Ulises de James Joyce, en la traducción de José Salas Subirat (1945)

M. Ángeles Conde-Parrilla

El presente estudio se centra en la primera traducción de *Ulysses* de James Joyce al español, realizada por José Salas Subirat en Argentina. Tras unas breves consideraciones biográficas, editoriales y traductológicas, pasaremos a examinar los problemas que la traslación de tan compleja obra conlleva, así como las soluciones propuestas por Salas Subirat, partiendo para ello del análisis microtextual de un extracto de «Calipso». Finalmente, una vez vistos los resultados, éstos serán sopesados con la imprescindible dimensión histórica de la versión argentina y con su importante papel en la recepción de la obra joyceana en el mundo hispánico.

Si bien realizó alguna traducción por encargo, como las de los textos infantiles *Bach* (1943) y *Beethoven: el sacrificio de un niño* (1949) para Anaconda, la labor traductora de José Salas Subirat se circunscribe principalmente a su traducción de *Ulysses* de James Joyce. Publicada en París en 1922, la revolucionaria novela del irlandés no pasó desapercibida en el mundo hispánico a ambos lados del Atlántico. En noviembre de 1924 Antonio Marichalar publicó en la española *Revista de Occidente* «James Joyce en su laberinto», extenso e ilustrativo estudio que incluye su propia traducción de algunas secciones de los dos últimos capítulos. Similar doble abordaje fue el de Jorge Luis Borges, quien dos meses más tarde, en enero de 1925, sacó a la luz en la vanguardista *Proa* «El *Ulises* de Joyce» –reseña en la que habla de esta obra «con la vaga intensidad que hubo en los viajadores antiguos, al describir la tierra que era nueva frente a su asombro errante», pese a «no haber desbrozado las setecientas páginas que lo integran» (Borges 1925: 3)–, junto con su traducción «La última hoja del *Ulises*», apropiación de la evocadora Molly conquistada ahora para los argentinos. Cuenta Borges que en los años 40 fue invitado a formar parte de una comisión de anglicistas para la traducción de la novela de Joyce, pero que, tras casi un año de encuentros semanales, la ingente tarea se vio interrumpida por la inesperada aparición de la versión de Salas Subirat (Saer 2004). La primera edición del *Ulises* fue publicada en

1945 por la editorial bonaerense del andaluz Santiago Rueda bajo la dirección de Max Dickmann en tirada ordinaria de dos mil doscientos ejemplares y especial en dos volúmenes de veintiocho y de trescientos ejemplares, y su revisión fue reeditada sucesivamente en México por la editorial Diana y en Buenos Aires. Como paratextos complementarios, la edición incluía una «Nota del traductor» y una docena de notas a pie de página de tipo lingüístico en las que éste indica que el original está en español, o bien aclara algún significado o doble sentido no reflejado en su versión.[1] Pese a existir desde 1976 una nueva traducción de la novela llevada a cabo por José María Valverde, la traducción argentina volvió a aparecer en 1991 en la doble lectura de texto e imágenes propuesta por Julián Ríos y Eduardo Arroyo con el título *Ulises ilustrado* (Barcelona, Círculo de Lectores). En 1996 la traducción de Salas Subirat fue reeditada una vez más, aunque en este caso con drásticas revisiones y profusas anotaciones a cargo de Eduardo Chamorro (Barcelona, Planeta). Según sus propios cálculos, Chamorro modificó la traducción original en un cincuenta por ciento, eliminando múltiples erratas y corrigiendo frecuentes descuidos, revisando aspectos estilísticos simplificados en la versión argentina, y borrando los localismos del habla porteña, amén de añadir un corpus de más de tres mil notas. No extraña, pues, el rechazo de la crítica argentina, ni sorprenden los calificativos –«masacre», «acto de piratería» y «vandalismo»– con que el escritor Juan José Saer (2004) se refiere a esta edición.

La complejidad de esta obra cumbre del siglo XX es notoria: se trata de una novela modernista de simbolismo épico en su estructura, inusitado desarrollo experimental y lenguaje revolucionario en su estilo, y gusto por el detalle naturalista en la descripción. Son particularmente difíciles para el traductor de *Ulysses* los innovadores recursos narrativos y parodias discursivas; la especificidad estilística de cada episodio; las alusiones histórico-políticas y culturales; los juegos de palabras, *leitmotivs* y connotaciones; las múltiples variedades lingüísticas; y, finalmente, los neologismos y efectos poéticos de gran sonoridad. El traductor debe enfrentarse, en definitiva, a una prosa poética y polivalente en la que código y mensaje tienen la misma relevancia; según afirma Borges, «Cada vez que pensaba en *Ulysses*, lo primero que acudía a mi mente no eran los *personajes* [...], sino las *palabras* que los producían. Esto me llevó al convencimiento de que Joyce era ante todo poeta: forjaba poesía de la prosa» (Heaney & Kearney 1982: 72).[2] En este sentido, tanto lo limitado de la obra literaria y periodística de Salas Subirat como lo práctico de su restante producción

[1] Ediciones posteriores sustituyen la «Nota del traductor» por el documentado prólogo «James Joyce», de Jacques Mercanton, sobre el autor y su obra.

