El íncubo de lo imposible

Posted on 1 de enero de 2002 by Eduardo Lago

1. EL TÉ DE LAS SEIS Y MEDIA

Quien habría de llevar a la prosa en lengua inglesa al límite de sus posibilidades, sometiéndola a la mayor renovación de toda su historia; el genio diabólico y burlón que, sorbiendo el tuétano de las palabras, sabía cómo llegar al alma misma del idioma, para desde allí, entre risas y veras, reventar códigos y normas, haciéndole cosquillas a la sintaxis, tejiendo telarañas donde caían prisioneros los morfemas; el mágico prodigioso del verbo que, destripando resortes y mecanismos, reagrupaba los vocablos en insólitas combinaciones tras las que alumbraba la fuerza desnuda de la poesía; quien, en fin, estaba destinado a cambiar, de una vez y para siempre, los rumbos por donde habría de transitar en el futuro la novela, ya llevaba en la punta de la lengua la verdad de su destino el día en que puso por primera vez un pie en el colegio. Conforme al catecismo ––cuyo lenguaje le pareció tan jocoso que lo incorporó como modo narrativo dominante en dos capítulos del *Ulises*–, técnicamente le faltaban aún seis meses para alcanzar el uso de razón. El pequeño Jimmy Joyce acababa de llegar al internado de Conglowes Wood; con aire benévolo, un padre jesuita se inclinó sobre él e inquirió su edad. La flemática exactitud de la respuesta hizo pestañear al clérigo: *Half past six.*

¿Había oído bien? Momentáneamente desconcertado, el padre se llevó las manos al bolsillo de la sotana, buscando la leontina del reloj, pero se interrumpió a mitad de gesto. Escrutó el rostro del niño, y soltó una carcajada. *Half past six* pasó a ser el mote escolar de Jimmy Joyce; les acababa de ahorrar un trabajo a sus futuros compañeros. Le faltaba mucho para ser escritor, pero las palabras eran ya su juguete favorito.

2. ETOPEYA

James Augustine Aloysius Joyce nació en Rathgar, barrio meridional de Dublín, el día 2 de febrero de 1882. Su infancia y adolescencia estuvieron marcadas por las virtudes y deficiencias de carácter de su padre, John Stanislaus, personaje voluble, ingenioso, irresponsable y vital, perfectamente incapacitado para hacer frente a las necesidades de su numerosa familia (diez vástagos supervivientes, seis varones y cuatro hembras), de los que James era el primogénito. Anticlerical, excelente bebedor, amigo de canciones, chistes y anécdotas, dotado de un ácido sentido del humor y un enorme talento para contar historias,

el caótico cabecilla del clan Joyce arrastró a su esposa e hijos a una existencia presidida por deudas, empeños, constantes mudanzas de domicilio, amenazas de embargo y la sensación permanente de estar al borde de la catástrofe.

En algún momento en que careció de fondos para costear los estudios de sus hijos, la tarea de supervisar su educación corrió a cargo de su esposa, Mary Jane Murray. La profunda devoción religiosa de *May* Joyce era pareja a su preocupación por la cultura. Su primogénito la recordaría como una mujer permanentemente embarazada, pero también como un firme asidero donde buscar refugio cuando la falta de responsabilidad paterna llevaba a la familia entera a la deriva. Después de Conglowes Wood, Jimmy Joyce estudió en Belvedere College, y más adelante en el University College de Dublín. Como no podía dejar de ser, su paso por tantas instituciones de la Compañía de Jesús imprimió una huella indeleble en su carácter. Años después, cada vez que alguien aludía en su presencia al molde católico en que se forjó su educación, el escritor se apresuraba a puntualizar, con sorna: «Católico no, jesuítico».

En la universidad se matriculó en lenguas modernas, dándole mucha menos importancia a las exigencias oficiales del *curriculum* que a su exploración personal del canon literario europeo. Sus modelos más venerados fueron Dante e Ibsen (a quien consideraba un dramaturgo muy superior a Shakespeare), cuyas obras leía en el original. Sus primeros escritos adoptaron la forma de poemas y *epifanías*, breves cristalizaciones textuales que buscaban revelar la verdad interior de los objetos en la puntualidad del momento.

La fascinación que ejercía sobre él su ciudad natal precisaba del catalizador de la distancia. A los diecinueve años viajó a París, con ánimo de estudiar medicina. Fracasó en el intento inicial, reincidiendo en el empeño en dos ocasiones más. Otras vocaciones erradas fueron la música, el teatro y el derecho. Entre idas y venidas a la madre patria, dio clases particulares de inglés y escribió reseñas de libros, pero por encima de todo se dedicó a seguir profundizando en la lectura de los maestros de la tradición europea, atrincherado en los pupitres de la Biblioteca Nacional, durante el día, y en los de Sainte Geneviève por la noche. El Viernes Santo del año 1903 recibió un telegrama con la noticia de que su madre estaba agonizando. Inmediatamente acudió junto a su lecho de muerte, pero cuando se lo exigieron, su sentido de la rectitud le impidió postrarse y fingir que rezaba por ella. El episodio haría mella en su conciencia, y el escritor tuvo necesidad de exorcizarlo a través de la figura de Stephen Dedalus en momentos clave de su escritura. Joyce conoció a quien habría de ser su compañera durante el resto de sus días, Nora Barnacle, una joven alta y atractiva que trabajaba como empleada en un hotel, una tarde soleada de primavera. Convinieron en volver a verse seis días después. Inmortalizada como la jornada durante la cual transcurre toda la acción del *Ulises*, la fecha del 16 de junio de 1904 –conocida como *Bloomsday*– constituye uno de los momentos más emblemáticos de la historia de la literatura universal.

El ambiente de Dublín le producía una invencible sensación de agobio. Al cabo de unos meses, incapaz de seguir soportando la cerrazón del entorno, James, enemigo acérrimo del matrimonio, le propuso a Nora que se fugara con él al continente. Daba así comienzo la errática existencia de la pareja en el exilio. Tras una breve estancia en la ciudad adriática de Pola, se instalaron en la vecina Trieste, donde Nora dio a luz a su primer hijo, Giorgio. Antes de dejar Irlanda, el escritor había puesto punto final a los poemas reunidos en *Chamber Music* e iniciado dos proyectos prosísticos, de índole y fortuna radicalmente diversas. El primero era una colección de cuentos que andando el tiempo cristalizaría en un volumen sobrio y elegante al que puso por título *Dublineses*. El segundo empeño, la composición de *Stephen Hero*, ambiciosa novela de signo semiautobiográfico que, conforme a los cálculos de su autor, una vez concluida constaría de un total de sesenta y tres capítulos, estaba destinado al fracaso.

