Alambique. Revista académica de
ciencia ficción y fantasía / Jornal
acadêmico de ficção científica e
fantasia

Volume 5 | Issue 2

Article 4

Las Modalidades de lo Fantástico y su Traducción al Francés en los Cuentos de Julio Ramón Ribeyro

Erwin Snauwaert

KU Leuven Campus Brussels, erwin.snauwaert@kuleuven.be

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usf.edu/alambique>

Part of the [Latin American Literature Commons](#)

Recommended Citation

Snauwaert, Erwin (2018) "Las Modalidades de lo Fantástico y su Traducción al Francés en los Cuentos de Julio Ramón Ribeyro," *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*: Vol. 5 : Iss. 2 , Article 4.

<http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.5.2.4>

Available at: <https://digitalcommons.usf.edu/alambique/vol5/iss2/4>

Authors retain copyright of their material under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 License](#).

1. Introducción

En la obra narrativa de Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1929-1994), que es conocida por las novelas *Crónica de San Gabriel* (1960), *Los geniecillos dominicales* (1965), *Cambio de Guardia* (1976) y, principalmente, por los muchos libros de relatos reunidos en *Cuentos completos* (1994), los cuentos fantásticos ocupan una posición particular. Como ya se ha señalado desde la primera publicación de *La palabra del mudo*¹, estos escritos fantásticos solo constituyen una minoría (Vidal 77) y son relativamente poco estudiados por la crítica (Vega 96). Sin embargo, al mismo tiempo cuentan con un número bastante elevado de traducciones, sobre todo, al francés. Esta situación paradójica nos invita a investigar primero cuáles son los cuentos fantásticos que se han traducido a dicho idioma y, segundo, cómo se han efectuado concretamente estas traducciones. Este doble enfoque no solo nos permitirá observar cómo ciertos cuentos han llegado a formar parte de otro sistema literario sino también hasta qué punto, en este proceso, pueden modificarse las modalidades del propio género fantástico. Antes de pasar a este análisis, cabe precisar cuáles son estas modalidades y en qué cuentos de Ribeyro se rastrean, una cuestión que entre los críticos es muy controvertida.

2. Los cuentos fantásticos de Ribeyro

La primera tentativa de clasificar los cuentos de Ribeyro fue emprendida por Vidal, quien distingue en ellos una “vertiente configurativa” de otra “desviatoria”. Mientras la primera se presenta como más concreta y ofrece “una visión respecto de las realidades citadina y/o provinciana del Perú”, la segunda “plantea situaciones y personajes cuya referencialidad hace alusión a realidades distintas de la nuestra, concretamente la europea” y remite sobre todo a “universales semánticos y/o unidades socioculturales distintas a las nuestras” (77-78). Esta última vertiente es considerada como más abstracta, lo que, según Vidal, explica que muchas veces en ella el “narrador se instala en el ámbito de la ficción pura o de lo fantástico” (80).

2.1. Unas clasificaciones controvertidas

Dentro de esta última categoría la tarea más delicada es definir cuáles son los relatos que pueden calificarse de “fantásticos”. A estas alturas, los títulos de los diferentes libros recogidos en *Cuentos Completos* (1994) no ofrecen ningún indicio ya que contienen tanto textos fantásticos como otros². Para eliminar toda imprecisión, Vega propone una clasificación muy estricta (97), sosteniendo que un cuento solo puede ser considerado como fantástico si se ajusta incondicionalmente a los conocidos preceptos formulados por Todorov, quien define el género a partir de la vacilación que experimentan los personajes y el lector entre “l’étrange” (*lo extraño*) y “le merveilleux” (*lo maravilloso*) (29). Más concretamente, Vega critica que ciertos analistas incorporen a lo

fantástico unos escritos en los que simplemente se manifiesta lo extraño y que, por lo tanto, más bien se merecen el marbete de “absurdos”. Según Vega, este es el caso de *La insignia*, relato en el que el protagonista, por solo ponerse un misterioso broche de plata, pasa a formar parte de una agrupación misteriosa para la que debe ejecutar tareas carentes de sentido³ o de *Silvio en el Rosedal*, donde el héroe busca una lógica inexistente en la disposición de las rosas en su jardín. Si Ortega considera estos cuentos “[...] como distintos ensayos dentro de la ‘narrativa fantástica’ donde introducen con una escritura neutral la extrañeza y la ironía (como en ‘La insignia’), a la vez que un comentario sobre el sinsentido social [...]” (128), para Vega, a lo más pueden calificarse de “absurdos”. No pasan de ser “extraños” (99), porque solo cuestionan cierta organización social mediante una situación irracional, sin que afecte a la representación de la realidad generalmente aceptada ni provoque una perplejidad en el lector. Por consiguiente, Vega reserva la etiqueta de “fantástica” para los cinco textos que se atienen escrupulosamente a estas dos últimas condiciones: *Doblaje*, *Demetrio*, *Ridder y el pisapapeles*, *Los jacarandás* y *El libro en blanco*, cuento en el que lo fantástico se realiza de manera ejemplar: el narrador quiere deshacerse de un libro sin palabras que sistemáticamente le trae mala suerte y, al abandonarlo en un parque, ve cómo hasta le quita la vida a un parterre de rosas.

Rodero se muestra partidario de una interpretación más amplia, subordinando la “vacilación”, que sobre todo da cuenta de lo fantástico en la literatura decimonónica, al concepto de “neofantástico” tal como ha sido formulado por Alazraki en su estudio sobre Cortázar (Rodero “Del juego” 28). En lo neofantástico, lo sobrenatural irrumpe en la existencia cotidiana y la problematiza al provocar “una recusación mutua de realidad e irrealidad” (“Del juego” 77). Esta irrupción se ejemplifica en *Doblaje* y en *Ridder y el pisapapeles* -donde, como se verá más tarde, el hecho sobrenatural lisa y llanamente coexiste con la realidad cotidiana- pero también en unos relatos que ponen en marcha lo fantástico como juego y dan a conocer otra faceta del género, o sea:

[...] un modo narrativo híbrido: el modo lúdico-fantástico. Un modo caracterizado al mismo tiempo por la transgresión de las normas del sentido común y de las convenciones sociales (juego), y por la yuxtaposición de verosímiles e inverosímiles que resulta en la ruptura tanto de lo real cotidiano como de lo sobrenatural (fantasía)” (Rodero “Del juego” 82).

Cumple con este requisito *La insignia*, al evidenciar una práctica empresarial descabellada por la que “se da un cuestionamiento claro de las estructuras culturales y sociales de nuestra sociedad. Este cuestionamiento subvierte lo real-cotidiano, pero también lo inverosímil-sobrenatural” (“Del juego” 86). Como se ilustrará más adelante, un mismo fenómeno se produce al nivel del lenguaje en *Carrusel*, un relato que, por el relevo continuo de narradores distintos termina burlándose de su propia composición. Rodero

asocia también a esta modalidad lúdica *La molicie*, texto en el que una modorra indefinible se apodera de dos compañeros y hasta afecta al edificio que habitan, así como *Scorpio*, *Por las azoteas*, *Los jacarandás* y *Escena de caza* (“Del juego” 89).

Esta clasificación todavía es ensanchada por Honores, quien reconoce en la obra de Ribeyro los tres componentes típicos de lo fantástico en la narrativa peruana de los años cincuenta⁴: “los aspectos transgresivos”, “la influencia de Kafka” y “lo fantástico lúdico, esteticista o filosófico moral” (Honores “Mundos imposibles” 33). El primer aspecto, que ya es canonizado en el género (Martínez Gómez 152), se materializa en unos elementos temáticos como la transgresión espacio-temporal o la figura del doble. Como ejemplos de la alteración del tiempo y del espacio Honores vuelve a citar *Demetrio y Ridder y el pisapapeles* y, para el doble, *Doblaje* y *Los jacarandás*. El segundo y el tercer aspecto, por su parte, más bien tienen que ver con una “renovación formal” (Honores “Mundos imposibles” 36). Esta se manifiesta a través de unos artificios en el tiempo o en el espacio narrativos -como el desenlace regresivo o la metalepsis- o de experimentos con la subjetividad de un narrador -el desdoblamiento mediante la narración autodiegética o la instauración de un narrador no antropomórfico o póstumo- que crean una atmósfera insólita (Honores “Mundos imposibles” 195). En consecuencia, estos juegos formales afectan a un mayor número de cuentos, al mismo tiempo que invitan a distinguir dentro de lo fantástico dos modalidades distintas.

