



El Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) nació con la intención de explorar nuevos territorios literarios. Georges Perec fue uno de sus miembros más destacados. El concepto clave del Oulipo es la *contrainte*, la constricción, la regla o serie de reglas mediante la cual hay que producir un texto. Aplicando la constricción del lipograma, Perec escribió su novela *La disparition* prescindiendo de la letra E, que es la más utilizada en francés. La publicación de *El secuestro*, traducción al castellano de *La disparition*, que prescinde a su vez de la letra A, la más usada en nuestra lengua, motiva una serie de reflexiones sobre lo que supone esta doble traducción –intra lingüística e interlingüística– y cómo afecta a la equivalencia entre texto de partida y texto de llegada.

# El derecho a ser intraducible: *La disparition*, de Georges Perec, en castellano

*The Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) was founded with the goal of exploring new literary territories. George Perec was one of its most important members. The Oulipo's key concept was the constraint, the constriction, the rule or set of rules that must be applied in the writing of texts. Applying the constraint of lypogram, Perec wrote his novel La disparition omitting the letter «e», the most frequent in the French language. The Spanish translation of this novel, El secuestro, was written omitting the letter «a», the most frequent in Spanish. This article reflects upon the consequences of this double –intra and interlinguistic– translation, and how it affects equivalence between source and target text.*

ESTHER MORILLAS  
*Universidad de Málaga*



### GEORGES PEREC Y EL OULIPO

En 1960 Raymond Quenau, escritor, miembro del Colegio de Patafísica, director de la *Encyclopédie de la Pléiade*, y François Le Lionnais, matemático, fundaron en París el Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) con la intención de explorar nuevos territorios literarios. El concepto clave del Oulipo es la *contrainte*, la constrictión, la regla o serie de reglas mediante la cual hay que producir un texto. Se llega así a lo que se denomina «literatura autogenerada», puesto que los textos nacen casi solos, al limitarse a seguir la constrictión que se les aplica.

Georges Perec (1936-1982) se convertiría en uno de los miembros más destacados del Oulipo, en el que ingresó en 1967.

No sólo su entusiasmo e imaginación incrementaron la variedad de posibles constrictiones que podían aplicarse a la creación literaria, sino que sus trabajos contribuyeron de manera sobresaliente a aumentar el número de obras adscritas a este movimiento: «Me acuerdo de Georges Perec —escribe Enrique Vila-Matas (1997)— que por sí solo era una multinacional del lenguaje».

La constrictión puede basarse en la propia naturaleza lingüística del texto que va a generarse o en una ecuación o algoritmo que regule matemáticamente el tipo de constrictión operado en la elaboración del texto. Una constrictión de tipo matemático es la que sigue *La Vie Mode d'Emploi* (1978, trad. esp. de Josep Escué: *La vida instrucciones de uso*, Anagrama: 1992), considerada por muchos como la mayor y mejor obra de Perec (a ello ha contribuido, sin duda, el hecho de sus numerosas traducciones) y que constituye, junto con *La disparition*, su texto oulipiano más característico.

Al respecto de *La Vie Mode d'Emploi*, apunta Ítalo Calvino (1990; trad. esp. 1996<sup>2</sup>:137):

Quisiera insistir en el hecho de que para Perec construir la novela a base de reglas fijas, de *contraintes*, no ahogaba la libertad narrativa sino que la estimulaba.

Jesús Camarero, por su parte (1997:22-3), nos resume las reglas de elaboración de *La Vie...*, que se basan en una constrictión de orden matemático:

Esta novela de novelas está basada en una combinación de tres constrictiones de compleja entidad matemática: el *bicuatrado latino ortogonal de orden 10* (que ordena la entrada en cada capítulo de los 42 componentes sobre los que se escribirá la historia), la *pseudoquienina de orden 10* (que corrige perfectamente los desvíos en las permutaciones del sistema anterior) y la poligrafía del caballo (que dirige el movimiento de todos los componentes a lo largo y ancho de la novela según el movimiento del caballo del ajedrez).

En lo que se refiere a las constrictiones lingüísticas, el *Atlas de littérature potentielle* (Oulipo, 1981) dedica el capítulo III (sobre todo el primer apartado) a analizar algunas de ellas, bajo el epígrafe de «traducciones», palabra que se referirá aquí a las traducciones de tipo intralingüístico, es decir, las realizadas en el seno de una misma lengua. De esta forma, se trabajará con elementos como el sonido, el sentido, la sintaxis y hasta los mismos géneros literarios.

