

James Joyce:

vida
y
arte



Larriera, Sergio

Joycenborg

Fuente: Revista Pliegos 5/6. EEP Madrid, 1997

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid. 2016

Joycenborg

Sergio Larriera

Antecedentes

Joycenborg es un conjunto de notas suscitadas por las cuestiones del estilo, y en particular por una preocupación por aquellas que se derivan de los intentos de traducción de los últimos años de la escritura y la enseñanza oral de Lacan. Notas archivadas hace tiempo pero que han cobrado para mí repentina actualidad a partir de la confluencia de dos circunstancias. En primer lugar, la aparición del número de invierno 97 de la revista *Uno por Uno* de la Escuela Europea de Psicoanálisis. Abre el número la traducción de Antoni Vicens de la conferencia de Jacques Lacan *Joyce el síntoma*, pronunciada el 16 de junio de 1975 en la apertura del *Quinto Simposio Internacional James Joyce*. Esta nueva traducción viene a sustituir a la que estaba en circulación desde hace muchos años, producida en Buenos Aires. Ahora disponemos de una versión oficial.

Continúa el *Uno por Uno* con un importante artículo en resonancia: "*Finnegans Wake*: cuando la traducción es clínica". Su autor, Marco Mauas, efectúa una serie de consideraciones a propósito de las traducciones de Joyce, consideraciones que conviene no ignorar a la hora de confrontarnos con los textos de Lacan correspondientes a la época mencionada. En su artículo Mauas toma apoyo en comentarios de Jorge Luis Borges sobre el hecho de la traducción, así como en la intervención de Eric Laurent en el Seminario del Campo Freudiano en Israel en 1992, quien incluyó "*La Biblioteca de Babel*" de Borges entre aquellas literaturas que dicen "adiós al inconsciente", lista de desabonados encabezada por Joyce ¿Logran respetar tal desabonamiento las traducciones de *Finnegans Wake*? Según muestra Mauas, la versión al castellano de Víctor Pozanco no lo logra.

Sobre el contacto Joyce y Borges que recientemente Umberto Eco ha desplegado con detalle, en el discurso pronunciado en la Universidad de Castilla La Mancha el día en que fue investido *Doctor Honoris Causa*, se ofrece un resumen en lo tocante al tema que interesa aquí, porque sus palabras constituyen la otra circunstancia que ha conducido a la publicación de *Joycenborg*.

James Joyce:

vida
y
arte



Larriera, Sergio
Joycenborg

Fuente: Revista Pliegos 5/6. EEP Madrid, 1997
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid. 2016

Joyces wake: de la literatura a la “literaturra”

Al modo en que Lacan pudo deslizarse desde la “literature” hacia la “literaterre” puede concebirse el tránsito de Joyce de literato a “literaturro”. Un literaturro es un “turro” de la literatura. Borges no amaba a los literaturros.

Para él, la literatura estaba ligada al sentido y debía deparar la felicidad al lector. En la primera de una serie de clases que impartió en la Universidad de Belgrado (O.C. IV, pág. 165) dijo Borges el 24-5-1978:

“La literatura es también (como la pintura) una forma de la alegría. Si leemos algo con dificultad, el autor ha fracasado. Por eso considero que un escritor como Joyce ha fracasado esencialmente, porque su obra requiere un esfuerzo. Un libro no debe requerir un esfuerzo, la felicidad no debe requerir un esfuerzo”.

Como bien dice Borges, el escritor James Joyce ha fracasado como autor. Un autor literario produce literatura, y la literatura lograda siempre depara felicidad. Leer a Joyce como lector de autor no solamente produce una decepción sino que es una verdadera desgracia. “Joyce el turro” desconoce al lector, y si llega a tenerlo en cuenta es sólo a los fines de explotarlo.

El lector de autor no encuentra en *Finnegans* una sola palabra que esté dirigida a él; *Finnegans*, en todo caso, produce un nuevo tipo de lector hermeneuta que también alcanza la felicidad, pero una felicidad postergada, apenas vislumbrada entre indefinidos signos. También el hermeneuta llega al sentido tras arduos esfuerzos, aunque sea a una multiplicidad de sentidos enredados.

Un turro corrompe, explota, pervierte, engaña. Joyce escribe pura letra turra.

Disolución de la literatura, corrupción. El turro es una figura universal pero de singular cristalización en la cultura ciudadana del Río de la Plata. Su presencia más célebre en aquellas literaturas es la que plasmó Roberto Arlt en la frase de uno de los personajes de “Los siete locos”: “¡Rajá, turrítto, rajá!”

Joyce no es un autor, sí tal vez su anagrama, un “tauro”: un “literatauro”, un “literatoro” que embistió contra la literatura dejando tras de sí esa turbia escritura, esa “literaturbia”. La “literaturba”, una turba de letras en que se deshace la literatura.

Nueve o diez calembours...

En un examen somero de la obra de Borges, así como de gran cantidad de entrevistas que no están recogidas en la misma, hemos encontrado múltiples referencias a James Joyce y su obra. Ya sea una mención al pasar, todo un poema o un breve artículo aparecen goteando la escritura y la palabra del argentino. Desde 1925 hasta 1985, a lo largo de sesenta años, el lector encontrará a Joyce en Borges. Joycenborg, el neologismo que elegimos (aún contra el gusto borgeano, como se verá en lo que sigue) no sólo habla de esta relación sino también de la necesaria condensación que pretende ser este texto. Queremos dejar hablar a Borges hasta que él llegue a formular su juicio; abundarán por ello las citas en la esperanza de que nos conduzcan a la formulación sintética de su definitiva opinión sobre Joyce.

