

EL PRIMER *ULISES* ESPAÑOL: CINCO REFLEXIONES

Ana Gargatagli

Departamento de Filología Española
Universitat Autònoma de Barcelona



Recibido: 18 mayo 2013
Aceptado: 27 julio 2013



2013

Entre 1924 y 1930 se publicaron en España cuatro fragmentos traducidos del *Ulises* de James Joyce. Aparecieron en revistas que se escribían en castellano, gallego y catalán, en tiempos en que la cultura peninsular disponía de esas valiosas tramas paralelas —tardarían años en recuperarse— y en que comenzaba a vislumbrarse un campo literario poderoso. El fascismo triunfante desarticuló aquel proceso creativo y la recepción futura del *Ulises* quedó contenida en las noticias que podían dar las prensas literarias, informaciones que poco tienen que ver, en verdad, con el concepto mismo de recepción: que la escritura de los autores nacionales, en palabras de Antoine Berman, «se deje influir» por la escritura traducida. Esfumado el porvenir —la primera versión española del *Ulises* es de 1976— quedó ese curioso pasado de un Joyce fragmentario que tres de las cuatro lenguas de España insertaron de diverso modo en las tradiciones literarias del castellano, del catalán y del gallego. Esas versiones parciales están incluidas en los siguientes artículos: **(1)**

Antonio de Marichalar, «James Joyce en su laberinto», *Revista de Occidente* (Madrid), 6 (noviembre de 1924), 177-202.

«*Ulysses*. Anacos da soadisema novela de James Joyce postos en galego do texto inglés, por Ramón Otero Pedrayo», *Nós* (La Coruña), 32 (15 agosto 1926), 3-11.

«La nueva literatura inglesa. James Joyce», *La Gaceta Literaria* (Madrid), 21 (1 noviembre 1927), 3. Traducción de E[rnesto] G[iménez] C[aballero].

«James Joyce, *Ulisses*», *Hélix* (Vilafranca del Penedés), 9 (febrero 1930), 4-5. Traducción de M. R.

1. La recepción de la recepción

En el primer artículo que Ezra Pound publicó sobre James Joyce **(2)** presentaba *Dublineses* (que había sido editado el mes anterior) como un repertorio irlandés que rompía con la tradición de la literatura irlandesa. Ese apartarse de lo irlandés fundaba una paradoja, la del realismo sin color local. Pound subrayaba la definición de la escritura de Joyce como realista (en el sentido de formular una representación verosímil del mundo narrado) para marcar de inmediato lo que lo separaba del costumbrismo irlandés: ese mundo representado estaba muy lejos de ser *típico* aunque nunca perdía la esencia que lo vinculaba a determinado lugar.

Para ejemplificar el razonamiento, Pound citaba dos modelos: Gustave Flaubert, Benito Pérez Galdós. La segunda referencia parece sorprendente: ¿por qué Galdós al que la crítica española no asoció inicialmente (o después) con Joyce? Ese vínculo no aparece en los primeros textos que se escribieron en España a propósito de Joyce. Tampoco en aquellas traducciones fragmentarias al castellano, que publicaron Antonio Marichalar (1924) y Ernesto Giménez Caballero (1927). Tampoco en el prólogo, también de Antonio Marichalar, de la primera obra de Joyce traducida completa al castellano: *El artista adolescente* de Dámaso Alonso. Quizá por esta desvinculación de la propia tradición, porque se trataba de lecturas repetitivas y de carácter *snob*, la recepción castellana (incluyendo las traducciones fragmentarias) no se citan dentro de la recepción europea o mundial de Joyce ni pasaron a formar parte de compleja trama de ediciones internacionales toleradas, prohibidas, adulteradas o ilegales que nutren la biografía más esencial del escritor irlandés.

Leer a Joyce como si fuera una absoluta novedad es lo opuesto a leer la literatura como *forma* y, por tanto, es cortejar la imposibilidad de describir en qué consiste la novedad. Pound, esencialmente un formalista, pudo leer en Galdós un linaje joyceano y referir semejanzas en el modo de representar el mundo de lo narrado. Tanto en «*Gens de Dublin* y Mr James Joyce» como en «James Joyce y Pécuchet», **(3)** Ezra Pound habla de una novela determinada: *Doña Perfecta*. Sin embargo, es posible desarrollar las observaciones del poeta norteamericano en otros escenarios. Algo que descubre el

lector común cuando, alejado por completo de la nutrida bibliografía que acompaña a la obra de Galdós, ese lector se limita a leer sus novelas. En ellas, lo primero que sorprende es una representación extremadamente verosímil de la oralidad que empieza en el narrador —una voz de perfiles masculinos— y salta de personaje en personaje, de mujeres a hombres, modulando la gama infinita de tipos sociales que aparecen en sus obras. Es probable que esas voces vivísimas comenzaran como mera mimesis de la lengua oral para terminar por convertirse en representaciones cada vez más sofisticadas de la conciencia humana. Esa experimentación (para que la voz del personaje sea la psicología del personaje, para que el lector comprenda cómo es cada personaje oyendo sólo hablar al personaje, hay que hacer muchas pruebas) lo llevó a pocos centímetros de lo que conocemos por palabra interior o monólogo interior de la literatura moderna. Para verificarlo basta este ejemplo tomado de *Fortunata y Jacinta*, escrita entre 1886 y 1887. Las cursivas indican cuán cerca estuvo.