De los trece tipos de traducción que se señalan, es decir, traducción homofónica, homosintáctica, homosemántica, homosemántica con modificación de la forma literaria o del género literario, homoléxica, transléxica con una constrictión literal, transléxica doble, diasémica, transsexual (así llama el Oulipo a las traducciones que invierten el género gramatical), y otros tipos de traducciones gramaticales —modificación de tiempos verbales, de puntuación— amén de casos particulares de traducción, como las microtraducciones, a nosotros nos va a interesar, ante todo, la traducción transléxica con una constrictión literal.

Este tipo de traducción es el referido a los pangramas (enunciados que contienen todas las letras del alfabeto), heterogramas (enunciado que no repite ninguna de sus letras), y, cómo no,



a los lipogramas (enunciados que precinden de una o más letras del alfabeto), que es precisamente la constricción aplicada por Perec a la obra que centrará nuestro interés, *La disparition*. Cuanto mayor sea la frecuencia de uso de una letra, mayor será la dificultad lipogramática que planteará prescindir de dicha letra. En francés, las letras más utilizadas son, por este orden, E, S, A, R, T, I, N, U, L, O<sup>1</sup>.

#### LOS SIGNIFICADOS DE UNA AUSENCIA

En comparación con la de *La Vie Mode d'Emploi*, mucho más fácil resulta la constricción que rige la elaboración de *La disparition*: se ha eliminado, en toda la novela, la letra E. Como ya se ha apuntado, éste es el procedimiento que conocemos como lipograma.

El lipograma es un artificio literario usado desde la Edad Clásica. Perec, que tanto gustaba de él, elaboró una «Histoire du lipogramme» para el primer volumen de escritos del Oulipo (1973:77-93). Ya en el siglo III, y a causa de una apuesta, Néstor de Laranda escribió una *Iliada* sin alfa en el primer canto, beta en el segundo... Lo mismo haría después Trifiodoro con la *Odissea*, y no es casual que haya un personaje llamado Triphyodoro en *La disparition*.

Como señala el experto en juegos de palabras Stefano Bartezzaghi (1995), los lipogramas que omiten un sonido se deben normalmente a un «disgusto acústico», y a un «gusto acrobático» los que omiten una letra. No cabe duda de que fue el gusto por la acrobacia verbal lo que movió a Perec a escribir *La disparition*.

*La disparition* es una novela de 320 páginas, de cerca de 78000 palabras y 297000 caracteres,

escrita toda ella, como se ha indicado anteriormente, sin E, letra que en los textos franceses tiene una frecuencia de uso del 17 por ciento. En una novela como *La disparition* la letra E aparecería en más de cincuenta mil ocasiones: por lo tanto Perec ha tenido que encontrar un sinónimo, inventar una perifrasis para sustituir estas palabras con la letra E al menos cincuenta mil veces. En la edición francesa, aparece la letra E solamente en el nombre del autor y del editor. Como bien señala Claude Burgelin (1988:93):

Cette lettre, à la présence obsédante, à la fois «valet» et «roi» de la langue française, peut être aussi celle qui porte la marque de l'absence, la lettre-trou, l'imprononçable.

No utilizar la E significa disponer de sólo un tercio de las palabras francesas, y también no poder utilizar palabras indispensables como *le, de, que, ne, en*, ni tampoco *je, deux, être*, ni disponer de la conjunción copulativa *et*, ni del relativo *que*<sup>2</sup>. Y, con la ausencia de la E, desaparecerá, y esto es muy importante, el género femenino. Los adjetivos tendrán que ser necesariamente de género masculino.

