

Molly por Joyce, Borges, Pezzoni y Alcalde

El 5 de julio de 1981 en la Escuela Freudiana de la Argentina, Enrique Pezzoni y Ramón Alcalde tradujeron la última página del Ulysses de James Joyce que Borges había traducido en la revista Proa en 1924 contemporánea a la aparición del texto de Joyce. Luego de la lectura de los textos, se llevó a cabo un debate en el que se pusieron de manifiesto los diferentes modos de leer de cada uno de los participantes.

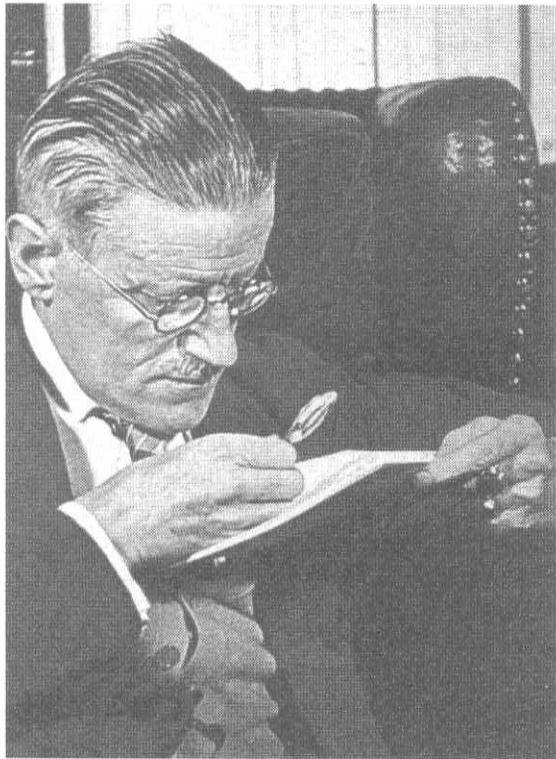
El número 2 de la revista Sitio reprodujo versiones y debate. Voces consideró importante volver a publicarlo no solo por la importancia que tienen las traducciones y, sobre todo, su cotejo sino también porque permite ver a Enrique Pezzoni en su trabajo de traductor debatiendo e intercambiando opiniones. Además, es un reconocimiento a la revista que lo publicó por primera vez.

por James Joyce

clean the keys of the piano with milk whatll I wear shall I wear a white rose or those fairy cakes in Liptons I love the smell of a rich big shop at 7 ½ d. a lb or the other ones with the cherries in them and the pinky sugar 11d a couple of lbs of course a nice plant for the middle of the table Id get that cheaper in wait wheres this I saw them not long ago I love flowers Id love to have the whole place swimming in roses God of heaven theres nothing like nature the wild mountains then the sea and the waves rushing then the beautiful country with fields of oats and wheat and all kinds and all the fine cattle going about that would do your heart good to see rivers and lakes and flowers all sorts of shapes and smells and colours springing up even oute of the ditches primroses and violets nature it is as for them saying theres no God I wouldnt give a snap of my two fingers for all their learning why dont they go and create something I often asked him atheists or whatever they call themselves go and wash the cobbles off themselves first then they go howling for the priest and they dying and why why because theyre afraid of hell on account of their bad conscience ah yes I know them well who was the first person in the universe before there was anybody that made it all who ah that they dont know neither do I so there you are they might as well try to stop

por Jorge Luis Borges

...usaré una rosa blanca o esas masas divinas de lo de Lipton me gusta el olor de una tienda rica salen a siete y medio la libra o esas otras que traen cerezas adentro y con azúcar rosadita que salen a once el par de libras claro una linda planta para poner en medio de la mesa yo puedo conseguirla barata dónde fue que las vi hace poco soy loca por las flores yo tendría nadando en rosas toda la casa Dios del Cielo no hay como la naturaleza las montañas después el mar y las olas que se vienen encima después el campo lindísimo con maizales trigales y toda clase de cosas y el ganado pastando te alegraría el corazón ver ríos bañados y flores con cuanta forma Dios creó y olores y colores saltando hasta de los charcos y los que dicen que no hay Dios me importa un pito lo que saben por qué no van y crean algo yo siempre le decía libre-pensadores o como quieran llamarse que se quiten las telarañas después piden berreando un cura al morir y a qué santos es porque temen el infierno por su mala conciencia sí ya los conozco bien cuál fue la primer persona en el universo antes que hubiera alguien que lo hizo todo ah eso no lo saben ni yo tampoco están embromados eso es como atajarlo al solde salir Para vos brilla el sol me dijo el día que estábamos tirados en el pasto de traje gris y de sombrero de paja cuando yo lo hice declarármeme sí



por Enrique Pezzoni

...llevaré una rosa blanca o esas tartas fabulosas de Lipton me encanta el olor de una gran tienda suntuosa a siete peniques y medio la libra o esas otras con cerezas y azúcar rosada a once peniques el par claro una linda planta para el centro de la mesa las consigo más baratas espera dónde fue que las vi hace poco me encantan las flores me gustaría tener la casa nadando en rosas Dios del Cielo no hay nada como la naturaleza las montañas salvajes y el mar y las olas que embisten y la preciosa campiña con sembrados de avena y trigo y toda clase de cosas y el ganado fino aquí y allá a una le alegra el corazón ver ríos y lagos y flores de mil formas y aromas y colores que brotan hasta en los charcos primaveras y violetas así es la naturaleza en cuanto a los que dicen que no hay Dios no doy ni esto por toda su ciencia por qué no se ponen a crear algo muchas veces se lo he dicho esos ateos o como se llamen que primero se quiten las anteojeras después empiezan a chillar pidiendo un cura cuando les llega el momento de morir y por qué por qué es porque tienen miedo del infierno por su mala conciencia ah sí los conozco muy bien quién fue la primera persona en el universo antes de que hubiera nadie que lo hiciera todo quién ah eso no lo saben ni yo tampoco y así son las cosas es como si quisieran parar el sol y no dejarlo salir mañana

