


Cómo citar este artículo en Chicago: Bernal, Nathaly. “La tardía publicación de *Orlando* en España: un posible caso de autocensura editorial”. *Escritos* 28, no. 61 (2020): 31-50. doi: <http://dx.doi.org/10.18566/escr.v28n61.a03>

Fecha de recepción: 21.08.2020
Fecha de aceptación: 10.09.2020

La tardía publicación de *Orlando* en España: un posible caso de autocensura editorial

The Late Publication of *Orlando* in Spain: A Possible Instance of Editorial Self-Censorship

Nathaly Bernal¹ 

RESUMEN

Con el fin de entender las causas por las que *Orlando* se publica de manera tardía en España (1977), en este artículo de reflexión se analiza el contexto del régimen franquista con respecto a los procedimientos de censura y autocensura editorial. Se conjetura que esta novela de Virginia Woolf es un caso de este último tipo, con base en los criterios de censura que recopila Abellán, pues transgrede al menos tres de ellos. Además, se analiza la primera traducción española de *Orlando* (1993), que se encarga a Enrique Ortenbach, y se la compara con aquella de Borges (1937), no solo la primera traducción al castellano, sino además la más popular y comercial hasta la fecha, a fin de establecer las motivaciones para encargarle esta retraducción a Ortenbach y las características de dicho texto, a la luz de los cambios en el contexto español. Para analizar los mecanismos empleados en este trabajo de traducción, se analizan algunos paratextos de la edición de Salvat, como la carátula, y se recurre al concepto de retraducción y a la crítica de traducciones. Se concluye que la retraducción de Ortenbach es activa, según la propuesta de Pym, y que esta pudo deberse al éxito comercial (aunque pasajero) de la adaptación cinematográfica de esta novela en 1992. Si bien las decisiones de traducción no guardan relación con los cambios sociales españoles, Ortenbach recupera la distinción del género de los personajes, por medio de la inclusión de los pronombres personales él/ella para referirse a Orlando.

Palabras clave: Orlando; Virginia Woolf; Traducción; Retraducción; Régimen franquista; Censura; Autocensura.

ABSTRACT

In order to understand why *Orlando* was not published in Spain until 1977, almost forty years after the original publication in England, the Francoist regime context is analyzed in this reflection paper, as well as the editorial censorship and self-censorship procedures. It is assumed that this novel by Virginia Woolf is an example of the latter, based on the censorship criteria established by Abellán, since the text transgressed at least three of them. Moreover, the first translation of *Orlando* in Spain (1993), carried out by Enrique Ortenbach, is analyzed and compared to the one by Borges (1937), not only the first translation of this novel to Spanish, but also the most popular and commercial to date, in order to determine the motivations to commission this retranslation to Ortenbach and the features of this text, in the light of the changes in the Spanish social context. To this end,

1 Maestra en Traducción por El Colegio de México, México. Catedrática e investigadora adscrita a la Escuela de Idiomas de la Universidad Industrial de Santander, Colombia. Grupo de investigación Glotta; líneas de investigación: crítica y teoría de traducción, traducción literaria, literatura en lengua inglesa. Correo electrónico: nabersan@correo.uis.edu.co

the paper also draws from the concepts and practices of paratexts, retranslation, and translation criticism. It is concluded that the retranslation by Ortenbach is active, according to Pym's proposal, and that it could have been dictated by the commercial (and momentary) success of the film adaptation of the novel in 1992. Also, although the translation decisions are not linked to the Spanish social changes, Ortenbach retrieves from the original the feature of Orlando's gender distinction, through the use of the personal pronouns she/he when alluding to the character.

Keywords: Orlando; Virginia Woolf; Translation; Retranslation; Francoist Regime; Censorship; Self-censorship.

Introducción

Este estudio se enmarca en el interés por la relación entre el texto y la cultura en la que se difunde. En el caso de una traducción, esto permite examinar “translation not only in relation to linguistic structures but also with regard both to the ideological, cultural and aesthetic discourses generated by a certain cultural system”.² Este trabajo de reflexión se ocupa de *Orlando*, de Virginia Woolf, y de su tardía difusión en España. Woolf publica esta novela en 1928 y, en 1937, la editorial Sur publica en Buenos Aires la primera traducción al castellano, a cargo de Borges. En 1977 se publica dicha traducción por primera vez en España, y no es sino hasta 1993 que Lumen le encarga a Ortenbach la primera traducción al castellano hecha en dicho país³.

Es importante señalar que no todos los textos de Woolf empiezan a circular en España después de la caída del régimen franquista. Antes bien, la primera traducción de Woolf al castellano se publica en *Revista de Occidente* en 1931, aunque solo se trate de un capítulo de *To the Lighthouse*, publicado como “El tiempo pasa”, en traducción anónima.⁴ Las siguientes traducciones de Woolf en España se publican de manera paulatina en Barcelona, a partir de la década de los cuarenta, momento en que se traducen libros como *Flush: Una biografía* (1944), *Los años* (1946), *El cuarto de Jacob* (1946), *Fin de viaje* (1946) y *Noche y día* (1947).⁵

Es debido a que existen estos antecedentes de traducción que resulta primordial volver la mirada hacia el discurso histórico, de tal suerte que los documentos sobre la dictadura franquista y los mecanismos censores de dicho gobierno se convierten en una forma de discurso social. Este análisis de la censura franquista ayuda a entender el proceso editorial de la obra de Woolf en España. Sin embargo, en el caso particular de *Orlando*, no hay registros de que esta novela haya sido propuesta ante los comités que entonces aprobaban la literatura que circulaba en el país, por lo que resulta necesario ahondar los criterios de censura y la autocensura.

2 Francesca Billiani, *Modes of Censorship and Translation: National Contexts and Diverse Media* (Manchester, St. Jerome Publishing, 2007), 2.

3 Para futuras investigaciones podrían ser de interés las traducciones de Orlando a las otras lenguas cooficiales en el territorio español, no contempladas en esta investigación.

4 Paul Barnaby, “Timeline: European Reception of Virginia Woolf”, en *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, editado por Mary Ann Caws y Nicola Luckhurst (Londres y Nueva York, Continuum, 2002), xxii.

5 Alberto Lázaro, “The Emerging Voice: A Review of Spanish Scholarship on Virginia Woolf”, en *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, editado por Mary Ann Caws y Nicola Luckhurst (Londres y Nueva York, Continuum, 2002), 251.

Una vez se explore el panorama histórico, se discute el concepto de retraducción, y se observa de qué forma las perspectivas teóricas arrojan luz sobre la práctica de Ortenbach. Posteriormente, se analizan algunos elementos paratextuales de *Orlando* (Salvat, 1994), en la traducción de Ortenbach, y se comparan algunos elementos lingüísticos en tres versiones del texto: el original, la traducción de Borges y la de Ortenbach.⁶ Esto con el fin de vislumbrar por qué se encarga la primera traducción española en 1993, por qué se le asigna esta empresa a Ortenbach y cuáles son las características de esta retraducción, teniendo en cuenta si los cambios en el contexto español influyen en las decisiones de traducción.

Panorama sobre la traducción de *Orlando* en España

Paradójicamente, aunque la traducción de Woolf en España es un fenómeno tardío, es allí en donde se ha escrito de manera más constante y profusa sobre dicho proceso. Para entrar en materia, algunos de los académicos que han investigado este tema se refieren a la situación política de España durante el siglo xx, como es el caso de Rodríguez, quien pone esto de relieve en el primer párrafo de su artículo: “La primera observación que es necesario hacer al presentar la obra de V. Woolf en español es que en nuestro país su edición no se produce hasta que no comienza la transición política”.⁷

De igual forma, Lázaro advierte que “the devastating effects of the Spanish Civil War were certainly felt in the literary scene of 1940s Spain. The economic depression as well as the political and cultural isolation the country endured did not facilitate access to the work of Virginia Woolf or other foreign writers”.⁸ No obstante, el mismo autor señalaba en un artículo de un año atrás que “la férrea censura de la posguerra española no supuso un impedimento importante para la edición de las obras de Woolf en España [...] Sin embargo, *The Waves* no corrió la misma suerte”,⁹ única excepción que señala, dado que es el caso de esta novela a la que dedica su estudio. Sin embargo, el hecho de que otras novelas de Woolf no hayan sido censuradas, como sucede con *Orlando*, no implica que hayan sido acogidas.