Para llevar a cabo su empresa, Perec recurre a toda clase de acrobacias lexicales y sintácticas, creando un estilo peculiar, que llama la atención pero sin despertar suspicacias: el lector cree entender que hay una voluntad estilística, no una constricción formal, detrás del texto que lee; la escritura oculta a la perfección su artificio, y apenas si habrá quien se aperciba de la tan señalada ausencia. Tampoco la versión española de *La disparition*, que transparenta la peculiar escritura del texto original, nos lleva a sospechar la existencia de una constricción, pese a que Marc Pereyra, al frente del equipo de traductores de esta obra, reconozca en su prefacio a *El secuestro* (pág. 11) que

<sup>1</sup> Y ULCÉRATIONS es un heterograma compuesto con todas estas letras, que da título a un poema de cuatrocientos «versos», elaborado por Perec. Cada uno de estos versos es un anagrama de la palabra ULCÉRATIONS. Como tantos otros textos Oulipianos, esta composición da cuenta de la constricción y de su resultado -aquí a través de una doble presentación tipográfica (cfr. Oulipo, 1981:337).

<sup>2</sup> Pero en 1972 Perec se resarcía publicando una novela que sólo tenía E: *Les revenentes*.



seguir la constricción de la que parte Perec

ha conllevado (...) numerosas tiranteces, algunas soluciones aproximativas, pero no debemos olvidar que ese tipo de distorsiones ya existía en la versión original y que nadie puede negar el regusto de indefinible extrañeza que deja *La disparition*.

Cuando se publicó *La disparition* hubo críticos que no supieron qué desaparecía en el trascurso del relato. Pese a las múltiples pistas repartidas a lo largo la novela, nosotros ahora tenemos la ventaja de saber, al menos, qué debemos buscar.

El protagonista de *La disparition* es Anton Voyl (la palabra «vocal» en francés, pero sin la e: «Voyelle»), Tonio Vocol en la traducción española<sup>3</sup>. La novela arranca en una ciudad presa de la carestía (falta el pan, falta la E), en la que desaparece en seguida el protagonista y en la que los otros personajes irán apareciendo y desapareciendo, a punto siempre de resolver el enigma, muriendo cuando lo descubren. Perec se divierte sembrando la novela de pistas (algunas falsas), mezclando las vidas de los personajes, enredando parentescos, haciendo constantes referencia a algo que ha desaparecido.

Y es ésta una de las constantes en la obra de Perec: las desapariciones o, mejor dicho, las ausencias. Junto a la dimensión lúdica de la obra de Perec hay también una interpretación que va más allá de lo puramente lingüístico, y que nos remite a la vida de Georges Perec, a sus experiencias, a su condición de judío. En la obra de Perec la desaparición, la ausencia, la muerte, están siempre presentes, sus novelas hablan siempre de cancelaciones. *La disparition* es una novela plagada de juegos de palabras, bromas, alusiones, guiños; es una novela a menudo

divertida, pero al mismo tiempo cuenta historias de venganza, de hermanos que se reencuentran, gemelos, paternidades equívocas, dobles, a la manera de las viejas tragedias griegas.

Como recoge, por ejemplo, Magrelli (1993:148), la desaparición de la E remite, por otro lado, a la ausencia del padre y la madre de Perec, el primero muerto durante la infancia del escritor y la segunda desaparecida en los campos nazis. La vocal desaparecida es la que, en francés, forma los sustantivos «père» y «mère», y hace referencia, por tanto, a algo íntimo e inolvidable, como algo íntimo e inolvidable es lo femenino, lo materno, la infancia.

Ésta es una dimensión más de *La disparition*, que conviene tener en cuenta porque, desde un punto de vista exegético, no deja de ser relevante.

#### EL SECUESTRO

Jacques Roubaud (Oulipo, 1987:90) enunció los dos principios que «a menudo» respetan los trabajos oulipianos. El primero de ellos, que es el que nos interesa<sup>4</sup>, señala que «un texto escrito siguiendo una constricción habla de dicha constricción», y como ejemplo Roubaud ofrece el de *La disparition*. Vila-Matas (op. cit.) lo explica de manera muy sencilla:

Lo que Perec se propuso y llevó a cabo fue la escritura de una novela en la que la desaparición de la letra *e* generara, por constricción, la acción misma del relato. Por ejemplo, desaparecían los huevos (*oeufs*, a raíz de lo cual un camarero caía muerto cuando se le pedía que preparara un *porto flip*, cóctel que requiere yema batida).

En *El secuestro*, y de forma, si queremos, más

<sup>3</sup> ¿Hubiera sido mejor mantener el sonido oclusivo de la palabra «vocal» y llamar al protagonista, de forma más evidente, Tonio Voquel o Vokel, por ejemplo?