por Ramón Alcalde

- 1 [qué me pondré]
- 2 LLEVARE UNA ROSA BLANCA
- 3 o esas tortitas de hadas en Lipton
- 4 me gusta el olor de las grandes tiendas ricas
- 5 a 7 ½ peniques la libra
- 6 o las otras con las cerezas adentro y el azúcar rosado 11 peniques
- el par de libras
- 7 por supuesto una linda planta para el medio de la mesa
- 8 las conseguiré más barato en
- 9 a ver
- 10 donde es que las vi no hace mucho
- 11 me encantan las flores
- 12 me gustaría tener toda la casa nadando en rosas
- 13 Dios del cielo no hay nada como la naturaleza
- 14 las montañas salvajes
- 15 después el mar y las olas atropellando
- 16 después la hermosa campiña con los sembrados de avena y de trigo
- y cosas de todas clases
- 17 y el ganado tan lindo andando por ahí
- 18 te alegraría el corazón
- 19 ver ríos y lagos
- 20 y flores de todas clases de formas y olores y colores brotando hasta
- de las zanjas
- 21 primaveras y violetas
- 22 naturaleza
- 23 como para que digan que no existe Dios
- 24 yo no daría un pito por toda su educación
- 25 por qué no van y crean alguna cosa
- 26 yo se lo pregunté muchas veces a él
- 27 los ateos o como se les ocurra llamarse
- 28 que vayan primero a lavarse la mugre
- 29 y después salen aullando por el cura y es que se están muriendo
- 30 y por qué por qué
- 31 porque tienen miedo al infierno por causa de su mala conciencia
- 32 ah sí yo los conozco
- 33 bueno quién fue la primera persona en el universo antes de que
- existiera alguien que lo hiciera todo
- 34 quién
- 35 ah ellos no lo saben
- 36 ni yo tampoco y así estamos
- 37 sería igual como si trataran de parar el sol para que no salga mañana
- II
- 38 el sol brilla para ti
- 39 dijo el día que estábamos echados entre los rododendros en la
- Punta de Howth
- 40 con el traje gris de tweed y su sombrero de paja
- 41 el día que le hice declararseme
- 42 sí
- 43 primero le di con mi boca el pedacito de torta de especias
- 44 y era año bisiesto como ahora
- 45 sí
- 46 hace 16 años Dios mío
- 47 después de ese largo beso casi me quedé sin respiración
- III
- 48 sí
- 49 él dijo que yo era una flor de la montaña
- 50 sí
- 51 así somos flores todo el cuerpo de la mujer
- 52 sí
- 53 eso fue lo único cierto que dijo en su vida
- 54 y el sol hoy brilla para ti
- 55 sí
- 56 por eso fue que me gustó
- 57 porque vi que comprendía o sentía qué es una mujer

the sun from rising tomorrow the sun shines for you he said the day we were lying among the rhododendrons on Howth head in the grey tweed suit and his straw hat the day I got him to propose to me yes first I gave him the bit of seedcake out of my mouth and it was leapyear like now yes 16 years ago my God after that long kiss I near lost my breath yes he said I was a flower of the mountain yes so we are flowers all a womans body yes that was one true thing he said in his life and the sun shines for you today yes that was why I liked him because I saw he understood or felt what a woman is and I knew I could always get round him and all the pleasure I could always get round him and I gave him all the pleasure I could leading him on till he asked me to say yes and I wouldnt answer first only looked out over the sea and the sky I was thinking of so many things he didnt know of Mulvey and Mr. Stanhope and Hester and father and old captain Groves and the sailors playing all birds fly and I say stoop and washing up dishes they called it on the pier and the sentry in front of the governors house with the thing round his white helmet poor devil half roasted and the Spanish girls laughing in their shawls and their tall combs and the auctions in the morning the Greeks and the jews and the Arabs and the devil knows who else from all the ends of Europe and Duke street and the fowl market all clucking outside Larby Sharons and the poor donkeys slipping half asleep and the vague fellows in the cloaks asleep in the shade on the steps and the big wheels of the carts of the bulls and the old castle thousands of years old yes and those handsome Moors all in white and turbans like kings asking you to sit down in their little bit of a shop and Ronda with the old windows of the posadas glancing eyes a lattice hid for her lover to kiss the iron and the wineshops half open at night and the castanets and the night we missed the boat at Algeciras the watchman going about serene with his lamp and O that awful deepdown torrent O and the sea the sea crimson sometimes like fire and the glorious sunset and the figtrees in the Alameda gardens yes and all the queer little streets and pink and blue and yellow houses and the rosegardens and the jessamine and geraniums and cactuses and Gibraltar as a girl where I was a Flower of the mountain yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes.

primero le di a comer de mi boca el trocito de torta con almendras y era año bisiesto como éste sí ya pasaron 16 años Dios mío después de ese largo beso casi pierdo el aliento sí me dijo que yo era una flor serrana sí somos flores todo el cuerpo de una mujer sí por una vez estuvo en lo cierto y para vos hoy brilla el sol sí por eso me gustó pues vi que él comprendía lo que es una mujer y yo sabía que lograría engatusarlo siempre y le di todo el gusto que pude llevándolo despacito hasta que me pidió que le contestara que sí y yo no quise contestarle en seguida sólo mirando el mar y el cielo pensando en tantas cosas que él no sabía de fulano y sutano y de papá y de Ester y del capitán y de los marineros en el muelle a los bricos y el centinela frente a la casa del gobernador con la cosa en el salacot pobre hombre medio achicharrado y las chicas españolas riéndose con sus mantones y peinas y los remates de mañana los griegos y los judíos y los árabes y hombres de todos los rincones de Europa y el mercado cloqueando y los pobres burritos cayéndose de sueño y los tipos cualquiera dormidos en la sombra de los portales y las ruedas grandotas de las carretas de bueyes y el castillo de miles de años sí y esos moros buenos mozos todos de blanco y con turbantes como reyes haciéndola sentar a uno en su tendencia y Ronda con las ventanas de las posadas ojos que atisban y una reja escondida para que bese los barrotes su novio y los bodegones a medio abrir toda la noche y las castañuelas y aquella noche en Algeciras cuando perdimos el vapor las castañuelas y el sereno pasando quietamente con su farol y Oh ese torrente atroz y de golpe Oh y el mar carmesí a veces como fuego y los ocasos brillantes y las higueras en la Alameda sí y las callecitas rarísimas y las casas rosadas y amarillas y azules, y los rosales y jazmines y geranios y tunas y Gibraltar de jovencita cuando yo era una Flor de la Montaña sí cuando me ató la rosa en el pelo como las chicas andaluzas o me pondré una colorada sí y como me besó junto al paredón morisco y pensé lo mismo me da él que otro cualquiera y entonces le pedí con los ojos que me pidiera otra vez y entonces me pidió si quería sí para decirle sí mi flor serrana y primero lo abracé sí y encima mío lo agaché para que sintiera mis pechos toda fragancia sí y su corazón como enloquecido y sí yo dije sí quiero Sí.