A este respecto, llama la atención la postura de Recondo Muñoz, quien le da relevancia a otros aspectos a la hora de justificar la falta de una traducción de la obra completa de Woolf. Recondo Muñoz sugiere que factores como la complejidad del texto original o la consideración de que “tal texto podía no cumplir con las expectativas de un lector que quisiera acercarse a algún texto de la escritora”¹⁰ podrían explicar en primera instancia esta carencia de traducciones. Aunque ya se ha referido a los “efectos devastadores de la Guerra Civil”,¹¹ solo lo hace en relación con la escasa publicación de Woolf durante ese periodo, sin aparentes consecuencias para la segunda mitad del siglo xx.

6 Virginia Woolf, *Orlando* (Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1956); Virginia Woolf, *Orlando* (Buenos Aires: Sur, 1937); Virginia Woolf, *Orlando* (Barcelona: Salvat, 1994).

7 Luisa Fernanda Rodríguez, “Virginia Woolf y su traducción: Los diarios”, *Livius* 10 (1997): 165-181.

8 Lázaro, “The Emerging Voice”, 250.

9 Alberto Lázaro, “Luchando contra marea: Virginia Woolf y la censura española”, en *Actas del XXIV Congreso Internacional de AEDEAN* (Ciudad Real: Universidad de Castilla la Mancha, 2001), 1.

10 Ainara Recondo Muñoz, “La evolución de la recepción de Virginia Woolf en España: una perspectiva diacrónica” (tesis de doctorado, Universidad de Deusto, 2006).

11 Recondo Muñoz, “La evolución de la recepción”, 95.

En el discurso de Recondo Muñoz es posible identificar en varios niveles el desconocimiento de hechos históricos y del aspecto político dentro del ámbito de la traducción: “Como lo hemos visto, Editorial Sur y Editorial Sudamericana se encargaron de la difusión de *Un cuarto propio*, *Orlando*, *Al faro*, *La señora Dalloway* y *Tres guineas* entre 1936 y 1941. El esfuerzo pionero de Victoria Ocampo por dar a conocer los textos de Virginia Woolf fue tanto más significativo que muchas editoriales españolas recurrieron más tarde a esas traducciones que se habían realizado en Buenos Aires. Éste fue el caso de la versión de Antonio Marichalar de *Al faro* o de la traducción de Jorge Luis Borges de *Orlando* y de *Un cuarto propio*”.¹²

Por una parte, Recondo Muñoz selecciona de manera arbitraria un rango de tiempo, pues no es posible afirmar que estas editoriales hayan difundido la obra de Woolf solo durante esos cinco años. El caso de *Orlando* refuta esta afirmación. La traducción que hace Borges para Sur en 1937 se publica por primera vez en España en 1977, y se sigue reimprimiendo hasta la fecha.¹³ Por otra, no parece verosímil que el hecho de que los editores españoles recurran a las traducciones de Woolf publicadas en Buenos Aires se deba únicamente a los esfuerzos de Victoria Ocampo. Aunque los hechos guarden relación, Recondo Muñoz desliga este evento del panorama político y no expone otras razones.

Por otra parte, Lázaro afirma que “it is in the academic arena where the presence of Virginia Woolf has been much more noticeable”, y propone ejemplos de académicos españoles que han optado por trabajar “on a particular novel or topic”.¹⁴ Es curioso que este investigador se refiera al trabajo crítico y teórico, y deje de lado el rol de la traducción. Con todo, cabe señalar que es posible encontrar algunos artículos y ensayos académicos sobre *Orlando*, aunque todos la aborden desde perspectivas feministas o *queer*.¹⁵ A su vez, es de suponer que el hecho de que los estudios sobre *Orlando* sean una minoría con respecto a otras obras de Woolf obedece a su tardía publicación en 1977, momento en el que otras novelas de Woolf ya llevaban décadas en circulación.

La primera mención a *Orlando* en el contexto español tiene lugar en 1945, cuando Gullón dedica un capítulo de *Novelistas ingleses contemporáneos* a la escritora inglesa. Gullón se refiere a algunas novelas de manera positiva, pero *Orlando* no sale bien librada. Se trata de un “fracaso ejemplar [...] más es pieza de museo que obra literaria”.¹⁶ En 1993, Lumen comisiona la primera retraducción de *Orlando* a Ortenbach. Sin embargo, esta solo se publicaría durante los dos años siguientes, antes de que se volviera a editar la traducción de Borges. Esta última es la única traducción al castellano que circula en España desde 1996 hasta 2012, año en que Alianza Editorial comisiona una nueva traducción a María Luisa Balseiro. Con todo, esta retraducción solo se imprime en esa oportunidad, según el rastreo de las ediciones de *Orlando*. La traducción de Borges es la que circula en las ediciones más recientes de esta novela (Debolsillo, 2015; Lumen, 2018).

12 Recondo Muñoz, “La evolución de la recepción”, 94.

13 Para la información cronológica sobre las ediciones de *Orlando* en España, véase el anexo: Ediciones de *Orlando* en España.

14 Lázaro, “The Emerging Voice”, 256.

15 Véanse, por ejemplo, “El hecho fértil”: *Orlando*, de Virginia Woolf”, de Rafael Galán o “The carnivalesque body of the hermaphrodite: a reading of Woolf’s *Orlando*”, de Ana Isabel Zamorano (citados en Lázaro, “The Emerging Voice”, 259).

16 Ricardo Gullón, *Novelistas ingleses contemporáneos* (Zaragoza: Ediciones Cronos, 1945), 162-163.

De acuerdo con los registros, *Orlando* nunca fue objeto de la censura franquista. No porque esta novela lograra salir bien librada, sino porque ningún editor la presenta ante los establecimientos institucionales con el fin de publicarla. Se aborda aquí, entonces, el tema de la censura y la autocensura, para indagar las causas por las cuales no se realiza la postulación, en un contexto en el que sí se publican otras obras de Woolf, después de ser aprobados, con o sin modificaciones.

Censura franquista

Durante el tiempo de la Guerra Civil española se promulgan algunos decretos con respecto al material cultural que puede circular en el país: "... ya en los primeros tiempos del levantamiento militar contra la República, el bando nacional estableció el 23 de diciembre de 1936 un decreto preventivo contra la literatura 'disolvente'".¹⁷ Desde el principio, la censura "fue concebida como tarea encaminada a establecer la primacía de la verdad y difundir la doctrina general del Movimiento".¹⁸ En los últimos años de esta década, no solo se imponen medidas para evitar las publicaciones con las que el régimen que estaba por instaurarse no iba a estar de acuerdo, sino que los libros que ya circulan son perseguidos y destruidos. Esto se extendería –con algunos cambios administrativos– hasta el final del régimen.

La única exposición sobre la manera en que se lleva a cabo la actividad censora y los agentes involucrados aparece en los manifiestos de quienes están a cargo, como es el caso de las afirmaciones del ministro Arias-Salgado, "principal teórico y artífice de la censura"¹⁹: "[el Estado español] proclama como consecuencia directa de su catolicismo la plena soberanía de la Iglesia, [...] entiende que ambas potestades han de proceder de común acuerdo para regularlas en perfecta armonía, reconociendo, a este respecto, los derechos que ostenta la Iglesia, nacidos de la preeminencia de su fin espiritual".²⁰

Desde allí es posible considerar que la censura tiene dos fines principales: el político y el religioso. De acuerdo con Abellán, la censura se lleva a cabo en tres espacios: Sección de Censura de Libros, Departamento de Teatro y Cinematografía, y Sección de Información y Censura.²¹ El primero de estos espacios, relevante para el presente trabajo, estaba liderado por "Juan Beneyto Pérez, prestigioso catedrático y especialista en medios de comunicación, rodeado por un elenco de insignes universitarios y escritores".²²

Ley 14/1966 de Prensa e Imprenta

A partir de la Orden del 29 de abril de 1938, referente a los trámites previos a la publicación de libros, se hacen diversas modificaciones hasta la década de los sesenta. Sin embargo, solo en 1966 se regularían

17 Juan Ignacio Alonso Campos, "Carlos Barral: La edición en la España franquista" (tesis de doctorado, Universidad de Alcalá, 2017), 184.

