

1997

Recorriendo la Avenida Salaverry: los problemas enfrentados por el traductor de Bryce Echenique

Alita Kelley

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Kelley, Alita (Primavera 1997) "Recorriendo la Avenida Salaverry: los problemas enfrentados por el traductor de Bryce Echenique," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 45, Article 27.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss45/27>

This Otras Obras is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**RECORRIENDO LA AVENIDA SALAVERY:
LOS PROBLEMAS ENFRENTADOS
POR EL TRADUCTOR DE BRYCE ECHENIQUE**

Alita Kelley
Pennsylvania State University

Los románticos alemanes del siglo dieciocho gozan de renombre por sus traducciones, pero durante el siglo diecinueve empieza la difamación sistemática de la traducción y su clasificación como actividad indigna del estudio académico, actitud que no ha desaparecido todavía. Al adoptar los preceptos formalistas platónicos a mediados del siglo XIX, los románticos decimonónicos y tardíos clasificarían la traducción como «actividad secundaria» y el prejuicio contra ésta se arraigaría principalmente en los países donde el ambiente académico sería dominado por el New Criticism. La apertura académica a la crítica literaria diversificada durante los años sesenta logró, eventualmente, poner en cuestión a los conceptos esteticistas de más de un siglo; el texto, visto por los post-estructuralistas como eslabón de una concatenación intertextual, deja de verse como manifestación privilegiada y se hace imposible clasificar a una traducción como «texto secundario», ya que ningún texto podrá considerarse «primario». Terry Eagleton y Susan Bassnett figuran entre los primeros críticos en prever el efecto positivo que tendría la teoría post-estructuralista sobre los estudios de la traducción (Eagleton 1977, 73; Bassnett-McGuire 1980, 4), y aunque sería falso decir que ha desaparecido totalmente el paradigma normativo de la traducción, muchos teóricos actuales insisten en que se considere esta actividad bajo nuevos rubros; se habla menos de reglas fijas que nadie sabe formular, y se realizan, por intermedio de estudios de la traducción, trabajos comparativos teóricos del «complejo fenómeno llamado la cultura» (Lefevere 1992, 140).

Al igual que la teoría post-estructuralista, la traducción cultural hace hincapié en la naturaleza del lenguaje mismo y en la conexión arbitraria

entre significante y significado que hace imposible la comunicación absoluta; los teóricos más recientes de la traducción creen, como explicó Borges en «Las versiones homéricas» hace más de sesenta años, que «cualquier» versión puede ser fiel al texto original, a la vez que no es fiel ninguna (Hurley 1995, 9), pero el hecho de que la equivalencia sea ilusoria no significa que no pueda existir una traducción infiel, sino que será difícil que exista una traducción única definitiva. El traductor siempre puede equivocarse al leer el texto original, como sucedió, por ejemplo, en la versión en inglés, del mismo año en que Borges escribió su ensayo, del famoso soneto del mexicano Francisco de Terrazas (ca. 1525-ca. 1600), «Dejad las hebras de oro ensortijados». La traductora evidentemente no leyó «hebras» sino «hebreas» pues en inglés su primera estrofa dice «Leave, leave the Hebrews enringed-round with gold» («Dejad las hebreas con sus anillos de oro [?]») (Underwood, 1932, 215) y no «Put away/cast aside the threads of encircling gold»; la traducción de Underwood es, indudablemente, incorrecta.

* * * * *

El ser humano se distingue por la capacidad de la comunicación verbal, el razonamiento matemático, la utilización del pulgar, la fabricación de herramientas, y la risa causada por estímulo mental (Nash 1985, 1). Con la risa, dice Bakhtin, el mundo se ve quizás aún más profundamente que cuando se lo contempla seriamente, y agrega que se captan ciertos aspectos esenciales del mundo solamente por intermedio de la risa (1968, 66), pero la traducción del texto humorístico multiplica las imposibilidades de esta disciplina. El humor irónico, por ejemplo, se revela generalmente por elementos suprasegmentales del lenguaje que no figuran en el texto escrito. Walter Benjamin nos ofrece una *doble* imposibilidad en el título del ensayo: no podremos traducir el juego de palabras del alemán y nunca sabremos, *con absoluta seguridad*, si intenta hacernos reír o no. Como ilustración de los problemas enfrentados por el traductor de un texto humorístico (según nuestra interpretación al menos), y que requiere de la transferencia de códigos culturales además de lingüísticos, se discutirán versiones en inglés y en francés de *Un mundo para Julius* (1970) de Alfredo Bryce Echenique, junto con la interpretación de unos de sus críticos.