el sol brilla para ti me dijo el día en que estábamos echados entre los rododendros en la cima de Howth con su traje gris y su sombrero de paja el día que conseguí que se me declarara sí primero le ofrecí de mi boca el pedacito de pastel de anís y era año bisiesto como ahora sí hace dieciséis años Dios mío después de ese largo beso casi me quedé sin aliento sí dijo yo era una flor de montaña sí todas somos flores todo el cuerpo de una mujer sí por una vez dijo algo que era cierto y el sol brilla hoy para ti por eso me gustó porque vi que era capaz de entender y sentir lo que es una mujer y supe que siempre podría manejarlo a mi antojo y le di todo el placer que pude fui animándolo hasta que me pidió que le diera el sí y al principio no quise contestarle y me quedé mirando el mar a lo lejos y el cielo pensando en tantas cosas que él no sabía de Mulvey y del señor Stanhope y de Hester y de papá y el viejo capitán Groves y los marineros jugando a los pájaros voladores yo lo llamo rango en el muelle le dicen lavar platos y el centinela frente a la casa del gobernador con esa cosa alrededor del casco blanco pobre diablo medio achicharrado y las muchachas españolas con sus mantones y sus peinetones y los remates de la mañana los griegos y los judíos y los árabes y no sé quién cuernos más de todos los rincones de Europa y la calle Duke y el mercado de aves todas cloqueando frente a Larby Sharons y los pobre burros cayéndose de sueño y los vagos durmiendo encapotados en los umbrales y las grandes ruedas de las carretas de bueyes y el viejo castillo de miles de años y esos moros espléndidos todos de blanco con turbantes como reyes pidiéndole a una que se siente en sus tenduchas y Ronda con las viejas ventanas de las posadas ojos que atisban una celosía escondida para que el enamorado bese el enrejado y las tabernas a medio abrir de noche y las castañuelas y la noche aquella cuando perdimos el barco de Algeciras el sereno yendo y viniendo muy tranquilo con su farol y oh ese tremendo torrente en lo profundo oh y el mar carmesí a veces como el fuego y los crepúsculos gloriosos y las higueras en los jardines de la Alameda sí y esas callecitas extrañas y casas rosadas y amarillas y azules y las rosaledas y jazmines y geranios y cactus y Gibraltar de jovencita cuando yo era una Flor de la montaña sí cuando me ponía una rosa en el pelo como las muchachas andaluzas o me pondré una colorada y cómo me besó al pie del muro morisco y pensé lo mismo de él que otro cualquiera y entonces le pedí con los ojos que volviera a pedírmelo sí y entonces me preguntó si quería para que le dijera que sí mi flor de la montaña y primero le eché los brazos al cuello y lo atraje hacia mí para que pudiera sentir mis pechos todos fragancia sí y su corazón galopaba como enloquecido y dije sí quiero Sí.

58 y supe que siempre podría hacer de él lo que quisiera
 59 y le di todo el placer que pude llevándolo hasta que me pidió que dijera sí
 60 y primero no le quería responder
 61 no hacía más que escudriñar el mar y el cielo
 62 yo estaba pensando en tantas cosas que él no sabía
 63 en Mulvey y Mr. Stanhope y Esther y mi padre y el viejo capitán Groves
 64 y los marineros que jugaban al rango y a la morra y a laven los platos como lo llamaban en el muelle
 65 y el centinela frente a la casa del gobernador con esa cosa alrededor de su casco blanco pobre diablo medio asado
 66 y las chicas españolas riéndose con sus chales y sus peinetas altas
 67 y los remates a la mañana
 68 los griegos y los judíos y los árabes y el diablo sabe qué otros más de todas las puntas de Europa
 69 y Duke Street
 70 y el mercado de aves todo cloqueando afuera de lo de Larby Sharon
 71 y los pobres borricos que trastabillaban medio dormidos
 72 y los tipos vagos con las capas dormidos en la sombra sobre los escalones
 73 y las grandes ruedas de las carretas de los toros
 74 y el viejo castillo mil años viejo
 75 sí
 76 y esos moros tan guapos todos de blanco y de turbante como reyes pidiéndote que te sientes en su pedacito de tienda
 77 y Ronda
 78 con las viejas ventanas de las *posadas*
 79 *ojos relucientes que un enrejado oculta*
 80 para que su enamorado bese el hierro
 81 y las vinerías medio abiertas por la noche
 82 y las castañetas
 83 y la noche que perdimos el barco en Algeciras
 84 y el guardia que andaba sereno por ahí con su farol
 85 y Oh ese terrible torrente allá en lo profundo
 86 Oh y el mar
 87 el mar carmesí a veces como fuego
 88 y las gloriosas puestas de sol
 89 y las higueras en los jardines de la Alameda
 90 sí
 91 y todas las extrañas callecitas
 92 y casas rosadas y azules y amarillas
 93 y los rosadales y el jazmín y geranios y cactus
 94 y Gibraltar cuando niña donde yo era una Flor de la montaña
 95 sí
 96 cuando me puse la rosa en el cabello
 97 como hacían las chicas andaluzas
 98 OMEPONDRE UNAROJA
 IV
 99 y cómo me besó bajo la muralla mora
 100 y yo pensé
 101 lo mismo da él que cualquier otro
 102 y luego le pedí con los ojos que me lo pidiera otra vez
 103 sí
 104 y luego me pidió si yo quería
 105 sí
 106 decirle que sí
 107 mi flor de la montaña
 108 y primero le puse los brazos alrededor de él
 109 sí
 110 y lo atraje hacia mí, haciéndolo agacharse para que pudiera sentir mis senos todos perfume
 111 y su corazón marchaba como loco
 112 y sí
 113 yo dije
 114 sí quiero
 115 Sí