18 Manuel Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)* (Barcelona: Ediciones Península, 1980), 15.

19 Abellán, *Censura y creación literaria*, 15.

20 Abellán, *Censura y creación literaria*, 16.

21 Abellán, *Censura y creación literaria*, 22.

22 Abellán, *Censura y creación literaria*, 22.

nuevamente las disposiciones que seguían en vigor –más bien de manera implícita– desde los años de la Guerra Civil. También llamada Ley de Prensa de Fraga Iribarne, por el nombre del ministro de Información y Turismo durante dicho año, esta *nueva* ley deroga todas las anteriores en esta materia y responde al objetivo de “lograr el máximo desarrollo y el máximo despliegue posible de la libertad de la persona para la expresión de su pensamiento, consagrada en el artículo doce del Fuero de los Españoles”.²³ Esto es lo que se consigna en la introducción a la Ley. Sin embargo, esta misma dispone diversas limitaciones a las “libertades permitidas” y expone cómo funciona desde entonces el sistema de publicación en España –que contempla también las publicaciones provenientes del extranjero–. Desde la instauración del régimen, los directores, editores e impresores debían incluir sus datos personales –nombres y domicilios– en el material que imprimen. Previo a la difusión, algunos ejemplares debían presentarse ante el Ministerio de Información y Turismo y, en caso de que las autoridades determinaran llevar a cabo una inspección, el director, el editor o el impresor debían tener todos los ejemplares, solo con excepción de los entregados al Ministerio, para evitar un juicio por impresión o difusión clandestinas.²⁴ Por otra parte, esta ley también contiene todas las regulaciones para la creación e inscripción de una empresa con fines editoriales. El énfasis está, una vez más, en la identificación detallada de las personas involucradas y en la actualización de los datos personales con frecuencia semestral. Finalmente, en una sección bastante amplia, la ley expone las sanciones penales, civiles o administrativas, que se dividen en infracciones leves, graves y muy graves, y las entidades a cargo de las medidas establecidas.²⁵

Autocensura

Dentro de las prácticas censorias en traducción, Leonardi define la autocensura como “a form of control imposed upon us by ourselves out of the fear to annoy or offend others without being officially pressured by any authority”,²⁶²⁷ de donde se tiene que el traductor es una figura que puede estar sujeta a esta práctica²⁸. Sin embargo, Abellán señala otras instancias desde las cuales también se ejerce la autocensura. Para el caso específico de *Orlando*, es preciso referirse a la instancia editorial, a la cual Abellán dedica un capítulo de su estudio sobre la censura franquista.

Aunque de difícil investigación, Abellán mantiene que no puede despreciarse el impacto que la autocensura editorial tiene en la producción bibliográfica en la España de estas décadas, puesto que los editores no podían exponerse a ser juzgados de “complicidad en la difusión de materias delictivas. Si bien en casi todo momento el editor practicó una censura previa a la censura oficial, desde la puesta en

23 Ley 14/1966 de Prensa e Imprenta (Boletín Oficial del Estado), (Madrid, España, 18 de marzo de 1966), 3310.

24 Ley 14/1966 de Prensa e Imprenta, 3311.

25 Ley 14/1966 de Prensa e Imprenta, 3314-3315.

26 Vanessa Leonardi, “Power and Control in Translation: Between Ideology and Censorship”, 2008, citada en Marta Ortega Sáez, “Traducciones del franquismo en el mercado literario español contemporáneo: el caso de *Jane Eyre* de Juan G. de Luaces” (tesis de doctorado, Universitat de Barcelona, 2013), 88.

27 Cf. Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond* (Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, 1995); cf. Maria Tymoczko, “Censorship and Self-Censorship in Translation: Ethics and Ideology, Resistance and Collusion”, en *Translation and Censorship: Patterns of Communication and Interference*, editado por Eiléan Ní Chuilleanáin, Cormac Ó Cuilleánáin y David L. Parris (Dublin: Four Courts Press, 2009), 24-45.

28 Cf. María J. García-Domínguez, Marina Díaz-Peralta y Gracia Pinero-Pinero, “Traducción y censura en la España franquista”, *Bulletin Hispanique* 2, n.º 118 (2016): 591-610. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.4586>

funcionamiento de la ley de Fraga, el editor o “lector” literario se convirtió, por la fuerza de las cosas, en censor *malgré lui*”.²⁹ Y añade que esta era entonces la moneda corriente, por lo que “nunca probablemente se podrá averiguar el papel y la medida en que su actitud ha contribuido a paralizar o promocionar, podar o modificar determinadas obras”.³⁰ No por eso consideramos que no pueda haber cabida en la academia para este tipo de reflexiones.

Sobre estas prácticas censoras, Billiani señala que los sistemas totalitarios como “Fascist Italy, Nazi Germany and Franco’s Spain put into practice a censorial preventive apparatus which specifically and selectively targeted those translations which were ideologically destabilizing [...] Translations were rarely sequestered, because the publishers themselves *pre-empted* censorship by guaranteeing their acceptability”.³¹ Esta *anticipación* se refiere, entonces, al mismo acto de autocensura que advierte Abellán: la consciencia del editor que selecciona las obras que puede postular para una posible publicación.

Ortega Sáez coincide con estos autores, cuando menciona que “los editores/editoriales establecen cierta censura de diferentes tipos en la elección del texto, del autor y del propio traductor”.³² Sin embargo, esta autora presenta dos miradas divergentes sobre la censura en la traducción. La primera de ellas apunta hacia la traducción como forma de hacer frente a la censura, al difundir “material potencialmente subversivo, cuya disidencia quedaría supeditada al componente extranjero del texto y del autor”.³³ La segunda propone que, “dependiendo del contexto, las traducciones se han visto sometidas al mismo o incluso mayor nivel de inspección que los textos autóctonos”,³⁴ dado que, al introducir información ajena, los censores prestan mayor atención. Del hecho de que existan ejemplos del primer caso se desprende otra cuestión, pues Ortega Sáez afirma que estos “revelan la inconsistencia y las fisuras en los diferentes aparatos censores”, influenciados por “la propia reputación del autor del texto original en la cultura meta, los intereses de los mismos censores o las relaciones político-culturales entre los países”.³⁵

Este aspecto resulta relevante, pues son muchos los escritores y los investigadores que han declarado que las prácticas censoras en España se caracterizaban por la inconsistencia y la arbitrariedad. De este sentir son los comentarios de Caballero Bonald, quien señala que “se trata de normas perfectamente arbitrarias, basadas en un atrofiado y palurdo concepto de la política, la moral sexual y la religión”; de Matute, cuando se pregunta “si tal confusión no obedecía al talante, idiosincrasia o humor circunstancial del individuo a quien tocara en suerte censurar un manuscrito. [...] aparte de [seguir] unas directivas vagas y generales”; o de Gaos, quien afirma que “la aplicación de los criterios de censura depende del “capricho español” de los censores de éstos a ser, a su vez, censurados por sus superiores [...] Es lo del alguacil alguacilado”.³⁶

29 Abellán, *Censura y creación literaria*, 97.

30 Abellán, *Censura y creación literaria*, 98.

31 Francesca Billiani, “Censorship”, en *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, editado por Mona Baker (Londres: Routledge, 2009), 28-31. Énfasis propio.

32 Ortega Sáez, “*Traducciones del franquismo*”, 85.

33 Ortega Sáez, “*Traducciones del franquismo*”, 86.

34 Ortega Sáez, “*Traducciones del franquismo*”, 87.

35 Ortega Sáez, “*Traducciones del franquismo*”, 87.

36 Citados en Abellán, *Censura y creación literaria*, 91-92.

Los editores no son ajenos a esta queja. La arbitrariedad de esta práctica, en opinión de Barral, “privaba al editor de su mejor arma a la hora de defenderse de la censura: comprender sus mecanismos ideológicos y aprender a soslayarlos”.³⁷ Entonces ¿cómo funcionaba la autocensura? y ¿qué censurar sin saber a ciencia cierta qué grado de posibilidades tenía un texto de ser aprobado por un censor? Abellán señala que “esta elección viene condicionada por lo que, de acuerdo con las normas vagamente establecidas, el editor sabe que puede o no puede escoger”,³⁸ respuesta que apela, una vez más, a la confusión y al capricho que gobernaba la práctica censora.