2.2. Lo fantástico de percepción y lo fantástico de lenguaje

De hecho, el desacuerdo entre los analistas mencionados esencialmente se debe a su concepción diferente de lo fantástico. Mientras Vega se fija exclusivamente en los fenómenos insólitos que se integran al relato, Rodero y Honores se valen de una definición más amplia como la de Campra, según la que “lo fantástico no es sólo un hecho de percepción del mundo representado, sino también de escritura” (191). Desde esta perspectiva, se impone “la distinción entre un “fantástico de percepción” y “un fantástico de lenguaje” o “del discurso” (Rodríguez Hernández 4), en los que se realiza una transgresión respectivamente en el nivel semántico, mediante “la combinación [...] de un lenguaje mimético y de un elemento sobrenatural” (3), y “en el aspecto verbal [...] mediante mecanismos considerados tradicionalmente como retórico-formales” (5).

Como lo precisa Erdal Jordan, esta distinción se inspira en la evolución por la que pasa el género fantástico en la época posmoderna. Al cuestionar el poder representativo del texto, el posmodernismo borra las características tradicionales de lo fantástico (38) y obliga a este a redefinirse, remodelando la enunciación. También comparte este punto de vista Roas, para quien la vacilación cada vez más es inducida por “una transgresión lingüística en todos los niveles del texto” (“Más allá” 267-268). Esta última crea una multitud de configuraciones anti-miméticas que se arman de manera tan difusa que “[e]n el

momento de enfrentarse a la representación de lo imposible [la] expresión [de los narradores] se vuelve oscura, torpe, indirecta” (Roas “Más allá” 264). Concretamente, unas “estrategias discursivas” como metáforas, neologismos, oximorones, literalización del sentido figurado, adjetivación connotada, juegos de palabras intentan “significar un indesignable” y/o se instaura una “retórica de lo indecible” gracias a unos experimentos con la narración autorreferencial y unos “juegos de metaficción [...] que ponen en crisis la ilusión de realidad que postula la mimesis [...]” (266).

Al aplicar el binomio comentado a los cuentos de Ribeyro, podemos agrupar bajo “fantástico de percepción” unos relatos en los que “la existencia de acontecimientos anormales” (Weitzdörfer 193) se justifica partiendo de una “base pseudocientífica” (194) o en los que “lo irracional se coloca al lado de lo racional como si fuera lo más normal del mundo” (199). El primer caso se da en *Doblaje*, *El libro en blanco*, *La insignia* y *Demetrio* y el segundo en *Ridder y el pisapapeles* y *Los jacarandás*. Siguiendo a Martínez, incorporamos también a esta categoría *Escena de caza* y *Nuit caprense cirius iluminata*, cuentos en los que la presa milagrosa que, después de una caza infructuosa, se llevan los protagonistas y la vuelta inexplicable de la desaparecida amada del héroe en la Isla de Capri pueden leerse como manifestaciones de un “fantástico puro” (261).

Lo fantástico de lenguaje, por su parte, tiene un aspecto más “enigmático” (Weitzdörfer 201) y multiforme. Para Honores, se realiza en la obra de nuestro autor mediante la “influencia de Kafka”, que se concreta de dos maneras: en la intrincada “trama psicológica” y en “la irrealidad y lo absurdo cotidiano” (Honores “Mundos imposibles” 33). Tomando en cuenta los cuentos citados por Rodero y Honores, la primera variante abarca *El marqués y los gavilanes*, *El banquete* y *Por las azoteas* y la segunda *Silvio en el Rosedal*, *Carrusel*, *Scorpio* y *Sobre las olas*. Estos dos últimos cuentos ya comparten unos rasgos con la tercera categoría. En *Scorpio* el héroe se venga de su hermano soltándole un alacrán en la cama, pero el hecho de que los acontecimientos se presenten desde el punto de vista del animal engendra tanto lo fantástico como el humor (Snauwaert “Lo fantástico y el humor” 1083-1084). Aunque no figura en las clasificaciones comentados, esto vale también para *Sobre las olas* donde la asociación del ahogo de un nadador experimentado a la milagrosa recuperación de la abuela del héroe, postrada en su lecho de muerte, surte un mismo efecto. Así, ambos relatos anuncian “la ironía y el humor grotescos” que distingue Honores (33) en la literatura latinoamericana como clave de lo fantástico contemporáneo, al lado de los experimentos formales ya mencionados (Honores “Ortodoxos y heterodoxos” 30-32)⁵. Esta tercera modalidad se realiza plenamente en *Una aventura nocturna*, *De color modesto*, *Espumante en el sótano* y *La botella de chicha*, donde el efecto fantástico reside tanto en un fenómeno de percepción -el héroe reemplaza una chicha excelente por otra de calidad inferior, pero cuando los comensales se toman este brebaje infecto lo califican de exquisito- como en el humor que despierta este desarrollo inesperado.

Valiéndonos de estos criterios, podemos considerar como fantásticos 19 de los 97 cuentos publicados por Ribeyro⁶. Para sondear la problemática de la traducción, el segundo objetivo de este estudio, importa ver ahora cuáles son cuentos que han pasado al francés y, sobre todo, cómo se han traducido a este idioma las dos grandes modalidades de lo fantástico que en ellos se incluyen.

3. Los cuentos fantásticos de Ribeyro traducidos al francés

Antes que nada, nos parece lícito afirmar que el hecho de que estas traducciones al francés sean las más importantes⁷ no resulta ser muy sorprendente visto el contacto intenso que Ribeyro siempre ha mantenido con Francia. Así viajó en 1953 a París para hacer una tesis sobre literatura francesa en la Sorbona y, en esta misma ciudad, ocupó entre principios de los años 60 y finales de los 80 diferentes cargos diplomáticos entre los que se destaca su función de embajador del Perú ante la UNESCO. Para formarnos una idea más clara de estas traducciones, visualizamos en el esquema siguiente la clasificación de los cuentos fantásticos que acabamos de proponer, completada con los títulos de las versiones francesas.

Fantástico de percepción		
Pseudocientífico	<i>Doblaje</i> <i>El libro en blanco</i> <i>La insignia</i> <i>Demetrio</i>	<i>Dédoublement</i> <i>Demetrio</i>
Irracional + racional	<i>Ridder y el pisapapeles</i> <i>Los jacarandás</i> <i>Escena de caza</i> <i>Nuit caprense cirius iluminata</i>	<i>La visite chez l'écrivain</i> <i>Les jacarandas</i>
Fantástico de lenguaje		
Trama psicológica	<i>El marqués y los gavilanes,</i> <i>El banquete</i> <i>Por las azoteas</i>	<i>Le marquis et les faucons</i> <i>Le banquet</i> <i>Sur les terrasses</i>
Irrealidad absurdo cotidiano y	<i>Silvio en el Rosedal</i> <i>Carrusel</i> <i>Scorpio</i> <i>Sobre las olas</i>	<i>Silvio et la roseraie</i> <i>Le Carroussel</i>
Ironía y humor grotescos	<i>Una aventura nocturna</i> <i>De color modesto</i> <i>Espumante en el sótano</i> <i>La botella de chicha</i>	<i>Une aventure nocturne</i> <i>D'une couleur modeste</i> <i>Mousseux au sous-sol</i>

Tabla 1: los cuentos fantásticos de Ribeyro en español y en francés

Como se deduce de la tabla, doce cuentos fantásticos han sido publicados en francés. Más específicamente, forman parte de un total de 44 relatos

distribuidos sobre tres volúmenes. Estos tienen los mismos títulos que sus homólogos de lengua española -*Silvio et la roseraie* (1981) (*Silvio en el Rosedal*, 1977), *Charognards sans plumes* (1995) (*Los gallinazos sin plumas*, 1955) y *Réservé aux fumeurs* (1995) (*Solo para fumadores*, 1987)- pero no agrupan los mismos cuentos. Además, han sido traducidos por tres traductores diferentes, respectivamente, Irma Sayol, Annie Cloulas-Brousseau y Gabriel Iaculli⁸. Aunque estos libros ofrecen una selección arbitraria de relatos, que pertenecen tanto a la “vertiente configurativa” como a la “vertiente desviatoria” definidas por Vidal (77), resalta la posición que ocupan los relatos fantásticos. Si con los 44 cuentos en francés se ha traducido un 45,4% del total de 97, los 12 cuentos fantásticos traducidos representan un 63,2% de los 19 originales. Basándonos en las observaciones de Even-Zohar para quien, al lado de la crítica literaria, la traducción es un parámetro clave para dar cuenta de la recepción de un texto o de un género (118), este porcentaje bastante elevado refleja la importancia que han llegado a tener los cuentos fantásticos de Ribeyro en el sistema literario francés. Estas traducciones también se reparten sobre los diferentes aspectos destacados para lo fantástico de percepción y lo fantástico de lenguaje, por lo que se plantea la pregunta de cómo ambas modalidades se han traducido concretamente a este idioma.

