

***El acoso* de Jorge Eduardo Benavides: lo fantástico de lenguaje como expresión oscura, discurso subversivo y problema de traducción**

Ellen Lambrechts*

Erwin Snauwaert**

KU Leuven

Resumen: La narrativa fantástica se renueva a partir de mediados del siglo XX produciendo en el lector el efecto de vacilación propio del género a través de un juego con el lenguaje más que por la elaboración de unos temas tradicionalmente considerados como fantásticos. El presente artículo analiza cómo el escritor peruano Jorge Eduardo Benavides

* **Ellen Lambrechts** obtuvo un máster en literatura y lingüística españolas y francesas en la KU Leuven (Bélgica) y cursó filología hispánica en la Universidad de Sevilla (España). Actualmente, es doctoranda en la KU Leuven, Campus de Bruselas, donde prepara una tesis sobre la traducción y la recepción de la narrativa fantástica peruana contemporánea en los sistemas literarios francés, anglosajón y brasileño bajo la supervisión de Prof. Dr. Erwin Snauwaert (supervisor) y Prof. Dra. Nadia Lie (cosupervisora). Es miembro de la unidad de investigación «Traductología: traducción y transferencias interculturales» y del Centro para Estudios de Recepción (CERES). Correo electrónico: ellen.lambrechts@kuleuven.be

** **Erwin Snauwaert** es profesor de lengua española, de literatura y cultura española e hispanoamericana y de traducción literaria en la KU Leuven, Campus de Bruselas. Se doctoró por esta misma universidad con una tesis sobre la novelística de Bryce Echenique publicada con el título *Crónica de una escritura inocente* (1998). Como miembro de la unidad de investigación «Traductología: traducción y transferencias interculturales» y del Centro para Estudios de Recepción (CERES) de la misma universidad se interesa principalmente por la traducción literaria, la comunicación intercultural, la literatura fantástica y la narrativa española e hispanoamericana contemporánea. Correo electrónico: erwin.snauwaert@kuleuven.be

aprovecha en el cuento *El acoso* (1989) este *fantástico de lenguaje* para crear un discurso subversivo que, a pesar de ser construido mediante un lenguaje particularmente oscuro, critica claramente la situación socio-política del Perú. La comparación de *El acoso* con su versión inglesa, *The Reckoning*, revela que esta modalidad de lo fantástico plantea también problemas para la traducción, exigiendo del traductor que adapte el original a las normas del sistema literario de destino.

Palabras clave: lo fantástico, traducción, expresión oscura, literatura distópica, Jorge Eduardo Benavides.

Abstract: *From the mid-twentieth century onwards, the fantastic narrative renews itself generating for the reader the vacillation inherent to the genre by experimenting with language more than by treating the themes that are traditionally considered as fantastic. The present article analyzes how the Peruvian writer Jorge Eduardo Benavides uses this fantastic of language in the short story El acoso (1989) to create a subversive discourse that, in spite of being constructed by means of a particularly obscure language, clearly critic the socio-political situation of Peru. The comparison between El acoso and its English version, The Reckoning, reveals that this modality of the fantastic also poses problems for translation, requiring the translator to adapt the original to the norms of the target literary system.*

Keywords: *fantastic narrative, translation, obscure expression, dystopian literature, Jorge Eduardo Benavides.*

Aunque Jorge Eduardo Benavides (Arequipa, 1964) definitivamente reclamó la atención del público con su primera novela, *Los años inútiles* (2002) (Valero Juan, 2011)¹, empezó su carrera literaria escribiendo cuentos. La mayoría de ellos está recogida en la colección *La noche de Morgana* (2005). Si bien este libro incluye diferentes relatos fantásticos, no figura en él *El acoso*², uno

¹ Las otras novelas del autor son *El año que rompí contigo* (2003), *Un millón de soles* (2008), *La paz de los vencidos* (2009), *Un asunto sentimental* (2012) y *El enigma del convento* (2014).

² *El acoso* fue publicado originalmente en la colección *Cuentario y otros relatos* (Lima, Okura, 1989), pero las citas del cuento proceden de la antología digital

de los primeros escritos del autor, que, por lo visto, no ha conseguido despertar el interés ni de los lectores ni de los críticos. Esta ausencia no solo es llamativa por el hecho de que dicho texto fuera galardonado en 1988 con el premio José María Arguedas de la Federación Peruana de Escritores, sino sobre todo porque ilustra de manera ejemplar la evolución que experimenta hoy día el género fantástico. Para aclarar este desarrollo, describiremos primero el funcionamiento de *lo fantástico de lenguaje*, una modalidad que es típica para la literatura fantástica contemporánea, con el objetivo de mostrar después cómo aquella se materializa en *El acoso* a través de unas disposiciones formales que condicionan una expresión oscura. A continuación, destacaremos cómo esta ambigüedad engancha con la representación de una realidad urbana que critica la situación socio-política del Perú. Finalmente, veremos, partiendo de la versión inglesa del mismo cuento, *The Reckoning*³ (2011), cómo esta variante discursiva de lo fantástico también plantea unos problemas considerables para la traducción.

1. Lo fantástico de lenguaje

Conforme a la conocida definición de Tzvetan Todorov, el género fantástico se basa en el concepto de *vacilación* («l'hésitation») que se instala entre lo extraño («l'étrange») y lo maravilloso («de merveilleux») (1970: 29). En otras palabras, esta vacilación se da

Si estás en Madrid... Antología de cuentos bilingüe/A bilingual anthology (Musa a las 9, 2012), a la que se puede acceder mucho más fácilmente. Visto que siempre referiremos a esta misma edición, no mencionaremos en adelante el año de publicación. Concretamente, indicaremos para los fragmentos reproducidos el número del párrafo, calculado a partir de los blancos espaciosos que subdividen el texto, dado que esta versión digital carece de paginación.