<sup>4</sup> El segundo afirma que un texto escrito a partir de una constricción matematizable contiene las consecuencias de la teoría matemática que dicha constricción ilustra.



explícita, menos hábil, lo que se pide es «un cubo libre», para cuya elaboración se requiere, como es bien conocido, además del ron, Coca-Cola, palabra que contiene la letra A (Cfr. Perec, 1996<sup>2</sup> [1969] y trad. esp. 1997:32-33).

A tenor de lo hasta aquí explicado, es inútil subrayar la necesidad de que toda traducción de *La disparition* cuente con la ausencia de una vocal. Preguntarse si tiene sentido mantener el *tour de force* que Perec realizó sería como cuestionar el sentido mismo de *La disparition*. Porque la vocal ausente es la protagonista del relato, en tanto base de su escritura, y en tanto acción. Y bien se podrían aplicar a los traductores de *La disparition* lo que Burgelin (op cit: 114) aplica al trabajo del mismo Perec, señalando que la labor literaria —y la traducción, añádiremos nosotros— es, desde el principio hasta el fin, arte de la modulación y de la variación:

En s'appuyant sur des procédures de substitution et de déplacement, sur une perpétuelle invention rhétorique, l'artisanat perecquien montre que le travail littéraire est, en son origine et sa fin, art de la modulation et de la variation.

Ni que decir tiene, pues, que traducir *La disparition* no ha debido ser tarea sencilla. Según se dice en la nota de los traductores, la idea de trasladar al castellano esta novela parte de 1986, fecha en la que un grupo de estudiantes y el profesor de la Autónoma de Barcelona Marc Parayre inician la tarea, de la que desisten hasta volver a ella en 1990. Se producen altas y bajas en la nómina de traductores. Marisol Arbués, Mercè Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda, Elisabeth Subirós y Regina Vega son quienes firman finalmente la versión española. En su día también colaboraron Pilar Arrufat, Sergi Belbel, Roser Gauchola, Cristina Hernández, M<sup>a</sup> Luisa de Tord y Esther Valencia.

Se cita continuamente la afirmación de Nida y Taber (1974, trad. esp. 1982:19) de que «todo lo que se puede decir en una lengua se puede

decir en otra, a menos que la forma sea un elemento esencial del mensaje». En su Prefacio a *El secuestro* Marc Parayre recurre precisamente a esta afirmación de Nida y Taber para dar cuenta de cómo muchos estudiosos coinciden en afirmar que cuando la forma es parte del mensaje, dicho mensaje no se puede traducir. Y reproduce Parayre las palabras del escritor estadounidense Harry Mathews, quien afirma que *La disparition*, debido a su unidad indisoluble, no se puede traducir, sino recrear en todo caso, escribiendo un libro totalmente distinto. Parayre ha tomado estos apuntes disuasorios como un acicate, como un reto, el mismo reto del que partió Perec a la hora de escribir *La disparition*.

Rosa Rabadán (1991:118-119) también recoge —y suscribe— la idea de Nida y Taber a la hora de hablar de la función extratextual del signo: si los significantes se han convertido en significado, en contenido, la equivalencia es imposible. Poniendo como ejemplo la traducción de los trabalenguas, Rabadán apunta que también se puede argumentar la posibilidad de ofrecer un equivalente funcional (otro trabalenguas). Y apunta algo que aquí es muy importante: «No obstante, no todos los casos son insolubles: hay grados de equivalencia, y por ello de dificultad». Hasta aquí se han apuntado algunas de las dificultades que la traducción de *La disparition* presentan, pero quedan muchos más.

Los traductores de *La disparition* han realizado un trabajo muy oulipiano: en el colmo de la constrictión, han tenido que llevar a cabo dos traducciones a la vez: la traducción de la novela original al castellano y la traducción, dentro de nuestra lengua, de la constrictión vocálica que caracteriza a la novela. Esta doble constrictión a la que se han visto sometidos los traductores, es decir, a la traducción inter e intralingüística, pone aún más de relieve el problema de la equivalencia. Podríamos decir que lo primero que se pone en cuestión en traducciones como la que nos ocupa es precisamente la noción de equivalencia, con lo cual nos encontraríamos con que



estaríamos cuestionando lo que constituye «la esencia misma de la traducción» (Rabadán, op. cit: 31).

