



HAL
open science

“ He escogido cuentos ribeyrianos teñidos de maupassantismo ” Julio Ramón Ribeyro traductor de Maupassant
Gersende Camenen

► **To cite this version:**

Gersende Camenen. “ He escogido cuentos ribeyrianos teñidos de maupassantismo ” Julio Ramón Ribeyro traductor de Maupassant. *El Boletín de los años inútiles. Nuevos acercamientos a Julio Ramón Ribeyro*, Altazor, 2014, 978-612-4215-19-3. hal-03133855

HAL Id: hal-03133855

<https://hal.science/hal-03133855>

Submitted on 7 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« He escogido cuentos ribeyrianos teñidos de maupassantismo »
Julio Ramón Ribeyro traductor de Maupassant

Gersende Camenen, Université François-Rabelais Tours

En un relato escrito en París en 1955 y publicado en *Cuentos de circunstancias*, Ribeyro imagina el viaje a Australia de un pintor inglés en busca de su doble. Tras un fracaso amoroso en la campiña de Sydney y olvidando su disparatado propósito inicial, el pintor regresa a la tranquilidad de su taller londinense. A su llegada, su botones le indica que le han devuelto el paraguas que dejó el día anterior en su club. Perplejo, el pintor descubre que la madona dejada “en boceto estaba terminada con la destreza de un maestro y su rostro, cosa extraña, su rostro¹” era el de su desafortunada novia australiana.

El cuento juega con el imaginario finisecular que acompañó el nacimiento del género fantástico de modo que se puede leer como una reescritura de sus maestros alemanes y anglosajones (Hoffman, Poe). Lo que llama la atención es su título: “Doblaje”. Este no designa al inquietante *doppelgänger*, ni al extraño que invade al narrador en un texto fantástico: ni “El otro” borgeano (1975) ni un “¿Él?” (título de un cuento de Maupassant, publicado en 1883) ni un “*Horla*” (1887). Con el título “Doblaje”, Ribeyro no centra lo fantástico en la figura del doble sino en el proceso y, sobre todo, éste no se entiende como un tradicional “desdoblamiento” sino como un moderno (en rigor, cinematográfico) “doblaje”, es decir como una operación de traducción. El pintor del cuento es sustituido por un ser invisible cuya presencia se manifiesta -se traduce- por una serie de signos.

Inspirándome del vínculo establecido por el título del cuento entre doble y traducción, quisiera pensar la relación Ribeyro-Maupassant bajo el signo de la traducción. Supone interesarse en la traducción de textos pero, más allá, se trata de considerar el acto de traducir como una reflexión sobre lo doble, lo mimético, lo secundario².

Me propongo analizar el papel de la traducción de Maupassant en el proyecto literario de Ribeyro, proyecto que supone la construcción de una obra y de la figura de autor que la respalda. Entendido en su mayor amplitud, el concepto de traducción lleva a interrogarse sobre el imaginario lingüístico y estilístico del escritor a través de su lectura de la literatura francesa, su práctica de traductor y la relación de ésta con la crítica.

Ribeyro sitúa la obra y la figura de Maupassant en distintas etapas de su propio recorrido. Dos momentos lo ilustran. En la introducción a la recopilación de sus cuentos, *La palabra del mudo* (1994), Ribeyro compone un *ars poetica* en forma de balance vital, un método que, como todos, se escribe al final de un trayecto. En el origen de su vocación de cuentista, Ribeyro coloca una serie de lecturas infantiles: France, Pirandello, Poe, Eça de Queiroz, Flaubert y Maupassant. Nada original en la presencia del escritor normando en el canon del cuento “universal”: figura casi invariablemente en las listas de cuentistas “memorables”, y para poner un ejemplo, es el único francés de la *short-list* publicada por Borges en una nota para *El Hogar* en 1935. Más interesante, quizás, es la concepción humanista de la escritura como “espejo” del autor y “reflejo” del mundo que supone una relación simbiótica entre vida y obra³. Ilustrando una concepción clásica que hace de la literatura un modelo y un guía de la

¹ RIBEYRO, Julio Ramón, *La palabra del mudo*, Barcelona, Seix Barral, 1994, pág.145.

² BERMAN, Antoine, *L'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999

³ Mario Vargas Llosa apunta con claridad esta relación estrecha entre literatura y vida para Ribeyro: “Entre todos los escritores que conozco, quizá Ribeyro sea aquél en el que la literatura y la vida se hallan más confundidas”, cf. *Contra viento y marea*, vol. 3, Barcelona, Seix Barral, 1990, pág. 316.

existencia, los cuentos son “fragmentos” del sujeto, entendido éste como compendio de experiencias y lecturas. En esta perspectiva, que explica el anacronismo de Ribeyro y su marginalidad en la época del Boom de la literatura latinoamericana y del estructuralismo triunfante⁴, la lectura de “Bola de sebo”, el cuento de Maupassant mencionado en la introducción del escritor a la recopilación de sus cuentos, no sólo origina la escritura sino que pasa a ser alimento imaginario del escritor: “En cuanto cuentista, yo soy hechura de estas lecturas y de muchas otras que sería largo citar. Uno está nutrido de los autores que ama, de los que algo o mucho toma y aprende, pero sobre todo está nutrido de su propia experiencia⁵”.