Debate

—*Luis Guzmán*: Quería saber si podía hacer algún comentario sobre las distintas versiones, ya que una es en prosa, y otra está dispuesta poco menos que poéticamente. Y también, si la estructura del monólogo implica una marca singular de traducción.

—*Enrique Pezzoni*: En principio, yo discutiría esa diferencia entre prosa y verso. Pero antes, quisiera decir que cuando tomé como punto de referencia la traducción de Borges, hecha casi contemporáneamente al texto de Joyce, pensé que allí se señalaba un hecho fundamental, que es nuestra actitud frente al texto de Joyce.

La distancia hermenéutica entre el texto de Joyce y Borges es radicalmente distinta a la distancia que media entre el texto de Joyce y nosotros. Es decir, supongo que para Borges, que no tiene en su momento todo el saber acumulado en torno a la tentativa de Joyce; el texto tenía una carga mimética mayor que para nosotros. Me parece que el texto de Joyce funcionaba como última forma del realismo en la literatura. En el sentido que, si tomamos las formas tradicionales de narración (en primera, segunda o tercera persona) y las reformulamos como modernamente se hace, centrándolas no en el sujeto de la enunciación sino en el sujeto del enunciado, la empresa de Joyce funcionaría, me parece, en ese momento, con todo el sentido de conseguir miméticamente esa cosa paradójica: transmitir con palabras el pensamiento preverbal.

Es ésta una actitud paradójica: acudir a la codificación del lenguaje para transmitir una experiencia previa a la codificación del lenguaje. Me parece que eso es evidente en Borges, pues toda la elección de su vocabulario tiende a mimetizar en un nivel de lengua coloquial —es decir, realis-

ta— el lenguaje de Molly. Lo cual lo lleva a hacer una serie de elecciones, algunas de las cuales me parecen sumamente discutibles, desde el punto de vista de mi actitud frente a la traducción. Por ejemplo, el “vos”, el escandaloso “vos” que aparece allí, que obedece a ese ideal de mimetismo, pero que desde mis pautas de traductor creo que comete el error de desplazar la acción y la atmósfera del enunciado joyceano al ámbito rioplatense, donde es imposible esa visión joyceana del mundo. Hay una serie de elecciones de vocabulario, el “lover” por “novio”, etc.

Cuando nos acercamos actualmente al texto de Joyce, tenemos todo un saber de la teoría acumulada, y el mimetismo joyceano desaparece y retrocede. Sobre todo por haberse atenuado la idealización del signo como elemento sonoro, y porque tenemos la visualización constante del texto joyceano como grupos gráficos, los espectros que se abren gráficamente. Por eso pienso que nuestra traducción tiene que tener un espectro de distancias muy distinto que la de Borges. Estamos considerando a Joyce en una dimensión menos mimética y, a la vez, estamos viendo el experimento joyceano como un experimento muy domesticado. Es decir, la novela del “fluir de la conciencia” se ha producido una y otra vez y, precisamente, en el acto de traducir, tendemos a desautomatizar —como decían los formalistas rusos— ese procedimiento ya automatizado. La lucha desesperada en el momento de traducir a Joyce es un intento de desautomatizar, de olvidar de alguna manera ese saber, y releer a Joyce como un texto gráfico. Por eso me parece interesante la propuesta de Ramón, especialmente, de dividirlo en una suerte de versículos. En ese sentido sí redefiniríamos prosa

y verso, en un sentido absolutamente visual.

Recuerdo que una vez, en una clase de literatura del profesor Giusti, que tenía una manera muy especial de decir los versos, dijo tan enfáticamente el famoso verso de Garcilaso “el dulce lamentar de dos pastores”, que un alumno escribió un chiste: “El dulce-lamen-tarde-dos-pastores”. De alguna manera, este chiste de la lengua, es un chiste que está funcionando en el momento de traducir. Hay una empresa cautivante que consiste en desautomatizar el procedimiento joyceano, olvidarnos de nuestro saber y de la acumulación de los códigos de géneros del discurso formal desde Joyce hasta la actualidad, y recobrar esa suerte de inocencia, de peligro incesante, que es el texto joyceano, de los casamientos inesperados de palabras, visualmente más que sonoramente.

—*Guillermo Koop*: Me interesaría saber qué piensan ustedes sobre una cuestión relacionada con la falta de puntuación explícita del texto. Se me ocurría que hay un cierto juego fónico entre dos cosas que insisten, que son los “sí” y los “y”. En inglés son “and” y “yes”. Dos cosas entonces: si ese juego introduce así algún modo de pensar una forma de puntuación y, en ese caso, qué diferencia habría entre los “and” y “yes” en inglés, y la musicalidad que tendrían el “sí” y el “y” castellanos, que no se reproducen exactamente en inglés: ¿se introducirían dos puntuaciones diferentes en el mismo texto?

—*E.P.*: No creo que sea distinta la distribución de grupos semánticos a partir de las marcas del “and” y el “yes” y del “sí” y el “y”. Creo que las

limitaciones de grupos semánticos y fónicos en buena medida son las mismas. Lo que sí es radicalmente distinto es la atmósfera sonora. El espectro sintáctico es diferente, pero de alguna manera, la invariante de ambos textos consistiría en que hay énfasis dado en un recurso de cada lengua.