En una de las últimas entrevistas de Borges con Osvaldo Ferrari, en 1985, hablaron de la literatura irlandesa. Desde Juan Escoto Erígena a Bernard Shaw, desde Swift y Gulliver hasta el Duque de Wellington, Arthur Wellesley. Así como de Berkeley, el primero que razona el idealismo y maestro del escocés Hume, ambos a su vez maestros de Schopenhauer. También William Butler Yeats, “quizá el máximo poeta de la lengua

James Joyce:

vida
y
arte



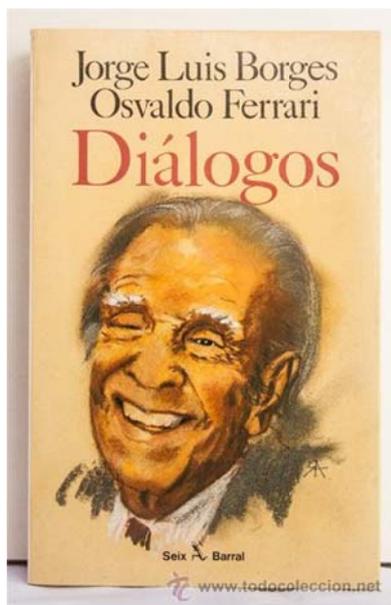
Larriera, Sergio
Joycenborg

Fuente: Revista Pliegos 5/6. EEP Madrid, 1997
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid. 2016

inglesa de nuestros tiempos”. Y siguen George Moore, Oscar Wilde, Arthur Conan Doyle, y luego otros nombres que Borges va rescatando del olvido: Goldsmith, Sheridan, los poetas del *celtic twilight*, la penumbra celta.

Hasta que cae en la cuenta:

“Y nos hemos olvidado, no sé cómo lo hemos conseguido, realmente es un prodigio del olvido: nos hemos olvidado del autor del Ulises y de Finnegans Wake (el velorio de Finnegan) que era irlandés también. Nos hemos olvidado de Joyce”.



Quizá la última vez que Borges haya mencionado o “recordado” a Joyce, ha sido mediante “un prodigio del olvido” (¡qué forma tan borgueana de reconocer una formación del inconsciente, un olvido tan significativo!). Y al retornar en la conversación sobre Yeats agrega:

“Bueno, lo que Yeats hizo con el idioma inglés es más admirable que lo que hizo Joyce, ya que las composiciones de Joyce son

un poco piezas de museo de la literatura.”
(Borges y Ferrari 1992: 346)¹

Este juicio, tal vez el último que Borges emitiera sobre Joyce, tiene la apariencia de una lápida. Pero la relación de Borges con Joyce es tan contradictoria que, de ningún modo, podría tomarse ninguna de sus expresiones, ya fuesen elogiosas o lapidarias, de manera absoluta. Las idas y vueltas de Borges no son patrimonio exclusivo de la exagerada relación con Joyce, sino que sus vaivenes en torno a los más diversos autores forman parte de su estilo. Aunque sabemos que no todos, pues hay algunos acerca de los cuales su discurso es monolítico, inmutable. Pero, es indudable que autores tan ensalzados como Joyce o Quevedo, sufrirían las consecuencias de una “cura del barroco” que atraviesa la obra borgueana y de la que fue artífice Adolfo Bioy Casares, pues:

“él fue curándome de mi amor por lo barroco. Me curó un poco de Lugones, un poco de Quevedo. Un poco de Joyce también, o mucho. Y él me ha llevado a mí a ser, ahora, un escritor -por lo menos aparentemente- sencillo. Yo tendía siempre a la pedantería, al arcaísmo, al neologismo, y él me curó de todo eso. Sin decirme una palabra. Simplemente dando por sentado que yo compartía esos juicios suyos.” (Borges 1983: 79)²

De estos defectos rápidamente enumerados (pedantería, arcaísmo, neologismo) es particularmente este último, el neologismo, lo que Borges rechaza en Joyce. Cuando Ferrari lo interroga en *Diálogos* a propósito de Shakespeare y de lo que Borges denomina “el misterioso idioma inglés”, éste responde:

“Shakespeare asaba palabras de ambas fuentes (sajonas y latinas)... En aquel momento el inglés era quizá aún más flexible que ahora: podían usarse neologismos permanentemente y eran aceptados por los oyentes. En cambio, ahora las palabras compuestas pueden

James Joyce:

vida
y
arte



Larriera, Sergio
Joycenborg

Fuente: Revista Pliegos 5/6. EEP Madrid, 1997
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid. 2016

usarse con naturalidad en alemán, y en inglés resultan un poco artificiales. Aunque Joyce se ha dedicado a acuñar palabras. Pero ha hecho una obra literaria no comprensible para el común de la gente ¿no? Se ha dedicado a eso, y creo que en Finnegans Wake (el velorio de Finnegan), fuera de las conjunciones, y de las preposiciones y los artículos, cada palabra es un neologismo; y es una palabra compuesta. Y eso se aplica no solamente a los sustantivos sino a los adjetivos y a los verbos también. Joyce inventa verbos. Claro que el inglés tiene esa capacidad: que una palabra, sin mudar su forma, puede ser un adjetivo, un sustantivo o un verbo, y hay que usarlo simplemente de ese modo.” (Borges y Ferrari 1992: 259)

Asimismo, Joyce aparece asimilado al expresionismo:

“es decir, a la idea del arte como apasionado, pero como verbal también. Digo: en el caso de Joyce lo importante es cada línea de él.” (Borges y Ferrari 1992: 72)

Los neologismos joyceanos que Borges critica sobre el final de su vida ya habían merecido en la época de sus colaboraciones en la revista El Hogar un juicio entre perplejo y despectivo. Sostuvo en 1939 respecto del recién aparecido *Finnegans Wake*: “Lo he examinado con alguna perplejidad, he descifrado sin encanto nueve o diez *calembours...*” (Borges, 1986: 328). Ya dos años antes había sostenido respecto de algunos capítulos adelantados de *Work in progress* que era “un tejido de lánguidos retruécanos en un inglés vetado de alemán, de italiano y de latín” (Borges, 1986: 83), o en “un inglés onírico” como diría en un casi idéntico párrafo al comentar la aparición de *Finnegans*. Resultaba hartamente difícil, para Borges, no caracterizar a esa concatenación como estando constituida por retruécanos “frustrados e incompetentes”.