El sueño de ver su primer libro publicado se hizo realidad cuando tenía veinticinco años. Era una buena noticia aunque, para entonces, *Chamber Music* pertenecía a la órbita del pasado. Sus inquietudes como creador habían cambiado. Corría el año 1907, y sus dos proyectos en prosa se apresuraban a afrontar su suerte definitiva. El manuscrito de *Stephen Hero*, tras alcanzar proporciones alarmantes, se había vuelto decididamente ingobernable. Rebasado el millar de páginas, su autor se resignó a aceptar que el texto se le había ido de las manos y dejó de trabajar en él. No había sido un esfuerzo en vano. Con paciencia de alquimista, de entre el enorme magma textual acumulado, Joyce desescombró el valioso material que más adelante organizó en los cinco segmentos que habrían de constituir su magistral *Retrato del artista adolescente.* En conjunto, el proceso duró un total de diez años.

También en 1907, tras una breve estancia en Roma, durante la cual trabajó llevando la correspondencia comercial de un banco, puso punto final a *Dublineses*, después de añadirle el broche genial de *Los muertos.* Entonces no podía sospechar la importancia que habría de tener en el futuro, pero durante su etapa romana Joyce escribió un breve boceto que contenía *in nuce* la trama del *Ulises*. Poco después de regresar a Trieste, nació su segunda hija, Lucía, que tantos desvelos habría de causarles a Nora y a él. Por aquel entonces se agudizaron dos constantes que lo acompañaban desde hacía tiempo y seguirían haciéndolo hasta el final de sus días: el consumo inmoderado de alcohol y el deterioro constante de la vista.

Al igual que había ocurrido con su primer título, *Dublineses* se publicó mucho después de haber alcanzado forma definitiva. Antes de verlo llegar a las prensas, en 1914, su autor hubo de vencer una serie inimaginable de adversidades, incluida la quema del original por parte de un impresor que, después de leer la obra, llegó a la conclusión de que si cumplía el encargo, lo llevarían a juicio por escándalo público. Por fortuna, Joyce conservaba un juego de

galeradas. 1914 fue un buen año para el autor de *Dublineses* por otros motivos. Por mediación de Ezra Pound, Harriet Weaver, directora de *The Egoist*, revista de vanguardia consagrada a promover literatura de alta calidad, y por tanto ajena a toda suerte de consideraciones comerciales, dio luz verde a la publicación del *Retrato*, por entregas.

La entrada de Italia en la gran guerra europea obligó a los Joyce a abandonar Trieste. Entre 1915 y 1919 se refugiaron en Zurich. En aquellos años completó dos textos menores, el inclasificable *Giacomo Joyce* (1914, publicado por su biógrafo, Richard Ellmann, en 1968), y el drama *Exiliados* (1918). Asimismo, en 1916, tras una serie de intentos infructuosos, por fin se publicó el *Retrato* en forma de libro, en Nueva York. La redacción del *Ulises* comenzó en 1914 y tuvo por escenario tres ciudades: Trieste, Zurich y París. Un año después de su publicación, el escritor se sumergía de lleno en la composición de su obra final, *Finnegans Wake*, empeño que bajo el título descriptivo y provisional de *Work In Progress* lo mantuvo ocupado durante diecisiete años. Entre *Ulises* (1922) y *Finnegans Wake* (1939), publicó únicamente un volumen de poesía: *Poems Penyeach* (1927).

Joyce sostenía que en esencia todo escritor alberga dentro de sí tan solo una novela, y que las demás son variaciones artísticas sobre ese texto único y esencial. De estar en lo cierto, habría que decir que su novela la publicó en tres entregas claramente diferenciadas, cada una de las cuales corresponde a una de las edades del hombre. El *Retrato, Ulises* y *Finnegans Wake* corresponden a tres fases diferentes de la vida de un solo organismo textual, a los tres estadios vitales de una conciencia artística única, a las metamorfosis que experimenta el alma humana en su viaje por el tiempo, desde la génesis y la plenitud hasta el declive y la disolución final. Los tres fragmentos de la novela única de James Joyce son otras tantas concreciones estilísticas que reflejan su forcejeo titánico con el alma del idioma. El suyo fue un ejercicio de ascesis creciente. La mezcla de realismo costumbrista y simbolismo que caracteriza a *Dublineses* se inicia con unos relatos bastante convencionales, que se van transformando sutilmente hasta que el lenguaje aparece completamente transfigurado en *Los muertos*. El desarrollo de la prosa de Joyce parece seguir los pasos dictados por las leyes de un código genético: reguladas por claves ocultas, en cada fase van surgiendo y alcanzando plenitud formas de escritura cada vez más complejas.

Ulises arranca donde termina el *Retrato*, y *Finnegans Wake* supone un salto al vacío desde las alturas del *Ulises*. Con su obra final, Joyce se adentró, solo y prácticamente ciego, en el ojo del huracán del lenguaje, llevando al libro de su vida a las profundidades de la noche, al líquido amniótico de los sueños, de la irracionalidad y el inconsciente. Cuarenta y dos años después de su publicación, muy pocos lectores son capaces de seguir a Joyce al averno vertiginoso que propone.

3. LA MIRADA DE ULISES

Para la mayoría, la crónica de un día en la vida de Dublín sigue siendo la mayor contribución de Joyce a la literatura universal. Si hasta entonces la historia de la edición de sus libros había sido en extremo accidentada, el *Ulises* no iba a constituir una excepción. La publicación de la novela por capítulos, iniciada en 1918 en las páginas de la *Little Review*, se vio interrumpida bruscamente dos años después, cuando un censor que trabajaba para el servicio postal leyó una de las entregas y denunció el caso a sus superiores. Daba así comienzo el conocido episodio de los escándalos suscitados por la supuesta obscenidad del texto. La feroz campaña desatada por la mojigatería anglosajona contra la obra adquirió ribetes de vodevil y dio lugar a toda suerte de incidentes, entre los que se cuentan multas, juicios, condenas, actos de piratería, contrabando de ediciones clandestinas y el secuestro y quema de tiradas enteras.

En 1920, siguiendo el consejo de Ezra Pound, los Joyce se establecen en París. Allí se encontraba Sylvia Beach, propietaria de la librería Shakespeare & Company, que se ofreció a editar la novela. El impresor elegido fue un intelectual de Dijon llamado Maurice Darantière. Joyce le hizo entrega del manuscrito, pero en su poder obraba una copia en papel carbón en la que efectuó tantos cambios que el texto aumentó en un tercio. Las exigencias del autor sacaron a Darantière de quicio, hasta el punto de que en más de una ocasión amenazó con abandonar la empresa. La primera edición de la novela cumbre de la lengua inglesa se imprimió en 1922 en Francia por cajistas-tipógrafos que no sabían inglés. Joyce tenía particular empeño en que su obra viera la luz precisamente el día de su cuadragésimo cumpleaños. Lo consiguió. El 2 de febrero Darantière salió como una exhalación de la imprenta y llegó a tiempo de entregarle personalmente al revisor del Expreso de Dijon dos ejemplares. Sylvia Beach los recogió en París y le hizo entrega de ellos al autor. Uno de ellos lo vendió Nora, el otro lo exhibió Beach en una hornacina de cristal en su librería.