³ *The Reckoning* fue traducido para *Words without Borders, The Online Magazine for International Literature*, por Jonathan Blitzer. Además de traductor y editor de la citada revista, Blitzer trabaja de periodista, entre otros, para *The New Yorker, The New York Times* y *The Guardian*. Ya que su traducción inglesa de *El acoso* no lleva paginación, la citaremos mediante el número del párrafo, de la misma forma que para el original.

cuando los personajes así como el lector no saben decidir si el aspecto anormal que revisten los acontecimientos narrados se puede explicar en términos naturales (lo extraño) o si, al contrario, remite a un plano sobrenatural (lo maravilloso). En consecuencia, los elementos irracionales se experimentan como problemáticos, por lo que lo fantástico difiere del *realismo mágico* o de *lo real maravilloso*, que consideran esos mismos elementos como integrados en una percepción convencional de la realidad (Chanady, 1985: 23). Para que tal inquietud se establezca, es necesario, tal como lo afirma David Roas, «que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana» (2001: 24). Efectivamente, cuanto más verosímil sea el relato, más chocante será la irrupción de lo fantástico. A este efecto, se suelen emplear unas técnicas que Roas califica de *realistas*: «recorrer a un narrador extradiegético-homodiegético, ambientar la historia en lugares reales, describir minuciosamente objetos, personajes y espacios, insertar alusiones a la realidad pragmática, etc.» (2001: 26-27). Estas técnicas contribuyen todas a reforzar la verosimilitud del relato y, con ello, a hacer más intensa la vacilación inherente a lo fantástico.

La importancia de semejantes procedimientos narrativos se hace todavía más manifiesta cuando se toman en cuenta las evoluciones que afectan al propio género. Según Rosalba Campra, lo fantástico da un «viraje, hacia la segunda mitad del siglo [XX], de un fantástico determinado por sus temas, herencia del siglo XIX, a un fantástico que, renunciando a fantasmas y vampiros, explora las posibilidades inquietantes de lo no dicho» (2008: 8). Una de las principales razones de este cambio ha sido la superación del modernismo por el postmodernismo, es decir, de la «dominante epistemológica» por la «dominante ontológica» (MacHale, 1987: 74-76). Mientras que la literatura modernista todavía nutre ciertas ambiciones realistas pretendiendo buscar, conocer y —aunque sea parcialmente— representar la realidad, la literatura postmodernista rotundamente pone en entredicho la existencia de una sola realidad: pluraliza lo «real» y, por lo tanto, también problematiza su representación

(MacHale, 1987: 75). En efecto, si lo real no es único sino múltiple, no es posible captarlo mediante el lenguaje. En consecuencia, el lenguaje ya no es representativo (de lo real, del mundo), sino que se convierte en una entidad autónoma.

Según Erdal Jordan, este cuestionamiento del poder representativo del texto elimina en gran parte las características tradicionales de lo fantástico y hace que el género deba redefinirse. Más precisamente, este tiene que explotar la autonomía del lenguaje para configurarse cada vez más a partir de la propia enunciación (1998: 38), lo que lleva —para decirlo en palabras de Rodríguez Hernández— a «la distinción entre un *fantástico de percepción* y un *fantástico de lenguaje o del discurso*» (2010: 4). Si bien ambas modalidades implican una transgresión de lo real, la diferencia entre ellas consiste en que esta transgresión se produce en el nivel semántico en la primera y en los niveles sintáctico y discursivo en la segunda. En este último caso, la transgresión ya no aparece «como un hecho puramente de contenido», sino que en ella «se subvierten incluso las reglas de la sintaxis narrativa y de la significación del discurso» (Campra, 2001: 189).

Concretamente, este fantástico de lenguaje se pone en marcha «mediante mecanismos considerados tradicionalmente como retórico-formales» (Rodríguez Hernández, 2010: 5) que, tal como lo aclara Elton Honores en su análisis de la literatura fantástica peruana contemporánea, llevan a «cierto experimentalismo en las formas —autorreferencialidad, intertextualidad, metaficción, parodia, absurdo [...]» (2011: 32). Según Roas, otro rasgo formal importante lo constituye el hecho de que «en el momento de enfrentarse a la representación de lo imposible, [la] expresión se vuelve oscura, torpe, indirecta» (2011: 264). Esta expresión oscura se realiza o bien mediante unas estrategias discursivas —«metáforas, sinécdoques, comparaciones, paralelismos, analogías, antítesis, oximorones [sic], neologismos y expresiones ambiguas del tipo ‘me pareció ver’, ‘creo que vi’, ‘era como si’, así como la utilización de adjetivos fuertemente connotados, como ‘sinistro’, ‘fantasmagórico’, ‘terrorífico’, ‘increíble’ y otros de ese mismo campo semántico» (Roas, 2011: 265) — o bien mediante un

tratamiento específico de unos parámetros narratológicos como el tiempo, el espacio, la focalización y la narración. Precisamente estos dos procedimientos se combinan en *El acoso*.

2. Una expresión oscura

El acoso se distingue de los otros relatos fantásticos de Benavides recogidos en *La noche de Morgana* por generar la vacilación de manera diferente. Efectivamente, los relatos de la mencionada colección instauran la hesitación mediante unos fenómenos de percepción, como la enigmática soledad de la protagonista en el cuento titular —la ausencia de toda vida humana que esta experimenta al pasearse por las calles desiertas de Lima no resulta ser una mera interpretación suya sino una realidad factual— o la irrupción del pasado en el presente, lo que ocurre en *Tigre* cuando a principios del siglo XXI el héroe revive los ataques del almirante Nelson al archipiélago canario. A estos ejemplos se añaden los desdoblamientos llamativos que se llevan a cabo en *Deditos*, *El Ekekeo* y *Señas particulares, ninguna*⁴. En *El acoso*, por el contrario, la vacilación pasa por el lenguaje⁵ y, más precisamente, por la expresión oscura que la caracteriza.

