

EXAMINAR LA TEORÍA DEL GÉNERO TRADUCIENDO LA ANDROGINIA

ANNARITA TARONNA

1. LA TRADUCCIÓN COMO UNA PRÁCTICA MARCADA POR EL GÉNERO

Dentro de la propuesta de los estudios culturales sobre traducción surgen las cuestiones de *género*, como una construcción cultural, y de *traducción*, como una transferencia cultural, emitiendo enfoques feministas a los estudios de la traducción. En este contexto, el artículo de Luise von Flotow (1998) es un texto clave que detalla el gran crecimiento en los últimos años de la erudición feminista en el área de los estudios de la traducción. Hace un seguimiento de las líneas de los antagonismos y las tensiones que separan las diferentes teóricas feministas, especialmente centrándose en las cuestiones sobre historia, identidad y posicionalidad (Von Flotow:23).

En este punto es importante mostrar el papel que estos tres factores desempeñan, siguiendo la perspectiva de Alcoff (1994), ya que han estado guiando mi análisis de las dos traducciones italianas de *Orlando* (1928) de Woolf. En primer lugar, la dimensión histórica no puede hacer que la subjetividad marcada por el género cambie con el tiempo y con aquellas constelaciones políticas e institucionales que determinan ciertas opiniones, posibilidades u obstáculos reales. De este modo, las percepciones y los intereses del traductor cambian con el tiempo al igual que lo hace la identidad. En segundo lugar, la política de la identidad implica un sentido de agencia en la traducción, que debe entenderse en relación con los diferentes emplazamientos por los que el sujeto traductor se define a él o a ella mismo(a). La identidad del(a) traductor(a), al igual que la identidad

del escritor(a)/crítico(a), tiene un efecto sobre su traducción ya que puede incorporar conscientemente ciertas características culturales/políticas identificables que pueden determinar sus percepciones, opiniones y prejuicios. En tercer lugar, el concepto de posicionalidad puede utilizarse en los Estudios de Traducción como una ubicación incierta de dónde se construye el significado, como una perspectiva de la que se interpretan y construyen los valores de manera diferente y en diferentes momentos bajo la influencia de factores, entre otros, institucionales, económicos o culturales.

La combinación de estos tres factores introduce la cuestión de la conciencia de género en la práctica de la traducción. Sugiere que la “responsabilidad” del(a) traductor(a) no debería limitarse a una simple (re)escritura del texto de salida. De hecho, como propone Lotbinière-Harwood (1994), los traductores necesitan involucrarse, abandonar el fingimiento de la distancia objetiva y dejar claras sus posiciones teóricas y decisiones prácticas referentes al texto.

Críticas y traductoras feministas (Bowker et al. 1998; Godayol 2000; Maier 1992; 1998; Simon 1996) sostienen el replanteamiento y la subversión de los paradigmas jerárquicos en el (TO) Decisivamente ven el acto de la traducción desde una perspectiva de género, como una actividad que implica el no hacer uso espicioso de los neutrales, conocido como estrategia objetiva, sino más bien hacer uso de procedimientos y tácticas dinámicas que lo negocien y sean negociables, abiertas y contingentes, y que nunca asuman la subjetividad femenina como una categoría incuestionable y definitiva. Desde esta perspectiva, la traducción nos lleva a (la vida de) una obra literaria y nos ofrece un sentido de inmersión e identificación. Una traducción puede cuestionar la textualidad con un límite provisional que instaura un espacio *interliminal* (Bhabha 1990; 1994) de identidad, identificación, alusión, significado, sonido, donde los lectores tienen que colaborar, criticar y reescribir, y así enriquecer sus vivencias sobre la literatura. La traducción nos ayuda a introducirnos en la textualidad. Lo podemos hacer tanto como traductore(a)s, profesionales o amateurs, y como crítico(a)s literario(a)s. Es decir, lo podemos hacer directamente, introduciendo en nuestra propia lengua la literatura que estamos estudiando; o indirectamente, comparando y volviendo a revisar las traducciones, como lo he hecho con las dos traducciones italianas de *Orlando* de Woolf.