Al trabajar con esta novela (Kelley, 1992), estallaba de risa con frecuencia, pero solamente un comentario (por Mercedes López-Baralt) menciona la risa del lector (1976, 55). Otro (J. Ann Duncan 1980, 120) califica la novela (erróneamente a mi modo de ver) como «light hearted» («alegre»). Los primeros comentaristas la interpretaban como de crítica social (Escajadillo 1977, 144-46; Gutiérrez 1971), en 1975 Wolfgang

Luchting dedicó un volumen a la novela, y más tarde otros críticos de acercamiento teórico variado han discutido diferentes aspectos del texto, sobre todo el de la voz narrativa. Ningun crítico notó que es la voz del narrador específicamente la que causa risa en el lector. El traductor estadounidense Dick Gerdes ha mencionado el problema en transmitir el humor en otro idioma, pero lo ve como un problema entre varios de igual importancia (1992, xi), y el francés Albert Bensoussan ha indicado que el humor «agresivo y amargo» que brota en los textos de Bryce, sólo sirve, en su opinión, para respaldar el principio de la inocencia que informa la obra de Bryce (1985, 53).

La primera oración de la novela se lee: «Julius nació en un palacio en la avenida Salaverry frente al antiguo hipódromo de San Felipe ...» (9).¹ Palabra por palabra con indicación de traducciones alternativas, esta oración dice en inglés: «Julius was born in a palace on Avenida Salaverry/Salaverry Avenue across from/facing the old/former San Felipe race track» y dice en francés: «Julius naquit/est né dans un palais de l'avenue Salaverry en face de l'ancien hippodrome/champ de courses de San Felipe.» Gerdes, comienza su traducción al inglés (1992) con la frase «Julius was born in a mansion on Salaverry Avenue, directly across from the old San Felipe hippodrome»; en lugar de *palace* (palacio), ha preferido utilizar la palabra *mansion* (mansión). En francés, Albert Bensoussan dice: «Julius naquit dans un palais de l'avenue Salaverry, en face de l'ancien hippodrome de San Felipe ...» Las dos versiones reflejan el texto original en términos semánticos ostensibles; es interesante notar también que Luchting, en su texto crítico sobre la novela, compara el «palacio original» (título del primer capítulo y «The Original Mansion» en la versión de Gerdes), al pecado original.

El crítico inglés Walter Nash dice, en *The Language of Humour* (1985), que para que se comprenda bien cualquier texto cómico tiene el lector forzosamente que ser una persona «*broadly informed*» (bien informada), y explica que los amplios conocimientos de este lector rara vez tendrán que ser de naturaleza puramente «intelectual». Dicho lector, más bien, debe poseer la viveza que viene de la familiaridad con los «hechos de tipo común, que son necesarios para que uno pueda subir impunemente al ómnibus local» (1985, 4). Como si hubiera tenido en mente la ilustración metafórica de Nash, el narrador de la novela de Bryce describe en detalle el recorrido del ómnibus entre el centro de Lima y el paradero más cerca de la casa del protagonista principal de la novela. El ómnibus avanza por la avenida Salaverry, paradero tras paradero, y el lector bien informado que conoce Lima sabe que no pasa delante de ningún «palacio» en el sentido literal de la palabra. El mismo lector sabrá que Julius nació en una casa pretenciosa en un suburbio del siglo actual del tiempo de la presidencia o de Leguía o de Sánchez Cerro cuando, según Miguel Gutiérrez, «los grandes negocios y peculados ... entregaron al país desde el gobierno ... al dominio

del capital financiero yanqui» (1971, 25). Y, efectivamente, pronto se menciona un juego de loza regalado a la familia por Sánchez Cerro poco antes de su asesinato en 1933 (13); de paso nos enteramos de las tendencias políticas de la familia sin que éstas se hayan mencionado. Los primeros comentaristas decían que la crítica de la oligarquía en la novela no era lo suficientemente fuerte (Escajadillo 1977, 145-57; Gutiérrez 1971, 24-25, 29); en realidad la crítica social de Bryce es punzante, pero es indirecta.