⁴ Esta «figura del doble», que Honores considera como una manifestación inconfundible de lo fantástico de percepción (2010: 166), se constituye en los citados cuentos de la manera siguiente: en *Deditos*, los dedos con los que el héroe solía acariciar el cuerpo de su amada se independizan de él y, cuando se termina el amor, terminan estrangulándolo. En *El Ekekeo* el protagonista es hechizado por una amiga y, transformado en la figurilla indígena contenida en el título, focaliza el relato entero a partir de la cómoda del salón de sus amigos. Finalmente, *Señas particulares, ninguna* relata cómo, para deshacerse de su alter ego cuyo parecido le molesta sobremanera, el héroe decide sabotearle los frenos del coche a su doble, pero al final resulta que solo ha orquestado su propia muerte.

⁵ Si la vacilación a partir de la segunda mitad del siglo XX, depende cada vez menos del contenido del relato, y cada vez más de unos juegos postmodernos con el lenguaje, curiosamente vemos una evolución opuesta en los cuentos de Benavides: *El acoso*, el relato más antiguo, pertenece a lo

Desde el principio del cuento, el narrador-protagonista expresa su miedo⁶ por «Aquella Presencia» (párr. 1), «Aquello suelto por las calles» (párr. 1) que «había crecido, era más grande, más peligroso» (párr. 1) y que ahora «ya estaba aquí, dispuesto a atacar, sediento de víctimas» (párr. 2). Sin embargo, nunca llama a *Aquello* por su nombre. Concretamente, explota el sujeto tácito, es decir, utiliza invariablemente verbos sin sujeto cuando refiere al origen de su miedo. La frase inicial «Ha atacado otra vez» (párr. 1) ya carece de sujeto, de modo que la ambigüedad se instala inmediatamente. Asimismo, los pronombres posesivos (*su*, *sus*) y personales en función de objeto directo (*lo*) e indirecto (*le*) carecen de referente especificado como, por ejemplo, en los enunciados siguientes: «El miedo *lo* atraía» (párr. 2; cursivas nuestras); «Se sabía fuerte, poderoso, nadie *le* era rival, *sus* ataques de ritmos angulosos y elásticos no dejaban huellas» (párr. 3; cursivas nuestras). Además de la vaguedad instalada por estas categorías gramaticales, el narrador-protagonista declara expresamente que no consigue ubicar *Aquello*, cuya presencia, sin embargo, le parece evidente: «Aquello, olfateando que la ciudad entera ignoraba su presencia, que sólo unos pocos (quizá Martín, Santibáñez y yo solamente) habían tomado conciencia de sus pasos rampantes de bestia al acoso, y que ni siquiera estos sabían a ciencia cierta dónde se encontraba, cuándo volvería a atacar, bajo qué circunstancias, quién sería la próxima víctima» (párr. 3).

A causa del carácter «indecible» (Roas, 2011: 266) y de la presencia misteriosa de *Aquello*, el narrador-protagonista se pierde en la vacilación, y el lector aún más. Este último depende de un narrador autodiegético y, consecuentemente, subjetivo, para formarse una idea de la amenaza: no solo le es imposible ubicar la

fantástico de lenguaje, mientras que los cuentos más recientes incorporados en *La noche de Morgana* se ajustan más a lo fantástico de percepción.

⁶ Según la definición de Honores, el miedo o el terror «se manifiesta en el plano de la mente», es decir, «supone el momento previo a la presencia concreta y fáctica del 'hecho' (comúnmente sobrenatural y asociado comúnmente a lo monstruoso, para los casos del terror 'fantástico') que altera el orden natural» (2014: 43).

fuente de la que proviene la información —que, además, es anónima—, tampoco sabe si puede fiarse de ella. El primero, por su parte, solo está inseguro sobre *Aquello* y expresa abiertamente su duda al respecto: «Nada era cierto y todo confuso, la realidad se volvía ante su presencia un puerto inaccesible y sombrío» (párr. 3).

Esta indeterminación no solo contribuye a desdibujar los límites de lo real sino que todavía es intensificada por el hecho de que, a pesar de la «conciencia pura y siempre presupuesta del acecho innombrable» (último párr.), se suele guardar silencio sobre él. En las noticias «ni una sola vez se informó sobre el mayor peligro que corríamos» (párr. 2) y los personajes evitan mencionarlo, tanto en público como en casa. Así, el narrador-protagonista admite que incluso en las conversaciones más banales en la cafetería «se hacía un brusco silencio porque la presencia de Aquello asomaba el hocico por las lunas que daban a la calle» (último párr.). Estos ejemplos corroboran la teoría de Campra, según la cual «en la narrativa fantástica [...] el silencio delimita espacios de zozobra: lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos» (2008: 113). Los silencios en *El acoso* equivalen, por lo tanto, a lo que define Gérard Genette como «paralipse» (1972: 93)⁷, y se presentan, en este caso, como aspectos constitutivos de lo fantástico de lenguaje: omitiendo cierta información fundamental, en realidad, la resaltan y llaman la atención en la amenaza que representa «el asunto» (párr. 1) inexplicable.