—*Ramón Alcalde*: Quería aclarar que la disposición gráfica que adopté para el texto de mi traducción no pretende inducir una manera determinada de leerlo (pausándolo, por ejemplo, como un poema métrico) sino que me pareció más útil para trabajar con ustedes el detalle de mi versión. También para eso enumeré las líneas, de modo que sea más cómodo situar mis comentarios y las preguntas que se quieran hacer sobre las *opciones* o recursos gramaticales de traducción. De todas maneras, como desarrollaré brevemente después, esta distribución versicular, las interlíneas y las sangrías intentan poner a la vista, independientemente de la traducción, la articulación subyacente del texto. Esto de alguna manera empalma con la pregunta de Guillermo Koop y con lo que acaba de decir Enrique sobre la desautomatización.

Debo explicar el sentido de un par de recursos gráficos que empleé. En la *línea 2 uso mayúsculas*, y las vuelvo a usar en la *línea 98*. Pretendo mostrar que el eje de la articulación lógica son dos grandes *miembros disyuntivos*, subdivididos cada uno en varios menores, que corresponden a escenas y momentos distintos de la vida de Molly. Dichos bloques mayores están armados sobre el corte de una canción popular que recuerda Molly: “¿Me pondré una rosa blanca / o me pondré una rosa roja?” Cada uno de los núcleos, “rosa blanca” y “rosa roja” va produciendo cadenas de “asociaciones espontáneas” de Molly con hechos vividos por ella. De manera que la introducción: de

la canción: 1) remite del mundo ficcional al *mundo histórico*; 2) reinterpreta desde la perspectiva de uno de los personajes, al cierre del relato, el sentido que asignó o que reasigna a los hechos ficticios vividos, sentido que no coincide con el de los otros personajes ni con el que *había parecido darle* el narrador; 3) *teoriza* implícitamente sobre la memoria y los mecanismos del inconsciente. Por supuesto, no podemos entrar aquí en el análisis minucioso de los procedimientos con que se logran cada uno de estos propósitos y todos a la vez.

Sabemos que se trata de una canción porque la propia Molly lo aclaró unas páginas antes (744), y también a partir de lo que mencionó Enrique: el conocimiento filológico del texto ha individualizado la canción (es de Klark y Farmer)¹.

Tal vez sea menos conocido, y más difícil de advertir, que las palabras “Ojos relucientes que un enrejado oculta” (línea 79) pertenecen a otra canción, “*In Old Madrid*”, de G. Clifton Bingham y Henry Trotere. A

esa canción se alude también antes, en la página 271, del capítulo “Sirenas”. Desde el punto de vista gramatical, la frase es aquí un anacoluto, sin conexión sintáctica con la que la precede ni con la que le sigue. Si Joyce hubiera usado signos de puntuación en todo el capítulo, aquí habría tenido que recurrir a un paréntesis, para aislarla e impedir que interfiera con la comprensión de la secuencia. Lo que se propone Joyce aquí es exactamente lo contrario: la hace irrumpir abruptamente para connotar con la mayor intensidad posible la interferencia del mecanismo asociativo inconsciente. El procedimiento de incluir fragmentos de canciones se repite a todo lo largo del libro. Si se coteja la página 271 con ésta, se verá que la cita sirve aquí para contrastar las perspectivas de Molly con las de Bloom sobre el mismo hecho central de este monólogo. Por último, hay que recordar que Molly es cantante.

Desde el punto de vista *sintáctico* el *agrafematismo* o *adiacriticismo* y la *parataxis* son dos recursos para presentar la “palabra interior” de Molly como una *secuencia puramente lineal* de contenidos de conciencia (imágenes, principalmente visuales; sensaciones corporales (aludidas); estados afectivos suscitados por esas imágenes) instantáneos, sin conexiones lógicas temporales, finales, causales. La memoria fluye con total inocencia respecto de sí misma y con total irresponsabilidad para con un yo puramente pasivo en estado de *rêverie*.

Las oraciones o sintagmas suboracionales son todas *incisos* o *kómmata* muy breves; cuando aparecen agrupamientos de un número mayor de palabras (por ejemplo líneas 4, 7, 13, 16, 20, 29, 31, 33, 37 del apartado I) están seccionadas internamente por cesuras o subincisos menores, con autonomía gramatical y de sentido. Y los incisos, a su vez, se agrupan por *isosilabismo*,

E.P.: Recuerdo que una vez, en una clase de literatura del profesor Giusti, que tenía una manera muy especial de decir los versos, dijo tan enfáticamente el famoso verso de Garcilaso “el dulce lamentar de dos pastores”, que un alumno escribió un chiste: “El dulce-lamen-tarde-dos-pastores”. De alguna manera, este chiste de la lengua, es un chiste que está funcionando en el momento de traducir.

paralelismo y antítesis, los modos más arcaicos de estructuración de la prosa (“figuras Gorgianas”).

La parataxis *asindética* (sin empleo de relacionantes conjuncionales o pronominales) es mucho más radical de lo que muestra la traducción. Ello depende de que las posibilidades gramaticales del inglés y del español son distintas. Por ejemplo: la gran mayoría de las oraciones que inicié con pronombres relativos no los llevan en inglés, y ninguna de las oraciones subordinadas declarativas que introduje con la conjunción “que” tienen *that* en inglés. Tuve, además, que emplear relativos para traducir los gerundios ingleses. Las dos únicas hipotácticas fuertes son la causal de la línea 31 y la temporal de la línea 33, que no por casualidad están incluidas en la suspensión que hace Molly en su abandono asociativo para polemizar internamente con el ateísmo de los intelectuales (Bloom y Daedalus).

Todos los nexos lógico-sintácticos restantes son *paratácticos*: copulativa “y”, disyuntiva “o”. Ausencia esperable de adversativas, explicativas e ilativas.