[2] Mi traducción de «Every time I thought of *Ulysses*, it was not the *characters* [...] that first came to mind, but the *words* which produced these characters. This convinced me that Joyce was first and foremost a poet. He was forging poetry out of prose».

(textos sobre su profesión como agente de seguros, manuales de autoyuda…) ciertamente contrastan con la innegable exuberancia de su *Ulises*. En la «Nota del traductor», éste justifica la realización de su versión en español por el «deseo de leer atentamente» la obra de Joyce: «traducir es el modo más atento de leer» (Wilson 2010). Asimismo explica las dificultades idiomáticas encontradas, ejemplificando las estrategias traductoras para trasladar figuras retóricas y efectos fónicos de diversa índole, y destaca el paralelismo entre la simultaneidad narrativa y la verbal existente en la obra del irlandés. Por otra parte, en «Apuntes con motivo de la traducción de *Ulises*», publicados en *Contrapunto* también en 1945, expone brevemente aspectos muy básicos del proceso traductor:

> Cuando se ha entendido realmente un original, no queda otro camino que dar el equivalente en el idioma al que se traduce. […] Así, para traducir es necesario cumplir dos etapas. La primera consiste en lo que corrientemente se entiende por traducir: dar el significado de lo que dice el original en otro idioma. La segunda etapa impone escribir y adecentar lo que se ha traducido. (Bajarlía 1946: 56)

Pero con la novela de Joyce «ocurre a la inversa: la dificultad mayor se presenta en la primera etapa, durante la cual debe desentrañarse el sentido del original. Esto equivale a decir que *Ulises* es un libro de ardua lectura en inglés» (Bajarlía 1946: 56).

Según apostilla el colofón de la primera edición, Salas Subirat llevó a cabo la ciclópea empresa en cinco años; eso sí, con desigual resultado, como se desprende del análisis que sigue. A diferencia de otros artículos centrados en el estudio de breves segmentos bitextuales, aquí se ha optado por partir para dicha investigación de un solo extracto más extenso –la presentación de Leopold Bloom en «Calipso»– aunque sin dejar de recurrir a ejemplos aislados cuando es necesario. De esta manera se puede valorar no sólo la eficacia de algunas de las técnicas traductológicas empleadas puntualmente por Salas Subirat para solucionar los diferentes problemas que plantea la traslación del texto de partida sino también el estilo en conjunto de su prosa.

Ulysses

> Mr Leopold Bloom ate with relish the inner organs of beasts and fowls. He liked thick giblet soup, nutty gizzards, a stuffed roast heart, liverslices fried with crustcrumbs, fried hencods' roes. Most of all he liked grilled mutton kidneys which gave to his palate a fine tang of faintly scented urine.
>
> Kidneys were in his mind as he moved about the kitchen softly, righting her breakfast things on the humpy tray. Gelid light and air were in the kitchen but out of doors gentle summer morning everywhere. Made him feel a bit peckish.

The coals were reddening.

Another slice of bread and butter: three, four: right. She didn't like her plate full. Right. He turned from the tray, lifted the kettle off the hob and set it sideways on the fire. It sat there, dull and squat, its spout stuck out. Cup of tea soon. Good. Mouth dry.

The cat walked stiffly round a leg of the table with tail on high.

– Mkgnao!

– O, there you are, Mr Bloom said, turning from the fire.

The cat mewed in answer and stalked again stiffly round a leg of the table, mewing. Just how she stalks over my writingtable. Prr. Scratch my head. Prr.

Mr Bloom watched curiously, kindly the lithe black form. Clean to see: the gloss of her sleek hide, the white button under the butt of her tail, the green flashing eyes. He bent down to her, his hands on his knees.

– Milk for the pussens, he said.

– Mrkgnao! the cat cried.

They call them stupid. They understand what we say better than we understand them. She understands all she wants to. Vindictive too. Cruel. Her nature. Curious mice never squeal. Seem to like it. Wonder what I look like to her. Height of a tower? No, she can jump me.

– Afraid of the chickens she is, he said mockingly. Afraid of the chookchooks. I never saw such a stupid pussens as the pussens.

– Mrkrgnao! the cat said loudly.

She blinked up out of her avid shameclosing eyes, mewing plaintively and long, showing him her milkwhite teeth. He watched the dark eyeslits narrowing with greed till her eyes were green stones. Then he went to the dresser, took the jug Hanlon's milkman had just filled for him, poured warmbubbled milk on a saucer and set it slowly on the floor.

– Gurrhr! she cried, running to lap.

He watched the bristles shining wirily in the weak light as she tipped three times and licked lightly. Wonder is it true if you clip them they can't mouse after. Why? They shine in the dark, perhaps, the tips. Or kind of feelers in the dark, perhaps.

He listened to her licking lap. Ham and eggs, no. No good eggs with this drouth. Want pure fresh water. Thursday: not a good day either for a mutton kidney at Buckley's. Fried with butter, a shake of pepper. Better a pork kidney at Dlugacz's. While the kettle is boiling. She lapped slower, then licking the saucer clean. Why are their tongues so rough? To lap better, all porous holes. Nothing she can eat? He glanced round him. No. (Joyce 1986: 45-46)

Ulises

EL SEÑOR Leopoldo Bloom comía con fruición órganos internos de bestias y aves. Le gustaba la espesa sopa de menudos, las ricas mollejas que saben a nuez, un corazón relleno asado, lonjas de hígado fritas con raspaduras de pan, ovas de bacalao bien

doradas. Sobre todo le gustaban los riñones de carnero a la parrilla, que dejaban en su paladar un rastro de sabor a orina ligeramente perfumada.