Dos libros editados en 1993, con motivo del centenario de la muerte de Maupassant son de particular interés para el presente trabajo: una recopilación de cuentos seleccionados, traducidos y prologados por Ribeyro⁶ y un libro colectivo en forma de homenaje titulado *El hechizo de Maupassant*⁷, en el cual Ribeyro publica, en palabras del editor, una “flânerie”, sobre la famosa correspondencia de Maupassant con una de sus numerosas admiradoras, la pintora y diarista Marie Bashkirtseff. Estos textos se organizan en torno a tres figuras que sugieren modalidades de la relación de Ribeyro con Maupassant: las del lector, traductor y escritor.

I. RIBEYRO, LECTOR DE MAUPASSANT

El prólogo a la recopilación de cuentos de Maupassant (“Maupassant y el cuento”) anuncia la figura de un Ribeyro lector. Al presentarse como un “discípulo” de la “escuela” Maupassant que rinde “homenaje” al “maestro”, Ribeyro se sitúa en la continuidad orgánica del lector infantil que aprendía el oficio de la literatura en el contacto con los clásicos, de manera que la crítica, percibida en otros textos como una actividad “parasitaria⁸” según un prejuicio anti-intelectualista no poco frecuente en Ribeyro, es aquí concebida como una modalidad legítima de la escritura.

Ribeyro se presta al ejercicio del prólogo con la desenvoltura de quien asume que hablar de otro es una manera de seguir construyendo la *persona literaria*, la que domina la obra más allá de los géneros que la componen⁹. De manera que son varias las características identificadas en Maupassant que en gran parte se le pueden atribuir: el estatuto de “escritor de cuentos” y la “independencia frente a las modas literarias en boga”, una “visión pesimista, agnóstica, misógina, desencantada, irrisoria y sombría del mundo en que vivió¹⁰”.

Más allá del juego del doble propio del ejercicio, la caracterización de Maupassant y el lugar que Ribeyro le reconoce en la tradición literaria francesa revelan un potente imaginario lingüístico y estilístico. El “maupassantismo” según Ribeyro se caracteriza por “su brevedad, su inspiración por lo general realista, el predominio de la observación sobre la imaginación, de los hechos sobre las ideas¹¹”, dicho de otra manera, el escritor normando es un behaviorista *avant la lettre*¹². Aquí reside, para Ribeyro, su “modernidad”, la que hace de Maupassant un

⁴ ELMORE, Peter. *El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro*, Lima, FCE, 2002, pág.25.

⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, *La palabra del mudo*, pág.9.

⁶ MAUPASSANT, Guy de, *Paseo campestre y otros cuentos* (prólogo y traducción de Julio Ramón Ribeyro), Lima, Jaime Campodónico/editor, 1993.

⁷ MARTOS, M., RIBEYRO, J.R., SOLOGUREN, J., SILVA-SANTISTEBAN, J., AREVALO, M.A., *El Hechizo de Maupassant (Homenaje)*, Lima, Ediciones Los olivos, 1993.

⁸ Ver RIBERYO, Julio Ramón, *La caza sutil, Ensayos y artículos de crítica literaria*, Lima, Editorial Milla Batres, Colección Perfil y Tiempo, 1976, pág. 57.

⁹ ELMORE, Peter, *op. cit.*, pág. 12.

¹⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, “Maupassant y el cuento” in MAUPASSANT, Guy de, *Paseo campestre y otros cuentos* (prólogo y traducción de Julio Ramón Ribeyro), Lima, Jaime Campodónico/editor, 1993, pág.11.

¹¹ *Ibid.*, pág.9.

¹² RIBEYRO, Julio Ramón, *La caza sutil, op.cit.*, pág. 113.

predecesor de la tradición americana e hispanoamericana. Pero si para la técnica cuentística, fue un “innovador”, en materia de estilo, el interés de Maupassant es más debatido. He aquí una definición del estilo o no-estilo del cuentista:

Maupassant no pretendió nunca ser un gran estilista y su prosa puede parecer pobre, comparada con la de algunos de sus contemporáneos. Los hermanos Goncourt, en particular, la comparaban a la prosa de cualquier escribiente. Otros en cambio, como Zola, admiraron su concisión y claridad, que enlazaban con la mejor tradición -Montaigne entre otros- de la prosa clásica francesa. En todo caso, fue una prosa perfectamente adecuada a la naturaleza de sus textos, una prosa funcional, mucho más moderna que la preciosista de la que se ufanaban sus detractores¹³.

Esta breve caracterización del estilo de Maupassant es sumamente interesante ya que en ella se concentran años de polémicas literarias francesas sobre la naturaleza de la lengua literaria nacional y aparece claramente expuesto el imaginario francés de la lengua clásica, “literaria” por antonomasia. La historia de la prosa en Francia desde Flaubert es la de una lenta pero continua construcción de un ideal del lenguaje, encarnado según sus teóricos (críticos, gramáticos, profesores y editores: Charles Bruneau, Hippolyte Taine, Gustave Lanson, André Gide para citar los más ilustres) en la prosa del autor de *Madame Bovary*, mantenido en la lengua de Ernest Renan y catalizado a partir de los años 1920 en el estilo “NRF” de la revista del mismo nombre. Si bien, desde un punto de vista histórico y lingüístico, esta lengua es pura ficción, su fuerza imaginaria fue tal que estructuró lo esencial de los debates sobre la lengua, el estilo y la naturaleza de la literatura francesa¹⁴. Buen conocedor de las letras francesas, Ribeyro se hace aquí portavoz fiel de este imaginario profundo y sugiere su alcance ideológico. Tres son las reflexiones que iluminan el propio imaginario del escritor, inspirado en estas fuentes francesas: el estilo y la cuestión del clasicismo, el lugar de Maupassant en la mitografía francesa, la relación entre lengua literaria y oralidad.