En cambio cumplen una función articuladora muy especial (entre sintáctica y retórica) las *anáforas* de “sí” y de “y”. Subrepticamente, Joyce degrada al “y”, de conjunción en partícula enfática (no estamos frente a una polisíndeton típica); y desaverbializa al “sí”, potenciándolo a conjunción copulativa-aditiva. Si quisiéramos desplegar conceptualmente su nuevo contenido relacionante, tendríamos que traducir cada “sí” más o menos por: “efectivamente, eso otro también”. No he olvidado nada, se dice Molly, y cada recuerdo singular me acomete ahora tan vivaz y sorprendente como cuando era sensación.

Los dos núcleos de la disyunción “rosa blanca” o “rosa roja”, son ejes de dos complejos de asociaciones simbólicas: naturaleza salvaje - Dios - Sol - pureza (Flor de la Montaña) - cuerpo femenino - infancia y rododendros - mar carmesí - torrente - chicas espa-

ñolas - pasión - sexo; y cada uno va acompañado de una afectividad diferente.

Ahora quisiera aclarar algunas opciones que hice en la traducción. En la línea 24, “yo no daría un pito por toda su *educación*”, la palabra inglesa correspondiente es *learning*. Elegí “educación” en lugar de “saber, ciencia” porque Molly se siente disminuida y envidia a los intelectuales ateos, que fueron a la universidad, y ella no.

En la línea 61 tuve que decidirme por el verbo español “escudriñar”, que suena rebuscado en boca de Molly, pero no encontré otra solución, porque Joyce yuxtapone *look out over*, es decir junta al verbo con dos preposiciones, que no tienen la misma función sintáctica, porque *out* es sufijo del verbo y *over* relacionante dentro de un circunstancial de lugar (*over the sea*), pero en cierto modo se disputan el sema del verbo: *look out* es “mirar hacia afuera”, “mirar un panorama”, y forma, por inversión del taxema, el sustantivo *outlook*, perspectiva; mientras que *look over* es “vigilar” y se dice de los vigías que están en una atalaya en la cofa del mástil. Por eso, traducirlo por “observar”, como hizo Valery-Larbaud en francés, me parece debilitar la imagen.

Es muy curioso lo que pasa en la línea 84 “el guardia que andaba *sereno* por ahí con su farol”. En la traducción suena incoherente. No traduje “andaba por ahí haciendo de sereno” porque la frase de Joyce es: “the watchman going about *serene* with his lamp”. El verbo *going out* es el mismo que había aplicado al ganado en la línea 17, es decir, “errar, vagar”. Por su parte, *serene* en inglés es un adjetivo (hiperculto) que aquí, por su posición predicativa, daría: “andaba errante apacible(mente) con su farol”. Yo sospecho o una errata del tipógrafo (y Joyce habría escrito “sereno” como antes escribió “posada”, en español) o que Joyce, que sabía *bastante* español se confundió aquí, como en la carta de Dámaso Alonso donde escribió “autorretrato” en vez de autorretrato. Frente a una *crux*

filológica como ésta, un pobre traductor no tiene otro recurso que una nota al pie.

—E.P.: Efectivamente, “serene” en inglés es una palabra mucho más augusta, como adjetivo, que “sereno” en español. Es posible que Joyce juegue con la asociación española, porque es demasiado cultismo en Molly.

—R.A.: Quería comentar también que en la línea 111 puse “su corazón marchaba como loco” porque la frase de Joyce es “his heart was going like mad”, y *going* se dice de las máquinas de los relojes, y no quise romper la metáfora traduciendo “palpitaba, latía, golpeaba”.

Por último quisiera señalar que en la versión que da antes Bloom de la misma situación (página 173) ambos están tendidos en la Punta de Howth; Molly contamina ese recuerdo con el de su primer amante Mulvey en Gibraltar (745-746), “Bajo la muralla Mora”. Queda impreciso de quién habla, si de Mulvey o de bloom en las líneas 110-111.

—E.P.: Además están esos problemas ínfimos, pero terriblemente molestos para todo traductor, como esas traducciones intersemióticas de objetos muy cotidianos, por ejemplo, la horrible palabra “*cake*”. Por suerte, cada vez más se ha perdido el temor al uso de regionalismos en la traducción, y se ha perdido el ideal de la lengua neutra. Pero usar los regionalismos cuando desplazan el ámbito del enunciado, me parece escandaloso. Allí la operación de lectura y el pacto de lectura cambian de sentido.

—R.A.: Lo mismo sucede con los juegos que jugaban los marineros: “all birds fly”; “I say stoop”; “Washing up dishes”. Los dos primeros tienen análogo (“rango” y “morra”); el tercero no he podido averiguar, por falta de tiempo, en qué consiste, y hasta es posible, por la glosa de Molly, “como lo llamaban”, que no sea un juego tradicional. En la versión francesa

E.P.: Traducir es un acto de elección continua, y elegir siempre supone sacrificar algo. Eso es incesante, la insatisfacción permanente del traductor es que está eligiendo algo a expensas de algo. Cuando elegís el “vos”, creas una inmediatez mucho mayor que el “tú”. Pero además, fatalmente estás trasladando un espacio a otro. En la situación “pacto de lectura-traducción”, (que no olvidemos que funciona, es decir, que cuando un individuo toma una traducción sabe que está leyendo una traducción, el “tú” funciona como una convención) está constantemente codificado en el ámbito traducción. Se pierde inmediatez, pero se tiene el saber de que se trata de una convención, precisamente porque es un hecho de traducción. Con el “vos” se gana en inmediatez pero se pierde una serie de espectros que están en el texto original. Generalmente lo que hace el traductor es trabajar mucho con el registro de lengua empleado, para que compense el “tú” y genere por otro lado la inmediatez.

aparecen nombres que los hablantes nativos de francés que he consultado no reconocen. Opté por traducir literalmente el tercero por “laven los platos”. En cuanto al primero, que Enrique también tradujo por “rango”, en español es “salta cabrilla”: entre un lector peninsular y uno argentino, no vacilé en decidirme por éste. Borges sencillamente los saltea.