Los riñones estaban en su mente cuando se movía suavemente por la cocina, disponiendo las cosas del desayuno de ella sobre la gibosa bandeja. En la cocina había una luz y un aire destemplados, pero afuera la suave mañana de verano se extendía por todas partes. Le despertaba un poco de apetito.

Los carbones enrojecían.

Otra rebanada de pan con manteca: tres, cuatro: está bien. A ella no le gusta que el plato esté lleno. Está bien. Se apartó de la bandeja, tomó la pava del fogón y la colocó sobre el fuego. Allí quedó pesada y rechoncha, el pico amenazante. Pronto la taza de té. Bueno. La boca seca. La gata caminaba rápidamente alrededor de una pata de la mesa con la cola levantada.

– ¡Mrkrñau!

– ¡Oh, estás ahí! –dijo el señor Bloom, volviéndose del fuego.

La gata contestó con un maullido y volvió a dar vueltas alrededor de la pata de la mesa, tiesa y maullando. En la misma forma que anda sobre mi mesa de escribir. Prr. Ráscame la cabeza. Prr.

El señor Bloom observó con curiosidad, cordialmente, la flexible forma negra. Tan limpia: el brillo de su piel lustrosa, el botón blanco bajo la cola, las verdes pupilas luminosas. Con las manos sobre las rodillas se inclinó hacia ella.

– Leche para la minina –dijo.

– ¡Mrkrñau! –hizo la gata.

Lo llaman estúpido. Entienden lo que decimos mejor de lo que nosotros los entendemos a ellos. Ella entiende todo lo que necesita. Vengativa, también. Me pregunto qué le parezco a ella. ¿Altura de una torre? No, ella me puede saltar.

– Tiene miedo de los pollitos –dijo burlonamente–. Tiene miedo de los piú piú. Nunca vi una minina tan estúpida como la minina.

Cruel. Su naturaleza. Es claro que las lauchas nunca chillan. Parece que les gustara.

– ¡Mrkrñau! –gritó la gata.

Guiñó hacia arriba sus ávidos ojos vergonzosos maullando largo y quejosamente, mostrándole sus dientes blancoleche. Observó las oscuras lumbreojos encogiéndose verdes hasta que los ojos de ella se volvieron piedra verde. Luego se dirigió al aparador, tomó la jarra que el lechero de Hanlon acababa de llenar, volcó la calienteburbujeada leche en un plato y colocó éste lentamente en el suelo.

– ¡Gurrhr! –hizo ella, corriendo a lamer.

Él observó los bigotes brillando como alambres en la débil luz, mientras ella se agachaba tres veces y lamía rápidamente. ¿Será cierto que si se los cortan ya no pueden cazar lauchas? ¿Por qué? Quizá porque los extremos brillan en la obscuridad. O porque son una especie de antenas en la obscuridad tal vez.

Escuchó su lanlamida. Jamón y huevos, no. No hay buenos huevos con esta sequía. Necesitan agua pura y fresca. Jueves: tampoco es buen día para un riñón de carnero en lo de Buckley. Saltado con manteca y una pizca de pimienta. Mejor un riñón de cerdo en lo de Dlugacz. Mientras hierve el agua de la pava. Ella lamió más lentamente, relamiendo

> luego el platillo hasta dejarlo limpio. ¿Por qué son tan ásperas sus lenguas? Para lamer mejor, todo agujeros porosos. ¿Nada que ella pueda comer? Echó una ojeada en torno. No. (Joyce 1966: 85-86)[3]

La novela, de novedoso planteamiento estructural, se organiza en tres grandes unidades narrativas –«Telemaquia», «Odisea» y «Nostos»– y, dentro de éstas, cada uno de los dieciocho episodios viene determinado por una o varias técnicas narrativas, según nos informa el mismo Joyce en los esquemas que entregó al traductor Carlo Linati en 1920 y a su biógrafo Herbert Gorman en 1921. Entre dichas técnicas se incluyen diálogo, narración, soliloquio y monólogo; pero también otras tan variadas y singulares como oratoria, prosa peristáltica, laberinto, *fuga per canonem*, simetría alterna, prosa relajada, catecismo, narcisismo, incubismo, gigantismo, o desarrollo embrionario. Aunque las técnicas narrativas que el autor emplea en «Calipso» según ambos esquemas son diálogo de uno, soliloquio y narrativa madura, lo que vemos a primera vista en el extracto objeto de examen es narración y diálogo El episodio comienza mostrando el esmero y cuidado con que Leopold prepara el desayuno para Molly, su mujer, a través de la narración en tercera persona. Sin embargo, pronto se escucha la voz del propio Leopold mediante el estilo indirecto libre («Another slice of bread and butter: three, four: right. She didn't like her plate full. Right»), y una palabra, *Right*, nos hace replantearnos la identidad de la voz y la función del narrador: antes de oír al propio personaje pensar o decirse a sí mismo dicha palabra, el narrador ya la ha empleado en forma de la neológica *righting*. En la versión en español este sutil juego de voces se pierde («disponiendo» y «está bien»). De igual modo, el estilo indirecto libre de «She didn't like her plate full» desaparece, convirtiéndose en estilo directo no marcado por la puntuación («A ella no le gusta que el plato esté lleno»).