Para el lector limeño, la primera oración del castellano original no es una frase puramente descriptiva. La palabra «palacio» se pronuncia con ironía, acompañado quizás, por un gesto facial o de la mano: «Julius nació en un palacio en la Avenida Salaverry!» Para que se puedan balancear a la vez dos focos contextuales, y así expresar una visión del mundo que no es únicamente la del autor ni de su lector ideal limeño, sugiero que se traduzca la primera oración «Julius was born in *one of those palaces you find on Avenida Salaverry*» o «Julius naquit dans *un de ces palais qu'on trouve à l'avenue Salaverry*» («Julius nació en *uno de esos palacios que encuentras en la Avenida Salaverry*»), para así captar el tono burlón y de confianza del original, hecho que los palacios no suelen existir a montón en las avenidas, y menos en la de Lima. La palabra «palacio», en su acepción limeña, refleja a menudo nuevoriquismo y ostentación, y es una lástima que la ironía de la primera oración se haya perdido totalmente en el inglés al utilizarse la palabra «*mansion*». En francés, como en castellano, la interpretación irónica de la primera oración dependerá de la visión del lector, pero vale notar que en un texto crítico que salió doce años después de la traducción, Albert Bensoussan dice que Julius nació en «un vieux palais, plein de souvenirs glorieux» («en un antiguo palacio lleno de recuerdos del pasado») (1985, 50); para el lector «bien informado» esta interpretación es errónea puesto que la casa data de alrededor de 1930, pero el concepto equivocado que tenía Bensoussan de la casa de Julius al momento de traducir la novela se reveló *postfactum* y no se distingue en su traducción de la primera oración del original.

En el Perú, Bryce Echenique es conocido por el «tonito» original de su voz narrativa y por «la oralidad» de su estilo (Luchting 1975, 17); es una persona multilingüe y muy asquible al traductor, pero el traductor francés que propone hacer una versión francesa del texto de Bryce tiene que enfrentar un problema que hasta ahora no tiene solución. En francés el verbo en tiempo pretérito se utiliza solamente en el texto escrito y en la conversación se utiliza el presente perfecto (*passé composé*), en términos muy generales, el pretérito no se pronuncia y el presente perfecto no se lee. Ni siquiera el estilo semi-oral de Céline logró romper totalmente con esta convención literaria inconcebible para el lector que conoce solamente el inglés o el castellano. En un prefacio a una reciente edición de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma (1993), Julio Ortega nota que Bryce mismo ha

llamado a la atención del público la voz conversacional narrativa de Mark Twain y de Ricardo Palma en sus respectivos idiomas, haciendo hincapié en que «la oralidad» literaria existía a en ciertos idiomas a mediados del siglo pasado; no existe tradición exactamente paralela en la literatura francesa escrita. El lector «bien informado» de Bryce oye la voz del narrador al momento de leer el texto que experimenta como si fuera un largo monólogo dramático. Bensoussan, quizás por fuerza mayor, utiliza el tiempo pretérito en su traducción y ha producido un texto interesante y revelador de la situación social del lugar y de la época, pero no es la novela contada en voz alta por un narrador que toma café con su amigo en el café de las Galerías Boza en Lima según la descripción del mismo autor (Luchting 1975, 17, 25, 63; Rodríguez-Peralta 1983, 412, y otros).