—*E.P.:* Sí, Valverde traduce “pídola”. Yo no tenía la menor idea de lo que era, y encima tiene una errata, pues dice “pidola”. Ahora bien, el texto es curioso, pues tal como está construido sintácticamente, parecería que son tres sinónimos.

—*Déborah Fleischer:* Borges traduce tres nombres propios que hay en el texto por “Mengano” y “Zutano”. ¿Cuál es la razón?

—*E.P.:* Me parece que lo hace por ese ideal que tiene Borges de aportar el texto. Borges siempre ficcionaliza los objetos y entidades que aparecen en sus textos que no son ficticios, y realiza los que son ficticios. Inclusive lo explicita con sus teorías sobre la novela policial, donde se pueden nombrar entidades reales, pero desrealizándolas o ficcionalizándolas, por

ejemplo en el comienzo de “La muerte y la brújula”, cuando ficcionaliza toda la zona de Retiro. Generalmente hace ese juego. Aquí ha resuelto desficcionalizar, y como esos nombres extranjeros para el lector al que él apunta marcan ficción, por alejamiento, por distanciamiento, suprime los nombres y pone “Zutano” y “Mengano”, esa frase coloquial, y de paso, como no ha podido averiguar lo de los juegos, lo suprime.

—*R.A.:* Tengo una hipótesis más sociologizante. Creo que Borges estaba bajo un acceso de populismo que lo lleva a hablar, desde una revista como *Proa*, a un lector idealizado negativamente, porque un público tan primitivo como aquel al que Borges se dirige acá nunca existió en la realidad, o por lo menos nunca leyó *Proa*. Ese fue un episodio pasajero en la vida de Borges. Incluso hay otra cosa: Molly es en cierto modo una “señora gorda”, pero no tan gorda como esta mujer que habla por boca de Borges.

—*X.X.:* ¿Por qué pensar que el “vos” es un regionalismo y no que transparentiza más?

—*E.P.:* Traducir es un acto de elección continua, y elegir siempre supo-

ne sacrificar algo. Eso es incesante, la insatisfacción permanente del traductor es que está eligiendo algo a expensas de algo. Cuando elegís el “vos”, creas una inmediatez mucho mayor que el “tú”. Pero además, fatalmente estás trasladando un espacio a otro. En la situación “pacto de lectura-traducción”, (que no olvidemos que funciona, es decir, que cuando un individuo toma una traducción sabe que está leyendo una traducción, el “tú” funciona como una convención) está constantemente codificado en el ámbito traducción. Se pierde inmediatez, pero se tiene el saber de que se trata de una convención, precisamente porque es un hecho de traducción. Con el “vos” se gana en inmediatez pero se pierde una serie de espectros que están en el texto original. Generalmente lo que hace el traductor es trabajar mucho con el registro de lengua empleado, para que compense el “tú” y genere por otro lado la inmediatez.

—*L.G.:* Pregunto sobre una diferencia de traducción: Borges escribe “me dio el gusto”, y ustedes pusieron “me dio el placer”. Me parecía que la palabra “gusto” tenía más que ver con esos objetos que aparecen en juego, los colores, las tortas, etc.

—R.A.: Es que la palabra es *pleasure*, y no implica “darle el gusto” en el sentido de hacer lo que él quería.

—Jorge Jinkis: Pezzoni escribe “masa de Lipton” y Alcalde “en Lipton”, y en inglés parece decir ambas cosas: “*in Lipton*”, sin apóstrofe. Borges traduce “de lo de Lipton”. Es *in*, pero al mismo tiempo con una “s” de pertenencia, pero sin apóstrofe. ¿Por qué se eligió traducir “en” o “de”?

—E.P.: En mi caso, porque *Liptons* creo que es la forma londinense de decir Lipton.

—R.A.: Yo diría “en Lipton”, porque Joyce no puso “*from Lipton*”. Al poner *in*, ya pone el lugar, en ese lugar. Las podría haber visto, y no ser necesariamente de ese origen, sino las que vio ahí, que es asociativamente distinto.

—E.P.: Sí, pero yo creo que lo que se dice en el texto es que va a comprar las tortas de Lipton, como yo me voy a comprar un traje de Saint-Laurent.

—J.J.: Mi pregunta apunta a si hay una frecuencia en inglés de la que se aparta Joyce y a qué atiende la traducción.

—E.P.: Sí, eso es verdad, Joyce se aparta, claro.

—R.A.: En otro lugar del texto hay otro locativo también con nombre comercial y usa *el at*. Este *in* que está acá es anómalo.

—J.J.: Enrique insistía en los regionalismos que se presentan como universalismos, sobre el pacto de lectura y sobre la decisión que había tomado Borges de enfatizar una cier-

E.P.: Hay que tener en cuenta que la operación de traducción es siempre doble: el acto de traducir es constante en el individuo humano, y la traducción intralingüística es un hacer permanente. Entonces siempre se superpone a la traducción de una lengua a la otra, la traducción dentro de la propia lengua.

ta vertiente que llamó realista, aunque yo preferiría decir que acentúa la sensibilidad pequeño-burguesa de la protagonista, a lo que quizás tenga derecho, pues es una sensibilidad que excede los límites geográficos bonaerenses. Dejemos de lado esta universalización o generalización de lo particular. Pero también había recordado una aspiración de la traducción a evocar en el lector alguna equivalencia de lo que el texto primero despierta en el lector de aquella lengua. Cuando leía las traducciones que ustedes realizaron, no perdía la impresión de estar leyendo literatura, pero creo que me acercaban a una experiencia absolutamente ajena a la mía. De ninguna manera me parece que evocaban o despertaban en mí los recursos que podían concluir en una experiencia equivalente para un lector de habla inglesa. Por el contrario, me alejaban de ella. Y ese alejamiento era la única relación que me parece posible. Leyendo esas traducciones, no sé si se exagera el sentimiento de perder alguna cosa, o el de acercarse a algo ajeno.