Jugando con la perspectiva a la que tiene acceso el lector, estos elementos escondidos determinan la organización del tiempo y del espacio narrativos. En efecto, a continuación, los silencios adoptan gradualmente un aspecto más sustancial: si son indeterminados al principio del cuento, ya no lo son tanto al final. Así, el marco nocturno borroso que engloba el relato entero se cristaliza en una

⁷ Genette define la «paralipse» como una modalidad específica de la elipsis temporal en el sentido de que significa una «omisión lateral» de cierta información. De esta forma, afecta a la duración del relato y, visto que restringe la perspectiva, también a la focalización (1972: 211).

noche específica de agosto —el mes de oscuridad más profunda y de lloviznas más persistentes (párr. 3)— y tanto «la ciudad» (párr. 1) como «el país» (párr. 1) se concretan en una ciudad universitaria del Perú (párr. 5), que, visto la referencia a la garúa (párr. 3) y a la Universidad de San Marcos (párr. 1, 3) no puede ser otra que Lima. De este modo, el radio de acción de *Aquello* se estrecha y le da al lector la impresión de que lo ominoso está cada vez más cerca, tanto en el tiempo como en el espacio. La última frase del cuento constituye, lógicamente, la última etapa de este acercamiento: la llegada de *Aquello*. A pesar de que nunca se llega a puntualizar la situación espacio-temporal ni a revelar la identidad del narrador-protagonista, esta aproximación le da cuerpo al acoso: *Aquello* no solo puede presentarse en cualquier lugar, en cualquier momento y a cualquier persona, sino también puede estar en la puerta de un lector específico en Lima, en este mismísimo momento. Esta sensación opresiva es materializada por una metáfora que presenta el espacio como atenazado por unos fenómenos climáticos, cuando la omnipresente garúa se hace presa en la ciudad igual que un pulpo: «la llovizna golpeaba con terca obstinación las lunas y los techos de los edificios, escurriéndose como tentáculos grises por las paredes, enfangando calles y letreros, cubriendo la ciudad con un manto turbio que zigzagueaba por las veredas empozándose en las grietas y desniveles del asfalto» (párr. 3).

3. Un discurso subversivo

Conectando con semejante metáfora, la expresión oscura adquiere un valor más semántico y confronta al lector con la presencia de algo monstruoso. Como tiene un «rastro [sic] maligno» (párr. 2), un «olfato agudo» (párr. 2) y camina con «pasos gruesos» (párr. 1) o «rampantes» (párr. 3), *Aquello* parece ser una especie de animal. Incluso se lo compara explícitamente con una «bestia al acoso» (párr. 3) o una «fiera olfateando el miedo de su presa» (párr. 3). Según Elton Honores, esta «presencia del bestiario» no solo es un rasgo indiscutible de lo fantástico, sino que «la irrupción de esta fauna supondría también la alusión implícita a la condición de la

ciudad como desorden y caos frente a los sujetos que habitan en ella» (2010: 181).

A estas alturas, la ruptura en el nivel discursivo implicado en lo fantástico de lenguaje parece llevar también a una ruptura social, que se configura a medida que se concreta la imagen de Lima. A este respecto, el narrador-protagonista confiesa que está viviendo «la tensión de nuestros días en los que parecía haberse detenido un invierno maligno y sin concesiones, cargado de presagios y noticias alarmantes, de alzas continuas y disturbios, de saqueos, movilizaciones, paros y rumores que engordaban en las conversaciones cotidianas, una cadena de espanto que estremecía de extremo a extremo la ciudad» (último párr.). En consecuencia, el cuento, que está salpicado de referencias a «la realidad demencial» (párr. 4) en la que se halla la ciudad, puede leerse como una ficción distópica. Esta interpretación apocalíptica se basa en los malos presentimientos de los personajes, que están «siempre evitando pisar los casilleros del presente, jugando un ajedrez de locura, tratando de mantener cerradas las puertas de un futuro lóbrego y desatinado» (último párr.) y se ajusta al procedimiento descrito por Lois Zamora:

Novelists who employ the images and narrative perspectives of apocalypse are likely, therefore, to focus less on the psychological interaction of their characters than on the complex historical and/or cosmic forces in whose cross-currents those characters are caught. Their awareness of the historical forces conditioning and constraining individual existence suggests a dissenting perspective: Novelists who use apocalyptic elements, like the biblical apocalyptists, are often critical of present political, social, spiritual practices, and their function entertains the means to oppose and overcome them (1989: 3-4).

Efectivamente, los personajes no son profundizados en el cuento, que sobre todo se centra en unas fuerzas históricas —los peruanos están viviendo «una situación sin precedentes» (párr. 4)— y cósmicas —el Perú está agobiado «por el peso invencible de la

realidad» (último párr.)—. Mientras que la expresión se vuelve oscura en los pasajes que tratan de *Aquello*, resulta ser sorprendentemente clara en los pasajes que aluden a la realidad apocalíptica de la que se nutre. Este discurso puede ser interpretado como doblemente subversivo visto que simultáneamente se ataca a un contexto histórico restringido y pone en guardia al lector contra un cataclismo latente y mucho más devastador.

Como lo atestigua el propio Benavides, la primera interpretación se refiere a la década de los 80 en la que fue publicado *El acoso* y que, por eso, es:

un cuento basado en la época en que el Perú estaba cercado por el terrorismo fundamentalista de Sendero Luminoso. Y la pregunta era: ¿qué ocurriría si eso llegara a pasar? Si tuviéramos un gobierno de ayatolas iluminados como lo eran los senderistas... ¿qué pasaría con la intelectualidad? Por eso, el cuento se ubica temporalmente en los momentos previos a que ocurra ese universo distópico bajo las órdenes de Sendero Luminoso, cuando *unos profesores se dan cuenta de esa «presencia» que los ronda como un tigre o una bestia feroz, dispuesta a matarlos* (Blitzer, 2012: intervención 6 de Benavides; las cursivas son nuestras).