Con este objetivo, hace falta descubrir las “normas operacionales” (Toury 87) a las que se atienen las diferentes traducciones. Según Toury, estas normas se relacionan íntimamente con “la formulación verbal del texto” (87) y, revelando las decisiones lingüísticas de los traductores, permiten ver hasta qué punto se mantienen las opciones artísticas del autor del original en el sistema literario de destino (Boase-Beier 79). Al efectuar semejante comparación, es lícito dispensarle una atención privilegiada a la función del narrador, como intermediario entre la ficción y el lector y como responsable de la enunciación (Lambert “Traduction” 8). Más que a unos aspectos léxicos o gramaticales relacionados con las lenguas concernidas, las diferencias entre original y traducción atañen a unas concepciones divergentes del relato y a las modificaciones que experimentan el estatuto de la ficción, la verosimilitud y el espacio (“Traduction” 6-7). Sin caer en la trampa de nutrir “el deseo inalcanzable de la equivalencia que sigue condicionando la mentalidad y la práctica en el mundo de los traductores literarios” (Steenmeijer 286) y respetando la autonomía que tiene el texto traducido en sí mismo, cabrá rastrear cómo se reproducen en otro contexto cultural unas particularidades técnicas capaces de regular la vacilación tales como el tiempo narrativo, los niveles discursivos o la focalización.

De esta manera, la problemática de las normas operacionales conecta con la de la “norma inicial”⁹, que averigua si la traducción se ajusta sobre todo al texto fuente o más bien a las necesidades de los lectores en la lengua meta. En el primer caso, la traducción se presenta como “adecuada” y, en el segundo, como “aceptable” (Toury 88-89) o “etnocéntrica”, al subordinar la complejidad “arborescente” del texto a la “linealidad” exigida por la cultura de destino (Berman 51-52). Precisamente, la determinación de esta norma inicial nos

permitirá dar cuenta de la evolución de las modalidades textuales de lo fantástico en las versiones francesas. Como lo señala Lambert, semejantes evoluciones suelen darse con bastante claridad en unos fragmentos reducidos y no obligan a efectuar un análisis exhaustivo de los textos (“Literatures” 88). En consecuencia, este trabajo se fijará esencialmente en los pasajes en los que se concentra la vacilación. Finalmente cabe recordar que nuestra clasificación de los cuentos traducidos rompe los límites de las colecciones en que están recogidos y que, por lo tanto, neutraliza la influencia individual de los traductores. Si bien es imposible excluir al cien por cien el impacto que puedan tener las preferencias estilísticas y la “voz [...] propia” (Steenmeijer 288) de cada uno de ellos, tal punto de partida garantiza que las tendencias que se esbozarán a continuación se explican lo más posible mediante las estrategias globales con las que se abordan las diferentes modalidades de lo fantástico.

3.1. Lo fantástico de percepción

Como ya se ha dicho, las dos vías por las que se realiza lo fantástico de percepción en Ribeyro son la invocación de una explicación “pseudocientífica” (Weitzdörfer 194) y la mera yuxtaposición de “lo irracional [...] al lado de lo racional” (199). Los cuentos en los que ambas posibilidades se realizan y que han sido traducidos al francés son, por una parte, *Doblaje* y *Demetrio* y, por otra, *Ridder* y *el pisapapeles* y *Los jacarandás*.

3.1.1. La explicación pseudocientífica

Doblaje, un cuento en el que se lleva a cabo uno de los desdoblamientos más llamativos en lo fantástico hispanoamericano del siglo XX (Hahn 178), parte de una oscura teoría india que estipula que todos tenemos un doble en alguna parte del mundo (Weitzdörfer 194). Convencido de que allí se encontrará con su alter ego, un pintor londinense viaja a Sidney, pero su búsqueda no le da ningún resultado y solo le permite vivir un amor complicado con una australiana. No obstante, al volver a casa, le consta que su sosía ha hecho el viaje en sentido inverso: el cuadro al que el día de su salida solo había aplicado las primeras pinceladas está terminado y, para colmo, representa a Winnie, la mujer que acaba de abandonar. Así, “lo que parecía imposible al principio llega a hacerse realidad” y provoca que el protagonista experimente “un efecto perturbador ante la evidencia de la desintegración de la supuesta unicidad del yo” (Martínez Gómez 151).

La traducción, titulada *Le Dédoublement*, respeta globalmente los discursos y la sintaxis. Solo en el nivel léxico unas escasas veces se niega a aprovechar una alternativa más transparente. Cuando el héroe se da cuenta del parecido entre la mujer representada en el cuadro y Winnie, “sentí” no es traducido por “je sentis” sino por “je fus parcouru”, conforme a la colocación francesa “être parcouru d’un frisson” y el infinitivo “mirar” es reemplazado por

el pretérito simple de otro verbo (“Je jetai un coup d’œil” en vez de “en regardant”).

Al mirar mis pinceles, sentí un estremecimiento: [...] la madona que dejara en bosquejo estaba terminada con la destreza de un maestro y su rostro, cosa extraña, su rostro era de Winnie. (Ribeyro “Cuentos” 95)

Je jetai un coup d’œil sur mes pinceaux et fus parcouru d’un frisson: [...] la madone que j’avais laissée à l’état d’ébauche était terminée avec l’habileté d’un maître et son visage, chose étrange, son visage était celui de Winnie. (Ribeyro “Silvio” 262)

Queda claro que estas adaptaciones procuran encontrar una construcción léxica más apropiada o seguir las reglas gramaticales del francés, que no admite el infinitivo en tal posición. De todos modos, esas raras modificaciones no debilitan el efecto fantástico: tanto en la versión original como en la traducida el lector está perplejo, a pesar del contexto referencial establecido por la descripción meticulosa del viaje y de los diferentes espacios, ante la evidencia de que un doble “efectivo” se ha anticipado al héroe.

Demetrio, que tiene el mismo título en francés, presupone la simultaneidad de dos tiempos diferentes, uno real y otro subjetivo: el narrador, Marius Carlen, cuenta cómo su amigo fallecido, el escritor Demetrio von Hagen, parece haber apuntado en su agenda unos acontecimientos que, por lo visto, solo han tenido lugar después de su muerte. El efecto fantástico alcanza su máxima intensidad cuando Demetrio está en la puerta del propio Carlen para darle la visita en el plazo que había indicado antes de su muerte:

En su diario no precisa la hora y aún no son las doce de la noche. Puede, por otra parte, haber aplazado esta visita, sin haberlo anotado en su diario. Falta solamente un minuto y confieso sentir cierta impaciencia. El cuarto de hora solar en que he escrito estas páginas me ha parecido infinitamente largo. Sin embargo, no puedo equivocarme, alguien sube las escaleras. Unos pasos se aproximan. Mi reloj marca las doce de la noche. Toca la puerta. Demetrio ya está aquí... (Ribeyro “Cuentos” 483).