Criterios de censura

Puesto que no hay manera de comprobar que un texto haya sido víctima de la autocensura editorial en España, como no sea por el testimonio del propio editor, aquí solo nos limitaremos a sugerir las razones por las cuales es plausible que este haya sido el caso de *Orlando*. Para esto, se retoman los criterios de censura que Abellán clasifica en cuatro categorías (Tabla 1) y que, por la arbitrariedad que caracteriza la actividad censora, solo se han podido recomponer “*a posteriori*”.³⁹

Tabla 1. Criterios de censura recopilados por Abellán

Criterio	Razones por las que un texto podía ser censurado
Moral sexual	Libertad de expresión que implique un atentado al pudor y a las buenas costumbres en todo lo relacionado con el sexto mandamiento, y abstención de referencias al aborto, homosexualidad y divorcio.
Opiniones políticas	Transgresión del sistema institucional implantado por el franquismo, sus principios ideológicos y las leyes que tienden a configurar una sociedad de acuerdo con estos.
Uso del lenguaje	Lenguaje indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales por los que se ha de regir la conducta de las personas que se autodefinen como decentes.
Religión	Afrenta contra la Iglesia, depositaria de todos los valores divinos y humanos e inspiradora de la conducta humana arquetípica.

Fuente: Adaptado de Abellán, *Censura y creación literaria*, 87.

Es cierto que los censores debían cumplimentar un cuestionario, que permaneció invariable durante el régimen, “a fin de homogeneizar sus dictámenes”⁴⁰:

1. ¿Ataca al Dogma? Páginas
2. ¿A la Iglesia? Páginas
3. ¿A sus Ministros? Páginas

³⁷ Alonso Campos, “Carlos Barral: La edición”, 188.

³⁸ Abellán, *Censura y creación literaria*, 102.

³⁹ Abellán, *Censura y creación literaria*, 87.

⁴⁰ Eduardo Ruiz Bautista, “La larga noche del franquismo (1945-1966)”, en *Tiempo de censura: La represión editorial durante el franquismo*, coordinado por Eduardo Ruiz Bautista (Gijón: Trea, 2008), 77-110.

4. ¿Al Régimen y sus instituciones? Páginas
5. ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?

Con todo, en palabras de Gozalbo Gimeno, “a la hora de formalizar el informe de censura se daba cierta flexibilidad y libertad de acción a los censores, que en muchas ocasiones optaban por no cumplimentar el cuestionario, limitándose a elaborar un dictamen de mayor o menor enjundia en el espacio reservado para la valoración final”.⁴¹ La arbitrariedad de la práctica puede encontrarse en primer lugar en los criterios que regían esta práctica. El pudor, las buenas costumbres, los buenos modales, la conducta humana arquetípica y la conducta de las personas decentes son todas construcciones sociales, que son distintas en cada época y para cada grupo de personas, o incluso de manera individual. Es inconcebible que todos los censores del sistema estuvieran de acuerdo en dónde trazar la frontera entre el lenguaje “propio” y el “impropio”, por mencionar un ejemplo.

Con todo, el primer criterio sí puede caracterizarse mejor, puesto que se señala el mandamiento religioso específico en el cual se basa, aquel que trata sobre la sexualidad humana. Al acudir al Catecismo de la Iglesia católica sobre el sexto mandamiento, lo primero que se encuentra es la cita textual de la Biblia: “‘No cometerás adulterio’ (Ex 20, 14; Dt 5, 17)”.⁴² No obstante, aunque es una única orden, una prohibición a las relaciones sexuales “entre una persona casada y otra que no sea su cónyuge”,⁴³ la Iglesia católica ha dividido la aplicación de este mandamiento en cuatro secciones: “Hombre y mujer los creó...”, “La vocación a la castidad”, “El amor de los esposos” y “Las ofensas a la dignidad del matrimonio”.⁴⁴

La primera sección recuerda el pasaje en que Dios crea al hombre y a la mujer, exhorta a que acepten su *identidad* sexual y se unan en matrimonio. La segunda invita al dominio de sí mismos, “a impregnar de racionalidad las pasiones y los apetitos de la sensibilidad humana”.⁴⁵ Esto puede lograrse de diversas maneras, dependiendo de la forma de vida de cada persona: por medio de la virginidad, del celibato o de la castidad conyugal. De esto se tiene que toda práctica que atente contra la castidad o cuyo fin sea el placer sexual y no la procreación sea condenada por la Iglesia; es decir, la lujuria, la masturbación, la fornicación, la pornografía, la prostitución, la violación y la homosexualidad, entre otros. La tercera sección aprueba las relaciones sexuales dentro del matrimonio, única forma en que estos actos son “honestos y dignos [...] fuente de alegría y de agrado”.⁴⁶ Con todo, se recuerda que el placer no puede separarse de la fidelidad y de la reproducción. De ahí que se invite a la moderación y se condene toda forma de anticoncepción. Por último, la cuarta sección se dedica a señalar todos los tipos de ofensa hacia el matrimonio: el adulterio, el divorcio, la poligamia, el incesto y la unión libre.

Después de estudiar este documento, hay más claridad sobre el primer criterio que señala Abellán. Como reflexión final sobre dicha clasificación de los criterios de censura, cabe señalar que la distinción entre los

41 Daniel Gozalbo Gimeno “Historia archivística de los expedientes de censura editorial (1942-2017)”, *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas* 5, n.º 8 (2017): 8-34. 10.21071/calh.v5i.10367

42 “Catecismo de la Iglesia Católica, Tercera parte, Segunda sección, capítulo segundo, artículo 6, 2331-2400”, La Santa Sede, acceso el 12 de octubre de 2019, http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p3s2c2a6_sp.html#top.

43 Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., s. v. “adulterio”.

44 “Catecismo de la Iglesia Católica”, La Santa Sede.

45 “Catecismo de la Iglesia Católica”, La Santa Sede.

46 “Catecismo de la Iglesia Católica”, La Santa Sede.

criterios a) y d) no es clara, puesto que el primero depende de uno de los mandamientos instaurados por el ente que rige el cuarto criterio: la Iglesia. En 1974 se lleva a cabo una encuesta con 197 escritores, para conocer su opinión sobre cuáles han sido los criterios de censura más importantes durante diferentes momentos del régimen y cómo afectó la censura su producción literaria.⁴⁷ Las respuestas de los escritores que participaron –menos del 50 % a quienes se les envió la encuesta postal– demuestran la misma confusión, dado que los dos criterios mencionados reciben números de votos similares.⁴⁸

Orlando

Para el análisis, se toman como punto de partida los capítulos primero y cuarto del texto original y de las dos traducciones ya mencionadas. Se ha elegido el primero, debido a que es la sección decisiva para que el lector continúe o abandone la lectura. Además, esta sección podría presentar más diferencias con la traducción de Borges, en un intento porque la nueva traducción sobresalga. Por otra parte, el cuarto capítulo narra el regreso de Orlando a Inglaterra, ahora como mujer, por primera vez “in the dress of a young Englishwoman of rank.”⁴⁹ Los temas tratados en este capítulo coinciden ampliamente con la clasificación de criterios expuesta anteriormente. El narrador de la historia es el biógrafo de Orlando, un noble que vive durante casi cuatro siglos, durante los cuales sufre diversas transformaciones, tanto de comportamiento como físicas –excepto las relacionadas con el envejecimiento–, junto con los cambios de las épocas. El narrador discute asuntos relacionados con las diferencias entre los géneros, el recato y la libertad sexual, la orientación sexual de Orlando y sus creencias religiosas, entre otros. Con excepción de las opiniones políticas, por completo ajenas al régimen franquista, el análisis de esta sección de la novela podría revelar la inadecuación de los temas tratados por Woolf, a la luz de los criterios de censura a), c) y d).

Por qué retraducir

Para abordar la retraducción de *Orlando*, es necesario precisar lo que se entiende aquí por este fenómeno. Se trata de la traducción de un texto que ya ha sido traducido antes a la misma lengua, bien sea de forma íntegra o fragmentaria.⁵⁰ De esta forma, aunque algunos teóricos de la traducción emplean este término para referirse a otras prácticas, como la traducción indirecta o la retrotraducción,⁵¹ este estudio se aleja de estas nociones.