Por otra parte, la presencia de figuras retóricas como onomatopeyas, neologismos, ironía y juegos de palabras es constante a lo largo de toda la obra de Joyce; no así en la versión de Salas Subirat, según se desprende del análisis del texto seleccionado. En lo referente al uso de onomatopeyas, el traductor en ocasiones las toma prestadas («Prr», «Gurrhr»), a veces las naturaliza (*Mkgnao*, *Mrkgnao* y *Mrkrgnao* se convierten en «Mrkrñau») y otras las traduce por su equivalente acuñado (*the chookchooks* son «los piú piú»), aunque sin tener siempre en cuenta para la elección de estrategia si ya existe una onomatopeya lexicalizada en español. Para los neologismos en forma de compuestos (*liverslices*, *shameclosing*, *milkwhite*, *warmbubbled*), los procedimientos que adopta la versión argentina incluyen la normalización mediante traducción por el equivalente («lonjas de hígado»), la

[3] Aunque la paginación corresponde a la sexta edición del *Ulises* de Salas Subirat, el texto ha sido cotejado y coincide con una versión digitalizada de la primera edición.

simplificación por elisión de un elemento («vergonzosos») y el calco («blancoleche», «calienteburbujeada»). Los compuestos de Joyce son muy variados, pudiendo estar formados por dos sustantivos, por sustantivo y adjetivo, o bien por verbo y adverbio o sustantivo. En español, no obstante, resulta imposible adoptar tan original y económico recurso de una manera sistemática sin que el resultado sea artificial y farragoso; lo que en inglés no es más que la unión léxica de dos elementos yuxtapuestos o unidos gráficamente por un guión, en español supone la unión en una sola palabra de frases que por lo general están formadas por palabras polisilábicas y que normalmente incluyen un complemento preposicional, forzando quizás en exceso la sintaxis de la lengua meta. Otra figura, en este caso de pensamiento, característica de *Ulysses* a la que el traductor debe hacer frente es la connotación irónica y humorística. El extracto muestra que Leopold es en todo momento consciente del encuentro que su mujer va a mantener con el empresario musical mediante la presencia de palabras con una evidente connotación sexual, pese a lo cual en la versión argentina *stuck out* pasa a «amenazante», *stiffly* a «rápidamente» y sólo *with tail on high* queda como el sugerente «con la cola levantada». Similar profusión por parte de Joyce reciben los juegos de palabras basados en palabras con igual o muy semejante forma pero distinto significado. En «Las sirenas» hay ejemplos secundarios que pueden pasar inadvertidos (como *Messrs Pick and Pocket*, para el que Salas Subirat toma prestado el original en «Los señores Pick y Pocket») y otros muy complejos al incluir paronomasia o términos asociados por aliteración (como el basado en el adjetivo *blue*, los verbos *blow* y *bloom*, y el nombre *Bloom*); en estos casos se suele dar prioridad en español al significado léxico. Algunos juegos de palabras constituyen *leitmotivs* en la novela, como el que gira en torno a la ópera *The Rose of Castile*. Basado en una adivinanza que cuenta Lenehan en «Eolo» («But my riddle! he said. What opera is like a railwayline? [...] *The Rose of Castile*. See the wheeze? Rows of cast steel», Joyce 1986: 110-111), el motivo de la «rose of Castile» reaparece en «Las sirenas», «Los cíclopes» y «Circe». En español la técnica empleada es la traducción literal («rosa de Castilla») en todos los casos excepto cuando se hace referencia explícita a la «adivinanza» o «chiste», en cuyo caso se opta por una eficaz recreación: «¿Cuál es el país que tiene más hoteles? [...] Suiza: ¿No se dan cuenta?: La patria de Guillermo-hotel» (Joyce 1966: 164), y «Ustedes conocen ese viejo chiste, el país de los hoteles» (1966: 465).

En cuanto al español empleado por Salas Subirat, se observan en el texto examinado múltiples inconsistencias, descuidos y hasta errores morfosintácticos que empobrecen notablemente el resultado final. En el original, la descripción de los gustos gastronómicos de Leopold Bloom resulta muy sonora, cuidada en su sintaxis, densa en cuanto al contenido, económica en su expresión (sólo emplea palabras monosilábicas y