El estilo y la cuestión del clasicismo. El déficit de estilo de Maupassant se transforma para Ribeyro en una superioridad: frente a la prosa artista, “preciosista” de los Goncourt, la claridad y concisión de la prosa clásica de Maupassant encarna la verdadera modernidad. El triunfo final de Maupassant alabado por Ribeyro sigue el razonamiento del clasicismo moderno francés, una estética elaborada entre 1850 y 1914 y definida por un ideal de “legibilidad¹⁵”. Desde los años 1880, en pleno pesimismo nacional, una idea de un renacimiento lingüístico mediante la referencia clásica está en boga (hasta el punto que el propio Zola aboga por una vuelta a Boileau). Este imaginario alcanza su definición canónica en *L'Art de la prose* (1909) de Gustave Lanson, a través de la sutil distinción entre buena (Montaigne) y bella escritura (Goncourt). El no tener estilo es la marca del estilo perfecto, es decir de la “buena escritura”. Es así como la paradoja del clasicismo moderno consagra el triunfo de Maupassant. En su genealogía del “sueño del estilo perfecto” de la literatura francesa, Gilles Philippe recuerda el lugar que le otorgó la mitografía francesa: es el “escritor sin estilo”, característica que se entiende en el buen sentido de la palabra: Maupassant es un clásico, es decir un escritor cuya lengua logra decir el mundo sin encontrar obstáculos¹⁶.

¹³ RIBEYRO, Julio Ramón, “Maupassant y el cuento”, *op.cit.*, pág. 13.

¹⁴ PHILIPPE, Gilles y PIAT, Julien (dir.), *La langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 282.

¹⁶ PHILIPPE, Gilles, *Le rêve du style parfait*, Paris, PUF, 2013.

Es más que evidente la influencia de estas ideas en el propio imaginario lingüístico y literario de Ribeyro quien, a la hora de pensar la relación del escritor con su lengua, adopta los propios términos de la ideología contemporánea (1880-1940) del clasicismo francés. Si se escribe siempre en referencia a cierta idea de la lengua y de la literatura, la opción de Ribeyro es estratégicamente clásica. En “Las alternativas del escritor” (1970), distingue dos estilos que se ofrecen al escritor: el estilo “cartesiano” y el “estilo barroco”. Tras comprobar que la historia literaria del continente, y en particular en sus manifestaciones más recientes (Lezama Lima, Carpentier, Márquez) adoptó el segundo, con excepción del “cartesiano” Borges, Ribeyro apunta que “en América Latina hay lugar para un arte limpio, claro, racional, que sepa discernir la figura principal en el arabesco de las formas y reducir lo aparentemente confuso a sus módulos esenciales¹⁷”. La caracterización de este arte como “limpio” y “claro” lleva todo el peso ideológico del clasicismo, reforzado aun por el traslado atlántico de las categorías asociadas con el clasicismo francés. Más que un *passieur*, Ribeyro aparece aquí como un verdadero exportador de la ideología literaria y lingüística francesa.

Una pieza central de la reflexión sobre la lengua literaria es su relación con el lenguaje común. Pensada como su contrario, radicalmente diferenciada del habla común, la lengua literaria francesa (desde 1850) ha vivido la integración de la oralidad como una agresión y en el mejor de los casos como un reto. En la conquista de la lengua hablada, Céline es por supuesto un hito. A su vez, en el mismo ensayo, Ribeyro distingue dos lenguas: una literaria asociada con los valores de elegancia y del buen escribir y una vulgar, hablada y popular que designa respectivamente con los neologismos arcaicos (y algo pedantes como él mismo lo confiesa) de “cataverusa” y “demótico”. Sin querer caer en una preceptiva normativa, Ribeyro nota que el que más se ha utilizado es el primero. Con una percepción fina de sus alcances ideológicos, traza una diferencia en el uso de la lengua en España, Francia y América latina:

En España, tanto Clarín como Galdós, Blasco Ibáñez, Juan Valera y sobre todo Gabriel Miró utilizaron el cataverusa, el lenguaje cuidado –sino castizo al menos preciosista– el lenguaje que demuestra el buen gusto, porque escribir bien se consideraba patrimonio de los escritores; el lenguaje con que se pronuncian discursos y se escriben informes y ensayos. En Francia sucede lo mismo: desde Balzac hasta André Gide o Valéry, pasando por Flaubert y los hermanos Goncourt, el escritor, el novelista es el artífice del lenguaje, el preservador, conservador de su armonía y de su belleza, de su corrección y su calidad literaria [...] De acuerdo a esta opción la novela latinoamericana actual se puede clasificar en dos grupos: el de aquéllos que utilizan preferentemente el cataverusa y el de aquellos que tienden al demótico o lenguaje popular. Los ejemplos abundan: entre los primeros podemos situar a Borges (con excepción de algunos cuentos de típico sabor bonaerense), al Cortázar de la primera época hasta *Rayuela*, a Carpentier, uno de los más grandes prosistas artísticos de la literatura latinoamericana, a Lezama Lima, en Cuba. Entre los segundos, los que buscan transmitir un habla cotidiana, oral, vemos a Rulfo en México, uno de los precursores en este terreno, Jesús Díaz en Cuba, en el Perú Vargas Llosa, Vargas Vicuña, Urteaga Cabrera, a René Rodríguez en Venezuela. Tanto unos como otros han escrito obras de gran calidad, sea refinando, extremadamente, el trabajo de una forma artística, sea expresando el mundo cotidiano mediante un habla cotidiana¹⁸.

Además de reproducir las reflexiones del clasicismo francés y referirse a su canon, el extracto sugiere dos reflexiones sobre la propia práctica de Ribeyro y su lugar en el campo literario latinoamericano. Si bien Ribeyro no pretende establecer jerarquías, es bastante clara su

¹⁷ RIBEYRO, Julio Ramón, *La caza sutil*, *op.cit.*, p. 107.

¹⁸ *Ibid.*, págs. 103-104.

preferencia por la “cataverusa”, acorde con su propia concepción y práctica del lenguaje. Reflexionando sobre el estilo anacrónico de Ribeyro, Peter Elmore cita un pasaje de *Prosas apátridas*:

Literatura es afectación. Quien ha escogido para expresarse un medio derivado, la escritura, y no uno natural, la palabra, debe obedecer a las reglas del juego. De allí que toda tentativa para dar la impresión de no ser afectado – monólogo interior, escritura automática, lenguaje coloquial- constituye a la postre una afectación a la segunda potencia. Tanto más afectado que un Proust puede ser un Céline o tanto más que un Borges un Rulfo. Lo que debe evitarse no es la afectación congénita a la escritura sino la retórica que se añade a la afectación¹⁹.

Comentando esta cita, Elmore apunta que al hacer evidente “la condición facticia de la palabra escrita” la poética ribeyriana “se resiste a crear retóricamente la ilusión de la oralidad: Rulfo y Céline son autores que aprecia, pero al compararlos con Proust y Borges no les asigna los puestos de honor²⁰”. Se entiende esta jerarquía desde el punto de vista de Ribeyro: la mimesis estilizada del lenguaje coloquial tendería a escamotear y encubrir el ser mismo del discurso literario, por lo que iría contra la posición ante el lenguaje que sostiene el escritor. Una de las consecuencias de esta postura es que su concepción del lenguaje como artificio lo aparta de lo que ha podido pensarse como la modernidad literaria latinoamericana encarnada en el intento de integrar la oralidad²¹.

La segunda reflexión concierne también la recepción de Ribeyro. Al identificarse con Maupassant, Ribeyro se expone al mismo destino escolar: la fortuna de un cuento como “Los gallinazos sin plumas” en los libros de textos del Perú es comparable a la posteridad del escritor normando como “écrivain à dictées²²”. Aquí reside una trampa del clasicismo.

II. RIBEYRO, TRADUCTOR DE MAUPASSANT

Una parte de estas reflexiones se manifiestan en la traducción de los cuentos de Maupassant por Ribeyro publicados en *Paseo campestre y otros cuentos* (1993). Antes de analizar la traducción en sí, conviene detenerse en los paratextos a fin de identificar el proyecto editorial y de traducción. La publicación de Jaime Campodónico se presenta como una edición “para coleccionistas” en “homenaje” a un maestro del cuento “universal”, a cargo de otro “notable cultor del cuento” que además de traducir, ofrece sus “impresiones”. El volumen es además “realzado” por ilustraciones hechas especialmente por el “destacado pintor nacional Carlos Revilla”.

El marco ideológico de la veneración por el clásico está claramente expuesto. Se trata de brindar a un lectorado letrado lo mejor de una tradición extranjera e universal pero mediante un prestigioso intérprete nacional, Ribeyro. Así la admiración por el clásico extranjero es acompañada y matizada por la expresión de cierto orgullo nacional: no se trata de una veneración servil hacia el clásico extranjero, sino del acto de una noble hospitalidad entre pares. Los valores transmitidos tampoco dejan lugar a dudas: excelencia, placer de lectura, buen gusto. O por lo menos cierta idea del buen gusto: la ilustración de la tapa (un busto de mujer subrayado por un delicado corsé y coronado por un emblema que representa dos *putti*

¹⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas*, Barcelona, Seix Barral, 2007, p. 14.

²⁰ ELMORE, Peter, *op.cit.*, p. 14.

²¹ Sobre este punto, ver en particular las reflexiones del escritor colombiano Fernando Vallejo en *Logoi: una gramática del lenguaje literario*. México, FCE, 1983.

²² PHILIPPE, Gilles, *op. cit.*, p. 35.

alados con una cenefa en las manos) reproduce un estereotipo de lo francés: la mujer fácil (desde la cortesana hasta la *cocotte* decimonónica), el erotismo explícito.