Según nuestra interpretación de *Un mundo para Julius* el tono irónico establecido con la primera oración se desarrolla en múltiples indicios de un espíritu irónico en el resto del texto, que son perfectamente accesibles al lector no bien informado. En la segunda página de texto denomina «Versalles» a la casa donde nació Julius, aunque el rincón de la cocina donde come es «Disneylandia» (13), su dormitorio es «Fort Apache» (11) y a los baños los llama «Beverly Hills» (12). El máximo de personas que vive en el palacio en un momento dado es de ocho a diez. A saber: los padres de Julius y sus cuatro hijos, y cuatro o cinco sirvientes de cama adentro. Con la posible excepción del chofer Carlos (de cama afuera), ninguna de las personas empleadas en el «palacio» es sirviente «profesional» como los que figuran en una novela de P. G. Wodehouse o de Kasuo Ishiguru; son campesinos casi analfabetos criados en chozas como las de los siervos de la edad media, y casi todos han llegado a la capital en las grandes migraciones que han cambiado totalmente el cuadro demográfico del Perú en la segunda mitad del siglo actual. Cuando los sirvientes mencionan el «palacio» es posible que lo digan sin ironía.

Durante el curso de la novela los dueños planean la decoración de un nuevo «palacio» en un suburbio de moda y consultan la revista popular *House and Garden* (238). El único verdadero palacio que figura en la novela es un edificio colonial en el centro de Lima, donde Julius toma clases de piano de una malgeniada profesora alemana. En este edificio viven y trabajan personas de clase media baja y refugiados europeos de escasos recursos económicos; este palacio colonial se ha convertido en pequeños apartamentos, talleres, oficinas, y academias; el padrastro de Julius, que tiene propiedades similares, se queja de las leyes peruanas contra la expulsión de inquilinos, pues impiden que se derrumben los edificios antiguos a fin de reemplazarlos con rascacielos de oficinas de alquiler elevado (428).

* * * * *

Luchting, en su texto sobre *Un mundo para Julius* notó por primera vez la inclusión de dos episodios metaficticiales dentro de la misma novela (1975, 22):

el primero de los dos ejemplos ... (comentarios sobre la novela dentro de ella), se refiere a la cocinera de la familia, una señora de la selva peruana que se llama Nilda. Una de sus características es que está siempre pronta a contar historias de sus años jóvenes en la selva . . .

Ahí sí que Nilda se desató a contarle todo lo que sabía y *más* Ignoraba por completo las épocas de la historia, Nilda; *hizo mierda de la cronología* de la selva peruana; su niñez, su juventud, su mayoría [de edad] en Tarapoto, *todo lo iba mezclando*, y poco a poco, la selva se fue convirtiendo en un lugar donde los chunchos, completamente calatos para la ocasión, iban y venían por lo verde-peligroso, desde el campamento de los lingüistas hasta el de los evangelistas, [por ejemplo,] y en el camino se cruzaban con caucheros multimillonarios, mucho más ricos que el papá de Julius que en paz descanse. Nilda se acordaba hasta de los nombres de los que encendían cigarrillos con billetes y se construían palacios en plena selva (p. 74-5; subrayados míos).

Esta es exactamente la técnica narrativa que emplea Bryce (Luchting 1975, 21-22).

Miraremos las traducciones al inglés y al castellano del trozo citado por Luchting.

That's when Nilda really opened up and told him everything she knew, even more Nilda had no idea as to history, basically her chronology of life in the Peruvian jungle was a pile of shit: her childhood, her adolescent years, her adult life in Tarapoto, she mixed everything up and, little by little, the jungle turned into a place where savage jungle Indians, totally naked at the time, came and went through the dangerous greenery, from the encampment of the foreign linguists to the ones run by the Evangelists, for example, and on the way they would run into millionaire rubber magnates who were a lot richer than Julius's father, may he rest in peace. Nilda even remembered the names of those who lit their cigarettes with paper money and built palaces in the middle of the jungle. (Gerdes 1992, 48-49).