Más precisamente, cuando en 1980 el país celebra sus primeras elecciones presidenciales desde hace 17 años, sufre los primeros ataques terroristas de Sendero Luminoso, el movimiento maoísta abanderado por Abimael Guzmán, quien aprovecha los problemas nacionales económicos y sociales para iniciar su lucha contra el orden vigente. Ni el presidente recién reelecto Fernando Belaúnde Terry (1980-1985), ni su sucesor Alan García (1985-1990) saben frenar a los senderistas y el Perú se ve metido en una «guerra popular» que terminará siendo una «guerra sucia» (Degregori, 1989: 40) al degenerarse en una extrema violencia tanto por parte de los insurrectos como por parte de las Fuerzas Armadas⁸. Si los

⁸ Benavides también insiste en la responsabilidad compartida de los senderistas y de las Fuerzas Armadas y en la importancia que ha llegado a tener la guerra interna en las letras peruanas: «ahora hay un grupo de

profesores (uno de San Marcos, dos profesores del Pacífico, Santibáñez...), o sea, «las presas» (párr. 3), solo han sido amenazados o han sido efectivamente ejecutados por unos terroristas no se explicita en el cuento. Esta ignorancia es otra consecuencia de la vacilación inducida por la expresión oscura en torno a la enigmática actuación de *Aquello* y pone en evidencia hasta qué punto la vida en aquel periodo fue afectada por el caos. En este punto, lo fantástico también se revela en su dimensión social conforme a las explicaciones de Todorov: «la fonction sociale et la fonction littéraire du surnaturel ne font qu'un: il s'agit ici comme là d'une transgression de la loi. Que ce soit à l'intérieur de la vie sociale ou du récit, l'intervention de l'élément surnaturel constitue toujours une rupture dans le système de règles préétablies et trouve en cela sa justification» (1970: 174).

En otra ocasión, Benavides hace abstracción de estas implicaciones históricas y explica que *El acoso* es en realidad «la alegoría del totalitarismo, de la rigidez doctrinaria que destruye lo mejor del ser humano y que aniquila especialmente a los intelectuales» (Blitzer, 2012: intervención 6 de Benavides). Más que al solo contexto de la guerra interna peruana, esta segunda interpretación se refiere a una crisis de mayor envergadura en la que se hundan la ciudad y, por extensión, el país entero. En este contexto, es significativo que el narrador-protagonista formule algunas críticas inequívocas acerca del Perú y sus habitantes, comparándolo(s) respectivamente a «un mundo de hinojos» (párr. 3) y a «presas fáciles» (párr. 3) o «lunáticos» (párr. 3). De esta manera, da a entender que desaprueba la situación socio-política del momento, pero al mismo tiempo deja de pronunciarse sobre su causante. Lo fantástico de lenguaje sirve entonces para despertar en

escritores, entre los que me incluyo, que empezamos a mirar la violencia en la que hemos vivido, con 70.000 muertos, una cifra demencial, —casi una guerra civil, entre Sendero Luminoso y el Ejército—. Y la literatura empieza a observar esa realidad de otra forma, como una especie de ejercicio de expiación que impone escribir sobre eso» (Plaza, 2007: 75).

el lector la conciencia de que la realidad siempre está minada por un peligro indeterminado y latente. De este modo, esta constante inseguridad y lo fantástico de lenguaje gracias al cual toma cuerpo dan la impresión de que una catástrofe política y social puede desencadenarse en cualquier momento y, por lo mismo, cuestiona la organización social en sí. A estas alturas, lo fantástico reanuda con el aspecto distópico de la megalópolis en general y de Lima en particular, que —afligida por unos males acumulados como la inflación, el paro, los ataques terroristas o unas políticas que reducen a los individuos al silencio— se ajusta cada vez más a la definición de una «monstruópolis, una ciudad abrumada por todos los males de la sociedad moderna» (Musset, 2007: 66)⁹.

4. Un problema de traducción

Como lo fantástico en *El acoso* esencialmente es un fenómeno de lenguaje que se introduce a través de un discurso que primero se vuelve oscuro para hacerse subversivo después, nos parece lícito plantear el problema de su traducción: ¿esa expresión ambigua y el valor de denuncia social que de ella se deriva se presentan de una misma manera en una lengua y una cultura extranjeras? A este efecto, pasamos a la comparación de *El acoso* con su traducción

⁹ Una lectura análoga puede hacerse de otro cuento fantástico del autor, *La noche de Morgana*, que tematiza un mismo desastre global, solo mencionando de paso el contexto de la guerra interna a través de «la rutina de las explosiones y los cortes de luz y los coches bomba» (Benavides, 2005: 108) y del recuerdo de un «cadáver ultrajado» (2005: 115). Deambulando por las calles de una Lima abandonada, Morgana tanto le endosa la responsabilidad de «esta locura que nadie se explica» (2005: 114) al Gobierno como a la mentalidad de los peruanos, que pecan de una «resignación cómplice» (2005: 113). La impresión de que así «nadie tenía la culpa de lo que estaba sucediendo» (2005: 116) remite a un problema de mayor «magnitud» (2005: 108), el de una cobardía y una violencia latente, capaces de generar una sociedad distópica. Esta tiene la culpa del hundimiento desenfrenado del Perú, acabando con la vida de individuos inocentes o instalando entre ellos un miedo visceral y hasta una paranoia, tal como sucede en *El acoso*.

inglesa, titulada *The Reckoning*¹⁰, valiéndonos de los criterios propuestos por Gideon Toury. Conforme a los preceptos de la teoría del polisistema¹¹, este investigador avanza que las prácticas de traducción son regidas por las normas o las restricciones intersubjetivas que operan en los diferentes sistemas literarios (1978: 83). A este respecto, examinaremos cómo la traducción de *El acoso* se posiciona frente a la «norma inicial»: ¿se atiende más a las exigencias del sistema literario fuente o a las del sistema literario meta? En el primer caso, la traducción se considera como «adecuada», en el segundo como «aceptable» (1978: 88). Aunque una traducción nunca es exclusivamente *adecuada* o *aceptable*, es posible determinar hacia qué polo esta se orienta principalmente, analizando las «normas operacionales». Estas son definidas por Toury como las decisiones materiales hechas durante el proceso de traducción (1978: 87) y se manifiestan tanto en la macroestructura como en la microestructura del texto, unos niveles que analizaremos con más detalle en lo que sigue¹².