bisílábicas) y, por lo tanto, enormemente eficaz. Sin embargo, tal economía descriptiva se ve inevitablemente alterada en su trasvase al español, lengua romance y plena de polisílabos. Por eso llaman aún más la atención en la versión de Salas Subirat ciertas elecciones léxicas demasiado extensas («raspaduras», «ligeramente»), las amplificaciones («ricas», «bien») y la ampliación lingüística («que saben a nuez»), pues todo ello contribuye a que la descripción resulte aún más cansina. Por otra parte, la versión argentina incluye errores lingüísticos y erratas. Sirvan como muestra «largo», en lugar del adverbio apocopado *larga*; «las oscuras lumbreojos», cuando debería ser *los oscuros* concordando con «ojos»; o «Lo», probablemente una errata, para traducir «them». El uso a veces reiterativo e innecesario de pronombres personales en español también resulta muy chocante, como en el párrafo referente a la gata («Ella entiende todo lo que necesita. Vengativa, también. Me pregunto qué le parezco a ella. ¿Altura de una torre? No, ella me puede saltar»). Asimismo es desconcertante el uso de artículos en la enumeración, ya que en unos casos se incluyen («la espesa sopa de menudos», «las ricas mollejas que saben a nuez»), en otros no («lonjas de hígado fritas con raspaduras de pan», «ovas de bacalao bien doradas»), e incluso se llega a calcar el uso del artículo indefinido («un corazón relleno asado»). Con respecto a los nombres propios, Salas Subirat los traduce conforme a la convención de la época («Leopoldo Bloom», «Esteban Dedalus», «Juan Enrique Menton»), a diferencia de los apodos más usados, que deja en inglés («Buck Mulligan», «Blazes Boylan», «Nosey Flynn»); pero no sólo es inconsistente en la aplicación de esta técnica («Jack Mooney», «Nicholas Duddley», «Denis J. Maginni»), sino que incluso ofrece un mismo nombre en los dos idiomas («Molly»/»Maruja Bloom»; «Malachi»/»Malaquías Mulligan»; «Jack»/«Juancito Power»). Similar incongruencia, coexistiendo las traducciones totales o parciales con los préstamos del texto de salida, existe tanto en la traducción de otros nombres propios («*Semanario del Hombre Libre*»/«*Iris Catholic* y el *Dublin Penny Journal*», «banco de Irlanda»/«Ulster Bank», «Compañía de Tranvías Unidos de Dublín»/«Dublin and Glasgow Steam Packet Company»), como en la de topónimos («bahía de Dublín»/«Dublin Bay», «calle Frederick sud»/«Dame Street», «puente Newcomen»/«Crattan Bridge», «iglesia de San Jorge»/«iglesia George»).

Y por lo que se refiere al uso de variedades lingüísticas, Salas Subirat hace gala de un amplio registro que maneja con soltura, aunque no siempre en consonancia con el original. Un polémico aspecto del *Ulises* argentino es el referente al uso de variedad dialectal, estrategia traductora que responde al clima de nacionalismo cultural y lingüístico del momento. La relación entre la variedad vernácula y la peninsular en el *Ulises* argentino ciertamente reproduce la tensión colonial existente entre el inglés hablado en Irlanda y el británico, aspecto fundamental para entender la dimensión

histórico-política de la obra de Joyce. Por otra parte, ya Borges hizo uso del español porteño años antes en su versión de la última página de la novela, resultando muy marcado y particularmente reivindicativo el voseo de Molly, rasgo que sin duda proporciona mayor intimidad a sus pensamientos y credibilidad a su voz. El uso de la variedad argentina en la traducción de Salas Subirat es, por contraste, más moderado al girar en torno al léxico, y realmente no dificulta la comprensión del texto meta a los lectores de otros países. En el extracto aquí investigado aparecen los términos rioplatenses «pava» ('tetera') y «lauchas» ('ratones'), y, si bien otros como «ovas» ('huevas') o «manteca» ('mantequilla') son de uso frecuente en esa variedad, también son fácilmente comprensibles para cualquier hispanohablante. A pesar de que la presencia del habla dialectal ha sido ensalzada repetidamente en Hispanoamérica (Gamerro 2006), en España se ha percibido como algo ajeno y distante. Juan Goytisolo, por ejemplo, argumenta que no puede identificarse con la variedad porteña del *Ulises* por no permitirle escuchar la «música» del texto: «En diversos pasajes de la obra quise adiestrar el oído a su escucha, pero el español bonaerense no me lo permitía: leía el texto, mas no escuchaba su música» (Goytisolo 2004). En realidad, este aspecto del texto argentino ha sido muy criticado en España, según recuerda Julián Ríos: «El horror casticista a los términos y expresiones hispanoamericanos llega a veces en España a extremos cómicos. Cuando se publicó en 1976 la meritoria traducción de *Ulises* de José María Valverde fue saludada en *El País* con un artículo en el que se denostaban los argentinismos de la traducción anterior con una jerigonza cheli» (Ríos 2004).