Pour le coup, Nilda se déchaîne et lui raconta tant et plus Elle ignorait tout à fait les époques de l'histoire, Nilda; elle se mélangea les pédales avec la chronologie de la forêt peruvienne, son enfance, sa jeunesse, sa majorité à Tarapoto, elle mêlait tout et peu à peu la forêt devint un endroit où les Chunchos, complètement à poil pour l'occasion, allaient et venaient dans le vert-dangereux, du campement des linguistes à celui des évangélistes, par exemple, et ils croisaient en chemin des caoutchoutiers multimillionnaires, beaucoup plus riches que le papa de Julius que Dieu

repose son âme. Nilda se souvenait même du nom de ceux qui allumaient leurs cigarettes avec des billets de banque et se construisaient des palais en pleine jungle. (Bensoussan, 1973, 55-56)

Gerdes capta el tono burlón del original cuando dice que la cronología de Nilda era «a pile of shit» (un montón de mierda) pero cambia la intención de la frase original. Bensoussan introduce un juego intraducible de palabras «se mélangea les pédales avec la chronologie» que también provoca la risa en sí. Luchting en ningún momento menciona el propósito paródico y carnavalesco. El narrador no hace referencia únicamente a la técnica empleada en *Un mundo para Julius*, sino que parodia una técnica de la novela «experimental» y la manera de describirla. En inglés se podría decir «Nilda really fucked up [the chronology of] the story line when she told about the Peruvian jungle.»

En *Un mundo para Julius*, como en *Tristram Shandy*, la trama es mínima y el texto se constituye en gran parte de digresiones, entre ellas varias que, por ser temáticamente cómicas no dan problemas al traductor. Según la interpretación que damos a la novela, la voz narrativa relata incidentes que *parodian* las técnicas experimentales que, al momento de escribirse la novela, se consideraban típicas de la novela latinoamericana del boom. El narrador suele utilizar, además en forma paródica, palabras de jerga y pseudo-jerga post-estructuralista como «metafrívolamente» (223), «la semántica» (159), «los diálogos» (560), etc. Un episodio, por ejemplo, que dura varias páginas al contarse, habla de un amigo de Julius, Sánchez Concha, que no vuelve a figurar en la novela. Este niño anhela tener la mirada dominante de un pequeño delincuente llamado Fernandito Ranchal Ladrón de Guevara que acaba de ingresar al colegio como alumno. Sánchez Concha pasa horas haciendo muecas delante del espejo hasta captar lo que le parece ser una mirada satisfactoria para la foto del colegio que se va a sacar, «se miró en el espejo y por fin la cara número veintisiete le pareció la más conveniente para enfrentarse a su nuevo destino. La ensayó ciento veintisiete veces» (382-3), pero al salir la foto

Sánchez Concha descubrió que Fernandito había posado feliz, con una sonrisa de oreja a oreja una que nadie le había visto nunca y él, en la hilera del centro, más alto que todos pero con una cara que parecía que iba a tirarse un pedo en cualquier momento o que le dolía terriblemente el estómago, qué complicada era la vida (384).

Al igual que en el incidente de Nilda, lo acontecido se relaciona, a otro nivel, con la literatura, pero (y este aspecto de la novela no ha recibido debido reconocimiento crítico), son incidentes que asumen una estructura netamente ridícula, sin que se aclare jamás cuál sea el verdadero blanco de la parodia. A un nivel el incidente se lee como una digresión entretenida

sobre la vida de los colegiales, y a otro nivel se lee como parodia de la teoría sartreana de la mirada; entre otros recursos de la modernidad en la novela de Bryce figuran la metaficcionalidad (observada por Luchting), la prolepsis y la trama circular (20, 579), el monólogo interior (281-88, 318-32, etc.), la intertextualidad (221, 419), lo lúdico (159, 170, 208, 466), la validez de la visión onírica (421-22), la glosolalia o invención de lenguaje (352, 409-11), la pérdida de la indicación *inquit* (352, 409-11), referencias a las culturas alta y popular (156, 263-7), y el concepto proustiano del poder trascendente del creador artístico (419); en la mayoría de los casos la presentación textual provoca la risa del lector.

