

LAS TRADUCCIONES DE JOYCE AL ESPAÑOL

Francisco García Tortosa

Se ha dicho con frecuencia, de palabra y por escrito, que España es un país de malos traductores; para lo que se han aducido razones de muy diversa índole: culturales, sociales e incluso geográficas. Mi intención no pretende racionalizar ese tópico, ni tampoco aportar datos que lo desmientan y mucho menos que lo confirmen, entre otros motivos, porque profeso un sincero respeto hacia el traductor, bueno o malo, y porque en una cultura como la nuestra, propensa a la auto-complacencia e inmovilismo, los vientos de renovación han entrado en muchas ocasiones a través de las traducciones, algunas, también hay que decirlo, verdaderas caricaturas del original, pero ¿quién ha reconocido, y aún menos pagado, el trabajo desgastador y tedioso del traductor? ¿Qué traducciones, y las hay excelentes, han engrosado el acervo de nuestra literatura? No quisiera, por tanto, que mis discrepancias ocasionales con las traducciones de Joyce al español, se interpretaran como descalificaciones a los autores.

Joyce ha sido en términos generales, afortunado en su transvase al español. Ha tenido la suerte, ya que no de otra manera puede decirse si se compara con otros autores con menor fortuna, de haber sido traducido pronto y bien. A diferencia de lo que ocurre en otras lenguas, en español no ha sido frecuente que autores consagrados dedicaran parte de su habilidad y tiempo a tareas de traducción, sin embargo, Joyce ha sido traducido por Dámaso Alonso y Cabrera Infante, por no citar a otros escritores que, en lenguas peninsulares distintas al castellano, también se dedicaron a la versión de su obra. Las razones que explican la excepción son fáciles de deducir, si se tiene en cuenta el impacto, sobre todo de *Ulises*, en el panorama cultural europeo de los años veinte y treinta.

En español, como ocurrió en otras lenguas, se tradujo antes *A Portrait of the Artist as a Young Man* (*Retrato del Artista Adolescente*) que *Dubliners* (*Dublineses*). Esta última tendría que esperar hasta 1942, en que se publica por la Editorial Tartesos en Barcelona con el título de *Gente de Dublín* y cuyo traductor fue L. Abelló, aunque un año antes, 1941, la editorial Grano de Oro había imprimido *Los Muertos*, narración con la que termina *Dublineses*. En 1945 aparece en Santiago de Chile la traducción completa de la obra, a excepción de dos narraciones, “Una madre” y “La gracia.” En Buenos Aires se publica *Gente de Dublín* en 1961, y en 1972, en Barcelona, aparece la traducción de Cabrera Infante, con el título de *Dublineses*. La más reciente versión ha sido realizada por Eduardo Chamorro, publicada en Cátedra, en septiembre de 1993.

No es éste el lugar para extenderme en un comentario pormenorizado de las traducciones de *Dublineses*, aunque sí cabría señalar que las dos últimas, es decir, la de Cabrera Infante y la de Eduardo Chamorro, superan con creces todas las anteriores. Se ha dicho en una reseña, aparecida hace apenas unas semanas, (*ABC Cultural*, 17 de septiembre, 1993) que la traducción de Chamorro significa la primera versión al castellano de la obra de Joyce, afirmación que uno no sabe muy bien cómo entender, pues aunque es cierto que la de Cabrera Infante contiene más de un modismo cubano —y a esto seguramente se refería el autor de la nota periodística— no me parece razón suficiente para descalificarla. Tomemos parte del último párrafo de “Los Muertos” como ejemplo para una comparación de las dos traducciones:

La nieve caía sobre todos los lugares de la oscura llanura central, sobre las colinas sin árboles, caía dulcemente sobre el Pantano de Allen y, más hacia el oeste, caía suavemente en las oscuras olas amotinadas del Shannon. Caía también sobre todos los lugares del solitario cementerio en la colina donde Michael Furey yacía enterrado. Yacía apelmazada en las cruces y lápidas torcidas, en las lanzas de la pequeña cancela, en los abrojos estériles. Su alma se desvaneció lentamente al escuchar el dulce descenso de la nieve a través del universo, su dulce caída, como el descenso de la última postrimería, sobre todos los vivos y los muertos. (Traducción de Eduardo Chamorro)