La historia de la fascinación de James Joyce por la figura del astuto viajero que un día dejó las costas de Ítaca para enfrentarse a los peligros del mundo se remonta a cuando, a la edad de doce años, cayó en sus manos un ejemplar de *Las aventuras de Ulises,* elegante versión en prosa de la *Odisea*, destinada a un público adolescente y llevada a cabo por el crítico y ensayista inglés Charles Lamb en 1808. La particular forma de heroísmo representada por el ingenioso Odiseo dejó plantada en la imaginación del futuro escritor una semilla que tardaría décadas en germinar. En 1906, durante una breve estancia en Roma, Joyce esbozó media docena de apuntes para otros tantos relatos. Sólo dos habrían de cobrar cuerpo. Su idea era añadirlos al ciclo de *Dublineses*. Uno de ellos, *Los muertos*, pasó a ser el mejor cuento de la colección. Aunque el tema del otro (un recorrido de veinticuatro horas por Dublín) era perfecto para coronar el libro, aquel apunte romano estaba destinado a tener una vida

mucho más azarosa.

Desde que pergeñó el embrión del relato hasta que se dedicó de lleno a explorar sus posibilidades hubieron de transcurrir ocho años. En el interregno completaría *Dublineses* y el *Retrato del artista adolescente*. Entusiasmado por la lectura de este último, Ezra Pound llegó a afirmar: «No hay nada en la literatura actual que esté a su altura». El autor de los *Cantos* no podía saberlo, pero el paso que Joyce se disponía a dar a continuación entrañaba un reto infinitamente superior. Consciente de la enorme responsabilidad aneja a la tarea que le aguardaba, el escritor se sentía presa de un infinito sentimiento de «vaciedad». En una carta dirigida a Harriet Weaver, James Joyce escribía:

«Hace varios años que no leo nada de literatura. Tengo la cabeza llena de guijarros, desperdicios, cerillas rotas y esquirlas de vidrio… Me he impuesto el reto técnico de escribir un libro desde dieciocho puntos de vista diferentes, cada uno con su propio estilo, todos aparentemente desconocidos o aún sin descubrir por mis colegas de oficio. Eso, y la naturaleza de la leyenda que he escogido, bastarían para hacerle perder el equilibrio mental a cualquiera».

Su angustia estaba justificada. El reto de contar, como él quería hacerlo, la historia de Leopold Bloom, su esposa Molly, Stephen Dedalus y la miríada de personajes que los habrían de acompañar en su periplo por Dublín, suponía para el género novelístico una incursión en *terra incognita*. Si salía airoso, las cosas nunca volverían a ser como antes… El final es conocido. Joyce había logrado dar vida a un universo cuya grandeza no se explicaba en función de ningún virtuosismo técnico. T. S. Eliot describió el logro como una «proeza insuperable» y resumió para la posteridad la trascendencia de lo que había ocurrido con estas palabras: «Considero que este libro es la expresión más importante que ha encontrado nuestra época; es un libro con el que todos estamos en deuda, y del que ninguno de nosotros puede escapar».
Pero, ¿en qué consistía exactamente la proeza de que hablaba Eliot?

4. EL GENOMA JOYCIANO

El primer rasgo a destacar de este singular organismo narrativo es su disposición cronoespacial. Las setecientas páginas de la novela dan cuenta del transcurso de un solo día. La jornada comienza a las ocho, cuando la luz de la mañana hiere simultáneamente las piedras de la Torre Martello y la fachada del número 7 de Eccles Street, lugares donde residen respectivamente Stephen Dedalus y Leopold Bloom, quienes, cada uno en un capítulo distinto, se disponen en ese momento a desayunar. El libro se cierra en las profundidades de la madrugada, con Molly Bloom, desvelada en el domicilio conyugal de

Eccles, dejándose arrastrar por la voz de sus pensamientos. En tan estrecho margen de tiempo se efectúa un recorrido tan exhaustivo de Dublín que Joyce solía decir que si algún día la ciudad desapareciera de la faz de la tierra resultaría posible reconstruirla siguiendo la descripción que se hacía de ella en la novela.

El *Ulises* es un laberinto narrativo en el que no resulta difícil extraviarse. Solapados entre sí, operan simultáneamente en el texto un total de nueve sistemas de referencia que se ajustan al siguiente esquema: cada capítulo se orquesta *temáticamente* en torno a un *sentido* o *significado* prioritarioA modo ilustrativo: el tema de Calipso (4) es el viajero que parte, el de Las Sirenas (11), el dulce engaño, y el de Penélope (18), el pasado que duerme., tiene como contrapartida un episodio concreto de la *Odisea*, guarda relación con un arte o ciencia determinados, está presidido por un símbolo específico, representa un órgano particular del cuerpo humano, tiene un color propio, explora una técnica estilística distinta y se circunscribe a un *locus* arquetípico, dentro del cual la acción transcurre a una hora claramente identificable del día.

Con ánimo de facilitar su tarea, el autor le hizo llegar a Carlo Linati, traductor de la obra al italiano, un mapa de la novela, aclarando que era «para uso casero», pues no era su intención hacérselo llegar al público lector. Un escrutinio atento del mapa permite apreciar la existencia de una red de correspondencias entre los nombres de los distintos tratamientos narrativos, los títulos *ocultos* de los capítulos en los que figuran y el lugar que ocupa estructuralmente cada uno de ellos con respecto al conjunto de la novela. En las líneas que siguen se pone de relieve la relación que mantiene cada bloque textual con el desarrollo general del argumento.

El texto se segmenta en tres grandes unidades narrativas. La primera parte (*Telemaquiada*) da cuenta de las actividades matutinas de Stephen Dedalus, a quien los lectores de Joyce conocen bien, pues es el protagonista del *Retrato del artista adolescente*La distribución por capítulos es como sigue: 1. Desayuno en la Torre Martello, (*Telémaco*); 2. Actividades docentes de Dedalus (*Néstor*); 3. Meditaciones filosóficas de éste mientras pasea por Dublín (3. *Proteo*).. En la segunda parte (*Andanzas de Odiseo*), la narración detalla las peripecias de Leopold Bloom, desde que abandona la casa donde vive con su esposa Molly y su hija Milly para emprender su larga travesía por las calles de Dublín. Con infinito humor y humanidad, la novela detalla las aventuras de Bloom, el más común de los mortales que, modeladas sobre las del héroe homérico, constituyen una parábola de la anónima existencia del hombre contemporáneoDesglosado por capítulos, el trazado argumental de la segunda parte es el siguiente: Después del desayuno (4. *Calipso*), Leopold Bloom recoge una carta pornográfica clandestina de la oficina de correos y sigue camino de los baños turcos (5. *Lotófagos*). Asiste a un funeral y medita sobre el sentido de la muerte (6. *Hades*). Acude a la redacción de un

periódico por motivos de trabajo (7. *Eolo*). Almuerza en un pub (8. *Lestrigones*). Sortea las peligrosas aguas de una discusión entre amigos (9. *Escila y Caribdis*). Contempla el vertiginoso entrecruzarse de un sinfín de trayectorias que constituyen la vida y movimientos de su ciudad (10. *Las Rocas Errantes*). Es víctima de una tentación musical (11. *Las Sirenas*). Sufre una violenta agresión, primero verbal y luego física, en el pub de Barney Kiernan (12. *El Cíclope*). Se masturba conmovido por la visión de una belleza femenina imperfecta (13. *Nausicaa*). Es testigo de la crueldad e indiferencia con que unos estudiantes de medicina hablan de los misterios de su futuro oficio (14. *Los bueyes del sol*). En el último capítulo, Bloom sigue a Stephen Dedalus hasta un burdel y a la salida lo salva de un incidente violento (15. *Circe*).. La tercera parte (*Nostos* o *El regreso a Ítaca*), marca el regreso de Bloom a Eccles StreetDespués de buscar refugio para el maltrecho Stephen Dedalus (16. *Eumeo*), regresa con él a su casa y le ofrece alojamiento, que aquél declina (17. *Ítaca*). La novela concluye con los ocho monólogos de su esposa, Molly, que es incapaz de conciliar el sueño (18. *Penélope*).