Luchting define a la novela de Bryce como «barroca», por la tensión entre la vida y la muerte que figura en ella; la vida de los adinerados se caracteriza por la frivolidad y la mala fe porque no aceptan a la muerte como factor dominante de la existencia. Los pobres, y los niños sensibles que se identifican con éstos, aceptan la realidad tal como es y viven con autenticidad, pero, desgraciadamente, en la Lima de los años cincuenta, lo más probable será que tales personas terminen derrotadas (40-42). Nos parece que, en términos temáticos, la interpretación de Luchting se justifica plenamente y que el argumento de la novela de Bryce es trágico. Al principio de la novela *Julius* tiene unos cinco años y recuerda haber visto morir a su padre de cáncer cuando tenía año y medio. Su adorada hermana «Cinthia» [*sic*] muere de tuberculosis por ignorancia o por negligencia, y en el curso de la novela mueren dos sirvientas y el hijo de la cocinera. *Julius* idoliza a su hermosa ama Vilma, pero ella tiene que dejar la casa cuando el hermano adolescente de *Julius* intenta violarla. La madre de *Julius* vive de fiesta en fiesta, tomando pastillas para dormir y café para despertarse para no pensar en el vacío que es la vida; su padrastro, epítome del éxito social, vende el país a los yanquis en la cancha de golf. Poco a poco *Julius* pierde sus ilusiones y, a los once años, se desespera al enterarse de que Vilma es prostituta. Sabe exactamente cómo es su mundo.

De ningún modo puede caracterizarse esta novela como «light-hearted» (Duncan 1980, 120), pues temáticamente demuestra una sociedad frívola y cínica. El texto revela la crueldad, el desprecio, el descuido de los niños, la explotación de los más débiles, y la destrucción sistemática de las ilusiones de un niño sensible, pero a pesar de su trama trágica, siempre causa risa en el lector «bien informado» y receptivo a la visión humorística presentada, se ríe continuamente al leerlo; así nos hace recordar que Borges, hace muchos años, había dicho que el verdadero efecto literario de cualquier texto se encuentra no en el tema, sino al nivel textual (1926, 43-49). Al igual que *Catch 22* de Joseph Heller (1955), una novela cómica que al momento de hacerse película resultó ser trágica, *Un mundo para Julius* nos brinda una historia triste contada por un narrador cómico, y la tarea principal de su traductor será lograr que la voz narrativa en traducción tenga el mismo

efecto en su lector que tiene la versión original en el lector limeño «bien informado».

Por su modo de hablar, sus comentarios sociales privilegiados y los conocimientos revelados en los epígrafes, sabemos que el narrador omnisciente de *Un mundo para Julius* es un limeño erudito de clase alta que creció durante los años '50, época en que se desarrollan los incidentes que cuenta. Utiliza con frecuencia expresiones de la jerga de la época (maroca, perseguidora, etc.) que ya pasaron de moda y que ciertos lectores jóvenes de hoy encuentran incomprensibles. Este narrador tiene la costumbre (bastante típica de ciertos limeños de ambos sexos) de parodiar el estilo conversacional de otras personas, sin que deje por un momento de narrar. Asume las características del habla de norteamericanos (106, 107, 166, 405-6, etc.), de una sueca (300-304, 343), de una alemana (428) de españoles (210-217, etc.), de dos anglo peruanas (255) como también de peruanos de toda clase y toda región (28, 31, 35, 84, etc.). El lector «bien informado» sabe inmediatamente quién habla o quién piensa por la voz, y es posible que se parezcan ciertas voces a las de conocidos del lector, y aún a la del lector mismo.