A las doce de un hermoso día de Octubre, D. Manuel Moreno-Isla regresaba a su casa, de vuelta de un paseito por *Hide Park*... digo, por el Retiro. Responde la equivocación del narrador al *quid pro quo* del personaje, porque Moreno, en las perturbaciones superficiales que por aquel entonces tenía su espíritu, solía confundir las impresiones positivas con los recuerdos. Aquel día, no obstante, el cansancio que experimentaba, determinando en él un trabajo mental comparativo, permitiéndole apreciar bien la situación efectiva y el escenario en que estaba. «*Muy mal debe andar la máquina, cuando a mitad de la calle de Alcalá ya estoy rendido. Y no he hecho más que dar la vuelta al estanque. ¡Demonio de neurosis o lo que sea! Yo, que después de darle la vuelta a la Serpentine me iba del tirón a Cromwell road... friolera; como diez veces el paseo de hoy... yo que llegaba a mi casa dispuesto a andar otro tanto, ahora me siento fatigado a la mitad de esta condenada calle de Alcalá... ¡Tal vez consista en estos endiablados pisos, en este repecho insoportable!... Esta es la capital de las setecientas colinas. ¡Ah!, ya están regando esos brutos, y tengo que pasarme a la otra acera para que no me atice una ducha este salvaje con su manga de riego. 'Eso es, bestias, encharcad bien para que haya fango y paludismo...'. Pues por aquí, los barrenderos me echan encima una nube de polvo... 'Animales, respetad a la gente...'. Prefiero las duchas... En fin, que este salvajismo es lo que me tiene a mí enfermo. No se puede vivir aquí... Pues digo; otro pobre. No se puede dar un paso sin que le acosen a uno estas hordas de mendigos. ¡Y algunos son tan insolentes!... 'Toma, toma tú también'. Como me olvide algún día de traer un bolsillo lleno de cobre, me divierto. ¡Aquí no hay policía, ni beneficencia, ni formas, ni civilización!... Gracias a Dios que he subido el repecho. Parece la subida al Calvario, y con esta cruz que llevo a cuestras, más... ¡Qué hermosos nardos vende esta mujer! Le compraré uno... 'Deme usted un nardo. Una varita sola... Vaya, deme usted tres varitas. ¿Cuánto? Tome usted... Abur'. Me ha robado. Aquí todos roban... Debo de parecer un San José; pero no importa... 'Yo no juego a la lotería; déjeme usted en paz'. ¿Qué me importará a mí que sea mañana último día de billetes, ni que el número sea bonito o feo...? Se me ocurre comprar un billete, y dárselo a Guillermina. De seguro que le toca. ¡Es la mujer de más suerte!... 'Venga ese décimo, niña... Sí, es bonito número. ¿Y tú por qué andas tan sucia?'. ¡Qué pueblo, válgame Dios, qué raza! Lo que yo le decía anteayer a D. Alfonso: 'Desengáñese Vuestra Majestad, han de pasar siglos antes de que esta nación sea presentable. A no ser que venga el cruzamiento con alguna casta del Norte, trayendo aquí madres sajonas'. Ya poco me falta. Francamente, es cosa de tomar un coche; pero no, aguántate, que pronto llegarás... Un entierro por la Puerta del Sol. No, lo que es aquí no me he de morir yo, para que no me lleven en esas horribles carrozas... Dan las doce. Allí están los cesantes mirando caer la bola. Buena bola os daría yo. Ahí viene Casa-Muñoz. ¿Pero qué veo? ¿Es él? Ya no se tiñe. Ha comprendido que es absurdo llevar el pelo blanco y las patillas negras. No me mira, no quiere que le salude. Realmente es muy ridícula la situación de un hombre que se tiñe, el día en que se decide a renunciar a la pintura, porque la edad lo exige o porque se convence de que nadie cree en el engaño... Allí va en un coche la duquesa de Gravelinas... No me ha visto... 'Abur Feijoo...'. ¡Qué bajón ha dado ese hombre!... Vamos, ya entro por mi calle de Correos. Si habrá venido a almorzar mi primo... Lo que es hoy me tiene que hacer un reconocimiento en toda regla, porque me siento muy mal... Que me ausculte bien, porque este corazón parece un fuelle roto. ¿Será esto un fenómeno puramente moral? Puede ser. Ya veo yo el remedio... ¡Pero qué verdes están las uvas, qué verdes! Los balcones tan tristes como siempre. ¡Ah!... sale al mirador Barbarita para hablar con la rata eclesiástica... 'Adiós, adiós... vengo de dar mi paseito... Estoy muy bien, hoy no me he cansado nada...'. ¡Qué mentira tan grande he dicho! Me canso como nunca. Ahora, escalera de mi casa, sé benévola conmigo. Subamos... ¡Ay, qué corazón, maldito fuelle! Despacito, tiempo hay de llegar arriba. Si no llego hoy, llegaré mañana. Seis escalones a la espalda. ¡Dios mío, lo que falta todavía!**(4)***

Veamos ahora el texto de otro autor que se escribió también en 1887.

La calle está oscura; sin embargo no son más que las siete y media; voy a volver a casa; estaré cómodamente a las nueve en el Nouveautés. La avenida está menos oscura de lo

que parecía antes; el cielo está claro; sobre las aceras una limpieza, la luz de los faroles de gas, de los triples faroles de gas; poca gente en la calle; allí, la Opera, el foyer iluminado de la Opera. Olvidaba mis guantes, ¡bah! Enseguida estaré en casa; y ahora no se ve a nadie. [...] La terraza del café de la Paix está llena; no hay nadie que yo conozca; la Opera, la calle Auber, la casa donde vive M. Vaudier, hace ya dos meses que no he vuelto a cenar con él, quizá esté de viaje; ¡qué rico es! ¡Ah!, poseer semejante fortuna; ¿cuánto podrá tener? [...] El teatro Edén; las candelillas; las lámparas eléctricas; los vendedores de programas; un niño abre la portezuela de un simón; ¿qué necesidad hay de que un niño abra la portezuela de un simón? Allí los almacenes Printemps; sobre la acera ni un gato; de ordinario está lleno de mujerzuelas deteniendo a la gente insoportablemente; ni una esta noche; la calle está triste. (5)

En el prólogo que antecede al libro de donde está tomado este último fragmento, Valéry Larbaud afirma con rotundidad: «Acabamos de disipar definitivamente (esperamos) los principales malos entendidos que han surgido en los Estados Unidos y en Francia, en estos últimos años, acerca del monólogo interior. Hemos establecido la prioridad de Édouard Dujardin, en lo que concierne a invención y empleo de esta forma». (6) La obra que Larbaud está presentando al público es, desde luego, *Les lauriers sont coupés*, considerada por James Joyce y por la crítica de la obra de Joyce como la primera experiencia explícita de una técnica nueva: la reproducción verbal del fluir de la conciencia.