De manera que la recepción que programa este paratexto supone una fuerte codificación a través de la reproducción de un imaginario popular que en parte contradice el propósito de excelencia de la publicación (la selección es acompañada por fotografías y una extensa cronología establecida a partir de un número especial del *Magazine littéraire*). Finalmente, la interpretación del clásico por el escritor nacional aparece anunciada por el cliché: la portada acentúa la lectura corriente de un Maupassant mujeriego y buen conocedor de los prostíbulos de las campañas francesas.

La selección de los cuentos propuesta por Ribeyro prolonga la ambivalencia programada por el paratexto: interpretación personal como garantía de calidad literaria pero recepción convencional de Maupassant. Por un lado, la traducción aparece como culminación del juego de doble instaurado por Ribeyro ya que la calidad literaria pasa por la lectura de un semejante. En el prólogo de presentación explica que su selección obedece a su lectura personal de Maupassant y a su propia concepción del cuento, lo que resume en una fórmula que subvierte la cronología de la historia literaria, pretende invertir los papeles entre original y traducción, maestro y discípulo: “He escogido textos ribeyrianos teñidos de maupassantismo²³”.

Con una ligereza que desacraliza al clásico, el escritor se afirma por encima del traductor: no sólo el texto extranjero llevará su marca personal, sino que, en un proceso que invierte el sentido de la reflexión más contemporánea sobre la traducción²⁴, se trata de dar a leer textos propios levemente teñidos de *extrañidad*. La traducción es en este caso manifestación de la asimilación del clásico en el proceso de formación del escritor y en cierta forma, argumento de auto-promoción. Veremos a continuación que la postura de traductor expuesta por Ribeyro enfatiza esta de idea de la traducción como apropiación libre.

Al mismo tiempo, la selección de cuentos sigue la lectura anunciada por la portada: excepto “Dos amigos”, un cuento de tinte flaubertiano que ridiculiza con una terrible crueldad la *bêtise* ordinaria de dos pescadores del domingo, los demás confirman la lectura de un Maupassant sensual con todos los matices de cinismo, misoginia y decadentismo propios de la imaginación realista y finisecular: “La dote” cuenta la historia de una recién casada abandonada por su marido en un autobús parisino; el famosísimo “Paseo campestre” muestra cómo la esposa e hija de un pequeño-burgués parisino se encanallan con dos remeros desconocidos; el cuento necrófilo “Las sepulcrales” narra cómo una mujer seduce a sus amantes en los cementerios de la capital francesa haciéndose pasar por una viuda desconsolada.

La postura de traductor enunciada por Ribeyro al final de su prólogo enfatiza la idea de una libertad interpretativa: “En cuanto a la traducción en sí se notará que es bastante libre. No creo en la traducción literal ni fidedigna. Para mí un texto por traducir es una partitura que uno ejecuta a su manera²⁵”. Más que una simple *captatio benevolentiae*, el escritor formula aquí un programa en el que se percibe una consciente oposición a las prácticas contemporáneas de traducción, enunciada en el *topos* de la imposible fidelidad del traductor. Conforme con su postura clasicista, Ribeyro opta por la antigua tradición de la *Belle infidèle*,

²³ RIBEYRO, Julio Ramón, “Maupassant y el cuento”, *op.cit.*, pág.14

²⁴ La tendencia mayoritaria en la traductología francesa consiste en afirmar el respeto de la letra. Los trabajos de Henri Meschonnic y Antoine Berman, opuestos en muchos aspectos, se encuentran en esta preocupación tanto poética como ética. La reflexión teórica ha tenido una fuerte repercusión sobre la práctica de los traductores en Francia. Ribeyro se muestra consciente de ir a contracorriente de esta tendencia, como lo muestra el tono polémico que adopta en la presentación de su propia traducción.

²⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, “Maupassant y el cuento”, *op.cit.*, pág.14.

dándole la espalda a las tendencias contemporáneas que abogan por el respeto de la letra, el intento de acoger lo extraño haciendo de la traducción “une auberge du lointain” según la bella fórmula de Antoine Berman. Por otra parte, son significativos ciertos silencios: nada sobre su relación personal con la lengua francesa, ninguna referencia a traducciones anteriores de Maupassant, a un linaje que lo asuma o no, hacen de él un re-traductor. El no mencionar estas realidades perfilan su propio horizonte de traducción: si bien es una lectura crítica, como ya lo vimos, no se trata de un trabajo filológico, académico, tampoco es una re-traducción que tomaría en cuenta el pensamiento contemporáneo sobre el acto de traducir. De nuevo, el anacronismo en Ribeyro aparece como una decisión voluntaria, un verdadero programa que tiende a promover su figura de escritor, por encima de cualquier actividad, crítica o traductora. Fruto de una preferencia artística (el texto como «partitura» por interpretar), la opción por la *Belle infidèle* también tiene una consecuencia ideológica, que el escritor no parece prever pero que tiene su sabor. En efecto, si para toda una tradición francesa la *Belle infidèle* suponía mejorar un texto para hacerlo propio, según la ideología clásica de la superioridad de la lengua y de la literatura francesas²⁶, al repetir el gesto desde una lengua y una literatura «inferiores», Ribeyro deshace un andamiaje ideológico que invierte los papeles.