Caía nieve en cada zona de la oscura planicie central y en las colinas calvas, caía suave sobre el mégano de Allen y, más al oeste, suave caía sobre las sombrías, sediciosas aguas de Shannon. Caía, así, en todo el desolado cementerio de la loma donde yacía Michael Furey, muerto. Reposaba, espesa, al azar, sobre una cruz corva y sobre una losa, sobre las lanzas de la cancela y sobre las espinas yermas. Su alma caía lenta en la duermevela al oír caer la nieve leve sobre el universo y caer leve la nieve, como el descenso de su último ocaso, sobre todos los vivos y sobre los muertos. (Traducción de G. Cabrera Infante)

No cabe duda de que ambas se acercan al original desde distintos presupuestos: la primera, tiene una mayor preocupación por la literalidad, mientras que, la de Cabrera Infante, muestra casi una obsesión por conservar la cadencia y musicalidad de la prosa de Joyce. A pesar de la diferencias en el acercamiento al texto, las dos traducciones alcanzan un alto nivel y confirman el progreso ascendente en el rigor con el que se practica en la actualidad esta disciplina.

Dámaso Alonso, que adoptó el seudónimo de Alfonso Donado, llevó a cabo la traducción de *Retrato del Artista*, publicado en Madrid en 1926 por Biblioteca Nueva y con prólogo de Antonio Marichalar. En carta fechada en París el 31 de octubre de 1925 James Joyce aclara algunas dudas que sobre el texto inglés tenía Dámaso Alonso y no se muestra del todo convencido con el título que propone el traductor, aconsejándole como modelo la versión francesa, a lo que, con buen criterio, Dámaso Alonso hizo oídos sordos. La traducción, como no podía ser de otro modo, consigue la altura literaria de otras obras del traductor y por este motivo entra a formar parte del escaso grupo de traducciones en español con una cierta relevancia en la historia de la literatura. Aunque no podría decirse que la traducción de Dámaso Alonso consista en una recreación del original, sin embargo, sí hay que considerarla como una interpretación hermenéutica, y de aquí proceden, precisamente sus cualidades literarias. Dámaso adapta la obra, lingüística y culturalmente, al español, esto quiere decir que no se deja atrapar por las connotaciones localistas ni por las referencias anecdóticas temporales, sino que, todas esas circunstancias, las traslada al contexto del español de 1926. Un sólo ejemplo bastará para demostrar lo que se está diciendo: el primer párrafo de *A Portrait*, podría servir nuestro propósito:

Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down along the road met a nice little boy named baby tuckoo ...

Allá en otros tiempos (y bien buenos tiempos que eran), había una vez una vaquita (¡mu!) que iba por un caminito. Y esta vaquita que iba por un caminito se encontró con un niñín muy guapín, al cual le llamaban el nene de la casa ... (Traducción de Dámaso Alonso)

Se conserva el tono infantil de la narración y se omiten alusiones a la vida de Joyce y a las culturas irlandesa y británica: *Moocow* nos remite a la expresión irlandesa “silk of the kine,” “la más bella del ganado,” epíteto alegórico de Irlanda. Además, en una carta que el padre de Joyce, John, escribió a su hijo, le decía “Recuerdas los viejos tiempos en Brighton Square, cuando tú eras Babie Tuckoo, y yo te solía llevar a la plaza y te hablaba de la moo-cow que bajaba de las montañas y se llevaba a los niños.” La “moo-cow” es una vaca, en las leyendas irlandesas

sas, que se lleva a los niños a una isla, y allí los libera de sus obligaciones, les enseña de un modo mágico todas las enseñanzas que pueden aprender en la escuela, y después los devuelve a sus padres. Es verdad que “nicens” nos recuerda a “nice,” pero en la forma que aparece en el texto no existe en inglés. La palabra más cercana que he sido capaz de encontrar, se halla en la obra de Shakespeare, *Cymbeline* (III,iv,157), me refiero a “niceness,” que podría significar aproximadamente “tímido, cohibido.” Obviamente, Dámaso Alonso elude estas alusiones, y a mi modo de ver, hace bien en evitarlas, puesto que seguramente sería imposible encontrar equivalencias en español y, en cualquier caso, no encajarían en nuestro contexto cultural.