Y ejemplifica: “No creo exagerar. *Ameise*, en alemán vale por hormiga; *amazing*, en inglés, por pasmoso; James Joyce en *Work in Progress*, acuña el adjetivo *ameising* para significar el asombro que provoca una hormiga. He aquí otro ejemplo, acaso un poco menos lúgubre. *Banister*, en inglés vale por balaustrada; *star*, por estrella: Joyce funde esas dos palabras en una sola -la palabra *banistar*- que combina las dos imágenes”. Y a continuación concluye el artículo: “Jules Laforgue y Lewis Carroll han practicado con mejor fortuna ese juego”.

Sin embargo, a pesar de la causticidad de su crítica, Borges reconocía en Joyce a un gran escritor. En el mismo artículo dice que “...es uno de los primeros escritores de nuestro tiempo. Verbalmente es quizá el primero”. Y tras equiparar a continuación algunos párrafos y sentencias de *Ulises* con los más ilustres de Shakespeare y Thomas Browne, sostiene lo siguiente: “En el mismo *Finnegans Wake* hay alguna frase memorable. Por ejemplo ésta que no intentaré traducir: *Beside the rivering waters of, hither and thithering waters of, night*. En este amplio volumen, la eficacia es una excepción”.

Esta misma frase, lo único que Borges “rescata” de *Finnegans Wake*, la citará de memoria en una conferencia cuarenta años después:

“¿Qué es esto traducido?” –se pregunta tras pronunciarla: “Las fluviales aguas de (o las fluctuantes aguas de) las acá y acullantes aguas de, noche. ¡Es horrible realmente! Yo digo eso en inglés y es mágico; suena como un conjuro; eso no depende del sentido, ya que ese sentido en otro idioma no existe.” (Borges 1980)³

Respecto de esa frase perdurable, pues Borges la cita en dos ocasiones separadas por más de cuarenta años, llama poderosamente la atención que la aísle como única en... ¡más de doscientas páginas! Y que además no sea una frase perdida en la maraña del texto, sino que sea la última línea de la primera parte del

James Joyce:

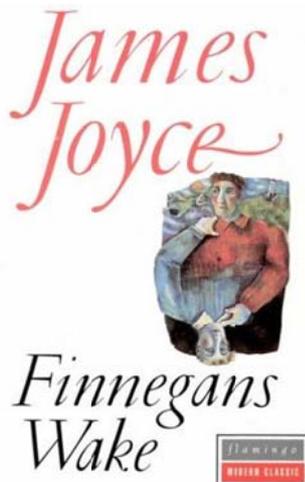
vida
y
arte



Larriera, Sergio
Joycenborg

Fuente: Revista Pliegos 5/6. EEP Madrid, 1997
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid. 2016

libro (página 216 de la edición de Paladín, London, 1992).



¿No será tan exquisito hallazgo en realidad el fruto de una lectura a disgusto que, desliziéndose a saltos sobre el texto sólo se deja encantar por una frase? No olvidemos que ya en 1925, en “El Ulises de Joyce”, Borges declaraba no haber leído las setecientas páginas, a pesar de lo cual efectuó la crítica del mismo. En consecuencia tenemos que suponer que fue muy poco lo que leyó de *Finnegans*, de allí que sólo resalte una frase que, por cerrar la primera parte del libro, se recorta claramente sobre el blanco de la página.

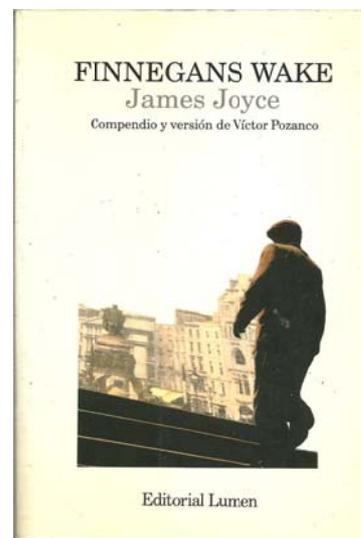
No puede ser que Borges sólo haya oído en lo que leía esa única frase. Su lectura tiene que haber sido necesariamente perezosa. Haber descifrado con dificultad -como él mismo aclara- nueve o diez *calembours* lo tiene que haber puesto de tan mal humor que ya no se detuvo hasta el final de la primera parte.

Por nuestro lado consideramos que todo el párrafo final constituye una excelente muestra de la poética joyceana. El anteúltimo párrafo termina así: “(...) *Lord save us! And ho!*

Hey? What all men. Hot? His tittering daughters of Whank?”. Y tras el punto y aparte viene el párrafo que merece especial consideración:

“Can’t hear with the waters of. The chittering waters of. Flittering bats, fieldmice bank talk. Ho! Are you not gone abome? What Thom Malone? Can’t hear with bank of bats, all thim liffeying waters of. Ho, talk save us! My foos won’t moos. Y feel as old as yonder elm. A tale told of Shaun or Shem? All Livia’s dauthersons. Dark hawks hear us. Night! My ho head balls. Y feel as heavy as yonger stone. Tell me of John or Shaun? Who where Shem and Shaun the living sons or dauther of? Night now! Tell me, tell me, tell me, elm! Night night! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!”