Los nueve sistemas de correspondencia que subyacen a la estructura del *Ulises* están destinados a operar de manera latente: por eso Joyce prefería ocultárselos al lector. Su relación con respecto al efecto que produce la lectura del texto es análoga a la existente entre una partitura y su interpretación: no es necesario que el espectador sea capaz de descifrarla para disfrutar de las cualidades estéticas de la composición. De manera semejante, el lector no necesita tener presente que el orden y número de los capítulos mantienen una relación biunívoca con una serie precisa de disciplinasConforme al riguroso orden que a continuación se detalla: teología, historia, filología, economía, botánica y química (juntas en el capítulo 5), religión, retórica, arquitectura, mecánica, música, política, pintura, medicina, magia, navegación y ciencia (la serie termina en el capítulo 17; la libérrima expresión de los monólogos de Molly Bloom discurre sin que éstos se ciñan a ninguna disciplina).

El árbol de técnicas narrativas presentes en el *Ulises* merece comentario aparte. La diversidad de estilos es tal que aun cuando todos se integran armoniosamente en la prodigiosa unidad que es la novela, cada uno de ellos tiene la autonomía suficiente como para que se pueda hablar de dieciocho unidades novelísticas distintas. Lo primero a destacar es la simetría entre las partes primera y tercera. Cada una consta de tres capítulos, cuyas técnicas respectivas son:
I. Telemaquiada
1. Narración (joven).
2. Catecismo (personal).
3. Monólogo (masculino).

III. Nostos
16. Narración (senil).
17. Catecismo (impersonal).
18. Monólogo (femenino).

En la segunda parte, Joyce despliega un total de doce técnicas estilísticas distintas. De ellas, sólo hay una orgánicamente conectada con las otras dos partes de la novela. Se trata, además, de la única que tiene un nombre convencional (*narración*) y su función es subrayar el proceso de envejecimiento biológico experimentado por el texto. El modo que Joyce denomina *narración* aparece en el primer capítulo de cada una de las tres partes del *Ulises:*
Parte I. Narración joven.
Parte II. Narración madura.
Parte III. Narración senil.

Las técnicas con que se da cuenta de las *andanzas de Odiseo* constituyen un desfile de estilos *sui generis* que Joyce denomina respectivamente *narcisismo* (5), *incubismo* (6), *entimémica* (7), *peristáltica* (8), *dialéctica* (9), *laberinto* (10), *fuga per canonem* [sic] (11), *gigantismo* (12), *tumescencia-detumescencia* (13), *desarrollo embrionario* (14) y *alucinación* (15). Pese a lo idiosincrático-humorístico de la nomenclatura, la funcionalidad de las técnicas no es en modo alguno arbitraria. Las distintas denominaciones están íntimamente relacionadas con determinadas características orgánicas de cada capítuloAsí, la técnica denominada *tumescenciadetumescencia* responde al intento de adecuar el ritmo narrativo al motivo central del capítulo 13: la masturbación de Bloom a la vista de la joven Gerty MacDowell; en el 11, la *fuga per canonem* corresponde al episodio musical presidido por el símbolo de las sirenas, y así sucesivamente.

Semejante estructuración remite, más que a un modelo arquitectónico o matemático, al ámbito de las ciencias biológicas. El *Ulises* es un organismo vivo, con sus vísceras, nervios, músculos y fluidos. Joyce lo dotó, entre otros elementos anatómicos, de útero, esqueleto, carne, sangre, órganos genitales y aparato locomotorEn el mapa de Linati, se puede adscribir con claridad la correspondencia de cada órgano con su capítulo.. A lo largo de la novela, los vocablos, frases y fonemas se ordenan en constelaciones que reproducen en el plano textual las evoluciones y fluctuaciones de un cuerpoLas complejidades del tejido orgánico del *Ulises* se acentúan debido a la existencia de subsistemas. Así, en el capítulo 14, los nueve meses de la gestación del feto que va creciendo en el útero de Mrs Purefoy se presentan en nueve estadios de desarrollo, cada uno de los cuales corresponden a nueve fases de la historia de la prosa en lengua inglesa, y en el 7, la *entimémica* del estilo consiste en el despliegue de un formidable repertorio de figuras retóricas.. En el *Ulises*, el río vivo de la lengua reproduce el flujo incesante de la vida.

5. EL CANTO DE LAS SIRENAS

El mayor reto que plantea la traducción del *Ulises* es la recreación de su incontrastable idiolecto. Trasladar el texto de Joyce a otra lengua exige *reproducir* los despliegues de virtuosismo del original, sus forcejeos lingüísticos –con frecuencia rayanos en lo monstruoso–, los juegos de palabras, las variaciones musicales de la prosa, la invención o parodia de multiplicidad de estilos. El verdadero protagonista del *Ulises* es, más aún que el entrañable Bloom, el lenguaje. La novela de Joyce se puede caracterizar como una verdadera *odisea* de la prosa en lengua inglesa¿Cómo verter, por ejemplo, la parodia histórico-estilística que acontece en el capítulo 14, donde la fecundidad del coito se aborda desde un abanico de estilos literarios que van del anglosajón a una diversidad de jergas contemporáneas, pasando por las parodias de Milton, Sir Thomas Browne, Richard Burton, Bunyan, Steele, Addison, Landor, Walter Pater y el cardenal Newman?.

Al margen del conjunto de dificultades que plantea la obra en el orden léxico y sintáctico, en *Ulises* adquieren singular relevancia las cuestiones de orden fónico. Hugh Kenner, uno de los mejores cartógrafos de la era en cuyo contexto surgió la obra, y uno de los más finos exégetas de la novela, aportó al examen de su textura poética el estudio de los efectos y las sutiles modulaciones provocados por la entonación, el uso de modismos y una serie de cualidades de la voz, incluyendo el estudio de los *silencios*, que en *Ulises*, al igual que ocurre con las composiciones musicales, constituyen parte integral del texto. Estamos ante una novela cuyo lenguaje en muchos momentos es, para utilizar una expresión de Ezra Pound sobre la que volveremos, «poesía al borde de la música».