Lo que propongo en este artículo es examinar la interrelación que hay entre identidad, textualidad y traducción, preguntando si la identidad del(a) traductor(a) puede condicionar la representación del género en la práctica de la traducción. Propongo un análisis comparativo-contrastivo entre algunos fragmentos del libro *Orlando* (1928) de Woolf y dos traducciones italianas: *Orlando*, realizada por una traductora, Alessandra Scalero, y *Orlando. Un uomo? Una donna?*, realizada por un traductor (Alberto Rossatti). Mi objetivo es analizar el carácter ideológico de estas traducciones y su contribución en el debate literario y cultural sobre la naturaleza y la representación de la feminidad; en el caso particular de *Orlando*, de la androginia. Para lograrlo, analizo fragmentos que revelan la representación del género en traducciones y textos de

tensión ideológica donde están en juego cuestiones sobre la naturaleza y la representación de la feminidad + masculinidad (= androginia).

2. VIRGINIA WOOLF, ALESSANDRA SCALERO Y ALBERTO ROSSATTI COMO (RE)CREADORES DE *ORLANDO*

Orlando es un chico que recorre los siglos desde 1600 hasta la época de Woolf. Se nos muestra la multiplicidad de sus yos (masculino y femenino): es el predilecto de Isabel I, se enamora de Sasha, una princesa rusa que visita el palacio. Primero Sasha lo desdénia como amante y, luego, Nick Green como escritor. Nombrado embajador de Constantinopla por el rey Guillermo, Orlando cambia de sexo y, entonces como mujer, regresa a los salones literarios londinenses del siglo XVIII.

Lo que es especialmente relevante para nuestro estudio es la agencia estilística de *Orlando*, que tanto cuestiona los supuestos modernistas que caracterizan de “propio” al texto en alguna especie de historia progresista individual, como descarta la noción de que la historia se crea en un orden, en períodos delimitados; por tanto nos conduce a una ruptura radical de la *historia*. Los intentos de Woolf de revisar y reimaginar un pasado que siempre fue representado como principalmente masculino (= *historia*) diversificaron en dos proyectos históricos/biográficos importantes. En primer lugar, ella intentaba frecuentemente rescribir la historia oficial para proporcionar lo que la teórica feminista francesa Hélène Cixous (1977) ha nombrado “la otra historia”, no la historia de los “Grandes Hombres”, sino la de las mujeres. En segundo lugar, con *Orlando*, Woolf cuestionó y desarrolló el significado del paradigma del sexo-género al introducir el tema de “be-coming a wo+man”¹ y al relevar su fascinación por el travestismo y transsexualismo. De hecho, el reto de Woolf está dirigido específicamente a aquellos pensadores victorianos que habían predicado que la masculinidad y la feminidad “verdadera” eran innatas y que la sexualidad era esencialmente inmutable, mientras que los sexólogos nos mostraron tanto la soltura como el artificio del género.

Hay poca información disponible sobre Alessandra Scalero. Lo que se sabe es que su actividad como traductora se desarrolló entre 1920 y 1940. En ese momento, en Italia surgía un nuevo modelo de trabajo intelectual. A pesar de los intentos de represión de la propaganda fascista, las mujeres italianas empezaron a desempeñar papeles importantes como, por ejemplo, mediadoras culturales, trabajando como consejeras o directoras en la industria editorial, y traductoras. Muchas traductoras también estaban activamente implicadas en los debates culturales del momento. Alessandra Scalero fue una de ellas. En este contexto, la traducción surgió como un tipo de reacción a la cultura convencional del momento ya que promovía el desarrollo de literaturas extranjeras. Sin embargo, al principio, la existencia de las traductoras era sombría; sus nombres, por ejemplo, no aparecían en el texto traducido. Desde 1945 ha habido un creciente reconocimiento del papel crucial del traductor y del estatus legal de la tra-

ducción. Alberto Rossatti tradujo *Orlando* en 1993, sesenta años después de Scalero. La actividad traductora de Rossatti se desarrolló durante un período (los años ochenta) en que la traducción estaba totalmente reconocida tanto en la ley de derechos de autor como en los contratos. Desde los ochenta el nombre del traductor siempre ha estado escrito en la página del título y, a veces, incluso, al lado del nombre del autor. Por lo tanto, el trabajo de Rossatti se llevó a cabo en un contexto donde, al menos aparentemente, la práctica de la traducción ya no era invisible.

3. METODOLOGÍA

Mi análisis combina los métodos de investigación de los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT) y el enfoque que cuestiona el género.