Un último y difícil nivel de análisis es el del marco contextual conformado por las múltiples alusiones y referencias históricas, políticas, literarias y socioculturales. Una vez superado el problema de su reconocimiento y comprensión –evidentemente, Salas Subirat no contó con la ayuda del extenso aparato crítico que se iría generando décadas después–, el traductor debe plantearse cómo recrear dicho marco en su versión. Para una obra como *Ulysses*, tan irremediablemente anclada en la ciudad de Dublín y la cultura irlandesa, la traslación de todo este contexto a la cultura receptora según el modelo transcreador propuesto por el brasileño Haroldo de Campos supondría efectuar importantes cambios en las coordenadas mismas de la novela. En esta línea, aunque sin llegar tan lejos, Borges elimina de su traducción parcial algunos nombres propios y la referencia a Howth –no las que son a España y a Gibraltar–, consiguiendo desplazar a Molly del Dublín original y transportarla, mediante su habla rioplatense, a Buenos Aires (Waisman 2006: 42-43). Este interesante procedimiento, factible por tratarse de la traslación de tan sólo la última página de la novela, no lo encontramos en la más conservadora versión de Salas Subirat. El *Ulises* argentino mayormente aborda la

traducción de numerosas alusiones y referencias mediante procedimientos directos, con lo que, en su conjunto, no se altera el marco referencial de partida (por así decirlo, Leopold prepara «té», no *mate*); sin embargo, no toda esta información llega al lector destinatario, quien carece de los conocimientos necesarios sobre la cultura de salida. Aunque también se produce a nivel de los objetos culturales, es notable la pérdida de la dimensión histórica y política del original. Por citar un ejemplo, las referencias a «Arthur Griffith», «homerule» y «bank of Ireland» que encontramos en «Calipso» poco después del extracto analizado en «What Arthur Griffith said about the headpiece over the *Freeman* leader: a homerule sun rising up in the northwest from the laneway behind the bank of Ireland» (Joyce 1986: 47) indudablemente evocan en el lector irlandés una carga informativa considerable. Pero, al trasladar estas alusiones políticas al español mediante técnicas directas y sin ofrecer al público receptor mecanismos compensatorios, el pensamiento de Leopold Bloom («Lo que dijo Arturo Griffth acerca de la viñeta sobre el artículo de fondo del *Hombre Libre*: un sol autónomo levantándose al noroeste desde el sendero detrás del banco de Irlanda»; Joyce 1966: 88) realmente carece de sentido y pierde su efecto irónico, erosionándose, en definitiva, la importante dimensión política de la obra de Joyce.

Del estudio previo podemos llegar a varias conclusiones relativas a la capacidad creativa de Salas Subirat, resultados extrapolables a su versión de toda la novela.[4] En primer lugar, asistimos a un empobrecimiento narrativo atribuible, bien al descuido, bien a su tendencia hacia la normalización. Pese a las inevitables discrepancias entre los dos idiomas, que impiden en el texto meta la sintaxis condensada tan característica de Joyce, en la traducción se aprecian significativas deficiencias a nivel lingüístico que hacen que el español resulte algo descuidado; tal es el caso de pronombres personales o artículos. Abundan los errores de tipo ortotipográfico y gramatical, que a veces pueden tratarse más bien de erratas, y las inconsistencias en las técnicas empleadas, ostensibles en el trasvase de los nombres. Tales negligencias, faltas e incoherencias apuntan a un deficiente planteamiento previo al proceso en sí de la traducción y a un insuficiente proceso de revisión posterior a ésta. Por otra parte, y como sostiene Emir Rodríguez Monegal, el «audaz» *Ulises* de Salas Subirat resulta «mediocre» e inferior desde el punto de vista literario, debido, no sólo a lo limitado de sus recursos en español, sino también a sus «poco notables» conocimientos del inglés (Rodríguez Monegal 1946). De hecho, se ha señalado la, en ocasiones, excesiva proximidad del texto argentino a la traducción francesa de Auguste Morel (García Tortosa 1994: 23). Asimismo hay numerosas carencias a nivel de recursos literarios. Por mencionar dos de los más

[4] Para información sobre las peculiaridades narrativas y estilísticas del célebre monólogo interior de Molly Bloom («Penélope») en las diversas versiones españolas, ver Conde-Parrilla (1996 y 1998).

característicos, la creatividad e ingenio de Salas Subirat al recrear juegos verbales y dobles sentidos son manifiestos aunque no siempre enteramente satisfactorios, y su clara intención experimental al abordar los neologismos joyceanos es loable, si bien de resultados cuestionables. En un primer momento Borges se mostró favorable a tales intentos por parte del traductor: «Salas Subirat suele fracasar cuando se limita a traducir el sentido»; no así cuando su «texto español es no menos neológico que el original» (Borges 1946: 49). Pero, años después, acabó por resumir su visión sobre la versión argentina con una sencilla y demoledora sentencia: «Y la traducción era muy mala» (Saer 2004). Aunque tanto la naturaleza del texto de partida como las características intrínsecas de la propia lengua de llegada precisan de la activación de mecanismos creativos paralelos por parte del traductor –en palabras de Borges, «Joyce dilata y reforma el idioma inglés; su traductor tiene el deber de ensayar libertades congéneres» (Borges 1946: 49)–, el enfoque traductológico del *Ulises* de Salas Subirat tiende a una cierta normalización familiarizadora más centrada en la conservación del sentido que en la recreación de la riqueza estilística del original. En su interesante análisis «El íncubo de lo imposible», Eduardo Lago compara las diversas traducciones de *Ulysses* al español y concluye diciendo que la «tradicional e intuitiva» versión de Salas Subirat a veces «domestica en exceso el original, descafeinando el lenguaje de Joyce, por medio de paráfrasis explicativas» (Lago 2002). Tal propensión, sin embargo, coexiste con la presencia de técnicas directas que reflejan su excesiva fidelidad al texto de salida –casos de traducción literal y de calco léxico y sintáctico que llegan en ocasiones al artificio excesivo–, así como de múltiples confusiones e incoherencias —tal es el caso de los contrasentidos y sin sentidos en «Los bueyes del sol».