Si el fragmento de *Fortunata y Jacinta* explora la misma técnica que *Les lauriers sont coupés* (como se observa en la comparación) no sería un disparate afirmar que Galdós coincidió con Dujardin y que, por lo tanto, también Joyce estaba en Pérez Galdós porque el escritor español —como Flaubert, como Henry James, como Dostoievski, como Faulkner, como Virginia Woolf— buscaba soluciones a los problemas narrativos que le planteaba la complejidad de la escritura. La voz del narrador de *Fortunata y Jacinta* forma parte del mundo de los personajes de *Fortunata y Jacinta* y cuando tiene que alejarse del círculo de las personas más o menos cultas que forman la familia principal, no resulta raro que individuos que practican una suerte de analfabetismo oral hablen por su cuenta o sean parodiados por el narrador. El personaje de Moreno Isla es un caso aparte. Como dice Umberto Eco de *Ulises* «no es el diario del artista exiliado de la ciudad, sino del *everyman* exiliado en la ciudad». (7) En este caso, de un país. El narrador no puede hacerse cargo, sin comprometerse, de esa forma de hablar. ¿Qué marcas sutiles podría introducir para mostrar la distancia entre el madrileñismo apasionado de muchos otros personajes y alguien que siente un asco confuso por la realidad que lo vio nacer? La solución hallada es perfecta. No se reproduce lo que en verdad dice —algunas frases sueltas— se anota lo que piensa y el modo caótico cómo lo piensa.

La cercanía de Galdós a las técnicas de las novelas del siglo XX justifica que Pound lo incluyera en su peculiar repertorio de «maestros modernos». La dificultad de leer a Galdós por parte de los críticos españoles que se ocupaban de la literatura del siglo XX explica lo contrario: que la presentación de Joyce se hiciera a partir de elementos circunstanciales contenidos en las reseñas francesas o inglesas a las que repiten de forma visible e invisible. Tal es el caso del primer traductor fragmentario de *Ulises*.

2. Antonio Marichalar. Lector transversal de Joyce

La primera traducción conocida del *Ulises* de James Joyce en castellano son algunos fragmentos incluidos en el artículo «James Joyce en su laberinto» de Antonio Marichalar (1893-1973) que se publicó en la *Revista de Occidente* en 1924. Este miembro de la Academia de la Historia —al que Manuel Abellán situó como uno de los catedráticos y profesores al servicio del fascismo español— era un divulgador cultural que tuvo alguna participación en las revistas literarias de los años treinta y que, al terminar la guerra civil (que pasó refugiado en Francia), colaboró en *Escorial*, una publicación que reunió a los escasos nombres literarios que convocaban las ideas del régimen: Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Gonzalo Torrente Ballester, José María Alfaro, Pedro Mourlane Michelena, José Luis López Aranguren, Juan José López Ibor, Carlos Alonso del Real, Gerardo Diego.

El texto donde están incluidos los fragmentos de *Ulises* revela las habilidades que Marichalar cultivó años después en el campo de lo biográfico (méritos que quizá le valieron el sillón de académico de la historia) y que dependen más de la escritura que del rigor científico. Tales rasgos de estilo no son ideológicos: a pesar de los vínculos con la derecha española no dejó (que se sepa) textos que reflejaran la natural convivencia con la grisura de la época. No dejó tampoco nada que dijera lo contrario y aunque suele ser recordado como el «introducido» de Joyce, Faulkner y hasta de Virginia Woolf, no parece creíble que sus reseñas y artículos modificaran en algo el curso de la cultura en lengua castellana. Cierta delicadeza de su escritura y el interés que pareció demostrar en divulgar la literatura contemporánea sugieren que no debió sentirse cómodo con el mal gusto imperante durante el largo franquismo como tampoco debió aprobar el clima de violencia que el fascismo impuso a la II República.

Más que un crítico —resulta difícil subrayar hoy alguna frase memorable en sus escritos— ocupó un lugar en la industria cultural de los años veinte y treinta cuya acelerada modernización incluyó una gran expansión editorial gobernada por inéditos contactos con otros países europeos y por la primera e inicial hegemonía de lo mediático. El progreso de las artes gráficas y la multiplicación de los medios de comunicación escritos (a los que sumó la radio en los primeros años del siglo XX) determinaron que la información literaria y artística incluyera públicos más amplios que conocían nombres y rostros separados de las obras. La figura de autor es una de las características del arte de vanguardia porque nunca antes, con la misma intensidad, apellidos, caras, tics y excentricidades alcanzaron tan alto grado de independencia de la escritura literaria o de las producciones artísticas. El caso del escritor irlandés fue emblemático porque, al lado de las

críticas y lecturas que fue produciendo su obra, se multiplicaron textos menores que pusieron en marcha cierta «operación Joyce» y que hicieron circular las prohibiciones o el anecdotario que acompañaban a sus libros. El artículo de Marichalar repite esas tendencias: los anticipos iconográficos (una foto del autor), los sucesos banales (un lord inglés, una dama y un Rolls Royce) y la recensión de las ideas de dos o tres plumas famosas como argumento de autoridad forman una presentación convencional ajena a la lectura crítica que tuvieron *Ulises* y su autor en otras latitudes.

Revelan esa función divulgativa los fragmentos no tomados del original sino traducidos literalmente de la versión francesa que Valéry Larbaud había publicado en *Commerce*, la revista trimestral que dirigían Paul Valéry, Léon-Paul Fargue y el propio Larbaud.⁽⁸⁾ Se trata de párrafos que formaban el primer borrador de la traducción completa de *Ulises* que apareció en 1929,⁽⁹⁾ aunque el crítico y traductor de la *Revista de Occidente* no mencionó la fuente de su traducción ni tampoco la lengua verdadera de su versión: el francés.