Dans son journal l’heure n’est pas précisée et il n’est pas encore minuit. Il ne manque plus qu’une minute et j’avoue ressentir une certaine impatience. Le quart d’heure solaire au cours duquel j’ai écrit ces pages m’a semblé infiniment long. Cependant, je ne peux me tromper, quelqu’un monte les escaliers. Des pas se rapprochent. Ma montre marque minuit. On frappe à la porte. Demetrio est déjà là... (Ribeyro “Silvio” 253).

Aunque el último fragmento pasa por alto la frase “Puede [...] su diario”, el cambio más notable en toda la versión francesa, esta omisión no afecta a la vacilación del lector ante la inverosímil llegada del difunto. Así, la traducción de este texto, que suele considerarse como “el cuento fantástico de Ribeyro de más acabada factura” (Cortez 14), definitivamente puede calificarse de “adecuada”.

3.2. La yuxtaposición de lo racional y de lo irracional

En *Ridder y el pisapapeles*, el narrador, que hace tiempo extravió en Miraflores un precioso pisapapeles al tirárselo a unos gatos en celo, se topa con el mismo cacharro en el escritorio de su ídolo literario, Charles Ridder, a quien visita en un imaginario pueblecito belga. Dos aspectos irracionales interfieren el desarrollo de la visita que, a pesar de ser aburridísima debido al comportamiento poco sociable del escritor, es de lo más normal: un objeto lanzado en Lima viene a parar a un despacho belga y la evidencia de que Ridder sabe que es el narrador quien lo arrojó (Weitzdörfer 199-200).

La modificación más llamativa en la versión francesa es el título, *La visite chez l'écrivain*, que hace abstracción del nombre del escritor y del artefacto que provoca la inquietud en el lector. Por lo demás, la transgresión espacial y temporal implicada en el relato se reproduce de manera adecuada: se respetan escrupulosamente los tiempos verbales y la única diferencia en el tratamiento del espacio -que es dominado por una suerte de fusión entre el paisaje belga y limeño que alude al descomunal viaje del pisapapeles: “distinguí un pedazo de mar plomizo y agitado que me pareció [...] una interpolación del paisaje de mi país” (Ribeyro “Cuentos” 278)- consiste en el cambio de “Miraflores” (280) por “Lima” (Ribeyro “Silvio” 247), un topónimo que le será más familiar al público francés.

Los jacarandás narra cómo el héroe, Lorenzo Manrique, llega de Lima a Ayacucho para recoger el féretro de su mujer Olga, víctima de un problema cardíaco que en esa abandonada ciudad andina le fue fatal por falta de asistencia médica. A esta tragedia se le añaden dos aspectos irracionales: primero, unos detalles inusuales -los “hábitos aberrantes” de algunos profesionales (Ribeyro “Cuentos” 373), el “calzoncillo que flamea en la torre de la catedral” (379)- o simplemente imposibles -“dos niños indígenas descalzos que pateaban, jugando al fútbol, una enorme mariposa azul” (374) y, segundo, la superposición creciente entre Winnie, la profesora británica que le sucederá a Lorenzo en la escuela ayacuchana, y Olga. Este desdoblamiento se manifiesta con tal nitidez que revivifica en el héroe el amor, simbolizado en el brote de los jacarandás, y hace que se compenetren lo racional y lo irracional.

Mientras en *Los jacarandas* el primer aspecto se traduce tal cual, como ocurre en “deux petits Indiens pieds nus qui piétinaient, en jouant au football, un énorme papillon bleu” (Ribeyro “Silvio” 225), se nota, en cuanto al segundo, en unas contadas ocasiones un intento de aclaración. Así la pregunta que le hace el rector al protagonista “¿Y cómo van sus asuntos?” (Ribeyro “Cuentos” 372)

es traducida por “Mais comment va votre affaire” (Ribeyro “Silvio” 220). El uso del singular “affaire” en vez del plural “asuntos” refiere de manera inequívoca a la triste misión que debe cumplir el protagonista -el desentierro del cadáver de Olga para llevárselo a Lima-, y que el lector de la versión española aún no sospecha. También aparece la misma palabra “affaire” -“Pour cette affaire il n’y a ici ni précédents ni jurisprudence” (223)- mientras está ausente en español “Sobre eso aquí no hay precedentes ni jurisprudencia” (Ribeyro “Cuentos” 374). Esta insistencia en el elemento clave del relato disipa la ambigüedad que siente el lector pero, visto que solo se manifiesta excepcionalmente, no altera realmente la estrategia globalmente adecuada de la traducción.

3.2. Lo fantástico de lenguaje

En esta modalidad, lo fantástico “se resiste a ser clasificado, enmarcado, categorizado” (Rodero “La edad” 27) y reviste un carácter polifacético. Como ya lo hemos indicado, este se describe de manera más pertinente partiendo de la tipología de Honores, que distingue unos relatos que explotan una “trama psicológica” o “la irrealidad y el absurdo cotidiano”. Esta orientación también es considerada como típica del autor por Ortega, quien reconoce que “[e]n Ribeyro “[...] lo verosímil se abre por dentro, no con su contradicción, lo inverosímil o cualquier otra norma externa a la dada, sino con lo excepcional inscrito en lo cotidiano, en la misma norma (Ortega 131)” y es completada por una tercera práctica que aprovecha los aspectos lúdicos de lo fantástico a través de “la ironía y el humor grotescos” (Honores 33).

3.2.1. La trama psicológica

En *El banquete*, la tonalidad fantástica solo se vislumbra en la trama psicológica absurda que domina al héroe (Honores “Mundos imposibles” 33): el comerciante Fernando Pasamano derrocha su fortuna organizando una fiesta fastuosa con el único fin de ganarse los favores de un político importante. Esta ambición lo lleva a imaginarse a sí mismo “en chaqué, en tarro, fumando puros” y contemplando “un ferrocarril regresando de la floresta con sus vagones cargados de oro”, secundado por “una figura femenina que tenía las piernas de una *cocotte*, el sombrero de una marquesa, los ojos de una tahitiana y absolutamente nada de su mujer” (Ribeyro “Cuentos” 88). Se despierta muy bruscamente de este sueño cuando, a la mañana siguiente, se entera de que el mandamás del que se había fiado, acaba de ser destituido. La traducción, *Le banquet*, se realiza globalmente de manera adecuada y solo se desvía del original al reemplazar en la descripción de los comensales los adjetivos sugestivos incluidos en los “grupos amodorrados y digestónicos” (89) por una simple relativa “des groupes qui digéraient et somnolaient” (Ribeyro “Charognards” 73), a falta de un equivalente más apropiado en francés.

El marqués y los gavilanes contiene otra modificación que es inducida por la sola diferencia entre los dos idiomas. Como ya se nota en el título francés, *Le marquis et les faucons*, se cambia el apellido del personaje “don Fernando Gavilán y Aliaga” (Ribeyro “Cuentos” 468) en “don Fernando Falcón y Aliaga” (Ribeyro “Silvio” 167), para que siga funcionando la asociación con el pájaro incluida en la propia intriga. Al protagonista Diego Santos de Molina, obsesionado por los valores tradicionales hasta autoproclamarse “marqués”, se le viene el mundo abajo cuando ese mismo Gavilán y Aliaga, abanderado del mercantilismo y de la modernidad, quiere despojarle de sus posesiones inmuebles para realizar unos proyectos urbanísticos. El marqués reacciona lanzando una campaña difamatoria contra su rival, pero esta resulta ser contraproducente y lo obliga a refugiarse en diferentes ciudades europeas en las que constantemente piensa entrever enemigos. Esta paranoia se concreta en los ataques de un “enorme pájaro gris” (Ribeyro “Cuentos” 480), que remite a Gavilán e impone una traducción por la pareja “Falcón”/“faucon”. Por lo demás, la versión francesa tiende a simplificar la sintaxis con la que se reproducen las alucinaciones de Santos de Molina.