La traducción de *Ulysses* es una colosal tarea a la que Salas Subirat se enfrenta, según observa Jorge Luis Borges, con cierta ligereza: «Salas Subirat juzga que la empresa 'no presenta serias dificultades'; yo la juzgo muy ardua, casi imposible» a causa principalmente de la perfección verbal que llega a alcanzar el texto de partida y de las insalvables diferencias entre el inglés y el español (Borges 1946: 49).[5] No obstante, pese a que las estrategias y técnicas traductoras empleadas no son todo lo creativas que el original demanda y pese a la «apabullante profusión de errores y erratas que desfigura cada una de sus páginas» (Gamerro 2006), hay que decir que son muchos los aciertos y felices hallazgos del *Ulises* de Salas Subirat. Aunque insuficiente, es, sin lugar a dudas, una traducción pionera y valiente, y sus logros, como indica Carlos Gamerro, «bien pueden calificarse de épicos» (Gamerro 2004). Gonzalo

[5] Recordemos la conclusión de «El *Ulises* de Joyce», en la que, refiriéndose al irlandés, Borges hace suyas las palabras que Lope de Vega dedicara a Góngora: «Sea lo que fuere, yo he de estimar y amar el divino ingenio deste Cavallero, tomando del lo que entendiere con humildad y admirando con veneración lo que no alcanzare a entender» (Borges 1925: 6).

Torrente Ballester afirma que el texto de Salas Subirat cumplió con su misión, que era «dar a conocer de manera aproximativa un texto impar de traslación casi imposible» (Torrente Ballester 1997: 156). Y lo cierto es que ésta es la versión en la que la novela de Joyce se ha encarnado para el mundo hispánico, dando inicio a un fructífero diálogo entre el autor irlandés y varias generaciones de escritores tanto hispanoamericanos como españoles. La traducción de Salas Subirat ha tenido un protagonismo especial en Argentina; según Juan José Saer, el *Ulises*

> aparecía todo el tiempo en las conversaciones, y sus inagotables hallazgos verbales se intercalaban en ellas sin necesidad de ser aclaradas: toda persona con veleidades de narrador que andaba entre los 18 y los 30 años [...] los conocía de memoria y los citaba. Muchos escritores de la generación de los cincuenta o de los sesenta aprendieron varios de sus recursos y de sus técnicas narrativas en esa traducción. La razón es muy simple: el río turbulento de la prosa joyceana, al ser traducido al castellano por un hombre de Buenos Aires, arrastraba consigo la materia viviente del habla que ningún otro autor —aparte quizá de Roberto Arlt— había sido capaz de utilizar con tanta inventiva, exactitud y libertad. La lección de ese trabajo es clarísima: la lengua de todos los días era la fuente de energía que fecundaba la más universal de las literaturas. (Saer 2004)

El *Ulises* argentino tuvo menor repercusión en España debido a que, conforme a las certeras palabras de Torrente Ballester, llegó «tarde y en mal momento. El oportuno hubiera sido de quince a veinte años atrás: quizá entonces hubiera podido ejercer una influencia saludable y orientadora, o, al menos, mostrarnos a los españoles lo que en el arte de la novela ya no se podía hacer» (Torrente Ballester 1997: 156). Pero «eran aquellos los años de la censura más intransigente, y la adquisición de un ejemplar suponía una serie de trámites tan desalentadores como ridículos, entre los que figuraba el compromiso de no prestárselo a nadie» (1997: 155).[6] Es por eso que Torrente Ballester concluye diciendo que «Las dificultades de difusión y las intrínsecas al texto

[6] Según informa Alberto Lázaro, dos son los expedientes censores que se conservan en el Archivo General de la Administración referentes al *Ulises* de Salas Subirat. El de 1946 contiene una petición del librero madrileño Joaquín de Oteyza García para importar cien ejemplares. En la solicitud aparecen añadidas la palabra «suspendido» y la fecha 12 de junio de 1946, pero no se conserva el informe preceptivo del censor. En 1947, sin embargo, la revista *Ínsula* incluye una breve reseña que da a entender que la novela ya ha llegado a España, lo que muy seguramente supuso el visto bueno por parte de la Sección de Censura. Posteriormente, en 1962, el *Ulises* de Salas Subirat fue objeto de un nuevo examen por parte de los censores ante la petición de Planeta de editar dos mil ejemplares para su serie «Maestros ingleses». El expediente, pese a aplicar la Ley de Prensa de 1938, permite su publicación alegando que «tiene páginas consideradas por la crítica literaria como antológicas» y señalando que, en cualquier caso, es «de interés, por su difícil lectura, solamente para una minoría» (Lázaro 2001: 46).

explican sus escasos efectos en el público y su escaso conocimiento. La bibliografía suscitada en España, muy poca» (1997: 156).[7] La situación cambió cosiderablemente a partir de los 60, década en la que era ya manifiesta la influencia de la novela de Joyce tanto en Hispanomérica como en España, debido en gran medida a la traducción de Salas Subirat. Aunque posteriormente se han publicado otras dos traducciones de *Ulysses* –la de José María Valverde en 1976 (Barcelona, Lumen; Premio Nacional de Traducción en 1978, revisada en 1989) y la conjunta de Francisco García Tortosa y María Luisa Venegas Lagüéns en 1999 (Madrid, Cátedra)–, la de José Salas Subirat ha sido la única existente durante treinta y un años y, aun sin llegar a ser brillante, es, de hecho, una de las traducciones más influyentes en las literaturas del mundo hispánico.