James Joyce, Sylvia Beach, 1922, p. 731:

I wear a white rose or those fairy cakes in Liptons I love the smell of a rich big soap at 7 ½ d a lb or the other ones with the cherries in them and the pinky sugar 11 d 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 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 of things and all the fine cattle going about that would do your heart good to see rivers and lakes and lakes and flowers all sorts of shapes and smells and colours springing up even out 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 universe 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 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 first I gave him the bit of seedcake...

Valéry Larbaud, *Commerce*, 1924, p. 156:

Je porterai porterai-je une rose blanche ou ses gateaux de chez Lipton j'aime l'odeur d'une belle et grande boutique à 15 sous la livre ou les autres avec des cerises devant et le sucre rose à 22 sous les deux livres naturellement une jolie plante pour le milieu de la table je trouverai ça meilleur marché chez voyons ou est-ce je les vus il n'y pas longtemps j'aime les fleurs j'aimerais que toute la maison nage dans les roses quant à ceux qui disent qu'il n'y a pas de Dieu je ne donnerai pas ça de toute leur science pourquoi ne se mettent-ils pas à créer quelque chose je lui ai souvent demandé les athées ou ce qu'il leur plaît de s'appeler qu'ils commencent par aller se faire enlever leur crasse et puis ensuite ils demandent le prêtre à grand cri quand ils meurent et pourquoi pour quoi parce qu'ils ont peur de l'enfer à cause de leur mauvaise conscience ah oui je les connais bien qui a été la première personne dans l'univers avant qu'il n'y ait personne qui a tout fait qui ah cela ils ne savent pas ni moi non plus et voilà ils pourraient aussi bien essayer d'empêcher le soleil de se lever demain matin le soleil brille pour vous dit-il le jour ou nous étions couchés dans les rhododendrons à la pointe de Howth dans son complet de tweed gris et avec son chapeau de paille le jour ou je l'ai amené à se déclarer oui d'abord je lui ai donné le morceau...

Antonio Marichalar, *Revista de Occidente*, 1924, p. 193:

qué llevaré llevaré una rosa blanca o esos pasteles de casa de Liptons me gusta el olor de una tienda grande y buena a quince perras la libra o los otros con cerezas dentro a 22 perras las dos libras naturalmente una bonita planta para poner en medio de la mesa la encontraría más barata en casa de vamos donde he visto yo aver eso hace poco me gustan las flores me gustaría que toda la casa nadase en rosas...» «y los que dicen que no hay Dios yo no daría niesto por toda su ciencia por qué no se ponen a crear alguna cosa les he preguntado yo algunas veces los ateos o como quieran llamarse quemepiezan por ir a que les quiten la grasa y en seguida llamar al curagritos cuando se mueren y por qué por qué porque tiene miedo del infierno por culpa de su mala conciencia ay si que bien los conozco quien ha sido la primera persona en el universo que que antes que no hubiera nadie lo ha hecho todo que ah eso solo saben si yo tampoco iya podía segun eso impedir que saliera mañana por la mañana el sol brilla porté me dijo el día a qué que estábamos echados en los rhododendros en el cabo de Howth con su traje gris isusombrero de paja el día que le hice que se me declarase le había dado yo... etc.

La versión de *Commerce*, firmada por Larbaud y Auguste Morel, tal como se señala en la pequeña introducción que la precede, buscaba presentar al lector a los tres personajes principales (Bloom, Molly Bloom y Dedalus) y los novedosos procedimientos narrativos de Ulises. Marichalar reproduce un fragmento del monólogo final y dos párrafos breves destinados a mostrar los juegos de palabras.

Traducir desde el francés —es bastante verosímil que la tan publicada versión de *Al faro* de Virginia Woolf de Antonio Marichalar también tuviera este linaje— resultaba una práctica muy extensa. La elección de un idioma diferente del original puede ser visto —sobre todo ahora— como un acto ilegítimo. En términos literarios, sin embargo, no son pocos los beneficios ni los efectos que esas mediaciones indirectas dejaron sobre la lengua. Basta mencionar el influjo decimonónico en la tradición española de la narrativa rusa —traducida toda ella desde el francés— para comprender que el traslado exitoso de procedimientos o formas no depende de que el punto de partida sea necesariamente el original. En esta ocasión, sin embargo, se produce un extraño efecto. En aquella primera traducción se interpretaron de modo exagerado las alteraciones verbales que representaban porcentajes mínimos del original, de dos a cuatro palabras por página, y que se convirtieron en francés (y en la versión castellana de Marichalar) en transformaciones casi masivas: ausencia total de acentos, apóstrofes y guiones, unión de palabras, repeticiones.

La desarticulación de la lengua —uno de los rasgos textuales de las vanguardias— está presente en la prosa de *Ulises* pero convertirla en dominante parece un modo erróneo de leer las innovaciones del texto. No fueron las alteraciones formales las que dieron a la novela la fuerza extraordinaria como para modificar, presidir y seguir influyendo en la narrativa del siglo XX. Fue la manera como esas variaciones se insertaron tanto en modos convencionales de narrar como en procedimientos innovadores hasta el punto de que podría definirse el trabajo de Joyce como una enciclopedia de las formas narrativas modernas. Da la impresión de que Marichalar no supo ver la totalidad de *Ulises*, como su autor tomaba literalmente el naturalismo, lo retorció y lo hacía desaparecer o como usaba en cada capítulo recursos diferentes de los que cualquier muestra resultaría ilusoria. En su repetición doblemente fragmentaria de la traducción francesa y en los comentarios que la describe, esta versión no supera el exhibicionismo literario, el muestrario de tics destinados a sorprender y a convertir al mediador, el propio Marichalar, en una figura erróneamente *à la page*.

Tampoco la exagerada representación de los juegos verbales combina con la vulgaridad verbal que se atribuye a Molly Bloom en esa versión porque ni *perras* ni *grasa* ni *echados* en los rhododendros (sic) corresponden a la oralidad del personaje. La articulación de esa grosería difusa con el acelerado encadenamiento de extravagancias desconocidas por el original produce un efecto raro, un pliegue superficial que contradice lo que se percibe en las publicaciones de la *Revista de Occidente* y en las colecciones y obras que sugirió Ortega en Calpe: la voluntad de formar lectores. Ese anhelo proponía un canon complejísimo: filosofía, estética, psicoanálisis, literatura clásica, la mejor literatura contemporánea. La versión de Marichalar de este Joyce pudo formar *épatés* no lectores de literatura.