Para el caso de las traducciones de *Ulises*, es necesario hacer previamente algunas consideraciones que nos sitúen en el terreno singular que esta obra supone. Si en el plano teórico la traducción es esencialmente un problema de hermenéutica, en la práctica se convierte en una cuestión de acoplamiento y ensambladura de dos lenguas diferentes, dos experiencias distintas, y dos concepciones de la realidad contrapuestas. Sin embargo, existen grados de afinidad y divergencia entre las lenguas que facilitan o dificultan la traducción; no puede ser lo mismo traducir Shakespeare al español que al bantú o quechua, por ejemplo, simplemente porque la experimentación verbal a la que Shakespeare sometió el inglés no ha tenido correspondencia en estas lenguas, mientras que el español se ha beneficiado de la fuerza creadora de Cervantes, Quevedo y Garcilaso, que, aunque distintos a Shakespeare y sus motivaciones, consiguieron resultados similares. En este punto brota el escollo de mayor transcendencia a la hora de traducir a Joyce, en particular sus dos últimas obras, *Ulises* y *Finnegans Wake*, ya que el español no ha sido sometido a semejante manipulación —aunque alguien pudiera interpretar la poesía de Góngora como el límite extremo al que se puede llevar el idioma— y, seguramente, no es ese el caso; los tres siglos que nos separan de Góngora, convierten en inservible su experimento, al aplicarlo a la traducción de *Ulises*.

En los años en que Joyce y Virginia Woolf trataban de encontrarle nuevos registros y modulaciones al inglés, en España escribían autores como Pío Baroja, Azorín, Miró y Unamuno, cuya prosa discurre por derroteros infinitamente más convencionales —Valle Inclán sería la excepción—; el caso de Julián Ríos, *Larva* y *Poundemonium*, no puede ser considerado, puesto que se inspira y parte de Joyce. No existe, por tanto, parangón entre ambas situaciones, y esto contribuye a incrementar la dificultad al traducir *Ulises* y *Finnegans Wake* al español, ya que su libertad y osadía lingüísticas, en castellano suenan con frecuencia falsas y extrañas.

Pero el escollo que representa la diferencia entre la historia del inglés literario y la del español, con ser fundamental, no es el único, ni siquiera el más

difícil de salvar para el traductor. Joyce tiende trampas constantemente al lector, y le da sugerencias apenas perceptibles; le exige una memoria nada corriente y, por si fuera poco, le obliga a conocer distintas modalidades del inglés, y a una estrecha familiaridad con las obras de no pocos autores. Pasar todo esto a otra lengua, de entrada, parece algo menos que imposible, sin embargo, *Ulises* (no ocurre lo mismo con *Finnegans Wake*), ha sido traducido, con mejor o peor fortuna, a casi todas las lenguas del mundo civilizado (que yo sepa, en gallego sólo existen fragmentos de la obra; en catalán ha sido magníficamente traducido por Joaquim Mallafre, y al portugués por Joao Palma Ferreira).

En español hay dos traducciones de *Ulises*. La primera se publicó en Argentina en 1945 y la realizó J. Salas Subirat, con una extensa y retórica introducción a cargo de Jacques Mercaton. Ésta fue la traducción que popularizó *Ulises* en los países de habla hispana, hasta que apareció la de José María Valverde en 1976, que obtuvo un considerable éxito, a juzgar por las reimpresiones que se han hecho desde entonces —la versión que Círculo de Lectores sacó al mercado en 1991, con Julián Ríos como responsable de la edición ilustrada con grabados de Eduardo Arroyo, no tiene mayor interés desde el punto de vista que hablamos, puesto que está basada en la de Salas Subirat.

La versión argentina, denominación con la que se suele conocer la traducción de Salas Subirat, supone un acercamiento al texto de Joyce un tanto candoroso y demasiado ligado a la traducción francesa de Morel; parece evidenciar, por otra parte, un desconocimiento acusado de la significación profunda de *Ulises*, comprensible si se tiene en cuenta que apareció cuando los estudios joyceanos aún no habían alcanzado el grado de erudición —y quizás de obsesión— al que han llegado en años posteriores. José María Valverde supo aprovecharse de buena parte de los estudios críticos aparecidos hasta la fecha de su traducción, como se pone de manifiesto en el prólogo e introducción. Trata el original con más cautela que Subirat, denotando, de este modo, que era consciente del terreno extremadamente resbaladizo por el que se movía. En este sentido, y sólo en éste aspecto, es en lo que, hasta donde uno es capaz de juzgar, la traducción de Valverde supera a la de Subirat. Sin embargo, *Ulises* contiene tal serie de obstáculos, que el traductor algo más que astucia, exige, entre otras cosas, erudición, minuciosidad, retentiva y fino oído musical.