BIBLIOGRAFÍA

BAJARLÍA, Juan Jacobo. 1946. *Literatura de Vanguardia del «Ulises» de Joyce y las Escuelas Poéticas*, Buenos Aires, Araujo.

BORGES, Jorge Luis. 1925. «El *Ulises* de Joyce», *Proa* 6, 3-6.

BORGES, Jorge Luis. 1946. «Nota sobre el *Ulises* en español», *Los Anales de Buenos Aires* 1, 49.

CONDE-PARRILLA, M. Ángeles. 1996. «James Joyce's *Ulysses*: The Obscene Nature of Molly's Soliloquy and Two Spanish Translations», *James Joyce Quarterly* 33:2, 211-236.

CONDE-PARRILLA, M. Ángeles. 1998. «James Joyce's *Ulysses*: The Style of Molly's Soliloquy in Spanish» en Peter Bush & Kirsten Malmkjaer (eds.), *Rimbaud's Rainbow: Literary Translation in Higher Education*, Ámsterdam, John Benjamins, 79-103.

GAMERRO, Carlos. 2004. «A cien años del día en que transcurre *Ulises* de James Joyce», *Avizora* <http://www.avizora.com/publicaciones/literatura/textos/0078_cien_anos_dia_ulises.htm> [fecha de consulta 08.07.2011].

GAMERRO, Carlos. 2006. «El *Ulises* en español» en *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma, <http://clubdetraductoresliterariosdebaires.blogspot.com/2009/06/una-nueva-traduccion-de-joyce.html> [fecha de consulta 01.07.2011].

GARCÍA SANTA CECILIA, Carlos. 1997. *La recepción de James Joyce en la prensa española (1921-1976)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

GARCÍA TORTOSA, Francisco. 1994. «Las traducciones de Joyce al español» en Francisco García Tortosa & Antonio Raúl de Toro Santos (eds.) *Joyce en España I*, La Coruña, Universidade da Coruña, 19-29.

GOYTISOLO, Juan. 2004. «Joyce en España», *Blanco y Negro cultural* 645, 4-5, <http://huespedes.cica.es/huespedes/iberjoyce/art04.htm#cultur> [fecha de consulta 01.07.2011].

HEANEY, Seamus y Richard Kearney. 1982. «Borges and the World of Fiction: An Interview with Jorge Luis Borges», *The Crane Bag* 6:2, 71-78.

JOYCE, James. 1922. *Ulysses*. Hans Walter Gabler (ed.), Londres, Penguin, ed. revisada 1986.

[7] Sobre la recepción de Joyce en la prensa española, véase García Santa Cecilia (1997).

JOYCE, James. 1945. *Ulises*. Trad. de José Salas Subirat, Buenos Aires, Santiago Rueda; ed. revisada 1966.

LAGO, Eduardo. 2002. «El íncubo de lo imposible», *Revista de Libros* 61, <http://www.revistadelibros.com/articulo_completo.php?art=4010> [fecha de consulta 04.04.2011].

LÁZARO, Alberto. 2001. «James Joyce's Encounters with Spanish Censorship, 1939-1966», *Joyce Studies Annual* 12, 38-54.

RÍOS, Julián. 2004. «Joyce, por ejemplo», *Blanco y Negro cultural* 645, 6-7, <http://huespedes.cica.es/huespedes/iberjoyce/art04.htm#cultur> [fecha de consulta 1.7.2011].

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. 1946. «Panorama bibliográfico de 1945», *Marcha* 8, 315, 14-15, <http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/marcha/marcha_315.htm> [fecha de consulta 09.07.2011].

SAER, Juan José. 2004. «El destino en español del *Ulises*», *El País Babelia*, <http://www.elpais.com/articulo/narrativa/destino/espanol/Ulises/elpbabnar/20040612elpbabnar_12/Tes> [fecha de consulta 12.06.2011].

SALAS SUBIRAT, José. 1945. «Apuntes con motivo de la traducción de *Ulises*», *Contrapunto* 1: 4.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. 1997. «Mis lecturas de Joyce: recuerdos» en Francisco García Tortosa & Antonio Raúl de Toro Santos (eds.) *Joyce en España II*, La Coruña, Universidade da Coruña, 153-157.

WAISMAN, Sergio. 2006. «Jorge Luis Borges's Partial Argentine *Ulysses*: A Foundational (Mis-) Translation», *TTR* 19: 2, 37-51.

WILSON, Patricia. 2010. «El traductor y el deseo», *El Trujamán*, <http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/diciembre_10/10122010.htm> [fecha de consulta 08.07.2011].