El crítico inglés D. P. Gallagher, al hablar en torno de las novelas del boom en traducción, expresó temor de que el diálogo en traducción hubiera perdido indicios de diferenciación social ignorados por personas de otra cultura (1973, 136-7); el texto de Bryce está repleto de insinuaciones de esta índole. Al hacerse la versión en inglés, resalta la imposibilidad de traducir al inglés británico el castellano limeño hablado por hombres de la clase media y media-alta (entre ellos el narrador); sin embargo la traducción al inglés estadounidense no presenta tantos problemas. El narrador llama a la atención del lector el modo de hablar de los comerciantes y banqueros y cómo cometen errores gramaticales y utilizan palabras groseras para lucir más «varoniles» (146), y aunque es probable que un inglés de clase alta/media-alta use expletivos groseros, no asumiría, por razones culturales, el dialecto de personas de clase inferior para evitar que se le crea afeminado. El mentor lingüístico del niño Julius es el chofer Carlos, un mulato amable y de muy buen corazón, que se describe como «conchudo» (103-04) de acuerdo con la imagen del criollo cínico que Carlos quiere proyectar; el padrastro de Julius, el millonario Juan Lucas, sabe hablar inglés y francés (76, 100-01, 111) y en reuniones afecta un acento andaluz (210-217), pero en un largo monólogo interior (206-09) piensa en un castellano *relativamente similar* (en términos británicos) al dialecto de Carlos. Resalta, más bien, en el texto original, una marcada diferencia entre la manera de hablar de las personas de la clase alta y la de las personas instruidas que son de clase media baja. El desprecio que tienen las personas adineradas por lo que consideran la pedantería de una clase inferior se revela con cada mención de la profesora de castellano en el colegio de Julius. Siempre que ven a esta

joven, los niñitos de la clase piensan «bien huachafa era y la habían visto con su novio por la avenida Wilson» (414, 452, etc.); la frase se traduce fácilmente «she was really common and they'd seen her with her boy friend on Avenida Wilson», pero la manera de razonar de los niños no se hace patente y es difícil determinar por evidencia, tanto textual como temática, si el narrador está criticando el prejuicio de los niños o si él también lo comparte – ver también el episodio de la maestra en Chosica, «la señorita Julia» (67, 90-91).

Quizás la voz narrativa más apropiada en inglés se parecerá a la de Holden Caulfield, el narrador en primera persona de la novela de J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* (1953). El narrador de Bryce tiene más edad al tiempo de la enunciación que el de Salinger, pero ambos son de la misma clase social y utilizan palabras de jerga que data de un mismo marco temporal, asistieron a colegios privados y cometen errores gramaticales, utilizan un vocabulario reducido y se expresan de una manera a veces incoherente. Los dos narradores se esfuerzan por no parecer intelectuales, y ambos son personas de sensibilidad. En *Un mundo para Julius*, algunos trozos de gran lirismo evocan una tristeza conmovedora (124, 246-47) y en traducción deben figurar en un lenguaje capaz de producir un efecto similar en el lector, pero por lo general el narrador bryceano esconde su sensibilidad bajo una verborragia de tono burlón, sea con la meta de hacer reír y así inspirar afecto en el lector (Gutiérrez Mouat 1986-87, 21; Rodríguez-Peralta 1983, 412) o quizás para ganar un entendimiento más profundo de la forma en que se desarrolla el pensamiento del otro, y del «complejo fenómeno de la cultura» de Lefevere.

Los últimos párrafos de la novela describen a un niño que lucha para no hundirse aunque sabe que lo rodea la entropía social y moral. La única arma en la lucha contra el caos en el mundo de Julius parece ser la risa, y ésta se ilustra por un incidente en la fiesta de promoción de Bobby, el hermano mayor de Julius, cuando aparece una niña alegre vestida de azul que se ríe del puro gusto de vivir. Entra bailando a la sala donde se encuentra Julius y lo saca a bailar, riéndose constantemente (526-27). Su calurosa risa espontánea y contagiosa es la que surge entre don Quijote y Sancho en un momento culminante de la gran novela cómica (Trueblood 1986, 73), es la risa sin malicia que engendra el sentido de comunión y que logra romper, por instantes, el aislamiento en que vive el ser humano. Romper este aislamiento es, también, la meta de la actividad «imposible» que es la traducción.

Quizás sirva esta delineación de algunos de los problemas que enfrenta un traductor de la novela bryceana para que se aprecie más la suma complejidad del texto cómico imbuido de angustia postmoderna, texto que García Márquez ha calificado como «una de las mejores novelas jamás escritas por un autor latinoamericano» (1987).²

NOTAS

- 1 En este artículo toda página en paréntesis referente a *Un mundo para Julius* hace referencia a la primera edición publicada en Barcelona por Barral, Hispánica Nova, 1970.
- 2 La cita de García Márquez figura en la octava edición (carátula) de *Un mundo para Julius* publicada por Mosca Azul Editores, Lima, 1987.