La erudición que reclama Joyce no se refiere únicamente a la capacidad del lector o traductor para identificar las miles de citas y referencias literarias, históricas, musicales, etc., que inserta en la novela, sino que comienza ya en la fiabilidad del mismo texto. Desde la primera edición en 1922 en París, de Shakespeare and Company, hasta la famosa de 1984, conocida como la edición Gabler, *Ulises* ha tenido una azarosa historia editorial, con numerosos errores, omisiones y

variantes entre ellas. Decidirse por una u otra edición supone elegir textos fundamentalmente iguales, pero con significativas diferencias, que pueden llegar a oscurecer el sentido de algunos párrafos o a distorsionar el contenido de una frase.

Un análisis somero de la traducción de Salas Subirat delata que optó por la edición de Random House, aunque a principios de los años cuarenta no eran muchas las ediciones entre las que se podía escoger: en la práctica sólo la de The Odyssey Press y la de Shakespeare and Company, ya que sería hartó difícil hacerse con un ejemplar de la Egoist Press, cuyas dos únicas tiradas no sobrepasaron los 2.500 ejemplares, y de ellos alrededor de mil fueron decomisados por las autoridades judiciales.

Parece ser que Valverde se decidió por la edición de Bodley Head —aquí me refiero a las ediciones anteriores a 1989, fecha en la que la editorial Lumen lanzó una nueva reimpresión, incluso con formato nuevo, basándose en la edición de Gabler, publicada por la editorial Garland de Nueva York— aunque en algunos pasajes nos da la impresión de que consultó otras ediciones, y no siempre con buen criterio editorial; así, por ejemplo, en la transcripción gregoriana del “Gloria in excelsis Deo,” en el episodio 9, Valverde sigue la transcripción errónea del Bodley Head y de Penguin —correcta en Shakespeare and Company y en Random House—. Omite además el punto final del episodio 17, que recogen las primeras ediciones, así como la línea que lo substituye en The Bodley Head y en Penguin. Valverde tampoco es muy afortunado en la transcripción de las canciones del episodio 17: pruebe el que así lo desee a cantarlas y advertirá el galimatías discordante y sin sentido que resulta. Lo sorprendente es que estos errores se conservan en la nueva edición, que según el título sigue a la de Gabler, de modo que uno no sabe muy bien si creer ese aserto. Más sensata, aunque paradójica, es la decisión de Subirat, al transcribir únicamente la melodía y omitir el texto, con lo que se nos ofrece una canción sin palabras, paradoja donde las haya, aunque también es verdad que de esa manera reconoce humilde y sinceramente sus limitaciones e incapacidad para emular a Morel, el modelo francés, que es más cuidadoso en todos estos detalles.

No obstante, éstos y otros pequeños errores son excusables, ya que el traductor no tiene por qué ser editor, músico y traductor a un mismo tiempo, máxime cuando ha de traducir un texto tan escurridizo, desde el punto de vista editorial, como es el de *Ulises*.

Independientemente de las repercusiones que la edición de Gabler tenga en las traducciones existentes o por hacer, un requisito indispensable en cualquier traductor de *Ulises* es un perfecto conocimiento del inglés, tanto en su vertiente histórica como en la sincrónica, aseveración tan obvia que se convierte en tautológica, si no fuera porque muchos traductores se encargan de recordarnos que la