3. El *Ulises* comercial de *La Gaceta Literaria*

La siguiente versión fragmentaria del *Ulises* apareció en *La Gaceta Literaria*, a finales de 1927, firmada por Ernesto Giménez Caballero. Parece necesario adelantar que tampoco estos fragmentos proceden del inglés. Son una traducción al castellano de otro anticipo de la traducción francesa de Auguste Morel aparecida en *900. Cahiers d'Italie et d'Europe*, la revista italiana fundada por Massimo Bontempelli con la colaboración de Curzio Malaparte. El *Ulises* italiano era una tarea que había ocupado a Carlo Linati (para el que Joyce construyó el llamado Esquema Linati en 1920) que publicó fragmentos de su versión en *Il Convegno* en 1926. **(10)**

A diferencia de la *Revista de Occidente*, proyección del largo influjo del Instituto Libre de Enseñanza sobre la vida intelectual española y de las notables iniciativas de las primeras décadas del siglo que permitieron un extraordinario desarrollo científico y cultural peninsular, *La Gaceta Literaria* (1927-1932) fue esencialmente una plataforma de la industria editorial. Beneficiada por los inmensos logros del período y de sus brillantes intelectuales y escritores, la revista se inspiraba en lo que venía promoviendo la *Revista de las Españas* fundada por la Unión Ibero-Americana (1885), el primer órgano planificado para influir en América Latina, el mercado *natural* de España. La nueva publicación que dirigía Giménez Caballero (con la colaboración de Guillermo de Torre) aspiraba a hegemonizar lo producido en ese período —de hecho, fue comprada por la CIAP (Compañía Ibero-Americana de Publicaciones), empresa que representó el primer intento de monopolización de la industria del libro en castellano— y continuar la ocupación editorial y cultural de los países americanos comenzada a finales del siglo XIX. Esa meta —controlar la edición del vasto continente— implicaba también ampliar la visibilidad de lo propio que tuvo en *La Gaceta Literaria* la forma de un recorrido publicitario: ciencia (no tuvo casi desarrollo en la revista), artes plásticas, arquitectura, cine, música (también con pocos artículos) literatura por zonas: catalán, portugués, ladino, inglés, alemán, francés, italiano, etcétera. La versión de Joyce formaba parte de la presentación de la literatura *inglesa* contemporánea y que se tomara lo publicado en *900* de forma literal indica lo irrelevante que podía resultar la creación verdadera. Ese espíritu mercantil y exitista se oponía en todo a la tradición editorial y literaria seria —semejante a la de los otros países europeos— que terminó fulminada en los años futuros.

4. Un fascista reescritor de las vanguardias

Ernesto Giménez Caballero (Madrid, 1899-1988) fue un franquista convencido que participó de la vida editorial de los años treinta y hubiera caído en el total olvido si los poetas y escritores españoles de la generación del 27, a la que pertenecía por edad, hubieran podido desarrollar libremente su talento en una España republicana y democrática. Ese vacío benefició su memoria e incluso su obra gráfica —a la que llamó carteles— **(11)** tuvo no hace muchos años un

espacio en las salas de exposición como si el carácter de mero plagio de los collages del futurismo italiano no pudiera ser percibido por nadie. La serie más relevante de los carteles futuristas: *Parole in libertà* (Filippo Marinetti), *Parolelibera* (Francesco Cangiullo) o *13 introspezioni* (Carlo Carrà) se hizo en 1914 cuando Marinetti también compuso la *Sintesi futurista de la guerra*, cuyo espíritu y forma repite explícitamente Giménez Caballero.

Tampoco tiene interés su obra literaria de la que destaca sólo la prosa eficaz, habilidad compartida por Agustín de Foxá (compañero de filas falangistas) que fue, en cambio, capaz de utilizarla en tramas narrativas que, desde el punto de vista técnico, son notables. No parece el caso de Giménez Caballero ya que de la lectura de *Yo, inspector de alcantarillas*, por ejemplo, difícilmente quede un recuerdo. Son asimismo insignificantes los libros de ensayos porque corroboran que la adhesión a las ideas de extrema derecha es paralela a la incoherencia retórica, a la dificultad de organizar una cadena argumental sobre el tema del que se habla **(12)** o escriba. También las colecciones de *l'art brut* de Jean Dubuffet contienen elementos estéticos curiosos, sin embargo, su propia naturaleza patológica los sitúa en un espacio *para artístico*, al lado del arte o contra el arte según la doble definición de la forma griega para. No tiene este origen el surrealismo cuya pertenencia y hasta su inicio en España se atribuye a Giménez Caballero. Ni puede confundirse la calidad de esta estética de vanguardia con la simulación charlatana e improductiva de personajes a los que, sólo la falta de sanción social del largo ciclo fascista o filofascista de la España contemporánea (1923-1930; 1939-1975), **(13)** puede colocar en un espacio jocosos o de inimputabilidad.

Sin duda, hubo en Francia o en Italia, colaboracionistas o militantes fascistas de gran talento, cuya obra resulta interesantísima de analizar más allá de sus acciones o simpatías. No es el caso de Giménez Caballero, desde luego, que no estaba lejos de Onésimo Redondo, Ramiro Ledesma Ramos o del José María de Salaverría que en 1938 imaginó al poeta Garcilaso de la Vega ciñéndose apresuradamente la espada para ponerse a las órdenes del general Franco.

Como antes Marichalar, aunque entre los dos existe un abismo cultural, la versión de *La Gaceta Literaria* distorsiona el *original* que funciona como punto de partida. La domesticación de lo escrito por Auguste Morel (y dejando de lado los errores evidentes de Giménez Caballero con el francés) convierten los fragmentos en una narración española: la iglesia de San Jorge, el luto de Bloom, el «terno», el «piscolabis», los «croisants» y «vianas calentitos» y el «ayuno».