OBRAS CITADAS

- Bakhtin, Mikail. *Rabelais and his World*. Helene Iswolsky, traductor. Cambridge, MA: MIT Press, 1968.
- Bassnett-McGuire, Susan. *Translation Studies*. London: Methuen, 1980.
- Bensoussan, Albert, traductor. *Julius*, por Alfredo Bryce Echenique, Paris, Calmann-Lévy, 1973.
- «Alfredo Bryce Echenique, le principe d'innocence». *Co-textes* 9, (Mayo 1985): 45-53.
- Borges, Jorge Luis. «Palabrería para versos». *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Editorial Proa, 1926. 43-49.
- Bryce Echenique, Alfredo. *Un mundo para Julius*. Barcelona: Barral, Hispánica Nova, 1970.
- De Man, Paul. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Duncan, J(ennifer) Ann. «Language as Protagonist: Tradition and Innovation in Bryce Echenique's *Un mundo para Julius*». *Forum for Modern Language Studies* 16.2 (1980): 120-35.
- Eagleton, Terry. «Translation and Transformation». *Stand* 19.3 (1977): 72-77.
- Escajadillo, Tomás Gustavo. «Bryce: elogios varios y una objeción». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 3.6 (1977): 137-48.
- Gallagher, D. P. *Modern Latin American Literature*. London: Oxford University Press, 1973.
- Gerdes, Dick, traductor. *A World for Julius*, por Alfredo Bryce Echenique. Austin: University of Texas Press, 1992.
- Gutiérrez, Miguel. «*Un mundo para Julius*, un fastuoso vacío». *Narración* (Lima) 2 (1971): 24-25 y 29.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. «Lector y narratario en dos relatos de Bryce Echenique». *Inti* 24-25 (Otoño 1986-Primavera 1987): 107-26.

Heller, Joseph. *Catch-22*. New York: Simon & Schuster, 1955.

Hurley, Andrew: «Borges on translating/On translating Borges», *ATA Source* 17, Spring 1995, 1, 9-10.

Kelley, Alita. *Entropic Comedy and the Postmodern Vision: An Analysis of Un mundo para Julius by Alfredo Bryce Echenique, a Poststructural Approach, with a Translation of the Novel into English*. Diss. University of Arizona, 1992. Ann Arbor: UMI, 1992. 9307706.

Lefevere, André. *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: Modern Languages Association, 1992.

López-Baralt, Mercedes. «Otra forma de complicidad entre el autor y sus lectores: Alfredo Bryce Echenique y *Un mundo para Julius*». *Sin nombre* 7.1 (1976): 50- 56.

Luchting, Wolfgang A. *Alfredo Bryce: Humores y malhumores*. Lima: Milla Batres, 1975.

Nash, Walter. *The Language of Humour*. New York: Longman, 1985.

Nida, Eugene A. and Charles R. Taber. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: United Bible Societies, E. J. Brill, 1969.

Ortega, Julio. «Introduction», en *Tradiciones peruanas* por Ricardo Palma, Nanterre, University of Paris X, Centre de recherches latino-américaines, 1993.

Rodríguez-Peralta, Phyllis W(hite). «Narrative Access to *Un mundo para Julius*». *Revista de Estudios Hispánicos* 17.3 (1983): 407-18.

Salinger, J. D. *The Catcher in the Rye*. New York: Signet Books, 1953.

Trueblood, Alan S. «La risa en el *Quijote* y la risa de Don Quijote», en *Letter and Spirit in Hispanic Writers, Renaissance to Civil War: Selected Essays*. London: Tamesis Books, 1986. 65-82.

Underwood, Edna Worthley, traductor. *Anthology of Mexican Poets: From the Earliest Times to the Present Day*. Portland, ME: Mosher Press, 1932.

Venuti, Lawrence. «Introduction», en *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Lawrence Venuti, ed. New York, Routledge, 1992.