En cuanto a la traída frase, es cierto que la traducción que propone Borges es horrible: “Las fluviales aguas de, las acá y acullantes aguas de, noche”. No menos horrible es la versión *Finnegans Wake* de Víctor Pozanco (1993: 92): “*Junto a las ríocirculantes aguas de, las vagamundas aguas de la. Noche!*”.



James Joyce:

vida
y
arte



Larriera, Sergio
Joycenborg

Fuente: Revista Pliegos 5/6. EEP Madrid, 1997
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid. 2016

El “fluviales” borgeano hace perder el *rivering* original, mientras que “riocirculantes” no sólo suena mal sino que resulta demasiado conceptual.

Del mismo modo, “vagamundas” que en sí misma es una bella palabra, se aparta sin embargo del *hitberandhitbering* de Joyce. Al respecto cabe señalar que Borges separa este vocablo en sus tres componentes en el artículo de *El Hogar* (¿error del corrector de las pruebas de imprenta o Borges escribió la frase de memoria y automáticamente separó las palabras?), por eso traduce en la conferencia tardía “acá y acullantes”.

Borges disponía del término “vagamundas”, pues ya en 1925 (*Inquisiciones*, en el ensayo sobre Torres Villarroel) empleó la palabra “vagamundeó” que casi con seguridad habría recogido de Quevedo (*Vida del gran tacaño*): “*Los dientes le faltaban, no sé cuántos, y pienso que por bolgazanes y vagamundos se los habían desterrado*”. Según trae Corominas-Pascual, del “vagabundo” ya registrado a finales del siglo XIV y hasta Nebrija, Fray Luís de León, Fray Luís de Granada y varios autores del XVI, se pasó por etimología popular a la alteración “vagamundo”; podemos suponer que Borges la habrá usado con sumo entusiasmo en su populista *Inquisiciones*. Eligió, sin embargo “acá y acullantes” según la errónea separación que hemos comentado. Alguien que en cierta ocasión se propuso superar estas insuficiencias (inevitables, por otra parte) de traducción, creyó resolver la cuestión en estos términos: “Junto a las fluviantes aguas de, las acayacullantes aguas de. Noche!”. Pero...

Insistamos en el hecho de que Borges carga las tintas cuando escucha el mágico conjuro en una sola frase. Valga como ejemplo una proporción matemático-poética en la primera línea de la séptima sección de la primera parte del libro (p.169) que alcanza la perfección:

“Shem is as short for Shemus as Jem is joky for Jacob”.

Dijimos que lo que Borges le exige a *Finnegans Wake* no es sentido, sino música y conjuro. De allí que hable de falta de eficacia, puesto que para él la eficacia de un verso o de una frase no depende del sentido sino de la música, de esa musicalidad que nos impele a repetirlo en voz alta. Borges no escucha en este libro los mágicos sonidos que espera de tan grande escritor. Él sostiene que cuando el silencioso lector es conmovido por un pasaje elocuente, experimenta el impulso de leerlo a viva voz:

“Yo creo que un pasaje bien escrito obliga a la lectura en voz alta. En caso de tratarse de versos es evidente, porque la música del verso requiere ser aunque sea murmurada; pero en todo caso tiene que oírse. En cambio si usted está leyendo algo puramente lógico, puramente abstracto, no; en ese caso usted puede prescindir de la lectura en voz alta. Pero no puede prescindir de la lectura en voz alta si se trata de un poema (...) Eso ahora está perdiéndose, ya que la gente está perdiendo el oído. Desgraciadamente todos son ahora capaces de lectura en voz baja, porque no oyen lo que leen; pasan directamente al sentido del texto.” (Borges y Ferrari 1992: 175)

Esta operación mediante la cual el lector se transforma en oyente, destacando de este modo lo que se oye en lo que se lee, es decir, la música del texto, es exactamente la inversa de la operación que Lacan ha señalado en el acto de habla, en el cual el oyente realiza una operación de lectura, pues el significado de las frases pronunciadas en una conversación no es otra cosa que “lo que se lee en lo que se oye”. Es obvio que no se trata en ambos casos de la misma lectura: no es lo mismo leer en los sonidos del habla que oír los sonidos de la lectura. Pero es indudable que el oyente de un acto de habla tiene que descifrar la significación (lo cual es

James Joyce:

vida
y
arte



Larriera, Sergio
Joycenborg

Fuente: Revista Pliegos 5/6. EEP Madrid, 1997
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid. 2016

denominado “lectura” por Lacan) en los sonidos encadenados que emite su interlocutor.

Volvamos sobre esa palabra, “música”, aplicada a la poesía. En *Diálogos*, Ferrari le recuerda a Borges que en alguna ocasión ha dicho que tal aplicación es un error o una metáfora, pues más que de música se trataría de la entonación propia del lenguaje. A lo cual Borges responde:

“Sí, por ejemplo, yo creo tener algún oído para lo que Bernard Shaw llamaba word music (música verbal), y no tengo ningún oído, o muy escaso, para la música instrumental o cantada (...). He conversado con músicos que no tienen ningún oído para la música verbal; que no saben si un párrafo en prosa o una estrofa en verso está bien medida.” (Borges y Ferrari 1992: 357)

Se sabe, sin embargo, que Joyce sabía música, no obstante lo cual la musicalidad de su escritura despertó, como hemos visto, el elogio borgeano. En cierta ocasión, hablando de la ceguera⁴ Borges señaló las vertientes que en Joyce configuran “una obra doble”: una mitad constituida por la dos “vastas e ilegibles” novelas *-Ulises y Finnegans-*, unos “bellos” poemas y el “admirable” retrato del artista adolescente; pero “la más rescatable” (-como se dice ahora- se excusa Borges) es la otra mitad: “el hecho de que tomó el casi infinito idioma inglés. Ese idioma que estadísticamente supera a todos los demás y que ofrece tantas posibilidades para el escritor, sobre todo de verbos muy concretos, no fue bastante para él”. Así que Joyce estudió noruego, griego, latín... *“Supo todos los idiomas y escribió en un idioma inventado por él, un idioma que es difícilmente comprensible pero que se distingue por una música extraña. Joyce trajo una música nueva al inglés”*.