El objetivo de los EDT, tal y como James Holmes (1972) lo define en su *Map of Translation Studies*, es describir los fenómenos de la práctica de la traducción y de la(s) traducción(es) a medida que se manifiestan en el mundo de nuestra experiencia. Este estudio adopta dos enfoques de investigación a los que G. Toury (1995) se ha referido como basados en el producto y basados en la función. El enfoque basado en el producto se centra en la descripción de traducciones individuales; por ejemplo, hacer un análisis comparativo de diferentes traducciones de un mismo texto de partida en la misma lengua de llegada, o de un mismo TO y su traducción a una o más lenguas. En el modelo de Toury, los análisis de este tipo deben basarse en parámetros específicos como, por ejemplo, obras de un mismo período histórico, de un autor particular, o pertenecer a un género en particular. En mi propuesta el parámetro en cuestión es el género y adopto una perspectiva que cuestiona el género, lo cual problematiza la identidad del(a) traductor(a) en la práctica de la traducción. El enfoque basado en la función tiene como objetivo revelar la función o el impacto que una traducción o una serie de traducciones tiene en la situación sociocultural de la lengua de llegada.

La primera fase de mi análisis implica la identificación del objeto de estudio que consiste en un *corpus*² de fragmentos clave de dos traducciones italianas de *Orlando*. La segunda fase empieza con una comparación monodireccional entre el TO y los TT ya que lleva a una comparación paralela (párrafo por párrafo, frase por frase, palabra por palabra) de cada TT, a su vez, con su texto original. Después del análisis paralelo inicial sigue una comparación relacional/dialéctica entre los dos TT y el TO. La etapa central de esta fase del análisis tiene como objetivo la lectura del TO en paralelo con su TT a través de una yuxtaposición textual que puede representar visualmente los efectos tridimensionales que pertenecen a la lectura estereoscópica.

Esta tercera fase consiste en anotar los cambios de la traducción de algunos de los ítems relacionados con las cuestiones de género (*he-boy-boyish-man-manly-male; she-female-woman-womanly; sex; fashion*) que surgen en los niveles discursivos, morfosin-

tácticos y semánticos. Mi objetivo es descubrir qué características pueden atribuirse a la traducción orientada al género.

En la cuarta fase expongo las leyes probabilísticas del comportamiento traduccional que pueden explicar eventualmente todas las variables que se han creído relevantes para la traducción y para la práctica de la traducción. El objetivo es formular las normas³ que puedan explicar el comportamiento traduccional basado en el reconocimiento de que la actividad de la traducción está entrelazada con el género, como lo está con la experiencia sociocultural y la construcción del sujeto traductológico y que estas normas pueden orientar las estrategias y las elecciones del(a) traductor(a). Finalmente, los resultados se debatirán en vista del perfil y las consideraciones del(a) traductor(a) según los contextos socioculturales e históricos en los que intervienen.

4. TRADUCIR LA ANDROGINIA

Me centraré en algunos de los ejemplos más interesantes que descubrí cuando comparé el texto original con sus dos traducciones. La obra de Woolf tiene un título (*Orlando*) y un subtítulo (*Una biografía*). La función paratextual del título y el subtítulo es, según Genette, el “umbral” al texto. Este presenta los objetivos literarios del autor. El título *Orlando* tiene una función paradójica cuando menciona a un “personaje” cuyos nombres masculinos tienen referencias intertextuales con el *Orlando Furioso* de Ariosto, y con el Orlando shakesperiano en *As You like it* (en español, *Como gustéis*). El subtítulo también tiene una función paradójica: aparte de denotar un género literario específico (biografía), se refiere a *A biography* (*Una biografía*), a pesar de que cuando leemos la novela, vemos que *Orlando* tiene varios yos e identidades.