La postura del traductor elegida por Ribeyro así como su lectura crítica de Maupassant se comprueban en parte en su práctica. El análisis comparado de la traducción de “Une partie de campagne”, el cuento más famoso de la selección permite deslindar una serie de tendencias. La misma posibilidad de evaluar una traducción es un debate que agita la traductología. Seguiré la propuesta de Berman que propone atenerse a dos criterios: la “poeticidad” de la traducción (¿ha producido un texto, una obra el traductor?) y su “eticidad” (¿Respeto el original el texto traducido?)²⁷. Me detendré brevemente en tres fenómenos: los cortes del texto original, la repetición y la cuestión general del estilo de Maupassant.

Manifestación de la libertad proclamada en el prólogo a la traducción de los cuentos, los cortes son numerosos en la versión publicada por Ribeyro. Más que una licencia poética o una reescritura, afectan no sólo la letra sino también el sentido del texto original. He aquí un ejemplo. La familia Dufour llega al restaurante donde pasará la tarde, a orillas del Marne. Se encuentran con los remeros que dentro de poco se llevarán a la madre y la hija para un muy frívolo paseo en barca.

Et il les détaillait en connaisseur. Il avait canoté, lui aussi, dans son jeune temps, disait-il; voire même qu'avec ça dans la main - et il faisait le geste de tirer sur les avirons- il se fichait de tout le monde. Il avait rossé en course plus d'un Anglais, jadis, à Joinville; *et il plaisanta sur le mot «dames», dont on désigne les deux montants qui retiennent les avirons, disant que les canotiers, et pour cause, ne sortaient jamais sans leurs dames.* Il s'échauffait en pérorant et proposait obstinément de parier qu'avec un bateau comme ça, il ferait six lieues à l'heure sans se presser²⁸.

Y habló de ellas como un entendido. De joven, dijo, había practicado el remo y cuando los tenía entre las manos –hizo un gesto de remador- el mundo podía venirse abajo. Se jactó de haber humillado en este deporte a más de un inglés. [*Pasaje sin traducir*]. Su

²⁶ Para una historia de esta concepción de la traducción, ver BERMAN, Antoine, *Jacques Amyot traducteur français. Essai sur les origines de la traduction en France*, Paris, Belin, 2012.

²⁷ Cf. BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

²⁸ MAUPASSANT, Guy de, “Une partie de campagne”, *La Maison Tellier* (1881), Paris, Gallimard/Folio, 1995, pág. 75.

perorata lo acaloró, al punto que apostó que con embarcaciones semejantes podía recorrer seis leguas en una hora sin fatigarse²⁹.

Y las detallaba como un experto. Había remado, él también, en sus verdes años, decía ; e incluso con aquello en la mano – y hacia ademan de tirar de los remos – le importaba un bledo todo el mundo. Había vapuleado en carreras a más de un inglés, en tiempos, en Joinville ; y *bromeó con la palabra damas, con que se designa, los dos toletes que sujetan los remos, diciendo que los remos, y con razón, no salían jamás sin sus damas*. Se acaloraba al perorar y proponía obstinadamente que apostasen que con una barca como aquélla él haría seis leguas por hora sin apurarse³⁰.

El padre Dufour, achispado por el alcohol, bromea sobre el uso de los remos, instalando así, con una serie de insinuaciones, lo que será el principio narrativo del cuento: en ningún momento se dirá que la hija y la madre cedieron a las proposiciones de los remeros pero se entenderá perfectamente que lo hicieron por una serie de desplazamientos metonímicos y metafóricos, en particular el canto de los pájaros que aludirá a los jugueteos amorosos de las dos parejas efímeras. Los chistes verdes del señor Dufour, sus alardes de competición masculina suenan cruelmente cuando el lector comprende que será el cornudo del cuento. Al no traducir este pasaje, Ribeyro no transmite el propio funcionamiento del texto, hecho de elipsis y sobreentendidos.

Otro caso ilustra una falta de sistematicidad que afectando la propia poeticidad del texto de Ribeyro. Un personaje acompaña a la familia Dufour: un muchacho sin protagonismo aparente en el cuento pero designado cuatro veces por Maupassant con el término de «*garçon aux cheveux jaunes*» y de quien descubrimos al final del cuento que es el ayudante del padre Dufour y que termina casándose con la hija y dirigiendo la pequeña tienda familiar. Esta revelación final, típica del cinismo maupassantiano, le otorga al muchacho una inesperada importancia: es el otro cornudo del cuento, quien, por supuesto tampoco se dio cuenta de los escauceos amorosos de su novia durante el paseo campestre. Ribeyro elige designarlo primero como un muchacho de pelo «desteñado» y luego «pajizo». La elección de los adjetivos ilustra una operación común entre los traductores: la búsqueda de la precisión lexical. Obedece a la idea común según la cual una buena traducción mejora el original, dando al traductor la ocasión de hacer gala de su destreza.