En una ocasión, opinando sobre su “Poema conjetural” expresa que el hecho de que concluya con el último momento de la

conciencia del protagonista, aquel en que experimenta “el íntimo cuchillo en la garganta”, es lo que da fuerza al poema. Aunque resulte totalmente inverosímil, pues los últimos momentos de una conciencia tienen que ser “menos racionales, más fragmentarios, más causales”, percepciones visuales y auditivas más desordenadas, incluso preguntas o reflexiones de índole muy práctico, tal como si sus perseguidores lo alcanzarían o no, en fin, todo aquello que justamente no aparece en este poema. Y añade Borges:

“Pero no sé si eso hubiera servido para un poema; es mejor suponer que él puede ver todo esto con la relativa serenidad que corresponde a la poesía, y con las frases más o menos bien construidas. Creo que si hubiera sido un poema realista, si hubiera sido lo que Joyce llama un monólogo interior, el poema hubiera perdido mucho; y mejor que sea falso, es decir, que sea literario.” (Borges 1986: 247)

Esta es la única vez en que Borges compara algo propio con alguna cuestión destacada en Joyce, en este caso el rechazable realismo del monólogo interior. Por el contrario, en muchas ocasiones Joyce surge en una cadena de escritores o en una dupla como ejemplo o como paradigma de algo especialmente destacable.

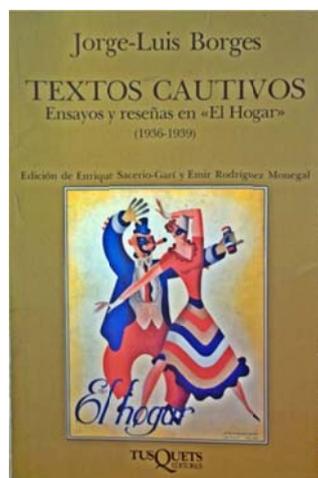
James Joyce:

vida
y
arte



Larriera, Sergio
Joycenborg

Fuente: Revista Pliegos 5/6. EEP Madrid, 1997
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid. 2016



Así, “...Joyce y Stefan George han ejecutado modificaciones más profundas en su instrumento (quizá el francés es menos modificable que el inglés y que el alemán)”⁵ expresa Borges en la comparación con Valéry. O cuando coloca a Joyce en la serie de aquellos que son “menos un hombre que una dilatada y compleja literatura”⁶: Joyce, Goethe, Shakespeare, Dante, Quevedo.

La pareja con Góngora es invocada en varias ocasiones. En una ocasión, a propósito de la mayor pasión de la vida de Rudyard Kipling, la pasión por la técnica, Borges dice de sus últimos cuentos:

“...tan experimentales, tan esotéricos, tan injustificables e incomprensibles para el lector que no es del oficio, como los juegos más secretos de Joyce o de don Luis de Góngora.” (Borges 1986: 111)

Muchísimos años después, dirá: “Sentimos el aire que se mueve, lo llamamos viento; sentimos que ese viento viene de cierto rumbo, del lado del río. Y con esto formamos algo tan complejo como un poema de Góngora o como una sentencia de Joyce”⁷.

“Cada lenguaje es una tradición, cada palabra, un símbolo compartido; es baladí lo que un innovador es capaz de alterar; recordemos la

obra espléndida pero no pocas veces ilegible de un Mallarmé o de un Joyce”⁸.

Alfred Döblin, el escritor alemán autor de *Berlín Alexanderplatz* (1929) es recordado por Borges en dos notas de *Textos Cautivos*. Fue un estudioso del *Ulises* joyceano; la novela mencionada es

“laboriosamente realista: su lenguaje es oral; su tema, el proletariado y malevaje de Berlín; su método, el de Joyce en Ulises. Conocemos no solamente los actos y los pensamientos de su héroe, el desocupado Franz Biberkopf, sino los de la ciudad que lo ciñe. Döblin ha escrito que el Ulises es un libro exacto, biológico. Cabe afirmar lo mismo de Berlín Alexanderplatz.”
(Borges 1986: 179)⁹

La última hoja

Borges ha puesto en claro en los textos que hemos conectado diversas cuestiones respecto de neologismos, musicalidad y sentido: reprueba a los primeros en tanto no posean la eficacia exigible, es decir, cuando carentes de música no inviten a repetirlos en voz alta. Ahora nos preguntamos: ¿Cabe la posibilidad de traducir a Joyce? Borges ya ha dicho que aquellos momentos de la escritura joyceana en que alcanza la cima son intraducibles (ejemplo de la única frase que salva en *Finnegans*), mostrando que la eficacia no depende del sentido.

En una “Nota sobre el Ulises en español”, publicada en “Los Anales” n°1, Buenos Aires, enero de 1946 (Borges, 1992: 46) establece su diferencia con Salas Subirat, el traductor de *Ulises*. Si para éste traducir a Joyce “no presenta serias dificultades”, para Borges en cambio, la empresa es “muy ardua, casi imposible”. Tal imposibilidad proviene de la maestría verbal de Joyce, es la perfección verbal de algunas páginas lo que torna imposible la traducción. Dice Borges:

James Joyce:

vida
y
arte



Larriera, Sergio
Joycenborg

Fuente: Revista Pliegos 5/6. EEP Madrid, 1997
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid. 2016

“El Ulises, tal vez, incluye las páginas más caóticas y tediosas que registra la historia, pero también incluye las más perfectas. Lo repito, esa perfección es verbal. El inglés (como el alemán) es un idioma casi monosilábico, apto para la formación de voces compuestas. Joyce fue notoriamente feliz en tales conjunciones. El español (como el italiano, como el francés) consta de inmanejables monosilábicos que es difícil unir”.