obviedad no siempre la reconoce todo el mundo. Tanto Subirat como con relativa frecuencia Valverde, cometen errores de interpretación, que nada tienen que ver con el texto enrevesado de Joyce, sino más bien con el conocimiento de inglés de los traductores. Sólo unos cuantos ejemplos para ilustrar lo que se acaba de afirmar: en el episodio I, cuando Buck Mulligan, Haines y Stephen Dedalus salen de la Torre, y tras una increpación irónica de Mulligan, el narrador dice: “Resigned he passed out with grave words and gait, saying, wellnigh with sorrow” (I. 525-526). Valverde traduce: “Resignado, salió fuera con graves palabras y andares, diciendo” (Vol.I,90), y Subirat: “Salió, resignadamente, con porte y palabras graves, diciendo casi con pesar” (48). A mi entender Valverde no interpreta en su justo sentido la palabra “gait” y por razones desconocidas omite “wellnigh with sorrow.” “Gait” significa modo de andar, así como la mayor o menor velocidad al andar, y con bastante frecuencia se aplica al caballo. “Andares” contiene una referencia a hábito y costumbre, a la que el inglés no hace referencia, y además el pasaje se refiere únicamente al instante de salir, “paso,” por tanto sería la traducción correcta. La equivalencia entre “grave” y grave no es completamente afortunada, puesto que se pierde la alusión a la aparición de Buck Mulligan al comienzo del episodio, solemne y ceremoniosa, y la salida igualmente solemne. En esta ocasión Subirat se acerca más, aunque no del todo, al original.

En el mismo episodio, Buck Mulligan, refiriéndose a Lily, repite el cliché sobre las mujeres pelirrojas: “Redheaded women buck like goats” (I. 706). Valverde lo entiende así: “Las pelirrojas, en cuanto las cojas,” y aun cuando se acepte la connotación sexual del verbo “coger,” el sentido de la frase en inglés no se corresponde con la versión española. “Buck” aparece al principio del mismo episodio (I. 42), cuando Buck Mulligan se autodefine como “tripping and sunny... buck,” donde el sentido festivo y retozón está presente. No se comprende por tanto, que el traductor haya olvidado esa acepción al final del episodio y emplee semejante circunloquio. La traducción es clara: “las pelirrojas, retozonas como cabras” o, si se prefiere tomar “buck” como verbo, no habría tampoco lugar a dudas: “las pelirrojas fornican como cabras,” pero nunca “las pelirrojas, en cuanto las cojas.” También esta vez, Subirat está más acertado: “las mujeres de cabeza colorada se aparejan como las cabras,” aunque bien es cierto que uno no suele ver por las calles mujeres de cabeza colorada, a no ser por las selvas del Amazonas.

Ambos traductores, en ocasiones, pretenden emular a Joyce y se permiten algunas libertades, que si con otros autores pueden estar permitidas e incluso ser aconsejables, en *Ulises*, donde las palabras e incluso la puntuación son el resultado de una elaborada y precisa estructuración, tal práctica supone riesgos innecarios —omito ejemplos para evitar posibles reiteraciones—. Otras veces se alteran o suprimen palabras o frases que, aunque se traten de minucias de aparente insignificancia, cobran valor en el contexto general de la obra. Cuando, por ejemplo,

en el episodio 4, Bloom rememora la tierra de sus antepasados, el Mar Muerto, Sodoma, Gomorra, el pueblo errante desparramado por toda la tierra, Joyce termina el párrafo en una síntesis de humor, abstracción y realismo a la vez: “Dead: an old woman’s: the grey sunken cunt of the world” (4. 227-228), por razones para mí incomprensibles Valverde suprime toda la frase. De la misma manera, en uno de los titulares del episodio 7, aquél que comienza: “Sophist wallops ...” se omiten dos frases completas: “Spartans gnash Molars. Ithacans vow pen is champ.”