Las elecciones de Ribeyro merecen dos comentarios. Primero, conservar «amarillo» suponía mantener una polisemia interna del texto: conservar un término «pobre» poco halagador pero también conservar el modelo pictórico presente en la primera aparición del muchacho (en el texto de Maupassant aparece como una mancha en un cuadro de colores) modelo, como se sabe, frecuente entre los realistas decimonónicos³¹. Pero si la elección de otros términos es perfectamente explicable, la no repetición de estos términos es más problemática. ¿Por qué variar si el propio Maupassant repite, si repetir es una manera de identificar de manera fuerte al muchacho? Y por otra parte, si la repetición molesta aquí a Ribeyro, ¿por qué no lo hace en otros casos, y sobre todo cuando el propio Maupassant decide variar (Maupassant evita la repetición de «*balançoire*», Ribeyro repite «*columpio*»)? La repetición revela la falta de sistematicidad de la traducción de Ribeyro, fenómeno que afecta la calidad de su traducción. Lo que ha dominado en el texto de Ribeyro es un reflejo de traducción frecuente: el escritor ha sido guiado por el principio de la variedad, un principio que también es un precepto de la

²⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, «Paseo campestre», *Paseo campestre y otros cuentos*, Lima, Jaime Campodónico.editor, 1993, pág.23.

³⁰ MONREAL, José Ramón, « Un día de campo », Mondadori, 2008, pág.18.

³¹ El primero en haberlo subrayado es Roland Barthes en *S/Z*.

«buena escritura» teorizada por Gustave Lanson. Ahora bien, traducir no es «escribir bien». Ribeyro se muestra preso de sus prejuicios estilísticos y su traducción se resiente de ello.

Terminaré precisamente con la cuestión del estilo. En la presentación de su traducción, Ribeyro zanja el problema al decidir que el de Maupassant es clásico, es decir transparente, y que por ende, al desaparecer tras la pura función referencial del texto, no supone una atención particular. Ahora bien, dicha transparencia es el producto de una serie de características que Ribeyro no traduce. Las de Maupassant son conocidas y marcadas³². Hereda rasgos flaubertianos, «clásicos» para la prosa francesa contemporánea como el famoso uso del imperfecto (“este eterno imperfecto”, “tan nuevo en la literatura que cambia absolutamente el aspecto de las cosas y de los seres”, identificado por Marcel Proust en un artículo publicado en la *NRF* en 1920 y tema de intensas polémicas literarias, en particular con Albert Thibaudet³³, crítico central de la vida literaria francesa durante el período de entreguerras, y lectura de Ribeyro). He aquí una serie de imperfectos (empleados cuando lo que se podría esperar son verbos en pretérito definido) que Ribeyro no respeta, al contrario de otro traductor:

Elle avait des désirs infinis de bonheur, des tendresses brusques qui la traversaient, des révélations de poésies surhumaines, et un tel amollissement des nerfs et du cœur, qu'elle pleurait sans savoir pourquoi. Le jeune homme la serrait contre lui maintenant; elle ne le repoussait plus, n'y pensant plus. (pág.77)

Ansias infinitas de felicidad, tiernos ensueños, visiones poéticas la invadían, al punto que sintió su corazón y sus nervios desfallecer y rompió a llorar sin saber por qué. El joven la estrechó contra su pecho con fuerza y ella, incapaz de reaccionar, lo dejó hacer. (J.R. Ribeyro, pág.30)

Sentía deseos infinitos de felicidad, brucas ternuras que la atravesaban, revelaciones de poesías sobrehumanas y tal aplanamiento de los nervios y del corazón que lloraba sin saber por qué. El joven la estrechaba contra sí ahora ; no lo rechazaba ya, sin pensar en ello. (J.R.Monreale, pág.22).

Su prosa es también influenciada por la moda de los años 1880, la búsqueda de lo “vago” o “borroso” a través de una gama de procedimientos³⁴: adjetivación (el adjetivo “vago” aparece seis veces en “Une partie de campagne”); modalización con el uso de los adverbios; preferencia por términos abstractos (“on entrevoyait une sombre verdure de forêts”/ “se adivinaba el follaje sombrío del bosque” (J.R.Ribeyro)/ “se entreveía un oscuro verdor de bosques” (J.R.Monreale); debilitamiento del valor procesual del verbo mediante el uso de giros pasivos, impersonales, la preferencia por “être” o “avoir” en vez de verbos más precisos o por presentativos con desaparición del agente como en el siguiente ejemplo: “ç’avait été un ravissement”/ «tuvieron una visión deslumbrante” (J.R. Ribeyro)/ “había sido arrobador” (J.R. Monreale); inversión de la jerarquía entre caracterizado y caracterizador como en este último ejemplo:

Elle dut laisser voir le bas d’une jambe dont la finesse primitive disparaissait à présent sous un envahissement de graisse tombant des cuisses. (Guy de Maupassant, pág.73)

³² Cf. PHILIPPE, Gilles, *Le rêve du style parfait, op.cit.*, págs.32-35.

³³ Cf. Marcel Proust, *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, Paris, Ed. Complexe, 1987 y Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Plon, 1922.

³⁴ *Ibid.*, págs. 36-37.

Tuvo que estirar mucho la pierna y dejó al descubierto un tobillo flaco que iba engrosando conforme ascendía hacia *el muslo adiposo*. (J.R. Ribeyro, págs.19-20.)

Tuvo que dejar ver la parte inferior de una pierna cuya primitiva finura desaparecía ahora bajo *una invasión de grasa* que bajaba de los muslos. (J.R. Monreale, pág.16.)