Estaba en realidad en su rancho de Miraflores. Hacía tiempo, seguramente no podía decirlo, pero estaba allí, no cabía duda, reconocía el espacio de su infancia y a su hermano Juan que le decía cosas amables: lo habían traído de incógnito, nadie sabía de su presencia, no importaba además, sus amigos habían dado un traspié no había habido elecciones [...] (Ribeyro “Cuentos” 478)

Il était en réalité dans son ranch de Miraflores. Depuis longtemps? Il ne pouvait l'affirmer avec certitude, mais il était là, cela ne faisait aucun doute. Il reconnaissait l'espace de son enfance et son frère Jean qui lui disait des choses aimables: on l'avait ramené incognito, tout le monde ignorait sa présence, d'ailleurs ses ennemis avaient fait un faux pas, les élections n'avaient pas eu lieu [...] (Ribeyro “Silvio” 183)

El delirio del marqués, que en la versión original es intensificado por el carácter inconexo del discurso indirecto libre interiorizado, se reproduce de manera más estructurada en francés: a la parataxis, por la que todo el fragmento después de “Hacía tiempo” está recogido en un mismo movimiento sintáctico, se substituye una articulación triple. Primero, el signo de interrogación entrecorta la frase y transforma su primera parte en una pregunta explícita del personaje. Segundo, el punto entre “aucun doute” y “il reconnaissait” convierte en dos unidades frásticas autónomas los enunciados solamente separados por una coma en español. Tercero, desaparece la interjección “no importaba” y se pone una coma entre “faux pas” y “les élections”, por lo que la versión francesa parece dar menos cuenta de la intensidad descomunal del trastorno psíquico.

A veces una misma simplificación afecta a la perspectiva. Así la traducción de “No necesitaba pruebas: un complot había sido montado contra su persona [...]” (Ribeyro “Cuentos” 476) como “Il n’avait pas besoin de preuves: un complot avait été ourdi contre lui [...]” (Ribeyro “Silvio” 179) -la alternativa “contre sa (propre) personne” habría sido perfectamente posible- ignora el registro grandilocuente típico del marqués. Asimismo, al tratarse de la cura psicoanalítica a la que se entrega este mismo personaje, la reproducción de “Aceptó esta vida circular hecha de dietas, cucharadas, siestas interminables [...]” (Ribeyro “Cuentos” 478-479) mediante “Il accepte cette vie cyclique faite de diètes, de potions, de siestes interminables” (Ribeyro “Silvio” 184), la sustitución de “cucharadas” por “potions” y no por “cuillerées” neutraliza parte la focalización pormenorizada del marqués y atenúa así la carga fantástica implicada en su locura.

3.2.2. La Irrealidad y lo absurdo cotidiano

Igual sucede en *Silvio et la roseraie* (*Silvio en el Rosedal*), cuento en el que lo fantástico radica en la organización absurda de la realidad, que incita al héroe a buscar obsesivamente la clave de su existencia en la disposición de las rosas en su jardín. Paradójicamente, Silvio solo consigue alcanzar la felicidad cuando abandona su búsqueda y da rienda suelta a su pasión, tocando el violín con “la certeza de que nunca lo había hecho mejor” (Ribeyro “Cuentos” 502). El vocabulario francés muchas veces resulta ser menos sugestivo¹⁰ que el castellano -“Paisaje alpino” (“Cuentos” 484)/ “montagnes” (“Silvio” 188), “esas familias serranas” (“Cuentos” 488)/ “ses familles provinciales” (“Silvio” 194), “aparte de durar” (“Cuentos” 489, 496)/ “en dehors de survivre” (“Silvio” 195), “subsister” (207), “una pelandusca” (“Cuentos” 493)/ “une fille” (“Silvio” 202), “se redobló” (“Cuentos”: 498)/ “grandit encore” (“Silvio” 210), “mamarracho” (“Cuentos” 499)/ “épouvantail” (“Silvio” 211)- y no deja traslucir tanto su connotación fantástica. Así la descripción del rosal como un “lugar encantado” (“Cuentos” 486) aparece en francés como “enchanteur” (“Silvio” 19), o sea, más bien “encantador”, en vez de “enchanté” y “las huellas de un hecho insólito y el perfume de una visita de la divinidad” (“Cuentos” 498) que deja en el recinto de Silvio la visita de la bella Roxana se traduce como “l’empreinte d’une visite insolite et le parfum de la divinité” (“Silvio”: 210), una frase cuya segunda parte es más abstracta y pone menos énfasis en el carácter divino, léase, fantástico de la chica.

En la sintaxis se perfila una tendencia análoga. En la descripción del rosal donde “[h]abía rosas rojas y blancas y amarillas y verdes y violeta (...)” (“Cuentos”: 486) la traducción reemplaza el polisíndeton, que enfatiza el encanto vivido por el héroe, por unas comas: “Il y avait des roses rouges, blanches, jaunes, vertes et pourpres” (“Silvio” 191). También la confusión que siente Silvio al no encontrar el código tan deseado se reproduce de manera menos intensa, reduciendo las dos preguntas “¿Dónde estaba el mensaje? ¿Qué decía el mensaje?” (“Cuentos” 502) a una sola “Où était donc le message?”

(“Silvio”: 217). Aunque, en realidad, no deshace completamente la sensación fantástica, la versión francesa a veces opta por otro ritmo -un aspecto sonoro que suele desempeñar un rol importante en la traducción en general- por lo que de cierto modo tiende a disipar la duda, clarificando las asociaciones mentales del héroe: en “Y claro, cómo no lo había pensado antes, [el minarete] sólo podía servir de lugar privilegiado para observar una sola cosa: el rosal” (“Cuentos” 490), la reflexión repentina de Silvio “cómo no lo había pensado antes”, que mediante el discurso indirecto libre se fusiona con el resto del texto, se separa por guiones de los otros pensamientos en la traducción: “Et bien sûr -comment n’y avait-il pas pensé jusque-là?- il pouvait servir de lieu privilégié pour observer une seule chose: la roseraie” (“Silvio” 197).

Por lo demás, otra diferencia notable entre los dos textos, el juego con las palabras “RES” y “SER”, tiene una explicación puramente idiomática y, por tanto no perjudica al efecto fantástico. “RES” es el vocablo que Silvio piensa divisar en la formación de las rosas y que, al referirse al latín “cosa”, le hace enumerar todas los objetos que puedan orientar su vida. Cuando esta sigla no le brinda soluciones satisfactorias, el héroe la invierte en “SER”, para perderse en conjeturas acerca de la existencia humana. Si bien el latín “RES”, no supone ninguna dificultad en la traducción, el anagrama “SER” (“Cuentos” 491) obliga al traductor a insertar una nota “Le verbe être en espagnol (N.d.T.)” (“Silvio”: 200)¹¹ y a reproducir de manera bastante diferente las muchas asociaciones subsiguientes de Silvio. Así, “Sábado Entrante Reparar” (“Cuentos” 492) se traduce tal cual “Samedi Envoyer Réparer” (“Silvio”: 201) pero “Sólo Ensayando Regresarás” (“Cuentos” 492) necesita una adaptación del tipo “Seul Espoir Revenir” (“Silvio”: 201) ya que una traducción literal por el gerundio francés “en essayant” rompería el acrónimo.

3.2.3. La ironía y el humor grotescos

En algunos relatos en los que el efecto fantástico pasa por la elaboración humorística y que, por lo general, es muy leve¹², los problemas de traducción son casi inexistentes. Este es el caso en *Mousseux au sous-sol* (*Espumante en el sótano*), *Sur les terrasses* (*Por las azoteas*) y *Une aventure nocturne* (*Una aventura nocturna*). En el primer cuento, Aníbal festeja sus veinticinco años de servicio ofreciéndoles a sus compañeros en el sótano de la oficina unas minúsculas cantidades de champán. El único rasgo que linda con lo fantástico es la reacción inexplicable del jefe, quien, como único agradecimiento, encarga al propio Aníbal limpiar todo rastro del cóctel. Otro desenlace que saca de quicio al lector es el de *Una aventura nocturna*, donde Arístides le hace unos avances a la dueña solitaria de un bar. Esta primero le sigue el juego pero, cuando es hora de cerrar, le manda recoger la terraza -que le parece al héroe tan inmensa que le produce la sensación “fantástica” de que las mesas “se multiplicaran por algún encanto” (“Cuentos” 185)- y, una vez que todo esté arreglado, le da con la puerta en las narices. *Por las azoteas*, finalmente, narra la historia de un niño que quiere apropiarse de todos los trastos que se encuentren en los techos de las

casas de su vecindario. Allí tiene unas conversaciones cómicas con un hombre estafalario que padece una enfermedad misteriosa por la que tiene que protegerse del sol, un astro que se describe en términos muy poco comunes como “un ojo irritado. El ojo del infierno” (164) o “sol de brujas” (167). Salvo la traducción muy poco expresiva de esta última calificación como “soleil couchant” (“Silvio” 126), la versión francesa no afecta a la tonalidad fantástica del relato¹³.