Quizás, sin embargo, una de las faltas más graves que menudean en ambas traducciones tienen que ver con el uso de los armónicos y las repeticiones. Muchas de las claves para comprender *Ulises*, Joyce las proporciona a través de armónicos que discurren permanentemente por toda la obra. Son variaciones de un mismo tema. Parten de una palabra, una frase o cita y van evolucionando y expandiéndose según progresa la narración. Forman parte de la conocida técnica del mosaico y entroncan con la concepción circular de Joyce sobre la temática y el estilo. Cualquier traductor de *Ulises* no puede olvidar esas constantes fónicas y semánticas que impregnan el texto, su olvido provoca el desconcierto en el lector y convierte la obra en un enredo incomprensible. Un ejemplo, solamente, y uno de los más conocidos: en el episodio 7 Lenehan propone al círculo de contertulios que adivinen un acertijo; el enunciado del mismo coincide con el título de la ópera del compositor irlandés Michael William Balfe, *The Rose of Castille*, estrenada en Londres el 29 de octubre de 1857. Esta ópera constituye uno de los armónicos más importantes en *Ulises*, puesto que en su evolución va describiendo la personalidad de Molly e incluso su función en la novela. A partir del episodio 7 se va repitiendo y modificando, combinándose en ocasiones con algunas líneas y palabras del texto de la ópera. Pues bien, Valverde no la traduce y la conserva en inglés, y puede entenderse dada la extrema dificultad que entraña seguir el juego de palabras a que da lugar *The Rose of Castille*, sin embargo, cae en incoherencias, puesto que en el episodio 11 la traduce en su totalidad, aprovechándose de un contexto simple y, más adelante, en el episodio 15 la traduce parcialmente: “La Rows de Casteela” (sic) (vol. II,134). De esta manera, Valverde destroza toda la simbología que contiene esa ópera, deja sin contenido la palabra “rose,” con alta frecuencia en la obra, y deja sin revelar la conexión entre el origen hispánico de Molly y su profesión de cantante. Subirat opta por cambiar el enunciado de la adivinanza; a Castilla la convierte en Suiza y a las rosas en hoteles: “¿cuál es el país que tiene más hoteles? Suiza... la patria de Guillermo—hotel” (“What opera is like a railwayline? The Rose of Castille, Rows of cast steel”). Dejando a un lado el grado de ingeniosidad que Subirat alcanza, su agudeza incrementa considerablemente la obscuridad de *Ulises*.

Para que no todo sea negativo, quisiera mencionar aquí otro ejemplo en el que ambos traductores hallan soluciones más aceptables. Me refiero al armónico

que se origina en la palabra “metempsychosis.” Aparece por primera vez en el episodio 4, en una pregunta que Molly hace a Bloom sobre un término que ha encontrado en el libro que está leyendo y no comprende. Bloom a la pregunta probablemente mal formulada, puesto que no aparece en el texto, contesta con otra pregunta: “Met him what?” (4. 336). Valverde traduce “¿Mete en qué?” (115) y Subirat: “¿Meten si qué?” (94). Obviamente ninguno de los dos se atiene a la letra, pero se acercan al sentido, y fónicamente se aproximan al término en cuestión: “Metempsychosis,” y en este sentido apuntan al encuentro amoroso que esa tarde, a las cuatro, tendrá lugar entre Boylan y Molly. Pierden, es cierto, la alusión a la carta de Boylan, que Bloom entrega a su mujer, y a la pregunta jamás expresada sobre la hora en la que el apoderado de Molly le traerá el programa, pero no es poco lo que se consigue. Cuando “metempsychosis” se transforma a lo largo de la novela en “Met him pike hoses,” Valverde lo interpreta así: “Métense cosas” y Subirat: “Meten si cosas.” Lo que supone un acierto.

Para terminar este apartado sobre las traducciones de *Ulises* al español, quisiera solamente mencionar dos obstáculos que el traductor ha de salvar en esta obra. El primero se refiere a las repeticiones o ecos fónicos, que consisten en el empleo de homónimos con fines rítmicos o irónicos en un plano formal. Valverde en este caso es más cauto que Subirat, aunque no siempre advierte estos ecos fónicos. Así, por ejemplo, en el episodio 9, los ecos juegan un papel importante, en cuanto prestan a la narración un aire falso, a la vez que aluden a la irrealidad literaria que empapa todo el capítulo. Los ecos no suponen una dificultad insalvable, siempre que se conozca el momento en que los homónimos funcionan como tales.

El segundo escollo se encuentra en el modo y frecuencia de las citas literarias en *Ulises*. Se dijo al principio que la novela incorpora a la narración una gran cantidad de citas literarias, pero en la mayoría de las veces Joyce somete estas citas a una profunda distorsión, aunque deja siempre intactas una o varias palabras clave por las que remite al lector avezado al original. Transcribo a continuación algunos breves ejemplos, todos sacados del capítulo nueve y sus correspondientes equivalencias en Shakespeare:

Ulises: “And as the mole on my right breast is where it was when I was born” (9. 378-379).

Cymbeline: “On her left breast/ A mole cinque-spotted: like the crimson drops/ I’ll th’ bottom of a cowslip” (II,ii,37-39).