Antoine Berman sugiere algunas motivaciones para llevar a cabo una retraducción: el envejecimiento de las traducciones; las posibilidades de realizar una “gran traducción”, dado que solo en estos casos el traductor se acerca verdaderamente al texto original y, por último, la exploración de otras posibilidades

47 Abellán, *Censura y creación literaria*, 57.

48 Abellán, *Censura y creación literaria*, 89-90.

49 Woolf, *Orlando* (1956), 153.

50 Yves Gambier, “La retraduction, retour et détour”, *Meta* 39, n.º 3 (1994): 413-417; Juan José Zaro, “En torno al concepto de retraducción”, en *Retraducir: una nueva mirada*, editado por Juan José Zaro y Francisco Ruiz Noguera (Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2007), 21-34; Robert Kahn, “Retraduction”, en *Histoire des traductions en langue française. xx^e siècle*, editado por Bernard Banoun, Isabelle Poulin e Yves Chevrel (Lagrasse: Éditions Verdier, 2019), 325-418.

51 Charlotte Frei, “Traducir, introducir, retraducir”, *TRANS. Revista de Traductología* 9 (2005): 11-20; Kahn, “Retraduction”, 326.

de sentidos y de otros caminos interpretativos, lo que, de acuerdo con este autor, solo sucede si existe una primera traducción.⁵² Es a partir de esta propuesta que otros teóricos han hablado de una “hipótesis de retraducción”,⁵³ que Cadera reformula así: “the first translation of a literary text is more target oriented whereas retranslations are nearer to the source text and language”.⁵⁴ Siguiendo esta línea de pensamiento, se tiene que las primeras traducciones introducen un texto o un autor en una cultura meta, mientras que las retraducciones optan por estrategias que siguen más de cerca al texto original, incluso al punto de verter expresiones de forma literal de una lengua a otra.

Por otra parte, Pym distingue dos clases de retraducción, tomando como variable la influencia que ejercen las traducciones previas en la nueva. La primera de ellas es la retraducción pasiva, que refleja “little active rivalry between different versions and knowledge of one version does not conflict with knowledge of another”,⁵⁵ bien sea por razones históricas, geográficas, políticas o dialectológicas. La segunda es la retraducción activa, que se da cuando las traducciones “share virtually the same cultural location or generation”,⁵⁶ y agregamos nosotros que la nueva traducción además parte del conocimiento de las versiones anteriores para diferenciarse de ellas. Según este mismo autor, el estudio de las retraducciones puede adquirir aún más relevancia cuando, en ausencia de datos de producción y distribución de las editoriales, podría aportar “a rough approximation of when there was a public demand, as well as what kind of translations there was a demand for”.⁵⁷

Con respecto a las traducciones de *Orlando* en España, existe una demanda constante de la novela desde la fecha de la primera edición, con un incremento durante los años 1994, 1995, 2002 y 2003, en los cuales la novela se publica en más de una editorial. De estos 1994 es el año con más ediciones, cuando Lumen, RBA, Salvat y Círculo de Lectores optan por la traducción de Ortenbach realizada en 1993. Esto sugiere que el sector editorial de Barcelona y los lectores responden de manera positiva a la novedad de traducción de esta obra.

En 1995 ven la luz tres ediciones, pero esta vez solo RBA publica la traducción de Ortenbach. Salvat recupera la traducción de Borges, y Altaya decide incluir *Orlando* por primera vez en su catálogo, también en esta traducción. En 2002 y 2003 la motivación parece ser la falta de ediciones en los años previos – la última edición la había realizado Edhasa en 1996–, y esta vez, además de Edhasa, dos editoriales de Madrid que nunca habían publicado esta novela, El País y Alianza Editorial, editan la traducción de Borges. Al observar estos datos, resulta evidente que la traducción de Borges ha gozado de amplia aceptación y popularidad en España desde 1977 hasta el presente, por lo que se descarta el envejecimiento de la traducción como razón para retraducir y se pretende indagar las verdaderas motivaciones detrás de la retraducción de Ortenbach en 1993.

52 Antoine Berman, “La retraduction comme espace de la traduction”, *Palimpsestes* xiii, n.º 4 (1990): 1-7.

53 Andrew Chesterman, “A Causal Model for Translation Studies”, en *Intercultural Faultlines. Research Models in Translation Studies I: Textual and Cognitive Aspects*, editado por Maeve Olohan (Manchester: St. Jerome, 2000), 15-27; Susanne Cadera, “Literary Retranslation in Context: A Historical, Social and Cultural Perspective”, en *Literary Retranslation in Context*, editado por Susanne Cadera y Andrew Walsh (Nueva York: Peter Lang, 2016), 5-18.

54 Cadera, “Literary Retranslation in Context”, 6.

55 Anthony Pym, *Method in Translation History* (Manchester: St. Jerome Press, 1998), 82.

56 Pym, *Method in Translation History*, 82.

57 Pym, *Method in Translation History*, 79.

No existe evidencia de que Ortenbach reflexione sobre su quehacer traductor, ni en forma de peritexto ni de epitexto⁵⁸: no hay aparato crítico, notas, prefacio, epílogo, ni textos publicados en otros medios. Por esta razón, es imposible afirmar con certeza qué tipo de retraducción lleva a cabo. Sin embargo, teniendo en cuenta el número de ediciones de *Orlando* en España desde 1977 hasta 1993, es posible que Ortenbach haya tenido acceso a la traducción de Borges. Además, por algunas características de la traducción de Ortenbach, como la traducción de los fragmentos que Borges ha omitido, se considera que su retraducción es activa, de acuerdo con la clasificación de Pym.

Ortenbach y su traducción

Antes de discutir su práctica traductora, conviene considerar la figura de Ortenbach, escritor y traductor nacido en Barcelona en 1928. Aunque no se hallan documentos que hablen sobre su faceta como traductor, la información disponible en catálogos editoriales y en bases de datos arroja pistas sobre su actividad profesional y sobre el contexto en el cual tradujo *Orlando*. En primer lugar, es necesario señalar que antes de traducir, Ortenbach dirige colecciones de referencia y libros de texto; cultiva los géneros de la biografía y la dramaturgia; adapta obras al teatro, y escribe guiones para televisión.

En estas dos últimas facetas –como escritor y adaptador– es posible encontrar rastros de lo que haría años después como traductor. En una reseña sobre una de sus obras, *Demasiadas cosas prohibidas*, F. Jover comenta que “como autor teatral, Enrique Ortenbach tiene una historia considerable, brillante e irregular [...] se ha ido acercando (sin que ello implique pérdida de valor) al teatro comercial”.⁵⁹ Buena parte de su obra consiste en teatro infantil o en adaptaciones de clásicos literarios como *La Orestíada* y *El burlador de Sevilla* para el público juvenil.

Como traductor, Ortenbach también dedica parte de su trabajo a este tipo de obras. Un ejemplo de ello son sus traducciones de Beisner, publicadas por Lumen durante los años noventa. Cabe resaltar que Ortenbach traduce del inglés, del francés y del portugués, siempre para la editorial Lumen y durante la década de los noventa, aunque el mayor volumen se concentra en los años de 1990 a 1994. En 1990, 1993 y 1994 aparecen cuatro traducciones suyas en cada año. Se refieren aquí las obras publicadas en 1993, por cuanto es el año en que se publica por primera vez su traducción de *Orlando*. Además de esta novela de Woolf, publica traducciones de *Aden*, de Anne-Marie Garat, de *¡cric, crec, catacrac!*, de Jan Mark, y de *El mandarín*, de Eça de Queirós.

No solo sorprende el volumen de trabajo, sino la disparidad entre las obras. En este año, por continuar con el mismo ejemplo, tradujo tres novelas –cada una de una lengua diferente– y un libro infantil. Cabe la pregunta de si esta diversidad demuestra una capacidad superior y multifacética o, por lo contrario, da pie para cuestionar la calidad de sus traducciones. Esto podría estar relacionado con el comentario de Jover sobre su trayectoria como dramaturgo: cuanta más experiencia adquiere Ortenbach, más se hacen evidentes sus intereses comerciales.