Y a continuación, ejemplifica abundantemente dichas dificultades. “En esta primera versión hispánica del *Ulises*, Salas Subirat suele fracasar cuando se limita a traducir el sentido”. Vienen varios ejemplos de traducción por el sentido:

“*Horseness is the whatness of allhorse*” = el caballismo es la cualidad de todo caballo.

“*Phantasmal mirth, folded away: muskperfumed*” = júbilos fantasma - góricos momificados.

“*A miriadminded man*” = hombre de inteligencia múltiple.

En todas estas versiones en español Borges considera que se pasa de lo memorable a lo lánguido, de lo melodioso y patético a lo inexistente. Los esfuerzos de los traductores son proporcionales a la disparidad de criterios. Nos vienen a la memoria las palabras de aquel esforzado traductor, quien por observar estrictamente la perspectiva borgeana, proponía rectificar la criticada versión de Subirat (“hombre de inteligencia múltiple” por “*a miriadminded man*”) ajustándose al dictamen de Borges que, en el artículo que estamos comentando, viene a continuación: “Muy superiores son aquellos pasajes en que el texto español es no menos neológico que el original”. De acuerdo a ello, y para no ser ni “lánguido” ni “inexistente”, nuestro traductor (“no menos neológico” que Joyce) daba su versión: “hombre miriádicamente mentado”.

Criterios de traducción de Joyce que resumiríamos en los siguientes términos: aunque el neologismo joyceano no siempre es eficaz pues muchas veces carece de música, debe sin embargo ser respetado en tanto tal, no dejándose guiar por el sentido al traducirlo. Tal respeto al neologismo se impone con mucha más razón cuando resulta eficaz, alcanzando la sonoridad musical que Borges exige de un escritor como Joyce; entonces, más que nunca, dado que “Joyce dilata y reforma el idioma inglés, su traductor tiene el deber de ensayar libertades congéneres”.

En la revista *Proa* (nº 6, 1925: 3-7) Borges publicó su primer artículo sobre el escritor irlandés: “El Ulises de Joyce”. Comienza declarando: “Soy el primer aventurero hispánico que ha arribado al libro de Joyce...”

¿Qué lo lleva a arrogarse los méritos de tal lectura originaria? ¿De dónde extrae esa certeza? ¿De las lecturas de las revistas literarias escritas en castellano? ¿De los juicios formados acerca de sus contemporáneos hispanohablantes? ¿De su conocimiento del ancestral rechazo por la lengua inglesa existente en la península, y de la eventual extensión de ese rechazo a la América hispánica? Estas u otras razones le posibilitaron emitir la sentencia que lo consagra como aventurero privilegiado, como Ulises hispánico confrontado a la Odisea joyceana. Y si Borges sostiene haber sido el primero, tendremos que aceptar que su traducción de la última hoja del libro fue la primera versión del *Ulises* en castellano. Bajo ese título se publicó en ese mismo número de *Proa* la traducción de Borges: “La última hoja del Ulises”.

Lectura y traducción apresuradas, como el mismo Borges confiesa. Algo del libro lo apremió hasta el punto de precipitar la traducción... ¡de la última hoja! Un hecho tal vez inédito en materia de traducciones. Necesitó no solamente ser el primero en

James Joyce:

vida
y
arte

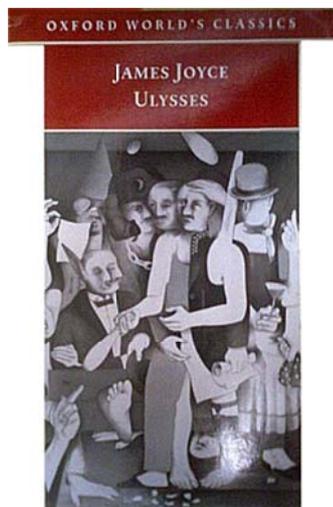


Larriera, Sergio
Joycenborg

Fuente: Revista Pliegos 5/6. EEP Madrid, 1997
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid. 2016

aventurarse en el *Ulises*, sino en recorrerlo a saltos y en traducir el final. Saltos de Borges que pasaron por encima de una hoja del *Ulises*, hoja que, podemos asegurar, el petulante joven no había leído. Nos referimos a la página 683 de la versión de que disponemos (James Joyce. *Ulysses*. Oxford World's Classics, 1992 –según la edición de 1922-).

Al reflexionar que cada uno que entra se imagina que es el primero en entrar mientras que él es siempre el último término de la serie precedente aún si es el primer término de la siguiente, imaginándose cada uno ser el primero, el último, el solo y el único, mientras que no es ni primero ni último ni solo ni único de una serie que se origina en y se repite hasta el infinito.” (Joyce 1972: 677)



La versión de José M. Valverde es prácticamente igual (Ediciones Lumen. Barcelona, 1991. 3ª Edición, p.627).

Este párrafo de *Ulises* habría aconsejado prudencia al joven Borges. Pero deseaba ser el primero.

Nos asomaremos a esa última hoja. En sus primeros renglones dice el original:

“...shall I wear a white rose or those fairy cakes in Liptons I love the smell of a rich big shop at 7 1/2 d a lb or the other ones with the cherries in them and the pinky sugar 11 d a couple of lbs...” (Joyce 1991: 627)

Allí puede leerse:

“If he had smile why would he have smiled?”