Ulises: “God ild you, The pigs’ paper” (9,321).

As you like it: “God ‘ild you for your last company (III,iii,67-68).

Hamlet: igual, sólo que con la variante siguiente: “Good dild you” (IV,v,42).

Ulises: “By cock she was to blame” (9. 257).

Hamlet: “By cock, they are to blame” (IV,v,61).

Ulises: “destabed,” “secabest,” “leftabed,” (9. 706-708), que se refieren al testamento de Shakespeare: “He left her his second best bed.”

Si se toma el primer ejemplo como paradigma, se advierte que para un conocedor de Shakespeare, le basta la palabra “mole” para pensar en la marca distintiva de Imogen, la protagonista de *Cymbeline*, sin embargo, “la verruga en mi tetilla izquierda,” que aparece en Valverde (vol.I,327) —y no se entiende por qué izquierdo, cuando en el original dice derecho, a no ser que se fuera directamente a Shakespeare y se olvidara de Joyce— o “el lunar de mi seno derecho” que traduce Subirat, no creo que a un lector de habla hispana le sugiera, ni remotamente, la imagen de la desdichada hija de *Cymbeline*. Ahora bien, la culpa no está en los traductores, sino en la falta de traducciones consagradas de Shakespeare, a las que tanto traductores como lectores puedan remitirse.

Quedan aquí resumidas las que considero mayores dificultades para el traductor de *Ulises* y ejemplos aislados de su tratamiento en las versiones en español. He señalado los errores, no los aciertos, con una sola excepción. Quisiera destacar, sin embargo, mi reconocimiento por la fortuna con la que los traductores resuelven pasajes oscuros y la habilidad en hallar soluciones para un texto tan difícil. Dicho esto, mi opinión es que se necesita urgentemente una nueva traducción que aproveche el ingente material crítico y recoja las correcciones que incorpora la edición de Gabler —algo que se ha iniciado y está a punto de concluirse, después de cuatro años, en Sevilla—. Pero es de bien nacidos reconocer la deuda que todos los que hemos caído en la trampa de Joyce tenemos con los que nos han precedido en el desmarañamiento de *Ulises*.

Finnegans Wake es un caso aparte, por razones que más adelante se verán. Ha habido intentos, que no han pasado de unas cuantas líneas, por parte de Juan Benet, Ramón Buenaventura y Ricardo Silva Santisteban —en publicación privada aparecieron varios capítulos de la obra—. El pasaje más extenso hasta ahora publicado es el de “Anna Livia Plurabelle,” a cargo de Francisco García Tortosa, Ricardo Navarrete Franco y José María Tejedor Cabrera —Cátedra, 1992—. El hecho de que sea corresponsable de esta traducción me impide la crítica de los intentos anteriores y me obliga a limitarme únicamente a señalar en resumen el método empleado.

La traducción pretende seguir con la mayor fidelidad la técnica empleada por Joyce en la composición de *Finnegans Wake*. El que la traducción se realizara en equipo, por ejemplo, se debe a que las dos versiones, francesa e italiana, en las que Joyce colaboró, se hicieron igualmente con la participación de varios traductores. Se estudió con detenimiento el método de composición; se analizaron al

detalle las traducciones francesa e italiana; se recopilaron, y se tuvo en consideración cuantas informaciones dio Joyce sobre este capítulo; finalmente, se trató de averiguar el número de lenguas que se habían insertado, así como los nombres de ríos, alusiones históricas, mitológicas, culturales, etc., presentes en las 26 páginas que integran el capítulo. Con toda esta información se emprendió el trabajo, cuya realización llevó aproximadamente dos años.

La tarea de traducir *Finnegans Wake* es, por estas razones, tan lenta y trabajosa que no nos puede sorprender que sólo haya habido empeños parciales —la reciente publicación en Lumen de la traducción de *Finnegans Wake* realizada por Víctor Pozanco no puede considerarse ni completa, como pretende el título, ni traducción, como en algún momento de la introducción se afirma—. Cabría incluso preguntarse sobre la utilidad de una traducción de la obra en su totalidad —aunque utilidad no significa interés—. Uno tiene el convencimiento de que algún día esa labor se llevará a efecto, y al mismo tiempo augura al que la empresa ocupación de por vida y una satisfacción incommensurable.