Ejemplo 1:

TO: *Orlando. A Biography*

TTsca: *Orlando*

TTross: *Orlando. È un uomo? È una donna?*

En lo referente a la traducción del título, vemos que los dos traductores han escogido diferentes opciones. En ambas traducciones hay una importante pérdida: la omisión del subtítulo y de su objetivo paradójico. Pero debe hacerse hincapié en el cambio de la traducción de Rossatti cuando añade una pregunta al título: *è un uomo? è una donna?* (*¿Es un hombre? ¿Es una mujer?*) Desde una perspectiva de género, esta pregunta puede interpretarse como una intervención deliberada del traductor masculino que manifiesta una postura esencialista cuando considera los sujetos humanos sólo desde un punto de vista dualista (hombre/mujer, naturaleza/cultura, etc.). La elección de la traducción de Rossatti entiende erróneamente la propuesta literaria de Woolf de crear un tercer género, es decir, el andrógino (wo+man, *mujer+hombre*). En el último capítulo de la novela nos dice explícitamente que “whether, Orlando was most man or woman, it is difficult to say and cannot now be decided” (Woolf 1928: 132).

La elección de Rossatti también puede entenderse como una intervención culturalmente específica que tiene como objetivo entusiasmar y atraer la atención de los lectores contemporáneos sobre cuestiones de género.

Mi análisis sigue con el comienzo de *Orlando*, cuando se informa inmediatamente al lector de la identidad sexual del protagonista fuertemente marcada, tanto en el TO como en los dos TT, por el pronombre masculino “he (él)” cuya legibilidad se cuestiona rápidamente (véase ejemplo 2).

Ejemplo 2:

TO (capítulo, 11) He –for there could be no doubt of **his** sex, though the **fashion** of the time did something to disguise it– was in the act of slicing at the head of a Moor which swung from the rafters. [...]

TT (Scalero, 7) Egli–poiché dubbio non v’era sul **suo** sesso, per quanto la **foggia** di quei tempi alquanto lo dissimulasse– stava prendendo a piattonate la testa di un moro, che dondolava appesa alle travi del soffitto. [...]

TT (Rossatti, 55) Lui– non v’era alcun dubbio sul **suo** sesso, anche se un po’ dissimulato dalla **moda** dell’epoca– era intento a vibrare fendenti contro la testa di un Moro che dondolava dal soffitto.

Si es verdad que la primera distinción que hacemos al encontrarnos con alguien es establecer el sexo del sujeto humano (“masculino o femenino”), entonces, el comienzo de *Orlando* lo expone bastante abiertamente. Sin embargo, la negación de la duda introduce una duda. El marcador del género “he (él)” se utiliza como clasificación inicial al poner a la persona en un grupo y no permitir estar sin clasificación. La (in)certeza sobre “*his sex* (su sexo)” demuestra cómo esta diferencia tan básica es lingüística y visual: *He (él)*, *Egli*, *Lui*. Parece que la mención inmediata del “disfraz” haga eco a la arteria de este movimiento, como si el sexo fuera una cuestión de ardises y encubrimientos para parecer lo que no se es. Lo que es realmente sorprendente en este primer fragmento es la traducción que se hace del término *fashion* “de ese momento”: la traductora (Scalero) lo traduce por *foggia*, una palabra que en italiano tiene dos o más significados:

1 (manera) manner; (moda) fashion; (stile) style;

2 (aspetto) look; (forma) shape; (taglio) cut.

La elección léxica de Scalero puede estar ideológicamente cargada de valor: es como si se refiriera sutilmente tanto al aspecto físico de Orlando como/de un hombre como a la *moda* del momento en el sentido del período histórico. La elección léxica de Rossatti, “moda”, no introduce tal ambigüedad (textual/sexual).

El problema de saber lo que Orlando es o tiene deriva de la “*fashion*” que hizo algo para disfrazarlo. Esto implica que de hecho son las características físicas, visualmente comprobables al quitar cualquier “disfraz” que distraiga, las que cuestionan el sexo de una persona. Pero lo que seguiría a esto sería que ponerse ropa engañosa, según los ojos con los que se mire, puede ser suficiente para cambiar el sexo. Por lo tanto, a

pesar de la desviación léxica, los tres términos “fashion”, “foggia”, “moda” anticipan el interés de Woolf por el travestismo: la ropa puede apuntar a la identidad del género al ser una construcción social y cultural, puede ser como un tipo de imposición dictada sobre el cuerpo a través de elementos externos, mientras que la espiritualidad del individuo es independiente del sexo.

A medida que la novela avanza, Orlando crece y se enamora de Sasha, una princesa rusa. El tercer ejemplo describe a Sasha, el primer amor del joven Orlando, que le atrae por ser misteriosa y ambigua; la personificación compleja de una *wo+man*.