“To reflect that each one who enters imagines himself to be the first to enter whereas he is always the last term of a preceding series even if the first term of a succeeding one, each imagining himself to be first, last, only and alone whereas, he is neither first nor last nor only nor alone in a series originating in and repeated to infinity.” (Joyce 1992: 683)

Párrafo que J. Salas Subirat traduce así:

“Si hubiera sonreído, ¿por qué habría sonreído?”

Traduce 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...”.

Si para Bogen las *fairy cakes* son “masas divinas” y el *pinky sugar* es “azúcar rosadita”, denotando los modales refinados propios de su educación, modales y costumbres que exigen una adjetivación en consonancia, llegando los sabores a ser divinos y los colores diminutos, rosaditos, en cambio para Salas Subirat se tratará de “tortas de hadas”, evidentemente sugeridas por el *fairy*, mientras que el azúcar será sencillamente “rosado”. También para José M. Valverde el color será “rosado” a secas, pero las masas divinas y las tortas de hadas de sus predecesores serán “magdalenas”, ni tan mágicas ni tan divinas.

James Joyce:

vida
y
arte



Larriera, Sergio
Joycenborg

Fuente: Revista Pliegos 5/6. EEP Madrid, 1997
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid. 2016

¿O sí? Pues tal vez tratándose de *fairy cakes* de Molly Bloom, magdalenas, tortas y masas sean todas equiparables, dulces del deseo, todas *fairy*.

Una década más tarde de haber procedido a esta traducción, en su historia de la eternidad, Borges, al pasar, menciona el *Ulises*. Lo hace en el contexto del comentario sobre la eternidad según San Agustín. Dado que la eternidad del Señor registra de una vez “no solamente todos los instantes de este repleto mundo sino los que tendrían su lugar si él más evanescente de ellos cambiara y los imposibles también”, resulta evidente que su eternidad combinatoria y puntual es mucho más copiosa que el universo”. Prosigue Borges estableciendo la diferencia de esta eternidad agustiniana con las eternidades platónicas. Si para estos últimos el riesgo mayor es la insipidez, en cambio la eternidad en la versión del santo “corre peligro de asemejarse a las últimas páginas de Ulises, y aún al capítulo anterior, al del enorme interrogatorio”. Vemos que Borges califica de “peligro” a tal semejanza. Pero “un majestuoso escrúpulo de Agustín moderó esa prolijidad”. Entendemos que nos ahorró el encadenamiento de todos los instantes posibles e imposibles, evitando agobiarnos con una prolija enumeración. Merced a sus escrúpulos, San Agustín salva al lector del peligro joyceano, la para Borges obsesiva prolijidad del monólogo interior de Molly Bloom. Peligro que, bajo la vertiginosa forma de una metonimia imputada pudo haber atrapado al joven Borges, impulsándolo a la temprana traducción de “la última hoja del Ulises”.

En esta última página, Ronda y Algeciras, sucintamente descritas como poblaciones de “callecitas rarísimas”, las casas son “rosadas, amarillas y azules”, constituyendo el escenario para la erótica entrega de Molly Bloom. Estos tres colores básicos, colores que mitigados con blanco intervienen en la construcción del arrabal borgeano... ¿No

podieron haber determinado la elección de esa última página del *Ulises*? Tanta rosa blanca y azúcar rosadita, tantos rosales y casas rosadas, y aquella rosa en el pelo, ¿no habrán atrapado a Borges, para quien ya el color rosa estaba ligado tanto a la ternura como al coraje?

Eco de Borges y Joyce

Recientemente, Umberto Eco ha hablado de Borges y Joyce. Fue en el discurso pronunciado en la Universidad de Castilla La Mancha el día en que fue investido “Doctor Honoris Causa” (Diario “El País”, 31 de mayo de 1997).

Eco empezó comparando dos bibliotecas. Una, la del Quijote, “de la que se sale”; otra, la de Borges, “de la que no se sale”. Si el primero quería que el mundo fuese su biblioteca, el otro decidió que su biblioteca era como el universo.

“La idea de la biblioteca de Babel se ha unido a la también vertiginosa noción de la pluralidad de mundos posibles, y la fantasía de Borges ha inspirado en parte el cálculo formal de los lógicos modales (...) Hay otra historia que, inventada por un artista, ha influido también en la imaginación de los científicos, si no de los lógicos, ciertamente de los físicos y de los cosmólogos, y es el *Finnegans Wake* de Joyce”.

Más adelante, Eco pasa a interrogarse sobre los paralelismos y las diferencias de estos dos escritores “que han hecho del lenguaje y de la cultura universal su terreno de juego”. Una lengua tiene dos caras: el significante y el significado. Si el significante organiza sonidos, el significado por su parte aparece organizando ideas. “Joyce ha jugado con las palabras; Borges con las ideas. Y al llegar a este punto se delinea una concepción distinta de la infinita capacidad de segmentación del propio objeto de manipulación. Los

James Joyce:

vida
y
arte



Larriera, Sergio
Joycenborg

Fuente: Revista Pliegos 5/6. EEP Madrid, 1997
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid. 2016

elementos atómicos de la palabra son las raíces, las sílabas, los fonemas. Se pueden, como mucho, hacer nuevas combinaciones de sonidos, y se tiene entonces el neologismo o el “pun” (“juego de palabras), o combinar letras, y se obtiene el anagrama, procedimiento cabalístico del que Borges conocía la magia. El elemento atómico de las ideas, o de los significados, en cambio, es siempre una idea u otro significado. Se puede descomponer hombre en “animal humano macho” y rosa en “flor de pétalos carnosos”, se podrán encadenar ideas para interpretar otras ideas, pero no se va más allá. Podríamos decir que el trabajo sobre el significante actúa en el nivel subatómico, mientras que el trabajo sobre el significado actúa sobre átomos que no se pueden descomponer más para formar nuevas moléculas. Borges optó por esta segunda elección, que no es la de Joyce, pero que es igualmente rigurosa, absoluta, y conducida al límite de lo posible y de lo pensable”.