Ulysses. Text, with an introduction and notes by Jeri Johnson, Oxford University Press (1993), p. 92:

He crossed to the bright side, avoiding the loose cellarflap of number seventyfive. The sun was nearing the steeple of George's church. Be a warm day I fancy. Specially in these black clothes feel it more. Black conducts, reflects, (refracts is it?), the heat. But I couldn't go in that light suit. Make a picnic of it. His eyelids sank quietly often as he walked in happy warmth. Boland's breadvan delivering with trays our daily but she prefers yesterday's loaves turnovers crisp crowns hot. Makes you feel young. Somewhere in the east: early morning: set off at dawn. Travel round in front of the sun, steal a day's march on him. Keep it up for ever never grow a day older technically.

Auguste Morel, *900*, pp. 110-111:

Il traversa et prit le côté du soleil, évitant le trou de la cave du numéro soixante-quinze. Le soleil s'approchait du clocher de George church. J'ai l'idée qu'il fera chaud. Et surtout en noir ça se sent davantage. Le noir conduit, reflète (est-ce réfracte?) la chaleur. Mais je ne pouvais pas y aller avec ce complet clair. Ça n'est pas un pique-nique. Par moments ces yeux se fermaient de béatitude dans cette bonne tiédeur. La voiture de Boland qui vient livrer notre pain quotidien avec ses plateaux, mais elle préfère le pain de la vieille aux demi-lunes croquantes et aux couronnes chaudes. Ça vous fait sentir jeune. Quelque part en Orient: le petit jour; partir à l'aube, marcher en avant du soleil, lui dérober un jour. Et toujours ainsi théoriquement n'être jamais plus vieux d'un jour.

Ernesto Giménez Caballero, *La Gaceta Literaria*, p. 3:

Atravesó y tomó la acera del sol, evitando el agujero de la cueva del número setenta y cinco. El sol se acercaba al campanario de la iglesia de San Jorge. Me parece que va a hacer calor. Y, sobre todo, de luto se siente más. Lo negro refleja (¿refracta?) el calor. Pero no se podía salir con un terno claro. No se trataba de un piscolabis. Por momentos, sus ojos se cerraban de beatitud en esta tibieza excelente. El coche de Boland, que viene a darnos el pan de cada día en sus bandejas, pero ella prefiere el pan de la víspera a los croisants tiernos y a los vianas calentitos. Esto hace sentir el ayuno. Algún sitio de Oriente: el alba; partir a la madrugada, caminar delante del sol, robarle un día. Y siempre así, teóricamente, no ser más viejo de un día.

No son las únicas incoherencias en un texto que nadie desconoce que ocurre en Dublín, con personajes de Dublín, con costumbres de Dublín y hasta con el pan de Dublín. Sin embargo, fue posible escribir «un viejo camastrón», «negocio», «hele ahí», «qué hay», «pues bien», «buenos los tengamos (los días)». O, por fin, en un arrebato de imaginación antisemita: «Se les ve llegar de su cuchitril judaico, seminaristas pelirrojos, fregando recipientes vacíos, en tanto el patrón está en la cueva» cuando Morel había escrito «On les voit arriver de leur cambrouse de Leitrim, séminaristes rouquins, ils rincent des récipients vides, le vieux est à la cave» y el original decía: «Coming up redheaded curates from the county Leitrim, rinsing empties and old man in the cellar».

Traducir de esta manera (la otra experiencia traductora conocida de Giménez Caballero son una serie de ensayos de Curzio Malaparte a los que tituló pomposa y antiunamunianamente *En torno al casticismo en Italia*) no es exactamente traducir. Es una falsa tarea divulgativa en la que la realidad literaria se ve totalmente invadida y distorsionada por los sucedáneos. Este Joyce hispánico (Giménez Caballero se llamaba a sí mismo precursor *hispanida* del fascismo panlatino) de La Gaceta Literaria que copiaba el trabajo de los artífices franceses del *Ulises* (Valery Larbaud, Stuart Gilbert y el propio Joyce) al tiempo que aconsejaba que los escritores latinoamericanos dejaran de mirar a París y eligieran como meridiano Madrid, **(14)** no tenía otra meta que vender algo: desde una vanguardia ecuménica a la «España universal y necesaria» que cruza exaltada el «Cartel de la nueva literatura». **(15)** Es la transformación del arte en una mercancía cuya circulación masiva está destinada a eliminar, con palabras de Walter Benjamin, la presencia de lo irrepetible. Y Joyce escribe lo luminosamente irrepetible

5. El destino de *Ulises* en España

En los archivos de la censura literaria de Alcalá de Henares hubo, por lo menos dos *Ulises*. El primero de ellos fue depositado en 1962 por la editorial Planeta con la intención de editarlo. No se encargó una traducción a nadie: simplemente se presentó para su aprobación la tercera edición (1959) del trabajo de José Salas Subirats publicado por Rueda de Buenos Aires. La novela de Joyce sería precedida del «Estudio Biográfico de James Joyce de R. Fernández de la Reguera».

En uno de los apartados de los formularios de la censura previa se mencionaba como antecedente una importación suspendida el 14 de junio de 1946, relacionada con la primera edición de la editorial argentina, aunque en realidad la publicación de Rueda no se vendió en España. La autorización de 2.000 ejemplares tiene fecha del 16 de marzo de 1962 y está precedida por el informe del lector «don 10». Es decir, un anónimo, que dijo lo siguiente:

Con fragmentos verdaderamente incomprensibles, el *Ulises* de James Joyce tiene páginas consideradas por la crítica literaria como antológicas, dentro de las nuevas líneas de expresión propias de nuestro siglo. Es cierto que en algunos pasajes, como en el monólogo final de la señora Bloom, existen descripciones crudísimas; pero no están hechas con afán pornográfico, como tampoco las irreverencias religiosas de algunos personajes tiene tono proselitista. En definitiva, estamos ante una obra publicada casi hace medio siglo, que si en su tiempo escandalizó, ahora se la considera más bien como una curiosidad literaria, que como una piedra de escándalo, de interés, por su difícil lectura, solamente para una minoría.» A mano se añadió: «Por todo ello considero que PUEDE PUBLICARSE». Y con otra letra: «En cuanto al prólogo [se refiere al de R. Fernández de la Reguera] no tiene nada censurable.