Si bien en su contrato de traducción, Ribeyro asume su libertad asimiladora de escritor frente al original, el análisis de la traducción de los cuentos puede decepcionar, ya que escamotea por momentos el sentido y muy a menudo el estilo de Maupassant y sobre todo porque no manifiesta la perspicacia del Ribeyro lector y crítico del normando. Demuestra que la traducción es una actividad menor para Ribeyro³⁵. Es por la crítica, practicada como un ejercicio de ficción, como Ribeyro rinde el mejor homenaje a su “maestro” al ofrecerle un destino inédito.

III. RIBEYRO CRÍTICO

Paralelamente a la traducción de los cuentos, parece *El hechizo de Maupassant*, publicación colectiva de “amigos” (el prefacio de M. Martos se titula “Maupassant y sus amigos”) en homenaje al escritor francés. Con un artículo titulado “El encuentro imposible”, Ribeyro, fiel a su idea de una relación simbiótica entre obra y vida, vuelve sobre la breve pero famosa correspondencia entre Marie Bashkirtseff y Maupassant. La pintora y diarista, figura de la bohemia artística finisecular era una mujer fantasiosa que ambicionaba hacer de su existencia una creación permanente, desconociendo, en un gesto sumamente romántico, los límites entre vida y arte. Una de sus estrategias para hacer de la propia vida una obra era buscar entablar una correspondencia con escritores ilustres. Con este propósito, escribe a Maupassant. Acostumbrado a recibir cartas de admiradoras, el escritor no le presta atención hasta la tercera carta, en la cual la ingeniosa pintora imita el estilo del escritor, logrando despertar su curiosidad. Sigue un intercambio de unas diez cartas a través de las cuales Maupassant dejando su cinismo inicial, parece interesarse en su anónima admiradora hasta proponerle un encuentro. Este no tendrá lugar y pocos meses después de la última carta recibida, Marie Bashkirtseff muere de tuberculosis.

En su artículo, Ribeyro reproduce y glosa largos extractos de la correspondencia de manera que su voz de comentarista media en el juego de espejos de los amantes epistolares. Entregándose a un ejercicio de imaginación crítica, compone un texto a medio camino entre la novela sentimental y la fantasía biográfica. Más que una agradable “flor exótica”, el texto de Ribeyro muestra la fineza del lector que saca de la palabra epistolar de Maupassant y Bashkirtseff la materia de una ficción y de la carta su potencial fantasmático. Al intervenir en el diálogo, el escritor deshace el verdadero montaje ficcional de la correspondencia y actualiza la novela epistolar en ciernes en el carteo. Pero no se contenta con ser la tercera voz, imagina para este breve encuentro epistolar un epílogo en forma de “¿Qué hubiera pasado si se hubieran encontrado: ¿ella se hubiera curado?, ¿él se hubiera salvado de su vida disoluta y librado de su futura enfermedad (la sífilis, como cualquier escritor decimonónico que se respeta)?”.

Finalmente, el discurso de Ribeyro se carga con tintes sentimentales y el texto desemboca en una interesante indeterminación, oscilando entre *el pastiche* de novela sentimental (el amor aquí salvador de una nueva Madame Gautier) y el ejercicio de imaginación de literatura

³⁵ Quizás la consulta de la última parte de *La tentación del fracaso*, el diario de J.R. Ribeyro, todavía inédita, permita evaluar dicha hipótesis. Son conocidos los recurrentes problemas financieros del escritor, mencionados en el mismo diario y analizados en el presente libro por Luis Dapelo. Es posible que la traducción haya sufrido de las circunstancias de su realización.

infantil. El texto de Ribeyro despista por su tono, entre sentimental e irónico, y constituye un homenaje paradójico. Maupassant también había imaginado el final de la correspondencia entre una admiradora y su escritor en el cuento “Une aventure parisienne” (1881) pero era fiel a su legendario cinismo. Ribeyro quiere imaginarle un final feliz. ¿Habría homenaje más bello?

Bibliografía

- BASHKIRTSEFF, Marie, *Correspondance*, Arles, Actes sud, 2000.
- BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
- , *L'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.
- DELPORT, Marie-France, “Traduction et temporalité. “L'éternel imparfait” de Gustave Flaubert”, *L'horlogerie de saint Jérôme. Problèmes linguistiques de la traduction*, Paris, L'Harmattan, 2000, págs. 113-126.
- ELMORE, Peter, *El perfil de la palabra : la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima, FCE, 2002.
- MARTOS, M., RIBEYRO, J.R., SOLOGUREN, J., SILVA-SANTISTEBAN, J., AREVALO, M.A., *El Hechizo de Maupassant (Homenaje)*, Lima, Ediciones Los olivos, 1993.
- MAUPASSANT, Guy de, *Paseo campestre y otros cuentos* (prólogo y traducción de Julio Ramón Ribeyro), Lima, Jaime Campodónico/editor, 1993.
- PHILIPPE, Gilles y PIAT, Julien (dir.), *La langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.
- , *Le rêve du style parfait*, Paris, PUF, 2013.
- RIBEYRO, Julio Ramón, *La caza sutil, Ensayos y artículos de crítica literaria*, Lima, Editorial Milla Batres, Colección Perfil y Tiempo, 1976.
- . *La palabra del mudo*, Barcelona, Seix Barral, 1994.
- VALLEJO, Fernando, *Logoi: una gramática del lenguaje literario*. México, FCE, 1983.