En cuanto a la traducción de la expresión oscura, constatamos que la ambigüedad que es típica en *El acoso* se neutraliza en gran parte en su versión inglesa. Más que de una estrategia elaborada por

¹⁰ *The Reckoning* únicamente ha sido publicado de forma digital. Esta forma de publicar se ha vuelto cada vez más común, en especial para el presente género: e-compilaciones peruanas como *Lectures du Pérou* o *Stories from Peru*, proyectos latinoamericanos como *Palabras errantes* y revistas electrónicas de literatura mundial en traducción como *Asymptote* se han convertido en espacios de publicación frecuentes para las traducciones de lo fantástico contemporáneo.

¹¹ Esta teoría originalmente propuesta por Itamar Even-Zohar considera todos los tipos de textos —literarios y semilitrarios— como un agregado de sistemas, incluyendo así a la literatura traducida en sus relaciones con el sistema literario fuente y el sistema literario meta (1978: 119).

¹² Estas normas «iniciales» y «operacionales» se distinguen de las «preliminares», que se refieren a unas decisiones más globales que se toman dentro de cierto sistema literario, con respecto a unas preguntas como cuáles son los autores o los géneros que preferentemente se traducen y si estas traducciones se hacen directamente o a través de otro idioma (Toury, 1978: 86).

el propio traductor, esta desambiguación procede de las diferencias gramaticales que separan las lenguas fuente y meta. Contrariamente al español, el inglés no admite sujeto tácito en las formas personales de la conjugación. Es, por tanto, inevitable que la traducción inglesa sea más explícita que el original. Por consiguiente, Jonathan Blitzer opta, en la mayoría de los casos, por traducir esta ausencia del sujeto, tan sugestiva en el original, por el pronombre neutro *it*.

La voz de mi mujer no sonaba muy segura, probablemente pensaba lo mismo que yo, que ahora era distinto, que si había vuelto era precisamente porque ya no tenía miedo y —era inevitable pensarlo— había crecido, era más grande, más peligroso (párr. 1).

The voice of my wife did not sound very sure; she probably thought what I did, that this time was different, that if *it* had returned it was precisely because *it* was no longer afraid, and —impossible not to think this— that *it* had grown, was bigger, more dangerous than before (párr. 1; cursivas nuestras).

Si bien no hay alternativas, lo cierto es que las traducciones de pasajes del tipo «y ahora *estaba ya aquí*» (párr. 2) como «and now it was already here» (párr. 1) no surten el mismo efecto oscuro que en el original. Aparte de la lexicalización del sujeto neutro *it* —que, en este caso, puede ser interpretado como una referencia al grupo de palabras «such a threat» de la frase anterior (párr. 1) y que no existe en el original—, la traducción omite también la letra itálica, una particularidad tipográfica que le sugiere sutilmente al lector la posible amenaza. A esto se añade que un mismo guiño contenido en el orden de palabras anómalo «estaba ya aquí» —el orden habitual sería *ya estaba aquí*¹³— no se reproduce en inglés, donde aparece

¹³ Según Girón Alconchel, los casos «en que *ya* aparece pospuesto al verbo» son «minoritarios» (1991: 30), por lo que podemos tildar la citada construcción de «anómala». El orden de palabras «was already here», por su parte, es habitual en inglés, donde «we usually put *already* in the normal mid position for adverbs (between the subject and the main verb, or after the

simplemente «was already here» en vez de la sucesión más llamativa *was here already*.

Otra solución que propone Blitzer para traducir el sujeto tácito es la estructura *there + to be*:

Cuando llegara a atacar colegios y academias sería demasiado tarde [...]; en las fábricas y en las oficinas, en las empresas y en los ministerios *ya habría hecho presas fáciles* (párr. 3; cursivas nuestras).

By the time it began to attack schools and academies it would already be too late [...]; in the factories and in the offices, in the businesses and the ministries, *there would already be easy captives* (párr. 2; cursivas nuestras).

Mientras la formulación española expresa una acción de la que *Aquello* es el agente, la construcción impersonal en inglés describe un estado del sujeto *de facto* y solo menciona a los «easy captives», sin dar cuenta de una entidad enigmática que los capture. Esta técnica también es la que ya se pone en la práctica en la primera línea del cuento —«Ha atacado otra vez» (párr. 1)—, que es reproducida por Blitzer como «There's been another attack» (párr. 1). Callando al sujeto, que de todas formas se presupone, la oración española lo presenta como algo indeterminado que, por lo tanto, estimula desde el principio la inquietud en el lector, induciendo la pregunta acuciante: ¿Qué o quién ha atacado otra vez? Esta tonalidad no se lee en la frase inglesa que no se fija en la entidad responsable de la acción, sino exclusivamente en el propio ataque, como si de una novela policíaca o de un reportaje periodístico se tratara. Por lo tanto, encaja menos en lo fantástico de lenguaje y condiciona en menor medida la vacilación.

En lo que se refiere a la traducción de la carga subversiva del discurso, el tratamiento del título ya es muy significativo. Si el título

modal verb or first auxiliary verb, or *after be as a main verb*)» (Carter, 2011: 58; cursivas nuestras).

original remite a la acción y el efecto de «perseguir, sin darle tregua ni reposo, a un animal o una persona» (Real Academia Española, 2014: «acoso», «acosar»), el de la versión inglesa denota un «acto de tomarse la justicia por su mano o vengarse» (Real Academia Española, 2014: «arreglo de cuentas»). La palabra *El acoso* cuadra con la idea de una persecución, sea literal o alegórica, y hace brotar en los personajes y en los lectores el desasosiego al suponer la presencia de un perseguidor, cualquiera sea la forma que este adopte. El título *The Reckoning*, en cambio, pasa por alto estas sensaciones, centrándose no en el proceso —el propio acoso— sino en el punto final, el arreglo de cuentas. Además, las dos versiones siguen la línea marcada por los títulos respectivos. Así, el relato en castellano compara *Aquello* a una «bestia al acoso», una comparación que se atenúa en el texto inglés.