Ejemplo 3:

TO (27-28) When **a boy**, for alas, **a boy** it must be— **no woman** could skate with such speed and vigour— swept almost on tiptoe past him, Orlando was ready to tear his hair with vexation that the person was of **his** own sex, and thus all embraces were out of the question. But the skater came closer. Legs, hands, carriage, were **a boy's**, but no **boy** ever had a mouth like that; no **boy** had those breasts; no **boy** had eyes which looked as if they had been fished from the bottom of the sea. Finally, [...] the unknown skater came to a standstill. [...] **She** was a **woman**.

TT (Scalero, 30) Allorché il **garzone**, poiché, ahimè, era certo un **garzone**— quale **donna** avrebbe pattinato con tanta velocità, con tanto vigore?— lo sfiorò in una piroetta sulla punta del piede, Orlando stava per strapparsi i capelli dalla disperazione che si trattasse di un essere del **suo** medesimo sesso, e non fosse quindi il caso di parlar d'abbracci. Ma il pattinatore si avvicinava. Gambe, mani, portamento erano di un **giovinetto**, ma qual **giovinetto** ebbe mai una bocca simile' e quei seni? Qual **giovinetto** aveva occhi che parevano usciti dalla profondità del mare? In ultimo, [...], lo sconosciuto pattinatore si arrestò. [...] era una **donna**.

TT (Rossatti, 74) Quando il **ragazzo**, poiché, ahimè, era certo un **ragazzo**— **nessuna donna** sui pattini sarebbe mai stata tanto veloce e potente— gli sfrecciò accanto quasi sulle punte, per poco Orlando non si strappò i capelli per la rabbia che quella persona fosse del **suo** stesso sesso e quindi di abbracci non se ne parlava nemmeno. Ma il pattinatore si avvicinò. Gambe, mani, portamento, erano quelli di un **ragazzo**, ma **nessun ragazzo** aveva quella bocca, quei seni [...] **nessun ragazzo** aveva quegli occhi che parevano pescati negli abissi del mare. Infine [...] lo sconosciuto pattinatore restò immobile. [...] Una **donna**.

La indeterminación de Shasha es otro ejemplo de vacilación de identidad. Sasha vacila—al igual que lo hace Orlando— entre sexos, presentando la feminidad como una posición inherentemente inestable, o como si sus muchas condiciones fueran una para vestir y desvestir las identidades de un sexo u otro. Esto puede ser una estrategia feminista para desenmascarar la pretenciosidad de las ideas patriarcales sobre las identidades de género establecidas y para exagerar las posibilidades del disimulo interminable de la identidad móvil. Las traducciones italianas de este fragmento presentan diferencias interesantes.

Mientras que el traductor prefiere traducir la palabra inglesa “boy” por “ragazzo”, equivalente italiano común y moderno, la traductora opta por “garzone” y “giovinetto” haciendo un cambio en el registro. Estos términos, que pertenecen al

registro erudito y clásico, funcionan como marcadores sutiles de género cuando se describe la identidad de Sasha “[...] combined in one the strength of a man and a woman’s grace” (Woolf 1928: 98). De hecho, en italiano la palabra “garzone” se refiere explícitamente a un chico enérgico que normalmente se dedica a llevar a cabo algún tipo de trabajo físico duro, mientras que la palabra “giovinetto” alude a un niño delicado.⁴ Woolf describe particularmente el tema de la fuerza de un chico como peculiaridad de la naturaleza masculina –y sutilmente parodiada por la traductora– sólo cuando Orlando se convierte en mujer, como se describe en el siguiente fragmento:

Ejemplo 4

TO (113)[...] “All I can [Orlando] do, once I set foot on English soil, is to pour out tea and ask my lords how they like it. D’you take sugar. D’you take cream?” And mincing out the words, **she** was horrified to perceive how low an opinion **she** was forming of the other sex, the **manly**, to which it had once been **her** pride to belong [...] “Heavens!” she thought, “what fools they make 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.