58 Gerard Genette, *Umbrales* (México: Siglo XXI, 2001), 10.

59 F. Jover, “*Demasiadas cosas prohibidas*, de Enrique Ortenbach”, Teatro.es Centro de Documentación Teatral, acceso el 5 de octubre de 2019, <http://teatro.es/profesionales/enrique-ortenbach-16253/documentos-on-line/revistas>.

La edición de 1994 de Salvat

Aunque la traducción de Ortenbach se publica por primera vez en la colección Femenino Singular, de Lumen, en este trabajo se analiza la edición de Salvat de 1994. Esto responde al interés por entender por qué otras editoriales optan por esta traducción una única vez, para luego volver a editar la traducción de Borges. A pesar de que este no es un estudio paratextual de *Orlando* –lo cual podría ser de gran interés para una futura investigación–, los paratextos externos resultan de gran utilidad para entender el contexto en el que se publica, ya que, como bien señala Watts, “each edition of a work and, by extension, each paratext addresses a culturally-specific moment and a culturally-specific readership, thereby projecting a singular version of the text through the lens of the chronotope (time/place) of its publication”.⁶⁰

Esta edición de Salvat también forma parte de una colección dedicada a mujeres, llamada Grandes Éxitos/Grandes escritoras. Esta *a* –en bastardilla, negrita, subrayada y de color naranja– se vuelve un elemento distintivo, presente también en el lomo del libro. La cubierta del libro es amarilla, con una franja lateral azul, en donde aparece el nombre de la editorial y de la colección. En la parte superior se lee “Orlando”, y en la misma fuente, pero en un tamaño inferior, “Virginia Woolf”. La ilustración, que ocupa la parte central de la cubierta, corresponde a una silueta negra de un encapuchado, cuyo borde color café evoca una sombra. El único rasgo humano visible es la cara de Tilda Swinton, mal recortada durante el proceso de edición fotográfica, actriz que representó a Orlando en la adaptación cinematográfica dirigida por Sally Potter en 1992.

El hecho de que la cara de Swinton aparezca en el centro de la cubierta se complementa con la información consignada en la contracubierta. El primer párrafo describe brevemente la trama de la novela; el segundo se divide en datos biográficos sobre Woolf e información sobre “la *magnífica* película del mismo título dirigida por Sally Potter y protagonizada por Tilda Swinton y Billy Zane”.⁶¹ Dado que el nombre del traductor solo aparece en la página legal y nunca se indica que se trata de una retraducción o de una nueva traducción, no se puede afirmar que esta edición responda al interés suscitado por la nueva traducción española, sino que podría estar más motivada por la novedad de la adaptación al cine. De 1992 a 1994 la película obtiene quince premios cinematográficos, como el premio a mejor película en el Festival Internacional de Cine de Venecia, y once nominaciones, entre las que figuran dos a los Premios Óscar. Por tanto, que la película haya motivado la retraducción de la novela concuerda con la decisión de retomar la traducción de Borges desde 1995 hasta el presente, con la excepción de la traducción de Balseiro en 2012.

Análisis comparativo de las unidades

Se han seleccionado algunos ejemplos representativos de las decisiones traductorales de Ortenbach a lo largo de la novela. Los ejemplos de las Tablas 2 y 3 pertenecen al primer capítulo de *Orlando*. En el primero se pone de manifiesto la voluntad de Ortenbach por apegarse al texto original y seguirlo palabra por palabra. Mientras Borges convierte el sustantivo *disagreeables* en un adjetivo que califica a las “mil cosas”, Ortenbach lo traduce por otro sustantivo, “contrarios”. Asimismo, al final del ejemplo Ortenbach

60 Richard Watts, “Translating Culture: Reading the Paratexts to Aimé Césaire’s *Cahier d’un retour au pays natal*”, *TRANS. Revista de Traductología* 132 (2000): 29-45.

61 Woolf, *Orlando* (1994), contracubierta.

recupera las palabras exactas de Woolf, de forma que *every good biographer to ignore* se convierte en “todo buen biógrafo desea ignorar”.

Tabla 2. Fragmento del primer capítulo

Woolf	Trad. Borges	Trad. Ortenbach
Directly we glance at eyes and forehead, we have to admit a thousand disagreeables which it is the aim of every good biographer to ignore .	En cuanto echamos una ojeada a la frente y a los ojos, tenemos que admitir mil cosas desagradables de esas que procura eludir todo biógrafo competente .	Así que lanzamos una mirada a los ojos y a la frente, hemos de admitir mil contrarios que el ánimo de todo buen biógrafo desea ignorar . (11)

Fuente: Woolf, *Orlando* (1956), 7; Woolf, *Orlando* (1937), 13; Woolf, *Orlando* (1994), 11.

En el segundo ejemplo (Tabla 3), Ortenbach opta por “vegetales” para traducir *vegetables* y por “elisabetiana” para *Elizabethan*. Aunque en inglés se denomina así a la época, por cuanto el nombre de la reina es *Elizabeth*, en castellano lo usual es referirse a la reina como “Isabel” y a la época como “isabelina”. Es precisamente por esto que sorprende la traducción de Ortenbach de “are we to blame Orlando?”.⁶² Borges recurre al verbo “culpar”, que es la traducción más directa y usual de *blame*, mientras que Ortenbach pregunta si se puede *censurar* a Orlando. Como este procedimiento de variación y creación propia no es usual a lo largo de su traducción, es posible que se trate de un guiño de Ortenbach, dado que en el contexto en el que se encuentra esta oración, se explica que se trata de otra época, de otra realidad totalmente ajena en términos morales, temporales y culturales.

Tabla 3. Fragmento del primer capítulo

Woolf	Trad. Borges	Trad. Ortenbach
It was Orlando's fault perhaps; yet, after all, are we to blame Orlando? The age was the Elizabethan ; their morals were not ours; nor their poets; nor their climate; nor their vegetables even. Everything was different.	Era tal vez culpa de Orlando; pero, con todo, ¿ culparemos a Orlando? La época era la Época Isabelina ; su moralidad no era la nuestra, ni sus poetas, ni su clima, ni siquiera sus legumbres . Todo era diferente.	Tal vez Orlando tenía la culpa; pero, al fin y al cabo, ¿ podemos censurar a Orlando? Era la época elisabetiana ; su moral no era la nuestra; ni sus poetas; ni su clima; ni tan siquiera sus vegetales . Todo era diferente.

Fuente: Woolf, *Orlando* (1956), 13; Woolf, *Orlando* (1937), 21; Woolf, *Orlando* (1994), 19.

Los siguientes ejemplos pertenecen al capítulo cuarto. En el ejemplo de la Tabla 4, Orlando está reflexionando por primera vez sobre las diferencias entre hombres y mujeres, y se dice que por el hecho de haber sido hombre y mujer ella misma, conoce y juzga ambos sexos por igual. Pese a ello, en la primera

⁶² Woolf, *Orlando* (1956), 13.

oración Ortenbach traduce *what fools we are!* por “¡Qué mentecatos son!”. Al no incluirse a sí misma ni a las mujeres, Orlando estaría criticando únicamente a los hombres, no “por igual a ambos sexos”, como continúa su traducción. En la última oración del ejemplo se observa que Ortenbach recupera gran cantidad de detalles del original, de los que Borges había prescindido.

Tabla 4. Fragmento del cuarto capítulo

Woolf	Trad. Borges	Trad. Ortenbach
‘what fools they make of us — what fools we are! ’ And here it would seem from some ambiguity in her terms that she was censuring both sexes equally, as if she belonged to neither; and indeed, for the time being, she seemed to vacillate; she was man; she was woman ; she knew the secrets, shared the weaknesses of each. It was a most bewildering and whirligig state of mind to be in.	“¡qué tontas nos hacen, qué tontas somos! ” Y aquí parecía por cierta ambigüedad en sus términos que condenara a los dos sexos imparcialmente, como si no perteneciera a ninguno; y en efecto, vacilaba en ese momento: era varón, era mujer , sabía los secretos, compartía las flaquezas de los dos. Era un estado de alma vertiginoso.	“¡qué mentecatas nos hacen!... ¡ Qué mentecatos son! ” Y aquí, debido a determinada ambigüedad de sus palabras, parecía censurar por igual a ambos sexos, como si ella no perteneciera a ninguno; y de hecho, durante un rato pareció vacilar; era un hombre; era una mujer ; ella conocía los secretos y compartía las debilidades de ambos. Aquél era el estado de ánimo más desatinado y vertiginoso en que pudiera encontrarse.