El carácter eminentemente musical del *Ulises* se señaló desde el primer momento. Otro de los comentaristas más certeros del texto, Edmund Wilson, apuntó que como novela resultaba una obra anómala en el sentido de que el componente musical tiene un peso mayor que el narrativo. Que el propio autor lo veía así lo demuestra un comentario de Joyce en una carta enviada a Harriet Weaver, en la que señala que, dada la diferente naturaleza temática de los distintos capítulos, cada uno de ellos necesitaba una «música, una cadencia, un estilo diferentes». Siete años después de su publicación, el erudito alemán Ernst Robert Curtius aconsejaba leer el *Ulises* como si se tuviera delante una partitura, e incluso opinaba que la mejor manera de reproducir con fidelidad las cualidades acústicas del texto era imprimirlo como si se tratara de una composición musical.

Ezra Pound señalaba la existencia de tres niveles en el plano de la lengua: *logopeia*, *fanopeia* y *melopeia*. La distinción puede resultar útil a la hora de situar en su contexto el ámbito de

problemas que comporta la traducción de una obra como la que nos ocupa. El primer nivel, la esfera del logos, que el poeta americano caracteriza como «la danza del intelecto entre las palabras», no se presta fácilmente a la traducción, aunque es posible reproducir la «actitud de espíritu» inherente a la *logopeia* por medio de paráfrasis.
«En la *fanopeia* –afirma Pound, refiriéndose al segundo nivel de la lengua, que define como la proyección de las imágenes sobre la imaginación visual– encontramos el esfuerzo máximo hacia una precisión absoluta de la palabra; este arte existe casi exclusivamente por esto». Los problemas de traducción que plantea la *fanopeia* son prácticamente inexistentes, hasta tal punto que «cuando es de buena calidad, al traductor le resulta virtualmente imposible destruirla».

En el tercer nivel, las palabras se cargan más allá de su significación ordinaria, adquiriendo propiedades musicales a través de las cuales se encauza el alcance del significado. Pound define la *melopeia* como «poesía al borde de la música». En este nivel se produce una tensión consistente en un deslizamiento que libera gradualmente al significante de su dependencia del significado. Cuando la tensión llega al máximo y la palabra entra en la esfera del *melos*, Pound se plantea la posibilidad de que «quizá la música sea el puente entre la conciencia y el universo no pensante». Por su configuración interna, la *melopeia* «es prácticamente imposible transferirla o traducirla… salvo quizá por accidente divino». Se cierra así el ciclo de la lengua. Para Ezra Pound, que además de ser uno de los poetas mayores, fue uno de los traductores más innovadores de su tiempo, «todo escrito está edificado sobre estos tres elementos, más lo arquitectónico».
Hay momentos del *Ulises* en los que todo parece inclinarse hacia el *melos*. El escenario principal del capítulo 11, *Las sirenas*, es una sala de conciertos; el arte que lo preside, la música; su órgano corporal correspondiente, el oído, y su técnica estilística propia, en expresión del propio Joyce, la *fuga per canonem*. Ello no quiere decir que la carga de *melopeia* no alcance niveles semejantes en otras partes de la novela. Prácticamente en todas las secciones aparecen momentos dominados por este modo. En buena medida, la belleza y la dificultad que entraña la prosa de Joyce consiste en que escribe desde las más recónditas interioridades del cuerpo vivo de su idioma, cuyos más íntimos resortes maneja a su capricho.

6. EL ÍNCUBO DE LO IMPOSIBLE

«Escribir bien –afirma José Ortega y Gasset en *Esplendor y miseria de la traducción*– consiste en hacer continuamente pequeñas erosiones a la gramática, al uso establecido, a la norma vigente de la lengua». En el caso del *Ulises*, este rasgo adquiere tal prominencia que se convierte en el distintivo de la novela, pero no es necesario tener en mente un caso así para

encarecer la extraordinaria dificultad que entraña toda traducción literaria. Prácticamente todos cuantos han escrito sobre el asunto concuerdan en que traducir es un empeño al borde de lo irrealizable, pese a lo cual no queda más remedio que acometerlo, pues se trata de una función cultural indispensable. En el ensayo a que acabamos de aludir, Ortega caracteriza el acto de traducir como el *íncubo de lo imposible*, y subraya la naturaleza paradójica en que consiste la misión del traductor, diciendo: «No es una objeción contra el posible esplendor de la tarea traductora declarar su imposibilidad»Walter Benjamin expresa una idea muy semejante en *La tarea del traductor*: «Hay que tener en cuenta la *traducibilidad* de las creaciones lingüísticas, aunque los humanos no sean capaces de llevar a cabo tal tarea».. El texto es de 1948, y a diferencia de lo ocurrido con sus ideas sobre la novela, resulta de una actualidad sorprendente. Ortega se adelanta en casi medio siglo a algunos de los planteamientos más recientes formulados desde la flamante disciplina conocida como *translation studies*El término lo acuñó James Holmes en 1972.. La convergencia más llamativa, quizás, es el carácter central que se concede a un ensayo de Friedrich Schleiermacher titulado «Sobre los distintos métodos de traducir» (1813). Schleiermacher plantea una serie de dicotomías que desembocan en lo que considera la alternativa esencial que presenta toda traducción. Ortega la resume así: «O se trae al autor al lenguaje del lector o se lleva al lector al lenguaje del autor».

El dilema que plantea Schleiermacher nos sitúa en el centro de una polémica que dura desde que se tiene constancia de la actividad de traducir hasta hoy: la eterna disputa entre literalidad y literariedad, entre el ideal de belleza y la exigencia de fidelidad. En la actualidad, muchos especialistas en *translation studies* vuelven con carácter casi obsesivo a uno de los textos más sugerentes jamás escrito en torno al problema de la traducción: el prólogo de Walter Benjamin a su versión de los *Tableaux parisiennes* de Baudelaire (1923). Tan breve como enigmático, y no exento de un aura mística, rebosa ideas que merecen honda consideración. Benjamin entiende la traducción como una continuación necesaria del original, no como una actividad subsidiaria. Al crítico alemán le parece que lo que identifica a una mala traducción es su preocupación por *servir* al lector transmitiendo el sentido del original. «La verdadera traducción es diferente. Se preocupa menos por el significado que por el lenguaje y la forma. Una traducción auténtica ha de ser transparente, como el Sófocles de Hölderlin: no debe tapar el original, sino que debe permitir que el *lenguaje puro* brille a través de ella».