TT (Scalero, 143) “Tutto quello che mi sarà permesso, dopo che sarò sbarcata in Inghilterra, sarà di servire il tè e di chiedere ai signori ospiti come lo preferiscono. Lo volete zuccherato? Un po’ di crema?” E mentre parodiava se stessa, fu colpita da orrore, avvedendosi della bassa opinione che siandava formando dell’altro sesso, quel sesso **forte** al quale un giorno era stato suo orgoglio appartenere[...] “Cielo! Che zimbelli fanno di noi e che sciocche siamo mai!” E qui, dall’ambiguità di alcune sue parole, si sarebbe potuto comprendere come **ella** censurasse entrambi i sessi, quasi non appartenesse né all’uno né all’altro; e, in questi momenti, **ella** pareva titubare; era un **uomo**; era una **donna**; conosceva i segreti, divideva le debolezze di entrambi.

TT (Rossatti, 166) “Tutto quello che mi sarà concesso, dopo che avrò messo piede sul suolo inglese, sarà di servire il tè e chiedere ai signori come lo desiderano. Zucchero? Un pò di latte?” E mentre pronunciava quelle parole con affettazione, comprese con orrore il disprezzo che andava nascendo in **lei** per l’altro sesso, quello **maschile**, al quale un giorno aveva avuto l’orgoglio di appartenere. [...] “Cielo!” esclamò “Come si prendono gioco di noi...come siamo sciocche!” E qui, da una certa ambiguità delle sue parole si sarebbe potuto credere che criticasse entrambi i sessi, come se non appartenesse né all’uno né all’altro. In effetti, per ora, sembrava vacillare; era un **uomo**; era una **donna**; conosceva i segreti, condivideva le debolezze di entrambi.

El lector italiano puede percibir inmediatamente el tropo literario y la estrategia textual que la traductora adapta. Esta opta por “sesso forte” (“el sexo fuerte”) en lugar de “sesso maschile” que es el equivalente literal inglés de “el sexo masculino”. A primera vista parece que Scalero estuviera expresando y perpetuando las relaciones de poder entre sexos según algunos estereotipos de género y jerarquías (hombre/mujer, más duro/más

débil, superior/inferior, etc.). Mi lectura es bastante diferente. Me gustaría sugerir que la elección de la traducción de Scalero está, en realidad, cuestionando las dicotomías convencionales que ella enfatiza y deconstruye textualmente al utilizar uno de los artificios retóricos preferidos de Woolf en *Orlando*: la parodia. La traducción es, en sí misma, un acto intensamente relacional ya que establece conexiones entre el texto y la cultura, el autor y el traductor, destacando (su) posicionalidad de articulación. Traducir no es simplemente trasladar, sino que es la continuación de un proceso de creación de significado dentro de una cadena contingente de discursos textuales y sociales.

Mi última observación tiene que ver con la función y la traducción de los pronombres de sujeto. Los marcadores de género son elementos clave en la novela porque orientan a los lectores sobre el sexo de Orlando y el género que él/ella asume en diferentes momentos a lo largo de los siglos. En el ejemplo 4, los pronombres de sujeto se utilizan para marcar la variación de identidad del personaje. Sin embargo, es importante subrayar que en los fragmentos donde se trata la metamorfosis de Orlando, la representación de su androginia está representada lingüística y visualmente por el uso de pronombres, como podemos ver en el siguiente fragmento:

Ejemplo 5:

TO (Cap.III, 97) [...] **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**. [...] We may take advantage of this pause in the narrative to make certain statements. Orlando had become a **woman**- there is no denying it. 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. [...] The change seemed to have been accomplished painlessly and completely and in such a way that Orlando **herself** showed no surprise at it. Many people, taking this into account, and holding that such a change of sex is against nature, have been at great pains to prove (1) that Orlando had always been a **woman**, (2) that Orlando is at this same moment a **man**. Let biologists and psychologists determine. It is enough for us to state the simple fact; Orlando was a **man** till the age of thirty; when **he** became a **woman** and has remained so ever since.

TT (Scalero, 124)

Si stirò le membra. Si alzò. Sostò ritto in piedi dinanzi a noi, nella **sua** assoluta nudità, e mentre durava ancora il tonitruare delle trombe: Verità! Verità! Verità! altro non ci rimane se non confessare la verità.... Orlando era una **donna**.