Esto no es el caso para *Le carroussel* (*El carrusel*), que, como ejemplo típico del “modo lúdico-fantástico” (Rodero “Del juego” 86), también encaja en la presente categoría. Como lo señala Rodero “el encadenamiento de discursos” del que está constituido la narración “atenta contra dos de los principios básicos de la narración tradicional mimético-realista” (87). Primero, la enunciación prescinde de toda ordenación lógica: nada menos que quince narradores se suceden aprovechando un detalle fortuito del discurso anterior y, finalmente, la narración se muerde la cola terminando con el testimonio del mismo veterano de guerra que la empezó. Segundo, esta narración incluye una transgresión de la cronología: en su relato sobre la segunda guerra mundial, el veterano les delega la palabra a unos personajes, que -en vez de referirse a acontecimientos anteriores, como sería lógico- aluden a un futuro que, desde su perspectiva, aún no pueden conocer. Esto le pasa a Madame Nguyen, quien saca a colación la guerra de Vietnam, que tuvo lugar unos veinte años más tarde, por lo que Rodero concluye que el cuento lleva a “una bipolarización entre lo posible y lo imposible, [...] un enfrentamiento entre realidad e irrealdad” que, conforme a la metáfora circular contenida en el título, “deja suspendida la significación en la nada, en la contradicción sin resolución” (“Del juego” 89).

Si bien la traducción francesa reproduce de manera muy escrupulosa el ritmo vertiginoso del relato, no aprovecha al cien por cien la hilaridad que este produce, dejando desatendida la repetición exacta de unas palabras que refuerza lo absurdo. De este modo, “¿por qué no compra más bien conservas que son, por definición, bienes que se conservan?” (Ribeyro “Cuentos” 537) pierde la rima interna en “Mais pourquoi n’achetez-vous pas des conserves qui, par definition, sont des marchandises qui se gardent” (“Réserve” 142), una frase que da cuenta de la reticencia del francés para repetir palabras pero en la que “se conservent” hubiera sido perfectamente posible. Igual ocurre en “se ha sustraído un documento que condena la sustracción” (“Cuentos” 541) que es reproducido mediante “l’on a subtilisé un document qui condamne la soustraction” (“Réserve” 149), frase que, sacrificando la formulación pleonástica “soustrait - soustraction”, mitiga lo ridículo.

Un fenómeno parecido se produce en *D’une couleur modeste* (*De color modesto*), cuento en el que lo fantástico arraiga en la ironía con la que se describe un amor imposible. En una fiesta, Alfredo, quien difícilmente congenia con las mujeres, se emborracha y saca a bailar a una sirvienta negra. A los ojos de los convidados, forman una pareja tan grotesca que los dueños de la casa echan a los dos a la calle, donde poco después la policía los detiene. Cuando los guardias finalmente los liberan en el parque Salazar de Miraflores, el lugar

donde suele darse cita la gente guapa limeña, Alfredo ve hasta qué punto sus sentimientos por la negra son desproporcionados y sale disparado.

Aparte del cambio de unas palabras expresivas por unas más neutras¹⁴, la traducción francesa no siempre respeta la ironía que, en este cuento, acompaña y hasta condiciona la tonalidad fantástica (Snauwaert, 2016: 1089). Así la soledad del protagonista no se presenta en todas sus consecuencias por la omisión de la propuesta para hacer “un poco de footing” (“Cuentos” 197), por la que un hombre elegante sustrae a unas chicas a la atención de Alfredo y muestra cómo este no se entera de los caprichos de moda en la élite. También la traducción de “un artista como tú” (195), una calificación que se aplica irónicamente a Alfredo, por “un oiseaux rare” (“Charognards” 97) revela de forma demasiado explícita que este se encuentra en un sitio equivocado a la vez que oculta por qué no se siente a sus anchas: ser pintor equivale a reconocer sus recursos financieros limitados y lo excluye de antemano del evento organizado por la flor y nata. Tampoco la desventaja que constituye entre los jóvenes la edad relativamente avanzada del héroe se formula de manera tan punzante: los “dos hombre maduros” lujuriosos (“Cuentos” 196) a quienes Alfredo se asocia solo parecen ser “deux hommes” (“Charognards” 100) y el “hombre de veinticinco años” (“Cuentos” 196) con el que se autocalifica se atenúa a “un garçon de vingt-cinq ans” (“Charognards” 100). Así se suaviza el espanto con el que ve en el espejo cómo “sus ojos habían envejecido” (“Cuentos” 198) sin que todavía haya podido encontrar pareja. Estas frustraciones le incitan al héroe a apostar por sus convicciones artísticas y precisamente esta supuesta “inteligencia” (196) -traducida de manera bastante fortuita por “sérieux” (“Charognards” 100) - lo aleja para siempre de las chicas bien.

La versión francesa también afloja la torpeza con la que Alfredo se comporta ante las mujeres. En la frase “Alfredo se dejó remolcar por su amigo entre los bailarines” (“Cuentos” 195) “remolcar” es reproducido por “entraîner” (“Charognards” 97) y no por el verbo más evidente “remorquer”, que mejor indicaría la pasividad del protagonista. Tampoco la excitación que le causa la compañía femenina se expresa con tanta plasticidad: la obsesión por el otro sexo que se patentiza en “pasando su brazo por el hombre femenino” (“Cuentos” 201) está ausente en francés “Il passa son bras sur les épaules de sa compagne” (“Charognards” 109). Igualmente, el instinto posesivo, animal y fetichista que se sobreentienden en “la seguridad del hombre que reconduce a su hembra” (“Cuentos” 200) y en la descripción del cuerpo de la negra “como un tótem de madera” (200) se borran casi completamente en “l’homme qui raccompagne une femme” -una traducción más literal e irónica de “hembra” habría sido “sa (petite) femelle”- y “très sculpturale” (“Charognards” 109).

En otras partes el efecto humorístico desaparece por la omisión de ciertas precisiones. Cuando Alfredo por fin consigue juntarse con unas chicas, le consta que “una afinidad notoria las había reunido allí: eran feas” (“Cuentos” 195), lo que en francés se reduce a “elles étaient laides” (“Charognards” 98). Además, en el baile con la negra, el narrador precisa que Alfredo es movido por “un sentido del ritmo que el alcohol da cuando no lo quita” (“Cuentos” 199), pero

la ironía contenida en las últimas palabras no se lee en “ce sens du rythme que l'alcool donne parfois” (“Charognards” 105). En otras ocasiones, la burla y la ambigüedad que contribuyen a crear la atmósfera fantástica se difuminan por medio de unos comentarios explícitos: así la orden de los guardias inexistente en el texto español “Trève de ricanements! Allons! Au poste!” (“Cuentos”. 202/ “Charognards” 112) corta abruptamente un diálogo de la pareja y la explicación “parce qu’il fait nuit” (“Cuentos” 201/ “Charognards” 109), por la que la chica insinúa que el héroe solo tolera su presencia mientras la oscuridad le impide fijarse en sus pieles de color diferente, insiste más de la cuenta en la causa de lo absurdo. En consecuencia, estas clarificaciones proponen una traducción “aceptable”, que afecta a la sutileza de la narración y a la vacilación subsecuente que experimenta el lector del original¹⁵.