En *After Babel* (1975), George Steiner examina una amplia gama de problemas relacionados con la filosofía del lenguaje y lo que él denomina filosofía de la traducción. El ideal de traducción que viene a postular Steiner está sólidamente anclado en formulaciones de Benjamin Lee Whorf, Edward Sapir, y antes de ellos Wilhelm von Humboldt y otros

pensadores del romanticismo alemán. Para Steiner, la supuesta imposibilidad de traducir sería un caso particular de la incapacidad del lenguaje para expresar ciertos aspectos de la realidad. Lo *intraducible* es un caso especial de lo *inefable*. En un ensayo posterior, *Un arte exacto*, Steiner subraya la idea de que lenguaje y traducción son operaciones antagónicas. A la hora de efectuar una traducción entre dos lenguas, no cree que sea posible llevar a cabo una transferencia completa: concede que el trasvase de energías semánticas es siempre posible, pero señala (recordando a Quine) el carácter *indeterminado* de toda traducción. En más de un sentido, Steiner se mueve en una órbita idealista no muy lejana de los planteamientos de Walter Benjamin, quien creía que traducir era posible precisamente gracias a la existencia de un *lenguaje puro*, distinto y superior a las realizaciones concretas que son los lenguajes naturales, y del que tanto la obra original como sus diversas traducciones no serían sino manifestaciones parciales. De manera en el fondo no muy distinta, Steiner proclama que «el original engendra la traducción y debe preservar su poder generativo». El último sentido de toda traducción estriba en *reponer* algo que ya estaba. Según Steiner, «una gran traducción confiere al original lo que ya estaba ahí». En este sentido, una traducción es una restitución, una reposición.

7. EL MANTO DE PENÉLOPE

Hasta la fecha se han efectuado tres versiones del *Ulises* al español, separadas entre sí, de manera aproximada, por la distancia de una generación. La primera (Buenos Aires: Rueda, 1945), la realizó José Salas Subirats; la segunda (Barcelona: Lumen, 1976), José María Valverde; la tercera (Madrid: Cátedra, 1999Desavenencias entre la editorial y los herederos de Joyce retrasaron la distribución por espacio de más de un año.) es labor conjunta de Francisco García Tortosa y María Luisa Venegas. Es mérito de Salas Subirats el haber abierto el camino, y de hecho, su influencia sobre las traducciones subsiguientes es muy considerable. La traducción de Valverde fue inicialmente saludada como un gran logro, pero no tardarían en surgir las objeciones, sobre todo en el sentido de las libertades que se tomaba el poeta con el texto de Joyce. La versión de Tortosa-Venegas llega envuelta en un aura de dignidad académica, y la supuesta autoridad de ser la más a tono con los tiempos. Conviene matizar esta última observación: debido a la revisión y puesta al día de las dos primeras traducciones, el lector en lengua castellana tiene hoy a su alcance tres versiones que no es exagerado considerar contemporáneas. El texto de Salas Subirats aquí examinado, data de 1996, y lo publicó Planeta en 1999. Por otra parte, manejo la versión revisada de Valverde (Lumen/Fábula/Tusquets), cuya primera edición data de 1994. A modo de primera aproximación, opto por seguir un método en buena medida descriptivo, efectuando nueve calas microtextuales en zonas distintas del idiolecto joyciano. Pretendo involucrar en el proceso al lector, convencido de que, a la postre, dictar sentencia acerca de cuál sea la mejor

dependerá, en no poca medida, de cuáles sean nuestros prejuicios (los del lector y los míos), acerca de lo que entendemos por una *buena* traducción; cuál es nuestra posición respecto al dilema de Shleiermacher; cuál nuestro nivel de tolerancia respecto a las inevitables transgresiones en que se ve forzado a incurrir cada traductor.

1. Juego políglota

JJ: Muchibus thankibus.
SS: Gracias muchibus.
JMV: Muchibus gracibus.
T-V: Gracibus muchibus.

En este ejemplo, Joyce mezcla el español, el inglés y el latín. Las tres traducciones arriban a soluciones prácticamente intercambiables. SS no modifica el vocablo castellano *gracias*; las otras le añaden la desinencia del ablativo latino. Todas coinciden en eliminar de su versión la presencia del inglés, de modo que, aunque en el texto original hay un juego trilingüe, en las traducciones se rebaja a bilingüe. Se me ocurre que la mejor manera de tratar el original hubiera sido trasladarlo tal cual (en fin de cuentas, *muchibus thankibus* no es inglés, y es perfectamente reconocible), añadiéndole tal vez acentos: *Múchibus thánkibus.*

2. Traslaciones en el plano oracional: dos casos

JJ: The door was darkened by an entering form.
SS: El hueco de la puerta se oscureció por una forma que entraba.
JMV: El hueco de la puerta se ensombreció con una figura que entraba.
T-V: La puerta se oscureció con una silueta que entraba.

No se aprecian diferencias de relieve entre las tres versiones, salvo la variación cuasi sinonímica entre *forma* (evidentemente la más próxima al original), *figura* y *silueta*. Aquí, como en casi todo el texto, parece operar una suerte de *ansiedad de influencia*. Sólo la última versión se deshace de la explicación adicional que aporta *el hueco*.

JJ: Old and secret she had entered from a morning world, maybe a messenger.
SS: Vieja y misteriosa, venía de un mundo matutino, tal vez como un mensajero.
JMV: Anciana y secreta, había entrado desde un mundo mañanero, quizá mensajera.
T-V: Vieja y arcana había entrado desde un mundo matutino, tal vez mensajera.

Se aprecia aquí el mismo tipo de variación sinonímica. JMV «dignifica» *vieja*, y a su vez, T-V lo retoman. SS «manipula» el término inglés *secret*, traduciéndolo por *misteriosa*; JMV «pone las cosas» en su sitio, volviendo por los fueros de la literalidad, y cuando les toca el turno a T-V, optan por restaurar la pequeña infidelidad de SS, recurriendo a *arcana*, sinónimo de *misteriosa*.

3. Neologismo por aglutinación

JJ: The ghost walks, professor MacHugh murmured softly, biscuitfully to the dusty windowpane.
SS: El duende que camina –murmuró quedamente el profesor MacHugh, con la boca llena de bizcocho, al polvoriento vidrio de la ventana.
JMV: El espectro avanza –murmuró el profesor MacHugh suavemente, rebosando galleta, hacia el polvoriento cristal de la ventana.
T-V: El espectro avanza repartiendo pasta, murmuró el profesor MacHugh suavemente, de galletas lleno al polvoriento cristal de la ventana.

SS: vuelve a tomarse una ligera licencia, y traduce *ghost* (*fantasma* o *espectro*) por *duende*. Como ocurrió en la frase anteriormente comentada, SS opta por la fidelidad, y en esta ocasión T-V deciden seguirlo. En cuanto al vocablo inventado por Joyce, el adverbio *biscuitfully*, creado a partir del sustantivo *biscuit (galleta*), hay variedad en las soluciones. SS elimina toda huella de la transgresión lingüística original, aclimatándola por medio de una paráfrasis en la que la galleta (dando un salto dentro del mismo campo semántico) se convierte en bizcocho.
JMV se mantiene semánticamente fiel al original, y aunque recurre a una paráfrasis, la suya es más sintética que la de su antecesor. T-V optan por importar el efecto original con un adjetivo de fabricación propia. (A título de observación personal, se me ocurre que aún más fiel a la transgresión de Joyce hubiera sido el adverbio *galletosamente*). Me pregunto qué pensarán los lectores de la expresión *repartiendo pasta*, que incorporan T-V.

4. Permutaciones en rima consonante

JJ : RHYMES AND REASONS
Mouth, south. Is the mouth south someway? Or the south a mouth? Must be some. South, pout, out, shout, drouth. Rhymes: the two men dressed the same, looking the same, two by two.

