las diferencias entre los pronombres en las dos lenguas se hacen evidentes en el párrafo que viene. En la versión original, Woolf aprovecha de los pronombres distintos del inglés para escribir:

But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. Their faces remained, as their portraits prove, practically the same. His memory—but in future we must, for convention's sake, say 'her' for 'his,' and 'she' for 'he'—her memory then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle."

(102-103)

La transición hasta “he” y “his” a “their,” y finalmente a “she” y “her” destaca la dificultad de mostrar este cambio dado las costumbres de la lengua inglesa. Woolf enfatiza que está incluyendo esta discusión por el bien de las costumbres. En la traducción, Borges borra una gran parte de esa discusión. Eliminando la variedad de los pronombres, Borges escribe:

Pero, en todo lo demás, Orlando era el mismo. El cambio de sexo modificaba su porvenir, no su identidad. Su cara, como lo pueden demostrar sus retratos, era la misma. Su memoria podía remontar sin obstáculos el curso de su vida pasado. (137-138)

No hay ningún cambio de pronombre aquí, y por eso, la transición parece ser más fluida. Quizás Borges pensaba que la neutralidad del pronombre “su” y la opción de no usar “él” o “ella” eran ventajas. Tal vez Borges pensaba que esta transición funcionaba mejor en español, y que estaba mejorando la novela con esas “ventajas.” No es posible saber lo que Borges estaba pensando, pero se puede decir que es una frase menos complicada en español. Sin embargo, también es una frase menos interesante desde una perspectiva literaria. Woolf destaca la torpeza y la dificultad de describir esa transición a propósito. Como vimos en *Un cuarto propio*, Borges eligió evitar esa torpeza. Por eso, en su traducción, Borges borra ese esfuerzo literario.

Un traductor tan creativo como Borges habría sido capaz de pensar en una manera de mantener la discusión de las costumbres de la lengua. En su ensayo “Gender and Translation,” Calle Orozco ha notado la traducción portuguesa de esta frase que escribió Laura Alves: “Sua memória –no futuro devemos, por convenção, dizer "dela" em vez de "dele", e "ela" em vez de "ele"– sua memória, então...” (450). Alves eligió incluir esta discusión a pesar de una diferencia similar entre el inglés y el portugués. Además, hay otros momentos en esta traducción en que Borges usa su creatividad para mantener la tensión de sexo que incluye Woolf. Por ejemplo, Leah Leone ha notado la traducción de esta frase: “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” (143). En esta frase hay tensión entre las palabras “she” y “boy.” Borges refleja más de esta tensión que antes en esta traducción: “Desde que Orlando había conseguido el elogio de la 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” (191). Según Leone en “La novela cautiva,” aquí, “Borges compensa la neutralidad del pronombre posesivo con el uso femenino de un adjetivo”: “aprobada” (229). Sin embargo, la tensión no es tan inmediata en esta frase; hay distancia entre las palabras “niño” y “aprobada” que es enfatizado por Borges con el uso de las comas. El adjetivo “aprobada” describe a la Orlando del presente, no al niño. No obstante, aunque es un momento de tensión menor, esta traducción muestra que se puede usar la creatividad para preservar estos aspectos importantes del texto original.

Uno de los cambios más importantes ocurre en la traducción de esta frase clave del texto original: “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” (103). Borges traduce, “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” (138). Es claro que hay una diferencia grande entre la frase “holding that such a change of sex is against nature” y la frase “de que tales cambios de sexo son anormales.” Primero, a causa de las palabras “holding that” en inglés, la idea de que un cambio de sexo sea contra la naturaleza parece ser nada más que una impresión de un grupo de personas. En la novela original, parece que la existencia de Orlando demuestra que esa impresión podría ser incorrecta. Por otro lado, en esta traducción, las

palabras “y de que tales” sugiere que esa impresión sea un hecho de la realidad. Como dijo Leone, “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” (232). Leone continuó diciendo que la frase “against nature” es una referencia a la filosofía de Tomás de Aquino, y que la seriedad relativa de la traducción “anormales” borra el sarcasmo en la referencia (232). Es decir, otra vez, Borges estaba más interesado en crear un mundo fantástico para Orlando mientras que Woolf estaba pensando en un comentario del mundo real.