[...] Cogliremo l'occasione di questa pausa nel nostro racconto, per fare alcune constatazioni. Orlando – vano sarebbe stato negarlo– era diventato **donna**. Ma sotto ogni altro rapporto, Orlando rimaneva tale e quale quello di prima. Il mutamento di sesso poteva bensì alterare l'avvenire deidue Orlando, ma per me nulla affatto la loro personalità. I due visi rimasero, come lo provano i ritratti, perfettamente simili. **Egli**– ma d'ora d'innanzi sarà bene, per convenzione, dire "**ella**" invece di "**egli**"– **ella** poté dunque,

nella sua memoria, risalire il corso degli eventi del suo passato, senza incontrare alcun ostacolo.

[...] La metamorfosi sembra essersi compiuta senza alcun dolore, nel modo più completo, e con tanta perfezione che Orlando stessa non ne fu minimamente sorpresa. Numerosi sono gli scienziati i quali, nel contestar questo fatto, sostengono che un mutamento di sesso una cosa contro natura, e hanno sudato non poco per provare: 1. Che Orlando Era sempre stato una **donna**; 2. Che Orlando era tuttora **un uomo**. Lasciamo il dilemma ai biologi e agli psicologi. A noi basterà constatare il fatto nudo e crudo. era Orlando stato un **uomo** fino ai trent'anni; dopo di allora, **diventò una donna**, e tale è rimasto.

TT(Rossatti, 150-151)

[...] Si stiracchiò. Si alzò. Era in piedi davanti a noi completamente nudo, e mentre le trombre proclamavano Verità!Verità!Verità! siamo costretti a confessarlo- Orlando era una **donna**.

[...] Profitteremo di questa pausa nella narrazione per fare alcune constatazioni. Orlando era diventato donna- inutile negarlo. Ma sotto ogni altro aspetto, rimaneva lo stesso Orlando di prima. Il mutamento di sesso poteva mutare il futuro dei due Orlando, ma non certo la loro identità. I loro visi, come provano i ritratti, rimasero identici. **Lui** poteva- ma d'ora in avanti sarà meglio dire "**lei**" invece di "**lui**" - **lei** poteva dunque, nella **sua** memoria, risalire senza difficoltà il corso degli eventi della **sua** vita passata. [...]

[...] La metamorfosi sembrava essere stata indolore, completa e tale che Orlando stessa non ne fu sorpresa. In considerazione di ciò, molti, sostenendo che un simile mutamento di sesso sia contro natura, si sono affannati a provare 1) che Orlando era sempre stato **una donna**; 2) che Orlando era tuttora un **uomo**. Lasciamo il dilemma ai biologi e agli psicologi. A noi basterà una sola cosa: Orlando era stato un **uomo** fino all'età di trent'anni, quando divenne **una donna** e tale è sempre rimasta.

5. CONCLUSIÓN

Antes concluir me gustaría enfatizar que mi propuesta no es un mero intento de ilustrar que un traductor y una traductora pueden traducir de diferente manera según su sexo biológico. De hecho, es evidentemente esencialista reivindicar que se tiene que ser biológicamente mujer para traducir con precisión la voz de una autora.

Aunque sólo ejemplifico algunos de los descubrimientos del análisis exhaustivo desarrollado en mi tesis de doctorado, lo que he propuesto en este artículo es la capacidad de revelar cómo la traductora mostró mayor conciencia sobre temas de género (o *sensibilidad de género*) al traducir al italiano palabras clave muy relacionadas con cuestiones de género (*he-boy-boyish-man-manly-male*; *she-female-woman-womanly*; *sex*; *fashion*); mientras que el traductor optó generalmente por una equivalencia más cercana al TO.

El análisis comparativo de los fragmentos clave que he examinado muestra que los cambios de traducción más relevantes, desde una perspectiva de género, se dan a nivel

semántico. En general, son cambios opcionales, concretamente cambios en la traducción. No son obligatorios pero están relacionados con las preferencias estilísticas del traductor o de la traductora.

Estas estrategias de traducción, que adopta la traductora y que pueden verse en los ejemplos citados anteriormente, incluyen:

- el uso frecuente de la polisemia (ejemplo, la traducción de “fashion” por “foggia”);
- el uso de la desviación semántica (ejemplo, la traducción de “the other sex, the manly” por “dell’ altro sesso, quello forte”).
- el uso del significado denotativo, que es el significado que se relaciona con los sentimientos o con la actitud del hablante, como por ejemplo la traducción de “the other sex, the manly” por “l’altro sesso, quello forte”.
- el uso del significado evocativo, que es el significado que surge de las variaciones en el dialecto y en el registro, como por ejemplo la traducción de Scalero de “boy” por “garzone” y “giovinetto”.