SS : RIMAS Y RAZONES
Boca, toca. ¿Está en alguna forma boca en toca? ¿O la toca una boca? Debe de haber algo. Boca, coca, foca, loca, poca. Rimas: los dos hombres vestidos en la misma forma, de igual aspecto, de dos en dos.

JMV : RIMAS Y RAZONES
Boca, roca. ¿Es la boca una roca de alguna manera? ¿O la roca una boca? Roca, loca, oca, toca, choca. Rimas: dos hombres vestidos igual, con igual cara, de dos en dos.

T V : RIMAS Y RAZONES RAZONADAS
Boca, soca. ¿Es la boca algo soca? ¿O la soca una boca? Algo debe [de] haber. Soca, ñoca, toca, bloca. Rimas: dos hombres vestidos iguales, que parecen iguales, de dos en dos.

Una vez más, no se aprecia sino una extraordinaria similitud en el orden de las soluciones, junto con el comprensible afán por distinguirse de los demás. El juego de Joyce descansa sobre la proximidad de *mouth* y *south* (*boca* y *sur*). Joyce despliega una cadena de vocablos que, además de rimar con el binomio inicial, se mueven en el campo semántico del primero. Todos los elementos de la serie *pout (puchero); out (fuera); shout (grito); drouth (sequía* en el idiolecto joyciano) guardan una relación con *mouth:* con la boca se hacen *pucheros*, proyectando los labios hacia *fuera*; de allí salen *gritos*; y, por último, la boca se puede quedar *seca*. Los tres traductores se limitan a crear una cadena de rimas consonánticas con elementos elegidos arbitrariamente. Posiblemente por descuido, JMV no traduce la frase *Must be some.* En cuanto a las series de vocablos, la de SS ofrece un rango de significaciones fácilmente reconocibles e incluye un adjetivo. JMV incluye una forma verbal y un equívoco (*toca* puede ser forma verbal o sustantivo) en la serie de sustantivos, y TV escogen algunos términos sin referente semántico, cosa que no hace Joyce: *ñoca, bloca*. Comentario aparte merece el término *toca*, ocurrencia sin duda válida, pero totalmente gratuita, de SS. JMV le da cabida en su serie, y T-V lo mantiene exactamente en el mismo lugar: ello evidencia el (por otra parte lógico) interés con que cada versión estudia a la(s) precedente(s), con un consiguiente efecto de uniformización adicional. No acabo de entender la modificación aparente de T-V en «razones razonadas».

5. Juego de palabras

JJ	SS
Punkt	*Punkt*
Leftherhis	Ledejósu
Secondbest	Vicemejor
Bestabed	Lechomejor

Secabed	Vicelecho
Leftabed	Dejólecho
Woa!	¡Caray!

JMV	T-V
Punkt	*Punkt*
Ledejosu	Ledejosu
segundaca	segundama
camagunda	ledejosu
gundacama	mejorcama
dejocama	seguncama Dejocama
¡So!	¡Sooo!

En inglés, *juego de palabras* es *pun*. Joyce le transfiere una significación insólita, pero identificable al añadir la *k: punk*, y destruye (parcialmente) el efecto al desfigurar el vocablo con una *t* adicional. Ninguna versión intenta traducir el título, y en cuanto a la solución del contenido, responde al esquema de variaciones poco significativas. El lector juzgará qué versión es más lograda. Es obvio que la primera marca la pauta, JMV desarrolla un juego lingüístico más ágil y T-V quizá aún más musical, para lo que necesitan añadir un verso. La diversidad de traducciones de la interjección es puramente aleatoria.

6. Aglutinaciones y condensaciones

JJ: Then?
He kissed the plump mellow yellow smellow melons of her rump, on each plump melonous hemisphere, in their mellow yellow furrow, with obscure prolonged provocative melonsmellonous osculation.
SS: ¿Entonces?
Besó los redondeados sazonados amelonados cachetes de sus nalgas, deteniéndose en cada redondeado melonoso hemisferio, en su blanco surco profundo con una oscura prolongada provocativa melonmeloneante osculación.
JMV: ¿Y luego?
Besó los gruesos blandos amarillos aromáticos melones de su trasero, en cada grueso hemisferio melonoso, en su blando amarillo Ysurco, con oscura prolongada provocativa melonaromática osculación.
T-V: ¿Después?
Besó los ambarinos melones orondos serondos odoranteserondos de sus nalgas, en cada orondo hemisferio meloso, en el surco serondo ambarino, con un ósculo oscuro prolongado provocante melodorantemeloso.

Comento sólo algunas diferencias. SS traduce *mellow* por *sazonados* (fruto en sazón = maduro). JMV prefiere *blandos* y T-V, con su habitual predilección por los vocablos desusados, *serondos* (*tardío,* aplicado a un fruto). *Cachetes* (SS) es una «normalización» de *melons*, licencia en la que no incurren los otros traductores. Asimismo, el gerundio *deteniéndose* (SS) tiene una finalidad explicativa y le quita a la frase original una inmediatez que se conserva en las otras versiones. En mi opinión, T-V logran el mejor efecto melódico, y también el más audaz. Hay un logro particular por parte de JMV: la Y de *Ysurco* funciona *ideogramáticamente*: la forma de la letra semeja la del surco interglúteo.

7. Juego de palabras en contexto: La rosa de Castilla Por motivos de espacio, en éste y en los ejemplos siguientes, dejo de reproducir el original, contrastando las diferentes versiones entre sí.

SS: Lenehan protestó extendiendo las manos.
–¡Pero mi adivinanza! –dijo––.
¿Cuál es el país que tiene más hoteles?
–¿Qué país? –preguntó inquisitivamente la cara de esfinge del señor O'Madden Burke.
Lenehan anunció triunfante:
–Suiza: ¿No se dan cuenta?: la patria de Guillermo-hotel. ¡Caramba!
JMV: Lenehan extendió las manos protestando.
–Pero ¿y mi adivinanza? –dijo–. ¿Cuál es la ópera que se parece a una línea férrea?
–¿Ópera? –la cara de esfinge del señor O'Madden Burke readivinó. –*The Rose of Castille.* ¿Comprenden la cosa? *Rows of cast steel*, hileras de acero fundido. ¡Je! T-V: Lenehan extendió las manos en protesta.
–¡Pero y mi acertijo! dijo. ¿Qué ópera es como un árbol florido? ¿Ópera? la cara de esfinge de Mr. O'Madden Burke redobló. Lenehan anunció alegremente:
–*La rosa de Castilla. ¿Ven el truco? Rosa de castilia. ¡Diantre!*

El punto de partida aquí es una peculiaridad lingüística del inglés que no puede darse en español: una serie fónica que admite dos transcripciones con significados completamente dispares. *Rose of Castille* (*rosa de Castilla)* y *rows of cast steel* (*hileras de acero fundido*, en la versión de JMV). En este caso, las tres traducciones divergen. SS opta por crear un equívoco equivalente en castellano. JMV elige ofrecer la solución transcribiendo los dos términos del equívoco en inglés. T-V optan por una solución hermética y forzada, extrayendo del diccionario dos vocablos ajenos al uso común: *cas* (cierto árbol de Costa Rica, de fruto semejante a la guayaba, pero ácido, que se emplea para hacer refrescos, y de buena madera) y *tilia* (en algunos sitios, *tilo*).