[...] y ahora Aquello, olfateando que la ciudad entera ignoraba su presencia, que sólo unos pocos (quizá Martín, Santibañez y yo solamente) habían tomado conciencia de *sus pasos rampantes de bestia al acoso* (párr. 3; cursivas nuestras).

[...] and now That Presence, detecting the scent of a heedless city. Only a few (perhaps Martin, Santibañez, and I —and that was it) had sensed *its beastly, unbridled advance toward the reckoning* (párr. 2; cursivas nuestras).

La reducción del aspecto animal al solo adverbio abstracto «beastly» así como la perspectiva principalmente teleológica que se instala a partir de la idea de una suerte de venganza venidera, provoca que el público inglés se forme una imagen bastante distinta de *That Presence*. En oposición con *Aquello* que genera la angustia de que alguna fiera esté acosando a los ciudadanos, la amenaza contenida en la versión inglesa se aprovecha mucho menos de los códigos de lo fantástico. Efectivamente, da menos cuenta de que, tal como lo afirma Honores, «la ciudad puede entenderse también como metáfora de la bestia; es decir, es percibida también como un

monstruo» (2010: 181), por lo que se perfilan menos el carácter distópico de la realidad y la vacilación.

Esta tendencia también se verifica en el empleo de ciertos verbos ingleses que aflojan la imagen distópica de una ciudad en la que continuamente se incrementa el número de habitantes que caen presa del enigmático monstruo y se diezman las filas de los incólumes. Así el narrador-protagonista declara que las primeras víctimas «serían los sociólogos y en el país no *quedaban* muchos» (párr. 1; cursivas nuestras), sobreentendiendo que antes de la llegada de *Aquello* sí había muchos. Asimismo, su comentario entre paréntesis «en el hipotético caso de que *quedara* alguien para combatirlo» (párr. 3; cursivas nuestras) crea la impresión de que *Aquello* eliminará intelectual tras intelectual hasta que ya no quede ninguno. En la traducción, este matiz se pierde respectivamente en «First they would be sociologists –and the country didn't *have* many of them» (párr. 1; cursivas nuestras) y «in the hypothetical case that there would even *be* someone to combat it» (párr. 2; cursivas nuestras), unas traducciones que solo aluden a una cantidad actual de especialistas disponibles sin tomar en cuenta su reducción progresiva. La pérdida de este matiz importante hubiera podido ser remediado por la simple añadidura de la partícula adverbial *left* a los verbos *to have* y *to be*.

En consecuencia, en la versión inglesa trasluce menos el miedo que producen esta triste evolución y la inminencia del peligro. Cuando el narrador-protagonista describe *Aquello*, resalta su osadía —«Había percibido la escasa resistencia que se le ofrecía y rondaba *sin temor* las universidades, eligiendo sus presas con regodeo anticipado» (párr. 3; cursivas nuestras)—, contrastándola con su propia aprensión —«Abrí la puerta de la cocina con brusquedad casi salvaje pues aflojar las riendas de la cordura erizando mis instintos de lucha me permitía aturdir *el miedo que me sofocabas*» (párr. 2; cursivas nuestras)— y con la de los demás personajes: «*Aquella Presencia tanto tiempo temida* se encontraba otra vez entre nosotros» (párr. 1; cursivas nuestras). La traducción, por su parte, mitiga la audacia de *Aquello* así como la angustia que inspira. De este modo, desaparecen «sin temor» en «It had sensed the scant resistance that awaited it,

and it started surrounding the universities, choosing its prisoners with patient delight» (párr. 2), «el miedo que me sofocaba» en «I opened the kitchen door with an abrupt, almost savage lurch, abandoning all thinking and loosing [sic] my instinct» (párr. 1) así como el intensificador «tanto» en «That Presence —long feared— was once again in our midst» (párr. 1). Esta reducción del contraste entre el empuje de *Aquello* y el temor creciente que van experimentando los personajes atenúa parcialmente el efecto distópico del original y hace que la traducción, con palabras de Toury, se haga de manera más bien *acceptable* y aparezca como menos fantástica en el sistema literario de destino.

5. Conclusiones

El presente estudio ha intentado mostrar cómo en *El acoso* se materializa lo fantástico partiendo de las características del propio lenguaje. Más concretamente, dicho relato induce la vacilación, armando una expresión oscura a través de la explotación sistemática del sujeto tácito o la intercalación de unos silencios significativos, unas manipulaciones que también repercuten en el tiempo y en el espacio de la narración. Absteniéndose de lexicalizar el origen de su miedo, el narrador-protagonista causa en el lector una sensación de constante amenaza y hasta pone en marcha un discurso que puede interpretarse de subversivo en la medida en que ofrece una visión distópica que cuestiona la realidad político-social contemporánea del Perú.

En la traducción, precisamente estos dos aspectos se evidencian menos: por unas añadiduras, sustituciones u omisiones —a veces muy sutiles, pero pertinentes al nivel del fantástico de lenguaje— *The Reckoning* repetidas veces desambigua el relato o desaprovecha unas posibles referencias a una realidad distópica, como la metáfora de la bestia. Por este camino, la versión inglesa también pasa por alto muchos aspectos que indican la transgresión lingüística y social y transmite en menor medida la vacilación. Sin querernos pronunciarnos en estas líneas sobre su calidad global, podemos afirmar que, desentendiéndose de la formulación de lo fantástico

imperante en la lengua fuente, la traducción tiende a ser *acceptable* y se lee como menos inquietante en el sistema literario meta.