Los resultados del análisis nos llevan a reflexionar sobre la práctica de la traducción como medio para descodificar subjetivamente el significado de un texto o de transemas específicos dentro de un texto. De hecho, parece que Scalero transgrediera el principio de equivalencia textual y correspondencia formal a través de su traducción, optando por el uso de léxico evaluativo y afectivo para, quizás, mostrar una cierta fidelidad con las cuestiones de género relacionadas con las vivencias de Woolf como mujer y escritora. El tipo de relación empática que Scalero estableció con el texto de Woolf puede también leerse desde el punto de vista de la afinidad electiva. Podríamos formular una hipótesis y decir que la traductora se ha involucrado en el texto como una alma gemela y se ha reconocido en él.

Traducción de Marta Company

NOTAS

¹ Este juego de palabras se refiere al tema central de *Orlando* de Woolf: el cambio de ser de un hombre que se convierte en una mujer. T. En inglés la palabra *mujer* (woman) se construye a partir de *man* (hombre). De ahí que se vea a lo largo del artículo *wo+man*.

² Aquí el término “corpus” no tiene el mismo significado especializado atribuido a este por la lingüística del corpus, sino que se refiere a una pequeña serie de textos recogidos según unos criterios especificados y estudiados manualmente.

³ Aquí debe especificarse que el término “norm, *norma*” tiene una función descriptiva más que prescriptiva. Se utiliza para encontrar las regularidades lingüísticas propuestas por Mona Baker quien explica que: “norms are options that translators in a given socio-historical context select on a regular basis” (1997:164).

⁴ Véase F. Palazzi y G. Folena, *Dizionario della lingua italiana*, Turín: Loescher, 2000.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCOFF, L. (1994) "Cultural Feminism versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory" en *A Reader in Contemporary Social Theory* de N. Dirks, G. Eley, S. Ortner (eds.), 96-122. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- BAKER, M. (1997) *In other words*. Londres: Routledge.
- BHABHA, H. (1990) "Articulating the Archaic" en *Literary Theory Today* de P. Collier (ed.), 203- 218. Ithaca: Cornell University Press.
- ____ (1994) *The Location of Culture*. Nueva York: Routledge.
- BOWKER, L., CRONIN, M., DENNY, D. Y PEARSON, J. (1998) *Unity in Diversity. Current Trends in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome.
- CIXOUS, H. (1977) "La venue à l'écriture", "La venuta alla scrittura" (traducción italiana, 1998), *Studi di Estetica* 17(3), 7-53.
- ____ (1998) "Dis-unity and Diversity. Feminist approaches to Translation Studies" en *Unity in Diversity? Current Trends in Translation Studies* de L. Bowker, M. Cronin, D. Kenny, J. Pearson. Manchester: St. Jerome.
- GODAYOL, P. (2000) *Espais de Frontera. Genere i traducció*. Vic: Eumo ed.
- HOLMES, J. S. (1972) "The Name and Nature of Translation Studies" en *Translation across Cultures* de G. Toury. Nueva Delhi: Bahri Publications, 1987.
- LOTBINIÈRE-HARWOOD, S. (1991) *The Body Bilingual. Translation as a Rewriting in the Feminine*. Toronto: The Women's Press.
- ____ (1994) "Acting the (Re)Writer: a Feminist Translator's Practice of Space", *Fireweed* 45, 101-110.
- ____ (1992) "Women in Translation: Current Intersections, Theory, Practice", *Delos* 5 (2), 29-39.
- ____ (1998) "Issues in the Practice of Translating Women's Fiction", *Bulletin of Hispanic Studies* 75, 95-108.
- SIMON, S. (1996) *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Londres y Nueva York: Routledge.
- TOURY, G. (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.
- WOOLF, V. (1928) *Orlando. A Biography*. Londres: Penguin Books, 1993.
- ____ *Orlando*. Milán: Medusa-Mondadori, 1933, traducción italiana de Grazia Scalero.
- ____ *Orlando. Un uomo? Una donna?* Milán: Rizzoli, 1993, traducción italiana de Alberto Rossati.