Tras las calas microtextuales, el paso siguiente consistió en efectuar un contraste interlineal, yuxtaponiendo renglón a renglón, cláusula a cláusula, las distintas soluciones, al uso de ciertas traducciones bíblicas. Para ello, elegí dos muestras de signo antitético. De un lado, el comienzo del capítulo 13 (Nausicaa), donde, sirviéndose de una prosa poética de corte clásico, Joyce efectúa una bellísima descripción del amanecer en el mar. En el extremo opuesto, una muestra de *melopeia* en estado puro, dentro de la técnica que el autor bautizó como *fuga per canonem.* El primer contraste interlineal me hizo llegar a tres conclusiones: *a)* en aquellos fragmentos en los que lo narrativo prima sobre la música verbal, no se constatan grandes diferencias en cuanto a estrategias de traducción; *b)* por lo que se refiere a la calidad de la lengua, tampoco me parece que ninguna versión sea claramente superior a las demás de manera sostenida; *c)* tampoco encuentro que, en lo que se refiere al criterio de fidelidad, difieran significativamente los tres textos. Rescato un ejemplo de la cala musical:

SS: Tintín gritó al bronce con lástima.
JMV: Tinc clamó a Bronce compasiva.
T-V: Tilín clamó por bronce con pena.

Quise luego observar el texto desde una distancia mayor, examinando fragmentos más extensos, contrastando entre sí el efecto de conjunto de las distintas versiones, teniendo el original como una presencia efectiva, pero lejana. En primer lugar aislé el capítulo 14, donde Joyce acumula pastiches y parodias de la historia de la literatura en inglés. Mientras que SS y JMV (diferencias menores aparte), se hacen sólo un leve eco de lo que acontece en el original, T-V, animados por un paciente escrúpulo filológico, traducen períodos de inglés antiguo por equivalentes históricos en castellano:

SS: El bebé aún no nacido era feliz.
Dentro del vientre era ya objeto de culto.
JMV: Aún no nacido niño nadaba en ventura. En vientre obtuvo veneración.
T-V: Ant nascencia el ninno dicha aue. Adientro del uientre veneracion el retouo.

SS: opta por la legibilidad; JMV prefiere distorsionar la sintaxis; con mentalidad de filólogos, T-V nos llevan a nuestro pasado medieval, solución sin duda interesante, pero no por ello menos arbitraria.

A lo largo del proceso, al ir aumentando el número de calas, hallaba que las mejores soluciones se alternaban con regularidad entre los tres traductores. El cotejo, por fin, de varios monólogos de Molly Bloom, acabó por desdibujar la distancia entre las tres versiones, produciendo el espejismo de un texto híbrido: aunque de cerca había diferencias –a veces llamativas–, de lejos, la mella que cada una de ellas hacía en el acto lector era uniforme;

extrañamente, las voces tendían a fundirse. Ello me llevó a despejar algunos prejuicios asociados con cada traducción: 1) En líneas generales, no considero a la versión de Salas Subirats inferior a las que le sucedieron, aunque sí se podría caracterizar como la más tradicional e intuitiva. En algunos momentos, domestica en exceso el original, *descafeinando* el lenguaje de Joyce, por medio de paráfrasis explicativas, pese a lo cual no son pocas las veces en que da con las mejores soluciones, como en el caso de *La rosa de Castilla.* 2) Con los riesgos que comporta, la versión de Valverde es la más imaginativa. No sé hasta qué punto ello guarda relación con el hecho de que fuera poeta, pero sí considero importante matizar que, pese a la naturaleza eminentemente poética de muchas partes del texto, la versión de JMV no siempre evidencia una superioridad sobre los logros de los rivales en este campo. 3) Por último, no considero que la versión que apadrina la editorial Cátedra, aun viniendo apuntalada por un despliegue de criterios filológicos teóricamente más modernos que los de los antecesores, sea, en virtud de tal supuesto, automáticamente la mejor, aunque muy probablemente será más del gusto de paladares academizantes.

Quede claro, en todo caso, que en mis consideraciones sólo pesa la fuerza de los textos al desnudo: las introducciones, los aparatos de notas y demás (presentes en las tres ediciones) son instrumentos sin duda de gran utilidad, pero no dejan de ser apéndices. En fin de cuentas, si Joyce prefería ocultarlo, es porque soñaba con un lector a merced de la magia de su texto (y viceversa). Al final del cotejo, una intuición de Walter Benjamin que siempre me había resultado nebulosa había adquirido una sorprendente precisión: la idea de que el original encierra en sí todas sus posibles versiones. Las tres que existen en español brotan con fuerza del texto primigenio, erigiéndose cada una como un edificio sólidamente cohesionado, en el que se trasluce eficazmente la belleza de aquél. Extrañamente, cada una a su manera, pese a errores, omisiones, manipulaciones y añadidos, las tres *son* el *Ulises*. Honestamente, no considero que ninguna versión sea *globalmente* superior a las demásLa idea del resultado global es importante. Un contraste microtextual de las tres versiones, como se hace aquí, de manera salteada, permite hacerse una idea de cómo opera cada traductor, pero impide disfrutar del texto. Cuestiones como las jergas locales, los tacos, las alusiones inexportables a otros ámbitos, etc., son sencillamente intraducibles y desembocan necesariamente en errores, arbitrariedades y manipulaciones. Si se contempla el texto muy de cerca, se pierde perspectiva.. Las tres me parecen proezas impagables; a través de cualquiera de ellas se trasluce el pálpito de aquello a lo que Benjamin se refiere cuando habla del *lenguaje puro*, aquella instancia superior e inalcanzable de la que son emanaciones tanto el original como la suma de sus posibles versiones. Con ello no quiero decir que no existan traducciones de mala calidad. Al contrario: una proporción alarmante de las que hay al uso en nuestro mercado editorial me parecen pobres, torpes, deplorables. El lenguaje que utilizan, más que revelar, desfigura, llegando a veces a ocultar el valor de la obra original. No

es el caso de las tres que aquí comento. Quien sienta la necesidad de proclamar una versión como *la mejor*, aquí encontrará un punto de partida en el que basar su veredicto. La decisión pondrá en evidencia, más que nada, a qué ideal de traducción se adscribe cada cual.

Autor: JAMES JOYCE
Autor-2: JAMES JOYCE
Autor-3: JAMES JOYCE
Edicion: Cátedra, Madrid, 1999
Edicion-2: Lumen, Barcelona, 1976
Edicion-3: Rueda, Buenos Aires, 1945
Paginas: 1.104 págs.
Paginas-2: 752 págs.
Precio: 1.923 ptas. 11,56 €
Precio-2: 2.356 ptas. 14,16 €
Titulo: Ulises
Titulo-2: Ulises
Titulo-3: Ulises
Traduccion-2: Trad. de José María Valverde
Traduccion-3: Trad. de José Salas Subirats