Dado que esta conclusión difícilmente se puede generalizar al ser sacada a partir de un solo análisis, sería interesante acercarla al estudio de un corpus de traducciones más extenso. Más particularmente, invita a comparar la traducción de lo fantástico que se instala a través de la modalidad *de lenguaje* y de sus manipulaciones narrativas correspondientes, con la de lo fantástico de percepción, que se vale de unas estrategias más bien semánticas¹⁴. Semejante proyecto permitiría comprobar hasta qué punto podemos ensanchar la estrategia *acceptable* constatada para *El acoso* a lo fantástico de lenguaje en general, al mismo tiempo que ayudaría a formarnos una idea más cabal de la importancia que ha llegado a tener esta última variante en la literatura fantástica peruana contemporánea.

6. Referencias bibliográficas

- Benavides, Jorge Eduardo (1989): «El acoso», en J. Blitzer, ed., *Si estás en Madrid... Antología de cuentos bilingüe/A bilingual anthology*, recuperado el 27 de marzo de 2017 de https://books.google.be/books?id=jwegAwAAQBAJ&pg=PT66&lpq=PT66&dq=cuentos+de+jorge+eduardo+benavides%2Bmartha&source=bl&ots=BgjiIcIrn&sig=mPGpYjz_nnQCIyKlkydjz2lJ3w&hl=nl&sa=X&ved=0ahUKEwizteXvqY3SAhXpAMAKHUX3DBcQ6AEIPTAE#v=onepage&q&f=true.
- (2005): *La noche de Morgana*, Madrid, Alfaguara.
- (2011): «The reckoning», J. Blitzer, trad., recuperado el 27 de marzo de 2017 de <http://www.wordswithoutborders.org/article/the-reckoning>

¹⁴ En lo que a Benavides se refiere, sería interesante averiguar cómo se traducen sus cuentos posteriores a *El acoso* en los que abandona lo fantástico de lenguaje, como sucede en *La noche de Morgana* que, por ejemplo, ha sido traducido al francés por Albert Bensoussan: *La nuit de Morgana* (2010).

- Blitzer, Jonathan (2012): «La llegada postergada del escritor. Entrevista con Jorge Eduardo Benavides», en J. Blitzer, ed., *Si estás en Madrid... Antología de cuentos bilingüe/A bilingual anthology*, recuperado el 4 de abril de 2017 de https://books.google.be/books?id=jwegAwAAQBAJ&pg=PT66&lpq=PT66&dq=cuentos+de+jorge+eduardo+benavides%2Bmartha&source=bl&ots=BgIvIcIrn&sig=mPGpYjz_nnQCIyKIKydjz2lJ3w&hl=nl&sa=X&ved=0ahUKEwizteXvqY3SAhXpAMAKHUX3DBcQ6AEIPTAE#v=onepage&q&f=true.
- Campra, Rosalba (2001): «Lo fantástico. Una isotopía de la transgresión», en D. Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 153-191.
- (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento.
- Carter, Ronald *et al.*, eds. (2011): *English Grammar Today*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Chanady, Amaryll Béatrice (1985): *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy*, New York, Garland Publishing.
- Degregori, Carlos Iván (1989): «*Sendero Luminoso*». *Documento de Trabajo N° 4/6*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- Erdal Jordan, Mery (1998): *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana.
- Even-Zohar, Itamar (1978): «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem», en J. S. Holmes *et al.*, eds., *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*, Leuven, Acco, pp. 117-127.
- Genette, Gérard (1972): *Figures III*, Paris, Seuil.
- Girón Alconchel, José Luis (1991): *Tiempo, modalidad y adverbio (Significado y función del adverbio «ya»)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Honores, Elton (2010): *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*, Lima, Cuerpo de la metáfora.

- (2011): «Ortodoxos y heterodoxos: hacia un panorama de la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2010) desde el sistema literario», en E. Honores, ed., *Lo fantástico en Hispanoamérica*, Lima, Cuerpo de la metáfora, pp. 11-37.
- (2014): *La civilización del horror. El relato de terror en el Perú*, Lima, Editorial Agalma.
- MacHale, Brian (1987): *Postmodernist fiction*, New York, Methuen.
- Musset, Alain (2007): «Entre la ciencia ficción y las ciencias sociales: el «lado oscuro» de las ciudades americanas», *Revista eure*, 33, 99, pp. 65-78.
- Plaza, Caridad (2007): «Diálogo de la Lengua-Mano a mano entre el escritor y guionista argentino Marcelo Figueras y el novelista peruano Jorge Eduardo Benavides, sobre la situación de la literatura en sus respectivos países y sobre el compromiso con el lector: la necesidad de contar la realidad en la que uno está viviendo», *Quórum: revista de pensamiento iberoamericano*, 17, pp. 73-84.
- Real Academia Española (2014²³): *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa.
- Roas, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en D. Roas, ed. (2001), pp. 7-44.
- (2011): «Más allá de los límites del lenguaje. Lo fantástico como subversión discursiva», en E. Honores, ed. (2011), pp. 263-272.
- Rodríguez Hernández, Tahiche (2010): «La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 43, pp. 1-11.
- Todorov, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil.
- Toury, Gideon (1978): «The Nature and Role of Norms in Literary Translation», en J. S. Holmes *et al.*, eds. (1978), pp. 83-100.
- Valero Juan, Eva María (2011): *Jorge Eduardo Benavides. Bibliografía*, recuperado el 27 de marzo de 2017 de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs7603>.

Zamora, Lois Parkinson (1989): *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press.