—E.P.: Yo te voy a contestar dos cosas. Es cierto que el ideal de reproducir la misma experiencia funciona en todo acto de traducir, pero funcio-

na como tensión hacia, nunca lograda. En segundo lugar, acá ocurre además un hecho muy peculiar: hemos leído varias traducciones, y esto hace que se desplace el problema de la traducción entre varias lenguas a la traducción interlingüística, dentro de tu propia lengua. Estás superponiendo dos experiencias. Hay que tener en cuenta que la operación de traducción es siempre doble: el acto de traducir es constante en el individuo humano, y la traducción intralingüística es un hacer permanente. Entonces siempre se superpone a la traducción de una lengua a la otra, la traducción dentro de la propia lengua.

—J.J.: Pero, además, creo que no forma parte sólo de una impresión de lector, sino de una decisión de traducción diferente, porque por ejemplo Borges omite los nombres propios que alejan o extranjerizan el texto, mientras que, al revés, ustedes los ponen. Borges llega a traducir el nombre de Joyce.

—E.P.: Hay otra cosa; no olvides que toda traducción es una lectura de un texto, entonces, cuando lees una traducción, estás leyendo la lectura del texto. Es una serie de decisiones de lectura. Por eso, encimar traducciones es leer lecturas de un texto. Entonces aparece muy claramente el lado hermenéutico de la traducción.

—X.X.: Como en el caso de las versiones homéricas de Borges.

—E.P.: Exacto. Volviendo a tu pregunta, de algún modo se reproduce la discusión en torno al “vos” y al “tú”. Borges suprime los nombres propios que extranjerizan el texto, y a mí, como acto de elección en mi lectura, me gusta ese sabor extraño de los nombres propios, me gusta percibir la distancia entre ese espacio y el

mío, el mío de lector empírico y no de lector inmanente del texto.

—*J.J.*: Apuntaba a que esa distancia me acerca al texto.

—*E.P.*: Claro, es una forma de acercarse al texto, a la extranjería del texto.

—*X.X.*: Sin embargo, en el caso de la poesía anglosajona, casi siempre hay una tendencia a llevar las cosas a lo inmediato, a personalizar los nombres de las calles, etc., y me resulta una experiencia de lectura mucho más inmediata que la de la poesía española en general en la que la tendencia es no poner nombres propios. Cuando Borges pone “Zutano o Mengano” crea una distancia mucho más grande porque nos saca de la intimidad que tiene Joyce con lo que lo rodea. O sea, el poner los nombres propios crea intimidad en el texto, no sólo para el lector inglés, pues en uno está la marca nombre propio y en el otro todo lo contrario, una tendencia a la abstracción. En todo caso, si hubiera traducido los nombres, o hubiera puesto Pérez o González, sería diferente de Zutano o Mengano.

—*R.A.*: Bueno, pero tendría que traducir todos los nombres de las calles, todos los topónimos, quedaría un país como una especie de jaula flotante, ¿escrito por un señor inglés que se llama Jaime? Realmente me parece inviable, incoherente como proyecto. Además, ¿uno quiere leer la literatura de otros países y leerla como distinta, o quiere encontrarse a sí mismo en el espejo hasta la eternidad?

—*Luis Thonis*: Antes se habló de las versiones homéricas de Borges, creo que para situar los problemas que nos plantea la

traducción de Borges, es necesario recordar que en Borges es una literatura la que traduce. No es un traductor entre dos textos sino que este texto concierne, o tiene como referencia a toda la literatura de Borges.

—*E.P.*: Sí, de acuerdo.

—*J.J.*: En relación a ese mismo problema cómo consideran ustedes “las olas atropellando”, o “las olas que embisten”, creo que Borges dice “se nos vienen encima”, es una metáfora en el sentido semántico o un comentario de la escritura del monólogo, de su ritmo?

—*R.A.*: Yo puse “atropellando”, tenía otras opciones. Lo que nunca hubiera puesto es “se me venían encima”, porque como se están viendo desde lo alto, y precisamente en esa situación de recorrer con la vista para encontrar, son vistas como en un cuadro, algo puramente contemplado por un espectador desde afuera, donde el elemento distancia está muy marcado en un montaje de planos sucesivos y diferentes alturas.

***E.P.*: no olvides que toda traducción es una lectura de un texto, entonces, cuando lees una traducción, estás leyendo la lectura del texto. Es una serie de decisiones de lectura. Por eso, encimar traducciones es leer lecturas de un texto. Entonces aparece muy claramente el lado hermenéutico de la traducción.**

No quisiera que se me olvidase un comentario, que en realidad debí hacer al hablar de la estructuración gramatical y retórica del texto. Las dos designaciones usuales de “flujo de la conciencia” y “monólogo interior” pueden hacer olvidar que este “monólogo” de Molly es en verdad un *relato*, que ella se hace a sí misma de lo que “va pasando por su conciencia” y en el momento en que le está pasando. Su “monólogo” contrasta con un relato que hubiera podido hacer a otro personaje de la novela o con un registro posterior en un diario que hubiera llevado. Relata simultáneamente lo que le pasó, lo que desea que le pase, lo que le está pasando y ella va sintiendo mientras rememora o anticipa. No es ni un registro informe de sus asociaciones libres ni un protocolo de un observador externo.

El monólogo, como el aparte, el cuchicheo entre dos personajes sin que los oigan los otros que están en escena, pero sí los espectadores, son *convenciones dramáticas*, no narrativas. El “monólogo” de Molly tiene en común con un monólogo dramático el que los otros personajes no se enteran de lo que se entera el lector. La ausencia *total* del narrador convierte al lector-*escuchador* en espectador *voyeurístico*. El adquiere informaciones que alteran retroactivamente el sentido de las acciones de los personajes, en primer término la propia Molly. Y se vuelve destinatario retrospectivo de una “ironía narrativa”, a lo Sófocles. Y Molly como depositaria magna del secreto. Una invitación, al lector, para reiniciar desde la primera página toda la lectura.

1. Thornton, Weldon. *Allusions in Ulysses*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1968. 553 p. Las remisiones a páginas del texto inglés corresponden a la edición *The Modern Library*, 1942.