La falta de una traducción exacta de la palabra “nature” aquí es importante porque esa palabra es clave en esta parte de la novela. Después de decir que algunos pensaban que el cambio era “against nature,” el narrador usa la misma palabra varias veces. Por ejemplo, Woolf escribe, “She began to think, was Nature beautiful or cruel; and then she asked herself what this beauty was; whether it was in things themselves or only in herself...” (107). No está claro si la naturaleza es bella o es cruel, y no está claro en qué medida Orlando en sí, y cualquier persona, son parte de la naturaleza. No está claro si algo “contra la naturaleza” sería cruel o bella. Además, Woolf escribe, “And then Nature, in whom she trusted, either played a trick or worked a miracle—again, opinions differ too much for it to be possible to say which” (111). El mensaje es similar aquí. No está claro si la naturaleza sea un amigo o un enemigo. No está claro si algo “contra la naturaleza” sea algo bueno o algo malo. En el análisis de *Un cuarto propio*, vimos que la palabra “fiction” era un término clave que conectaba varias ideas durante el ensayo, y vimos que la mala traducción de ese término borraba esas conexiones. De modo similar, aquí, Borges borra la ambigüedad clave del rol de la naturaleza con su mala traducción de la frase “against nature.” Woolf estaba interesada en cómo la naturaleza conecta con la sociedad y sus costumbres. El texto original parece preguntar: cuando se dice que algo es contra la naturaleza,

¿cómo podemos saber si es contra la naturaleza del mundo físico, o sólo contra nuestras ideas sobre las costumbres de nuestra sociedad? Por las razones discutidas, la traducción de Borges no provoca la misma pregunta.

Tal vez Borges se sintió aliviado cuando llegó a esta frase de la novela: “Que otras plumas traten del sexo y de la sexualidad; en cuanto a nosotros, dejemos ese odioso tema lo más pronto posible” (138). Es una línea sarcástica, pero es claro que Borges no estaba interesado en traducir las sutilezas del texto original que están relacionadas con el sexo y la sexualidad. Como hemos discutido, Borges evitó traducir algunas partes claves, como la discusión sobre los pronombres y la frase “against nature.” Hemos establecido que Borges estaba interesado en la traducción como una manera de crear y colaborar. Borges probablemente no pensaría en estas omisiones y cambios como fracasos porque la fidelidad no era su objetivo. Su objetivos eran satisfacer el pedido de Victoria Ocampo y crear la mejor versión del texto que podía. Si veía una oportunidad de “mejorar” (en su concepto) la novela con su traducción, iba a aprovechar esa oportunidad. Como hemos discutido, para Borges, una traducción no tenía que ser inferior al texto original. Es claro que el acto de mejorar una novela como *Orlando* depende de las opiniones del traductor. Es un esfuerzo subjetivo.

Borges siempre creía que a través de la traducción y ejercicios similares, podría colaborar con cualquier escritor para explorar las fronteras de la literatura y del género literario. Por ejemplo, en *Invisible Work*, Efraín Kristal discute la manera en que Borges experimentaba con el género literario de una obra de Edgar Allan Poe. Borges incluye su reconstrucción de una obra de Poe, “The Purloined Letter,” como parte de su cuento “La muerte y la brújula.” En ese cuento, según Kristal, Borges “shows by example that Poe never combined detective fiction, a genre he invented, with the fantastic, a genre he mastered. Borges is not just rewriting Poe; he is

underscoring a possibility in Poe's writings that Poe never explored" (xvii). Se puede ver un cambio de género literario más sutil en su traducción de *Orlando*. Como Leah Leone ha notado, "la aversión de Borges a la literatura psicológica nunca ha sido un secreto" (226). Borges lamenta en su prólogo a "La invención de Morel" que la novela psicológica "prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal" (10). Como hemos discutido, eso era un punto de diferencia entre Borges y Woolf. Siempre había un aspecto de la fantasía en la novela original de *Orlando* porque, por ejemplo, Orlando vive por más de tres siglos. Sin embargo, como hemos discutido, con su traducción, Borges conduce la novela más lejos del mundo real, y más cerca a la fantasía. Es importante clarificar: no hay ningún problema con el concepto de colaborar con otros escritores y experimentar con las fronteras de sus obras. Cuando Borges experimentaba en ese sentido para su cuento "La muerte y la brújula," el resultado es brillante y nada polémico. Sin embargo, por otra parte, es muy diferente experimentar en ese sentido en una traducción establecida. El nombre "Virginia Woolf" todavía aparece en letras grandes en las cubiertas de estas traducciones, pero el público hispanohablante no podría leer su mensaje original.