4. Conclusiones

Partiendo de unas tentativas de clasificar los cuentos fantásticos de Ribeyro, este estudio ha descrito cómo la vacilación puede ser inducida tanto por la presencia de fenómenos sobrenaturales como por el juego con el lenguaje mismo. Más concretamente, los relatos del autor se subdividen en un “fantástico de percepción”, que se realiza mediante unos aspectos transgresivos inducidos por una explicación pseudocientífica o por la yuxtaposición de lo racional y de lo irracional, y en un “fantástico de lenguaje” o “del discurso”. Esta última variante se impone bajo la influencia del posmodernismo que, cuestionando las capacidades representativas del texto literario, obliga lo fantástico a aprovechar cada vez más las posibilidades escondidas en la propia enunciación. En el caso de Ribeyro estas se materializan en una estructuras discursivas que condicionan la intrincada trama psicológica en la que están atrapados los personajes, combinan la irrealidad y lo absurdo cotidiano y ponen en marcha la ironía y el humor grotescos.

La diferencia entre estas dos modalidades también parece ser pertinente para la traducción del género. Aunque, al limitarnos a un corpus de solo doce cuentos de Ribeyro y a su sola traducción al francés, no podemos aventurar generalizaciones demasiado atrevidas, el presente análisis ha logrado aclarar unas tendencias que dominan la inserción de un texto fantástico en otro sistema literario. Mientras la traducción de lo fantástico de percepción se hace casi invariablemente de manera “adecuada”, respetando escrupulosamente el texto fuente, esto es mucho menos evidente para lo fantástico de lenguaje. En muchos de los cuentos correspondientes, los traductores alteran unas estructuras discursivas ambiguas en las que se concentra el efecto fantástico. Simplificando la sintaxis, neutralizando unas connotaciones léxicas o hasta explicitando ciertos desarrollos narrativos, disipan parte de la vacilación contenida en el propio juego con la enunciación y tienden a ofrecer una versión más “aceptable”. Si bien facilita la comprensión del texto en el público de destino, semejante estrategia también desdibuja en varias ocasiones una modalidad esencial de lo

fantástico, por lo que este se inserta de manera bastante diferente en otro sistema literario.

Notas:

¹ Esta colección se publicó por primera vez en 1974, incluyendo los libros de cuentos *Los gallinazos sin plumas* (1955), *Cuentos de circunstancias* (1958), *Las botellas y los hombres* (1964), *Tres historias sublevantes* (1964), *Los cautivos* (1972) y *El próximo mes me niveló* (1972) y se fue ampliando hasta 2010. Al lado de los libros de cuentos nuevos *Silvio en el Rosedal* (1977), *Sólo para fumadores* (1987) y *Relatos Santacrucinos* (1992), esta última edición también incorpora seis cuentos de juventud escritos entre 1949 y 1953, otros tres cuentos sueltos posteriores y un relato póstumo, llegando así a un total de 97. Salvo estos diez últimos, los textos anteriores también están recopilados en *Cuentos Completos* (1994) que, al contener todos los relatos fantásticos que se han traducido al francés, sirve de base para este estudio.

² Si bien el prólogo a *Cuentos Completos*, escrito por otro famoso autor peruano, Alfredo Bryce Echenique, destaca la importancia de “la irrupción de lo fantástico” (14) en los cuentos de Ribeyro, no ofrece repertorio de los textos en los que esta tendencia se perfila. Solo cita como ejemplo el relato *Ridder y el pisapapeles* y advierte el aspecto “enigmático” de *Los jacarandás* (14).

³ Para dar cuenta del efecto fantástico de los cuentos que no han sido traducidos, nos limitamos a un breve esbozo de su argumento. Los que sí han sido traducidos se tratarán con más detalle a continuación.

⁴ Honores se basa en el trabajo de Ofogo Nkama (1994), que más que presentar una clasificación estricta, “aborda [...] algunos tópicos o elementos comunes de la narración moderna” que son relevantes para lo fantástico (Honores “Mundos imposibles” 33).

⁵ Lo fantástico y el humor tienen una afinidad técnica al basarse en un proceso de infracción similar (Snauwaert “Lo fantástico y el humor” 1081-1082). Mientras para Todorov lo fantástico cuestiona las leyes naturales estableciendo una vacilación entre lo extraño y lo maravilloso, el humor y la ironía suelen infringir las reglas pragmáticas de la comunicación a través de la incongruencia, que incita al lector a abandonar una primera interpretación errónea para buscar un significado inesperado (Ermida 25).

⁶ Honores también recoge en su bibliografía primaria también unos de los primeros cuentos del autor -*La huella*, *El cuarto sin numerar*, *La careta* y *La encrucijada*- así como *Página de un diario*, *Mientras arde la vela* y *Explicaciones a un cabo de servicio* (“Mundos imposibles” 235-236). Visto que su tonalidad fantástica no siempre parece evidente, estos relatos se han excluido de nuestra clasificación.

⁷ Aparte de las traducciones francesas, el corpus más significativo -al lado de unas traducciones sueltas en revistas efectuadas por John Penuel *Miss Fabiola* (2011, *La señorita Fabiola*), *Butterflies and Bugles* (2011, *Mariposas y cornetas*), *Sergeant Canchuca* (2012, *El sargento Canchuca*), *On the rooftops* (2013, *Por las azoteas*) *Aunt Clementina* (2014, *Tía Clementina*), Anna Heath (*Alienation*, 2014, *Alienación*) y Ruth Clarke (*The solution*, 2014, *La solución*)- lo constituyen dos colecciones de cuentos traducidos al inglés: *Silvio in the rose garden and other stories* (María Rosa Fort y Frank Graziano, 1989) y *Marginal Voices: selected stories* (Dianne Douglas, 1993). También existen una traducción al portugués de Brasil *Só para fumantes* (Janina Hosiasson, 2007) así como la de un cuento suelto al italiano *Niente da fare, monsieur Baruch* (Laura González, 1981, *Nada que hacer, monsieur Baruch*) y al neerlandés *De koning van de dakterassen* (Jos Kockelkoren, 2012, *Por las azoteas*). En cuanto al resto de la obra de Ribeyro, se ha traducido *Crónica de San Gabriel* al francés (*Chronique de San Gabriel*, Clotilde Bernardi Pradal, 1969), al inglés (*Chronicle of San Gabriel*, John Penuel, 2004), al neerlandés

(*Verslag van een zomer*, Dick Ouwendijk, 1964) y al polaco (*Kronika z San Gabriel*, Beata Babad-Gelluseau, 1973) así como su obra ensayística *Prosas apátridas* al francés (*Proses apatrides*, François Géal, 2011), al portugués (*Prosas apatridas*, Gustavo Pacheco, 2016) y al alemán (*Heimatlose Geschichten*, Anneliese Botond, 1991).

⁸ Concretamente, *Silvio et la roseraie* (1981) recoge 17 cuentos de los cuales son fantásticos *Dédoublement*, *Demetrio*, *La visite chez l'écrivain*, *Les jacarandas*, *Silvio et la roseraie*, *Le marquis et les faucons* y *Sur les terrasses*. *Réervé aux fumeurs* (1995) consiste de 15 entre los que *Le carroussel*, *Une aventure nocturne* y *Mousseux au sous-sol* son fantásticos y *Charognards sans plumes* (1995) de 12 entre los que figuran como fantásticos *Le banquet* y *D'une couleur modeste* así como un cuento que Ribeyro publicó en francés *Les pilleurs de sépultures*. Este solo existe en una traducción al español efectuada por Guillermo Niño de Guzmán, titulada *Los Huaqueros* y no es de orden fantástico. En su versión original los doce cuentos fantásticos traducidos proceden de cinco libros diferentes: *Cuentos de circunstancias* (1958) (*El banquete*, *Doblaje*), *Las botellas y los hombres* (1964) (*Por las azoteas*, *Una aventura nocturna*, *De color modesto*), *Los cautivos* (1972) (*Ridder y el pisapapeles*), *El próximo mes me niveló* (1972) (*Espumante en el sótano*, *Los jacarandás*) y *Silvio en el Rosedal* (1977) (*El marqués y los gavilanes*, *Demetrio*, *Silvio en el Rosedal*, *El carrusel*).