Fuente: Woolf, *Orlando* (1956), 79; Woolf, *Orlando* (1937), 114-115; Woolf, *Orlando* (1994), 115.

Los ejemplos de las Tablas 5 y 6 muestran dos formas contrarias de proceder de Ortenbach. En el primero de estos, Ortenbach parafrasea *nothing, however* como “pero bien mirado”; decide convertir *though nothing is commoner* en un inciso y cambia el orden de la oración final. En el ejemplo de la Tabla 6, por otra parte, Ortenbach traduce de manera literal y recupera información del original que Borges ha omitido.

Tabla 5. Fragmento del cuarto capítulo

Woolf	Trad. Borges	Trad. Ortenbach
[...] though she had, it is said, no traffic with the usual God. Nothing, however, can be more arrogant, though nothing is commoner than to assume that of Gods there is only one, and of religions none but the speaker’s. Orlando, it seemed, had a faith of her own.	[...] aunque no tenía, se ha dicho, comercio alguno con el Dios habitual. Nada, sin embargo, es más altanero, aunque nada tampoco es más común, que postular que de todos los dioses no hay más que uno, y de todas las religiones, sólo la del que habla. Orlando, parece, tenía una fe propia.	[...] aunque, según se decía, ella no tenía tratos con el Dios habitual. Pero bien mirado, no hay mayor arrogancia -por común que ésta sea- que la de considerar que sólo existe un dios y que no hay más religión que la del que habla. Orlando tenía, al parecer, su propia fe.

Fuente: Woolf, *Orlando* (1956), 85-86; Woolf, *Orlando* (1937), 124-125; Woolf, *Orlando* (1994), 125.

Tabla 6. Fragmento del cuarto capítulo

Woolf	Trad. Borges	Trad. Ortenbach
For – need we to stress the point? – she was of the tribe which nightly burnishes their wares, and sets them in order on the common counter to wait the highest bidder. She led Orlando to the room in Gerrard Street which was her lodging . To feel her hanging lightly yet like a suppliant on her arm, roused in Orlando all the feelings which become a man . She looked, she felt, she talked like one.	Porque – ¿debemos decirlo? – era de la tribu que noche a noche bruñe su mercadería, y la exhibe a la espera del mejor postor. Llevó a Orlando a su pieza en Gerrard Street. Al sentirla en su brazo, levemente pero como quien está suplicando, Orlando recobró los sentimientos propios de un hombre . Miró, sintió, habló como un hombre.	Porque – ¿hay que insistir en este punto? – pertenecía a la tribu que por las noches le saca brillo a su mercadería y la exhibe bien presentada en el mercado público en espera del mejor postor. La muchacha condujo a Orlando a su habitación en Gerrard Street, donde se albergaba . El notarla ligeramente apoyada en su brazo, aunque temblando, suscitó en Orlando todos los sentimientos propios de un hombre . Y así, ella la miró, sintió y habló como si lo fuera.

Fuente: Woolf, *Orlando* (1956), 216-217; Woolf, *Orlando* (1937), 212; Woolf, *Orlando* (1994), 157.

Lo primero que se puede apuntar sobre el proceder de Ortenbach es que no es consistente. En ocasiones es literal y traduce a Woolf palabra por palabra, pero en otras opta por sus propias interpretaciones o modifica las expresiones. Sin embargo, algunos de estos cambios coinciden con las estrategias opuestas de Borges. Esto sugiere que la retraducción sí parte del conocimiento de la versión de Borges, y que sus decisiones pretenden alejarse de ellas, en un intento por distinguirse. De otra parte, que en la mayoría de las ocasiones apele a la estrategia de traducción literal estaría en línea con la hipótesis de retraducción, ya expuesta anteriormente.

Algunas particularidades de la traducción de Borges son las paráfrasis y la omisión de repeticiones y de sujetos al inicio de las oraciones. Ortenbach incluye repeticiones, traduce los fragmentos suprimidos y los sujetos él/ella, cuando se refieren a Orlando. Si bien en castellano el sujeto suele estar implícito en la conjugación del verbo, este aspecto es relevante en esta novela, debido a los cambios de sexo del personaje, sin que su nombre cambie.

La selección de los ejemplos seleccionados no solo pretende ilustrar las decisiones de traducción de Ortenbach, sino también los temas tratados en la novela. En ella hay alusiones directas al cambio de sexo, a la posibilidad de variar de uno a otro o de pertenecer a ambos al mismo tiempo. También hay referencias en varios capítulos a la prostitución. En el primer capítulo, se dice que Orlando (siendo aún un hombre noble) frecuenta estas mujeres. En el cuarto capítulo, ya siendo mujer, se viste de hombre y vuelve a buscar la compañía de prostitutas. Asimismo, se discute la religión. No solo se dice que Orlando tiene “su propia fe”,⁶³ sino que se critican las religiones que pregonan la existencia y veracidad de un único dios y de una única iglesia. Aunque en la novela no se menciona abiertamente el ateísmo o el nombre

63 Woolf, *Orlando* (1994), 125.

de una religión, muchos de los pasajes en los que se habla de Orlando y la naturaleza, sobre todo en el capítulo en que Orlando vive con los gitanos, podrían revelar afinidades con la doctrina del panteísmo.⁶⁴

Discusión y conclusiones

Parece irrefutable que desde que se publica *Orlando* por primera vez en España, el interés en esta novela ha permanecido constante hasta la actualidad. Con la excepción de un par de años, Edhasa imprime la traducción de Borges desde 1977 hasta 1990, de forma consecutiva. Después de que la novela lleva trece años en el mercado, muchas otras editoriales se deciden a incluir *Orlando* en sus catálogos, y es allí, a principios de los años noventa, cuando se encarga la primera traducción española del texto.

Si bien no existen documentos que respalden la afirmación de que el de *Orlando* es un caso de autocensura editorial, el análisis de esta práctica y de los criterios por los que se rigen los censores parece respaldar esta conjetura. *Orlando* transgrede al menos tres de los cuatro criterios establecidos por Abellán, y, a diferencia de otros textos que pueden circular después de algunas omisiones o correcciones, toda la trama de *Orlando* representa problemas de orden moral y conductas contrarias a los buenos modales que por entonces se imponían en el pueblo español.

Ahora bien, poco se ha podido establecer sobre los motivos de Lumen para retraducir esta novela, a falta de documentos y de respuesta por parte de dicha editorial a una propuesta para conversar sobre el tema. Sin embargo, se puede intuir que la adaptación cinematográfica de 1992 juega un papel importante, por cuanto es lo que motiva la reedición de la traducción de Ortenbach en otras editoriales, como es el caso que se ha presentado de Salvat. Además, esto concuerda con el corto lapso en que esta traducción se edita en España. Una vez la película deja de estar en boga, esta edición también deja de estarlo.

Con respecto a la retraducción de Ortenbach, podemos afirmar que es activa, según el marco teórico de Pym, dado que sus decisiones se alejan de las de Borges casi sistemáticamente. Una de las estrategias predominantes de la traducción de Borges es la normalización. De forma que cada vez que Borges normaliza, Ortenbach se apega al original; cuando Borges omite, Ortenbach recupera todos los detalles; pero también, en las pocas ocasiones en que Borges traduce de manera literal, Ortenbach propone nuevas opciones: varía la sintaxis, opta por una colocación propia del castellano, recurre a fórmulas idiomáticas, entre otras. Contrario a lo que se podría esperar de la primera traducción española de esta novela, el texto no se caracteriza por léxico o construcciones verbales propios del castellano peninsular. En fin, vale la pena destacar un cambio que realiza Ortenbach con su traducción y que sí rescata la riqueza con la que se trata el tema del género en *Orlando*: Ortenbach recupera los pronombres él/ella en las oraciones en que estos se refieren a Orlando y recrea el impacto que causa Woolf al referirse a Orlando como *ella*, en el texto original.