Curiosamente la obra no vio la luz hasta 1964 cuando fue incluida en una colección de Planeta llamada, paradójicamente, *Maestros ingleses*. Se trataba del Tomo VI, en papel biblia y donde *Ulises* compartía volumen con George Wells (*La guerra de los mundos*), D. H. Lawrence (*La mujer perdida*), Aldous Huxley (*Un mundo feliz*) y Graham Greene (*El poder y la gloria*), libros que, como *Ulises*, también habían sido editados en la Argentina.

La versión de Salas Subirats fue publicada en España dos veces más. Anotada por Julián Ríos e ilustrada por Eduardo Arroyo, apareció en Círculo de Lectores de Barcelona en 1991 con una frase elogiosa y equívoca que dice así: «La obra de Joyce, en la versión de José Salas Subirats que hemos seleccionado, mereció la aprobación de Jorge Luis Borges, primer traductor de un pasaje del *Ulises* al castellano». En 1996, Planeta volvió a publicar *Ulises* o cierta versión de *Ulises* también conocida (en palabras de Juan José Saer) como «la masacre que un tal Chamorro cometió corrigiendo la versión de Salas Subirats».

El segundo *Ulises* **(16)** conservado por la censura literaria fue la versión de Joan Francesc Vidal Jové (1899-1978), narrador y dramaturgo catalán que tradujo a Joan Maragall, Salvador Espriu, Mercè Rodoreda, Balzac, Rabelais, Rimbaud, Sade, Zola y Joanot Martorell. La traducción fue presentada por Alfredo Herrero Romero para la editorial que llevaba su nombre AHR a lo que se denominó, después de la Ley de Prensa de 1966, la «consulta voluntaria». Mecanografiada y con 1082 páginas, la obra de Vidal Jové recibió la autorización el 15 de marzo de 1967. Por razones que se desconocen aquel permiso no fue suficiente para que fuera editada. En este caso sí sabemos cuánto cobró el traductor, 31 pesetas por folio, que el trabajo debía hacerse a partir de la versión francesa de Auguste Morel y en cuatro meses.

Una de las cartas de Vidal Jové a este editor resulta bastante elocuente del destino no literario de la novela más extraordinaria del siglo XX. «Si no está Vd. en la cárcel (hoy todo es verosímil) escríbame Vd., telefonéeme. Si no es así —como espero— y no me contesta, únicamente los servicios de pompas fúnebres podrían justificarle. Y aun no, a sus herederos. Un salud, cordial y un tanto desesperado.»

APÉNDICE

Primeros fragmentos del *Ulises* de James Joyce publicados en gallego: «Ulysses. Anacos da soadisema novela de James Joyce postos en gallego do texto inglés, por Ramón Otero Pedrayo», *Nós* (La Coruña), 32 (15 agosto 1926).

NOTAS

- (1) Con una excepción final, este trabajo sólo trata de las versiones al castellano y algunos de los vínculos que pueden establecerse entre el *Ulises* y la tradición literaria española.
- (2) Ezra Pound, «*Gens de Dublin et Mr James Joyce*», *The Egoist* (Londres), año I, núm. 14 (15 julio 1914). En: Forrest Read (ed.), *Pound/Joyce, Lettres d' Ezra Pound a James Joyce, avec les essais de Pound sur Joyce*, París, Mercure de France, 1970. Traducción de Philippe Lavergne, p. 89.
- (3) Ezra Pound, «James Joyce et Pécuchet», *Mercure de France* (París), CLVI, núm 575 (1 junio 1922), *ibidem*, p. 114.
- (4) Benito Pérez Galdós: *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Alianza, tomo II, p. 76.
- (5) Édouard Dujardin, *Han cortado los laureles*, traducción de Roberto Yahni, Madrid, Alianza, 1973, p. 16.
- (6) Valery Larbaud, op. cit., prólogo, p. 8.
- (7) Umberto Eco, *Las poéticas de Joyce*, traducción de Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1993, p.60.
- (8) *Commerce*, París (verano 1924), Cahier I.
- (9) Traducción de Auguste Morel, con la colaboración de Stuart Gilbert y revisada por Valery Larbaud y James Joyce. La obra fue publicada por *La maison des Amis des Livres* de Adrienne Monnier en 1929 y este texto se utilizó como base del segundo volumen de las *Œuvres* de Joyce en la Bibliothèque de la Pléiade, en 1995.
- (10) *Il Convegno*, VII, núms. 11-12, (nov.-dic. 1926). La versión italiana completa de *Ulises*, considerada muy notable, fue obra de Giulio De Angelis y la publicó Mondadori en 1960.
- (11) Se publicaron en *Carteles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927. Después en *Poesía. Revista ilustrada de información poética* (1976), 31-63. También fueron el tema de una exposición relativamente reciente: «Carteles Literarios» de GeCé. Universitat de Barcelona. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Barcelona, 1994.
- (12) Ernesto Giménez Caballero fue entrevistado, en 1977, por Joaquín Soler Serrano en el programa *A fondo*.
- (13) Así se vivía, en 1928, la llegada de Marinetti a Madrid: «Entre el numeroso y aristocrático público que asistía, recordamos a las duquesas de Dúrcal y Andría, duque y duquesa de Sanlúcar la Mayor, marquesa de Villanueva de las Achas; conde y condesa de Yebes. María Luisa Kocherthales, el embajador de Italia con gran parte del personal de la Embajada, conde de Peña Ramiro, marqueses de Pons y Palomares, señores de Bauer (don Ignacio), marqueses de Villabragima, señores de Carrizosa (don Javier y otros). También numerosas personas de la intelectualidad madrileña, como los señores Cossío, doctores Pittaluga y Goyanes, Ramón Gómez de la Serna, Jiménez Caballero y otros» (*La Época* (Madrid) (15-2-1928)). Se comprende, por las limitaciones que imponía la España de entonces, que la presencia de Marinetti en Barcelona y Madrid tuviera ese público y fuera comentada por la prensa en esos términos exultantes, cuando en Brasil o Argentina, por ejemplo, se lo recibía con desdén y tomates. Pero, superados aquellos tiempos oscuros, que se difuminen las tensiones del período de las vanguardias como si todo fuera irrelevante resulta una especie de continuidad de la barbarie. El fascismo tuvo en Europa un sanguinario desarrollo de dos largas décadas; en España terminó con los fusilamientos de 1975. Solo entonces se comenzaron a dismantlar las instituciones represivas que, a lo largo de cuarenta años, habían administrado el terror —aquello que diferencia al fascismo de otros sistemas totalitarios— y regido la cultura y la vida cotidiana de los españoles. Esta dramática duración, la adhesión al franquismo de no pocos escritores peninsulares de vanguardia o contemporáneos de las vanguardias, la complacencia o el silencio provocados por la prolongación inusitada del pánico, parecen no permiten todavía una lectura imparcial de los textos que componen este período.
- (14) La llamada «polémica del meridiano» la originó una suerte de editorial («Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica») que apareció sin firma en *La Gaceta Literaria* del 15 de abril de 1927 y que después se atribuyó Guillermo de Torre. Contiene algunos de los argumentos paranoides propios de la derecha española desde antiguo («las turbias maniobras anexionistas que Francia e Italia vienen realizando respecto a América, so capa de latinismo») y disimulos intensos como, por ejemplo, la necesaria dependencia cultural o científica de Francia como si tal cosa hubiera sido un invento latinoamericano y no lo que necesitaba (incluyendo a España) cualquier país que quisiera modernizarse. Los debates tuvieron recorridos cómicos y serios pero fueron resumidos por el poeta argentino Nicolás Olivari con toda claridad: «América es simplemente un problema editorial.»
- (15) Véase la nota 11.
- (16) Este *Ulises* escrito a máquina a la antigua usanza fue localizado por el profesor Alberto Lázaro en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. Tal como se menciona en el interesante artículo (de donde están tomadas las referencias sobre este hallazgo) «La primera traducción de *Ulises* a España» de Teresa Iribarren i Donadeu (traducción al portugués de Brasil por Mauri Furlan), el catedrático de la Universidad de Alcalá presentó la novedad en XVIII Encuentros James Joyce de Las Palmas de Gran Canaria en el 2006 modificando de forma substancial la cronología de las traducciones de Joyce en España. En *Scientia Translationis*, núm. 12 (2012), 342-363.