⁹ Las normas “iniciales” y “operacionales” se distinguen de las “preliminares”, por las que más globalmente se decide cuáles son los autores o géneros que van a traducirse y si estas traducciones se hacen de manera directa o a través de otra lengua (Toury 86). En consecuencia, se refieren a una problemática de la recepción más amplia, que rebasa los límites de este estudio.

¹⁰ Además, se rastrean una traducciones simplemente erróneas: la confusión entre “basto” y “vasto” en “los bastos trabajos” (Ribeyro “Cuentos” 487) / “les vastes travaux” (Ribeyro “Silvio” 192), “Contraseña” (“Cuentos” 489)/ “un signe” (“Silvio” 195) en vez de “mot de passe” y “la última camioneta” (“Cuentos” 492) como “la première camionette” (“Silvio” 201).

¹¹ El traductor opta por una misma solución para aclarar unas palabras típicamente peruanas como “*huayno*”, explicada como “Danse paysanne du Pérou” (1981: 205), y “*pachamanca*”: “viande rôtie entre des pierres chauffées ou sous la terre” (Ribeyro “Silvio” 214).

¹² Por tratarse de un efecto fantástico tan leve, algunos críticos ya no consideran estos cuentos como propiamente “fantásticos”. Lo mismo ocurre con los cuentos absurdos como *Silvio en el Rosedal*, que Cortez sitúa “a medio camino entre representación realista y fantástica” (9). También Weitzdörfer señala que el hecho de que Silvio finalmente salga escarmentado de la contemplación de sus rosas es poco compatible con lo fantástico, donde lo anormal suele resistirse a la explicación (201).

¹³ Por el resto, solo se observan en estos cuentos unas desviaciones que no se relacionan con lo fantástico como la pérdida de unos juegos de palabras en *Espumante en el sótano* como “Estudiaste para abogado, ¿verdad? Para aboasno sería” (“Cuentos” 354) que es reemplazado por “tu n’es qu’un rien du tout” (“Silvio” 74), una menor atención por el detalle realista en *Una aventura nocturna* -“una moneda de a sol” por “de la monnaie” a secas (“Silvio” 28)- o, en *Por las azoteas*, algunos cambios léxicos poco adecuados del tipo “olor a maestro” (“Cuentos” 167) por “odeur à crayon” (“Silvio” 127).

¹⁴ Esto también es el caso para las referencias culturales que se reproducen de manera bastante general: el plato peruano típico del “arroz con pato” (Ribeyro “Cuentos” 198) es traducido por “un plat de volaille au riz” (Ribeyro “Charognards” 104), o la revista amarilla “Última hora” (“Cuentos” 203) por “la rubrique des faits divers” (“Charognards” 113).

¹⁵ La comparación de las traducciones al francés de *Doblaje* de Ribeyro y de *Pepi Monkey y la educación de su hermano* de Bryce Echenique, que establecen respectivamente un fantástico de percepción y otro de lenguaje lleva a una misma conclusión (Snauwaert “¿Es lo fantástico?” 300-305).

Obras citadas

- Berman, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge au lointain*. Paris: Seuil, 1999. Impreso.
- Boase-Beier, Jean. *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester y Kinderhook: St. Jerome Publishing, 2006. Impreso.
- Campra, Rosalba. "Lo fantástico. Una isotopía de la transgresión". *Teorías de lo fantástico*. Ed. De David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001, 153-191. Impreso.
- Cortez, Enrique. "La aventura fantástica: la representación como conflicto en Julio Ramón Ribeyro". *Revista Iberoamericana*. LXXIV, 222 (2008): 1-16. Web.
- Erdal Jordan, Mery. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt/ Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1998. Impreso.
- Ermida, Isabel. *The Language of Comic Narratives*. Berlin/New York: Mouton De Gruyter, 2008. Impreso.
- Even-Zohar, Itamar. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem". *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*. Ed. by James S. Holmes James S, José Lambert and Raymond Van Den Broeck. Leuven: Acco, 1978, 117-127. Impreso
- Hahn, Óscar. "Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano". *El relato fantástico. Historia y sistema*. Ed. de Antón Risco, Ignacio Soldevila y Arcadio López-Casanova. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1998, 169-180. Impreso.
- Honores, Elton. *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la metáfora, 2010. Impreso.
- . "Ortodoxos y heterodoxos: hacia un panorama de la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2010) desde el sistema literario". *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Ed. de Elton Honores. Lima: Cuerpo de la metáfora, 2011, 11-37. Impreso.
- Lambert, José. "Traduction et technique romanesque". *Functional Approaches to Culture and Translation*. Ed. by Dirk Delabastita, Lieven D'hulst, Reinhilde Meylaerts. Amsterdam: John Benjamins, 2006, 1-14. Impreso.
- Lambert, José. "Literatures, translation and (de)colonization". *Functional Approaches to Culture and Translation*. Ed. by Dirk Delabastita, Lieven D'hulst, Reinhilde Meylaerts. Amsterdam: John Benjamins, 2006, 87-103. Impreso.
- Martínez, José María. "Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro: taxonomías y recepción". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 67 (2008) : 255-272. Web.
- Martínez Gómez, Juana. "Intrusismos fantásticos en el cuento peruano". *El relato fantástico en España e Hispanoamericano*. Ed. de E; Morillas Ventura. Madrid: UCM Ediciones Siruela, 1991, 145-157. Impreso.

-
- Ofogo Nkama, Boniface. *La generación del 50 en el Perú (Una narrativa plural)*. Madrid: Universidad Complutense. Tesis para obtener el grado de doctor, 1994. Web.
<http://eprints.ucm.es/3361/1/T19292.pdf>
- Ortega, Julio. “Los cuentos de Julio Ramón Ribeyro”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 417 (1985): 128-145. Impreso.
- Rodero, Jesús. “Del juego y lo fantástico en algunos relatos de Julio Ramón Ribeyro ». *Revista Iberoamericana*, LXVI, 190 (2000): 73-91. Web.
- . *La edad de la incertidumbre*. New York: Peter Lang, 2006. Impreso.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994. Impreso.
- . *Silvio et la roseraie*. Paris: Gallimard, 1981. Impreso.
- . *Charognards sans plumes*. Paris: Gallimard, 1995. Impreso.
- . *Réervé aux fumeurs*. Paris: Gallimard, 1995. Impreso.
- Roas, David. “Más allá de los límites del lenguaje. Lo fantástico como subversión discursiva”. *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Ed. de Elton Honores. Lima: Cuerpo de la metáfora, 2011, 263-272. Impreso.
- . “Cronologías alteradas. La perversión fantástica del tiempo”. *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Ed. de Flávio García y María Cristina Batalha,. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012, 106-113. Impreso.
- Rodríguez Hernández, Tahiche. “La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 43 (2010): 1-11. Web.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43consfan.html>.
- Snaauwaert, Erwin. “¿Es lo fantástico menos fantástico en otro sistema literario? La vacilación en dos cuentos peruanos y su traducción al francés”. *Escrituras del Nuevo Mundo. Lo fantástico y las narrativas del futuro*. Ed. de Elton Honores y Gonzalo Portals Zubiarte. Lima: CELACP, 2013, 297-310. Impreso.
- . “Lo fantástico y el humor: paralelismos en el funcionamiento e implicaciones para la traducción”. *(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. Ed. de Flávio García, María Cristina, Batalha, Regina Silva Michelli. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016, 1081-1094. Web.
- Steenmeijer, Maarten. “Sobre la traducción literaria y la identidad del traductor”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. IV: 2 (2016): 281-292. Web.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970. Impreso.
- Toury, Gideon. “The Nature and Role of Norms in Literary Translation”. *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*. Ed. by James S. Holmes James S, José Lambert and Raymond Van Den Broeck. Leuven: Acco, 1978, 83-100. Impreso.
- Vega, Nehemías. “Lo absurdo y lo fantástico en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro”. *Anales científicos*. 70 :3 (2009): 96-101. Web.

-
- Vidal, Luis Fernando. "Ribeyro y los espejos repetidos". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 1 :1 (1975), 73-87. Web.
- Weitzdörfer, Ewald. "Lo fantástico en los cuentos de Julio R. Ribeyro". *Alpha*, 26 (2008): 193-202. Web.