64 Alonso Campos recuerda que las menciones abiertas al panteísmo o al luteranismo, en el caso de autores germanos, fue motivo de censura durante el régimen franquista, dada la importancia de la Iglesia católica en el contexto (“Carlos Barral: La edición”, 187).

Bibliografía

- Abellán, Manuel. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Ediciones Península, 1980.
- Alonso Campos, Juan Ignacio. “Carlos Barral: La edición en la España franquista”, tesis de doctorado, Universidad de Alcalá, 2017.
- Barnaby, Paul. “Timeline: European Reception of Virginia Woolf”, en *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, editado por Mary Ann Caws y Nicola Luckhurst. Londres y Nueva York: Continuum, 2002.
- Berman, Antoine. “La retraduction comme espace de la traducción”, *Palimpsestes* xiii, n.º 4 (1990): 1-7. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>
- Billiani, Francesca. *Modes of Censorship and Translation. National Contexts and Diverse Media*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2007.
- Billiani, Francesca. “Censorship”, en *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, editado por Mona Baker, 28-31. Londres: Routledge, 2009.
- Cadera, Susanne. “Literary Retranslation in Context: A Historical, Social and Cultural Perspective”, en *Literary Retranslation in Context*, editado por Susanne Cadera y Andrew Walsh, 5-18. Nueva York: Peter Lang, 2016.
- Chesterman, Andrew. “A Causal Model for Translation Studies”, en *Intercultural Faultlines. Research Models in Translation Studies I: Textual and Cognitive Aspects*, editado por Maeve Olohan, 15-28. Manchester: St. Jerome, 2000.
- Frei, Charlotte. “Traducir, introducir, retraducir”. *TRANS. Revista de Traductología* 9 (2005): 11-20. <https://doi.org/10.24310/trans.2005.v0i9.2995>
- Gambier, Yves. “La retraduction, retour et détour”. *Meta* 39, n.º 3 (1994): 413-417. <https://doi.org/10.7202/002799ar>
- García-Domínguez María J., Díaz-Peralta, Marina y Pinero-Pinero, Gracia. “Traducción y censura en la España franquista”. *Bulletin Hispanique* 2, n.º 118 (2016): 591-610. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.4586>
- Genette, Gerard. *Umbrals*. México: Siglo XXI, 2001.
- Gozalbo Gimeno, Daniel. “Historia archivística de los expedientes de censura editorial (1942-2017)”. *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas* 5, n.º 8 (2017): 8-34. [10.21071/calh.v5i.10367](https://doi.org/10.21071/calh.v5i.10367)
- Gullón, Ricardo. *Novelistas ingleses contemporáneos*. Zaragoza: Ediciones Cronos, 1945.
- Jover, F. “*Demasiadas cosas prohibidas*, de Enrique Ortenbach”, Teatro.es Centro de Documentación Teatral, <http://teatro.es/profesionales/enrique-ortenbach16253/documentos-on-line/revistas>.
- Kahn, Robert. “Retraduction”, en *Histoire des traductions en langue française. xx^e siècle*, editado por Bernard Banoun, Isabelle Poulin e Yves Chevrel, 325-418. Lagrasse: Éditions Verdier, 2019.
- La Santa Sede, “Catecismo de la Iglesia Católica, Tercera parte, Segunda sección, capítulo segundo, artículo 6, 2331-2400”, La Santa Sede, http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p3s2c2a6_sp.html#top.
- Lázaro, Alberto. “Luchando contra marea: Virginia Woolf y la censura española”, en *Actas del XXIV Congreso Internacional de AEDEAN*. Ciudad Real: Universidad de Castilla la Mancha, 2001.
- Lázaro, Alberto. “The Emerging Voice: A Review of Spanish Scholarship on Virginia Woolf”, en *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, editado por Mary Ann Caws y Nicola Luckhurst. Londres y Nueva York: Continuum, 2002.
- Leonardi, Vanessa. “Power and Control in Translation: Between Ideology and Censorship”, 2008, citada en Marta Ortega Sáez, “Traducciones del franquismo en el mercado literario español contemporáneo: el caso de Jane Eyre de Juan G. de Luaces”, tesis de doctorado, Universitat de Barcelona, 2013.
- Ley 14/1966 de Prensa e Imprenta, Boletín Oficial del Estado. Madrid, España, 18 de marzo de 1966.
- Ortega Sáez, Marta. “Traducciones del franquismo en el mercado literario español contemporáneo: el caso de Jane Eyre de Juan G. de Luaces”, tesis de doctorado, Universitat de Barcelona, 2013.
- Pym, Anthony. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Press, 1998.
- Recondo Muñoz, Ainara. “La evolución de la recepción de Virginia Woolf en España: una perspectiva diacrónica”, tesis de doctorado, Universidad de Deusto, 2006.
- Rodríguez, Luisa Fernanda. “Virginia Woolf y su traducción: Los diarios”. *Livius* 10 (1997): 165-181.
- Ruiz Bautista, Eduardo. “La larga noche del franquismo (1945-1966)”, en *Tiempo de censura: La represión editorial durante el franquismo*, coordinado por Eduardo Ruiz Bautista, 77-110. Gijón: Trea, 2008.
- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, 1995.

- Tymoczko, Maria. "Censorship and Self-Censorship in Translation: Ethics and Ideology, Resistance and Collusion", en *Translation and Censorship: Patterns of Communication and Interference*, editado por Eiléan Ní Chuilleanáin, Cormac Ó Cuilleanáin y David L. Parris, 24-45. Dublin: Four Courts Press, 2009.
- Woolf, Virginia. *Orlando*. Buenos Aires: Sur, 1937.
- Woolf, Virginia. *Orlando*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1956.
- Woolf, Virginia. *Orlando*. Barcelona: Salvat, 1994.
- Watts, Richard. "Translating Culture: Reading the Paratexts to Aimé Césaire's Cahier d'un retour au pays natal". *TRANS. Revista de Traductología* 132 (2000): 29-45. <https://doi.org/10.7202/037410ar>
- Zaro, Juan Jesús. "En torno al concepto de retraducción", en *Retraducir: una nueva mirada*, editado por Juan José Zaro y Francisco Ruiz Noguera, 21-34. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2007.

Anexo: Ediciones de *Orlando* en España⁶⁵

Año	Nombre	Traductor	Editorial	Lugar
1977	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Edhasa	Barcelona
1978	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Edhasa	Barcelona
1979	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Edhasa	Barcelona
1980	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Edhasa	Barcelona
1981	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Edhasa	Barcelona
1982	<i>Al faro -Orlando</i>	Antonio Marichalar - Jorge Luis Borges	Mundo Actual de Ediciones	Barcelona
1982	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Edhasa	Barcelona
1983	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Edhasa	Barcelona
1984	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Edhasa	Barcelona
1986	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Edhasa	Barcelona
1989	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Edhasa	Barcelona
1990	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Edhasa	Barcelona
1993	<i>Orlando</i>	Enrique Ortenbach	Lumen	Barcelona
1994	<i>Orlando</i>	Enrique Ortenbach	Lumen	Barcelona
1994	<i>Orlando</i>	Enrique Ortenbach	RBA	Barcelona
1994	<i>Orlando</i>	Enrique Ortenbach	Salvat	Barcelona
1994	<i>Orlando, una biografía</i>	Enrique Ortenbach	Círculo de Lectores	Barcelona
1995	<i>Orlando</i>	Enrique Ortenbach	RBA	Barcelona
1995	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Salvat	Barcelona
1995	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Altaya	Barcelona
1996	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Edhasa	Barcelona
2002	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	El País	Madrid
2002	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Edhasa	Barcelona
2003	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Edhasa	Barcelona
2003	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Alianza Editorial	Madrid
2004	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Edhasa	Barcelona
2009	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Edhasa	Barcelona
2012	<i>Orlando</i>	María Luisa Balseiro	Alianza Editorial	Madrid
2014	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Lumen	Barcelona
2015	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Debolsillo	Barcelona
2018	<i>Orlando</i>	Jorge Luis Borges	Lumen	Barcelona

65 Esta lista no pretende ser exhaustiva. Se presenta un rastreo de las ediciones de *Orlando* en castellano en España.