BIBLIOGRAFÍA

- BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 2007.
- CAUDET, Francisco, *Las cenizas del fénix: la cultura española en los años 30*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1993.
- DUJARDIN, Édouard, *Han cortado los laureles*, Madrid, Alianza, 1973.
- GALLEGO, Ferrán, y Francisco MORENTE (eds.), *Fascismo en España: ensayos sobre los orígenes sociales y culturales del franquismo*, Barcelona, El viejo topo, 2005.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Casticismo, Nacionalismo y Vanguardia. Antología, 1927-1935*, ed. José Carlos Mainer, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2005.
- IRIBARREN, Teresa, «The Reception of James Joyce in Catalonia», en Geert LERNOUT y Wim Van MIERLO (eds.), *The Reception of James Joyce in Europe*, Vol. II: France, Ireland and Mediterranean Europe, Londres-Nueva York, Continuum, 2004.
- JOYCE, James, «James Joyce en su laberinto», *Revista de Occidente* (Madrid), 6 (noviembre 1924). Traducción de Antonio Marichalar.
- Fragmentos de *Ulises*, *La Gaceta Literaria* (Madrid), 21 (1 noviembre 1927), 3. Traducción de E[rnesto] G[iménez] C[aballero],
- Fragmentos de *Ulises*, *Hélix* (Vilafranca del Penedés), 9 (febrero de 1930), 4-5. Traducción de M. R. [atribuido a Manuel Trens].

- Fragmentos de *Ulises, Nós* (La Coruña), 32 (15 agosto 1926). Traducción de Ramón Otero Pedrayo.
- *Retrato del artista adolescente*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1926. Traducción de Alfonso Donado [Dámaso Alonso].
- KRAMER, Andreas, y Robert VILAIN, *Yvan Goll: A Bibliography of the Primary Works*, Oxford-Berna, Peter Lang, 2006.
- LARBAUD, Valéry, «Ulisses», *La nouvelle revue française* (París), 103 (1 abril 1922), 4-16.
- LÁZARO, Alberto, «A Survey of the Spanish Critical Reponse to James Joyce», en Geert LERNOUT y Wim Van MIERLO (eds.), *The Reception of James Joyce in Europe*, Vol. II: France, Ireland and Mediterranean Europe, Londres-Nueva York, Continuum, 2004.
- LÓPEZ CAMPILLO, Évelyne, *Revista de Occidente*, Madrid, Taurus, 1972.
- READ, Forrest (ed.), *Pound/Joyce, Lettres d'Ezra Pound a James Joyce, avec les essays de Pound sur Joyce*, París, Mercure de France, 1970. Traducción de Philippe Lavergne.
- RODRÍGUEZ PUERTOLAS, Julio, *Historia de la literatura fascista española*, 2 vols., Barcelona, Akal, 1986-1987.
- SAITTA, Silvia, «Marinetti en Buenos Aires», *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid), 539, 161-170.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Calpe: paradigma editorial*, Gijón, Trea, 2005.
- SANTA CECILIA, Carlos, *La recepción de James Joyce en la prensa española (1921-1976)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- SAZ, Ismael, *España contra España. Los nacionalismos franquistas*, Madrid, Marcial Pons, 2003.
- *Fascismo y franquismo*, Valencia, Universidad de Valencia, 2004.
- TORO SANTOS, Antonio Raúl de, *La literatura irlandesa en España*, Oleiros (La Coruña), Netbiblo, 2007.
- WAHNÓN, Sultana, *La estética literaria de la posguerra: del fascismo a la vanguardia*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1999.