En conclusión: las consecuencias

No se puede sobrestimar la importancia de esa consecuencia: los lectores hispanohablantes de estas traducciones no podrían entender los mensajes originales de Virginia Woolf. Estos dos textos han hecho mucho por los estudios y los movimientos de género sexual en los países anglohablantes, y las traducciones no pueden hacer la misma labor cuando omiten las frases claves. Según Leah Leone en "La novela cautiva," "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” (224). No es sorprendente que *Un cuarto propio* fuera clave también. A causa de sus publicaciones en *Sur* (y más tarde en la Editorial Sudamericana), mucha gente vino a conocer a Virginia Woolf a través de las traducciones de Borges. Según Mónica Ayuso, estas traducciones eran “the standard translations in Spanish of Virginia Woolf’s work” por un tiempo (242). Borges tradujo las dos obras muchos años antes de los 1970, y por eso, no se le puede echar toda la culpa por la importancia enorme de sus errores. Además, Borges estaba escribiendo para una región muy distinta a Inglaterra, y como dijo Leone, cabe preguntar “qué recepción *Orlando* habría tenido si Borges la hubiera traducido sin alterar los temas del género” (233). Sin embargo, no estamos interesados en quién tiene la culpa; estamos interesados en las consecuencias de los errores. En este sentido, es lamentable que los lectores de estas traducciones no hayan tenido pleno acceso a las ideas de Virginia Woolf sobre el sexo aunque pensaran que estaban leyendo sus libros. Estos ejemplos de Borges y Woolf muestran unos problemas esenciales con la tarea de traducir.

Bibliografía de obras citadas

- Ayuso, Mónica G. "The Unlike[Ly] Other: Borges And Woolf." *Woolf Studies Annual*, vol. 10, 2004, pp. 241–251. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24906510. Accessed 3 Dec. 2020.
- Balderston, Daniel. "Fictions." *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*. Ed. Edwin Williamson. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator." Translated by Harry Zohn. *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge, 2000. 15-23.
- Borges, Jorge Luis. "Pierre Menard, Autor del Quijote." *Ficciones*. London: Bristol Classical Press, 1999.
- . Prologue. *La invención de Morel*, by Adolfo Bioy Casares, Barcelona: Ediciones Destino, 2006.
- . "Los traductores de los 1001 Noches." *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- . "Las versiones Homéricas." *Discusión*. Buenos Aires: M. Gleizer, 1932.
- Borges, Jorge Luis, translator. *Un cuarto propio*. By Virginia Woolf. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- . *Orlando: una Biografía*. By Virginia Woolf. Buenos Aires: Sur, 1937.
- Calle Orozco, Jhonny Alexander. "Gender and Translation: Spanish Translation of Virginia Woolf's *Orlando*, by Jorge Luis Borges." *Mutatis Mutandis*. Vol. 6, No. 2. 2013. Medellín: Universidad de Antioquia, 2013. 444-454.
- DeWald, Rebecca Maria. *Possible Worlds: textual equality in Jorge Luis Borges's*

- (Pseudo-)Translations of Virginia Woolf and Franz Kafka. 2016. University of Glasgow, PhD thesis.
- Di Giovanni, Norman Thomas. "At Work with Borges." *Books Abroad*, vol. 45, no. 3, 1971, pp. 434–444. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40125498. Accessed 16 Apr. 2021.
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. "Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality." *New Literary History*, vol. 16, no. 3, 1985, pp. 515–543. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/468838. Accessed 15 Apr. 2021.
- González, Aníbal. "Translation and Genealogy: *One Hundred Years of Solitude*." *Gabriel García Márquez: New Readings*, Ed. Bernard McGuirk & Richard Cardwell. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 65-79.
- González Echevarría, Roberto. "Borges contra Borges: Malas traducciones de 'El Aleph'." *Nexos*, 1 May, 2017, <https://www.nexos.com.mx/?p=32175>. Accessed 16 Apr. 2021.
- González Mateos, Adriana. "¿Borges misógino?" *Andamios*, vol. 5, no. 9, 2008, pp. 99-112. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62811466005>.
- Gorla, Paola Laura. "Did Borges Translate *Orlando*?" *Translating Virginia Woolf*. Bern; New York: Peter Lang, 2012.
- Kristal, Efraín. *Invisible Work: Borges and Translation*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2002.
- Leone, Leah. "La novela cautiva: Borges y la traducción de 'Orlando.'" *Variaciones Borges*, no. 25, 2008, pp. 223–236. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24880546. Accessed 3 Dec. 2020.
- . "A Translation of His Own: Borges and 'A Room of One's Own.'" *Woolf Studies Annual*, vol. 15, 2009, pp. 47–66. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24907114. Accessed 3 Dec. 2020.

- Ocampo, Victoria. "Carta a Virginia Woolf." *Revista de Occidente*, 1935. 146-147:107–12.
- Parrot, Fiona G. "Friendship, Letters, and Butterflies: Victoria Ocampo and Virginia Woolf." *Scotland's Transatlantic Relations Project Archive*, 2004. 1-7.
- Santaemilia, José. "A Room of One's Own in Spanish: from Borges to a Feminist Translation." *Translating Virginia Woolf*. Bern; New York: Peter Lang, 2012.
- Venuti, Lawrence, Ed. *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000.
- Weissbort, Daniel, and Astradur Eysteinnsson, Ed. *Translation: Theory and Practice: A Historical Reader*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Woolf, Virginia. *Orlando: A Biography*. New York: Harcourt, Inc., 2006.
- . "A Room of One's Own." New York: Harcourt, Inc., 1929.