Para Domingo García Sabell, desde sus comienzos de artista Joyce va apartando fantasmas. Avanza por los retorcidos caminos de la vida -el laberinto- para llegar al ombligo del mundo, para llegar a la gran explicación final: “Una explicación elevada en epifanías y sumergida en fonemas” (García Sabell, 1968).

El laberinto, el dédalo, dan nombre a Stephen Daedalus, protagonista del *Retrato del artista adolescente* y del *Ulises*. “James Joyce tuvo la sensación, a lo largo de su vida, de que la existencia era un laberinto inextricable, un dédalo confuso y desorientador (...) En la existencia no hay más que estrechos caminos inexplicables en medio de revueltos campos y de huertos sin límites. No hay más que laberintos parciales cuyo inmenso conjunto constituye el inabarcable laberinto del universo”. Así, el laberinto llega a ser el protagonista de *Finnegans Wake*, texto en el cual “toda la red argumental, el desarrollo de

las acciones y el lenguaje empleado, son ya un puro dédalo”.

Sabemos que en la topología borgeana hay dos figuras esenciales a la construcción de su espacio: el patio y el laberinto. Laberinto que se potencia mediante esa otra palabra, dédalo. Dédalo y laberinto; Borges escribió acerca de un poeta de un siglo lejano:

*“¿Habrá sentido que no estaba sólo
y que el arcano, el increíble Apolo
le había revelado un arquetipo,
un ávido cristal que apresaría
cuanto la noche cierra o abre el día:
dédalo, laberinto, enigma, Edipo?”*

(“Un poeta del siglo XII”. Borges
1964)

Tal vez sea el laberinto el que justifique nuestro neologismo: Joycenborg. Más allá de cualquier adhesión o rechazo de Borges por Joyce, y lejos de sugerir cualquier clase de influencia temática, hipotético fruto de tempranas lecturas, digamos simplemente que son dos escritores laberínticos, cada uno a su manera. Si el texto de Joyce siempre aspira a constituir un laberinto argumental y lingüístico, hasta su logro final, Borges, por su parte, con un lenguaje cada vez más claro y preciso, va tejiendo una obra laberíntica. Mientras Borges, valiéndose del sentido conduce al extrañamiento desrealizante, a la paradoja, a la perplejidad, Joyce, a través del sin sentido, arrastra al lector por su escritura laberíntica hasta confrontarlo al sentido último de la existencia.

James Joyce:

vida
y
arte



Larriera, Sergio
Joycenborg

Fuente: Revista Pliegos 5/6. EEP Madrid, 1997
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid. 2016

Bibliografía

- Borges, J. Luis. 1925. “El Ulises de Joyce”.
Proa, Año 2, nº 6: 3-7. Buenos Aires.
- 1925. *Inquisiciones*. Editorial Proa, Buenos Aires.
- 1964. *El otro, el mismo*. Obra poética de Borges. Emecé, Buenos Aires.
- 1970. *El informe de Brodie*. Emecé Editores, Buenos Aires.
- 1983. *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carizzo*. Fondo de cultura Económica, México.
- 1986. *Textos cautivos*. Tusquets Editores. Col. Marginales, 92. Edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Barcelona.
- 1992. De la hemeroteca borgiana. *Cuadernos Hispanoamericanos* (505-507). Homenaje a Jorge Luis Borges. Madrid.
- 1989-2004. Obras Completas II (1975-1985). Emecé Editores, Buenos Aires-Barcelona.
- 2002. Obras Completas III (1975-1985). Emecé, Barcelona.
- Borges, J. Luis; Ferrari, Osvaldo. 1992. *Diálogos*. Seix Barral, Barcelona.
- García Sabell, Domingo. 1968. *Tres síntomas de Europa: Joyce-Van Gogh-Sartre*. Ed. Revista de Occidente, Madrid.
- Joyce, James. 1972. *Ulises*. Traducción J. Salas Subirat. Santiago Rueda Editor. Buenos Aires, 6ª Edición.
- 1991. *Ulises*. Traducción Jose Mª Valverde. Ediciones Lumen, 3ª edición, Barcelona.
- 1992. *Finnegans Wake*. Paladin, Harper Collins, London.
- 1993. *Ulysses*. Oxford University Press, facsímil de la edición de 1922.
- 1993. *Finnegans Wake*. Traducción y versión de la obra completa por Víctor Pozanco. Editorial Lumen, Barcelona.

Notas

¹ Ya en 1964, en el prólogo a “El otro, el mismo”, Borges había caracterizado la escritura Joyceana como “espécimen de museo”: “*Los idiomas del hombre son tradiciones que entrañan algo de fatal. Los experimentos individuales son, de hecho, mínimos, salvo cuando el innovador se resigna a labrar un espécimen de museo, un juego destinado a la discusión de los historiadores de la literatura o al nuevo escándalo, como el Finnegans Wake o las Soledades*”.

² Conversaciones con Antonio Carizo, 1979.

³ “El poeta y la escritura”. Conferencia dictada en 1980 en la Escuela Freudiana de Buenos Aires.

⁴ *Siete noches*. Obras completas III, pp. 284.

⁵ *Otras inquisiciones* (1952). Obras completas II, p. 64.

⁶ *ibidem*, p.44.

⁷ *Siete noches*. Obras completas III, p.225. Otra equiparación de Joyce y Góngora puede verse en la cita que recogemos en la nota (1), donde se emparejan sus respectivos “Finnegans Wake y Soledades”.

⁸ “El informe de Brodie” (1970). Prólogo. Obras completas II, p.400.

⁹ De “Berlin Alexanderplatz” se ha visto hace unos años una excelente versión en catorce capítulos para televisión de Rainer Fassbinder.