Sin perder de vista la complejidad y el carácter polifacético del concepto de equivalencia, con tantas aplicaciones como elementos forman parte en la traducción, partiremos aquí, con Nida (1974) del concepto de equivalencia dinámica, es decir, de aquella que busca crear en el lector de la lengua de llegada el mismo efecto que el texto causó al lector de la lengua de partida, prefiriendo esta denominación a la de traducción comunicativa de Newmark (1987), puesto que, como afirman Hatim y Mason (1991, trad. esp. 1995:18) «no hay traducción que no sea comunicativa en algún sentido» y porque además —y es sólo una opinión derivada de la capacidad de evocaciones más o menos personales de una lengua— el adjetivo «dinámica» parece responder mejor a lo que ha debido ser la traducción de *La disparition*, obra llena de trampas lingüísticas e intertextuales que ponen continuamente límites a la consecución de la equivalencia.

Porque los traductores de *La disparition* no sólo han tenido que enfrentarse a lo largo de toda su tarea con el lipograma, sino que han tenido que enfrentarse también (vid. nuevamente Burgelin, op cit:109) con gran variedad de registros: mezcla de argot, estilo formal, francés arcaico, francés inventado, etc.; citas en latín, en alemán, en inglés; mezcla de géneros, algunas canciones, calamburs, algún palíndromo... y también con la traducción de varios poemas, como por ejemplo, el soneto de las vocales de Rimbaud (en el que ahora falta una vocal).

Como vemos, las dificultades que causan los usos particulares de los signos lingüísticos son numerosas. Una muestra: uno de las pistas que proporciona el protagonista sobre su desaparición será la frase «Portons dix bons whiskys à l'avocat goujat qui fumait au zoo» (pág. 68). La traducción española (pág. 64) ofrece como equivalente «Llevemos urgentemente los diez

buenos whiskys pequeños, pedidos por el fullero jurisperito que consume un exótico puro en el zoo.» No hace falta señalar que la traducción no es lo que se suele denominar una traducción literal, y se podría pensar que hay una forma más ajustada al original para repetir la misma idea sin utilizar la letra A. Si sabemos, sin embargo, que la frase francesa está tomada de un manual para aprender mecanografía, y que, en su versión original, comprende todas las letras del alfabeto (pangrama), ya no nos extrañará que en la versión española se hayan añadido palabras para obtener todas las letras de nuestro alfabeto (excepto, ya se ha apuntado, la A). No es raro, entonces, que Vila-Matas (op. cit.) hable de *El secuestro* como de una «monumental y costosa traducción», y Camarero (op. cit.) de «toda una reescritura» con el consecuente desvío semántico que dicha reescritura comporta.

Éste no es más que uno de los mil guiños y citas de la novela de Perec<sup>5</sup>. *La disparition* está repleta de casos como éste, algunos individualizables y por tanto dignos de ser tenidos en cuenta en la lectura (y en la traducción y en el análisis de la traducción), y otros muchos que pasarán desapercibidos. La traducción de *La disparition*, por tanto, no podía ser una mera traducción lipogramática, sino que, para convertirse en *El secuestro*, necesitaba de un análisis textual e intertextual tan minucioso como paciente.

#### CRITERIOS DE TRADUCCIÓN

Para explicar cómo ha realizado su trabajo, el equipo de traductores de *El secuestro* remite a la traducción italiana de Umberto Eco de los *Exercises de style* de Queneau. En su introducción a este libro, Eco, además de ofrecer una

<sup>5</sup> Ya veíamos anteriormente el ejemplo del camarero y el cóctel, y hay numerosos indicios por toda la novela de la ausencia de la vocal.



serie de apuntes sobre los *Exercises*, da cuenta de los presupuestos desde los que ha elaborado su versión. Afirma Eco que, dentro de los numerosos ejercicios de estilo de Queneau, se pueden considerar a aquellos que se basan en la adición, supresión y permutación de letras o de sonidos como los más traducibles, «*purché per 'tradurre' non si intenda cercar dei sinonimi (che per questi esercizi non esistono) in un'altra lingua*» (pág. XI. El subrayado es mío). La traducción de este tipo de textos, dice, pues, Eco, no debe basarse en la búsqueda de sinónimos, sino que, antes que nada, se deben comprender las reglas del juego y seguir las, intentando reproducir los mismos procedimientos que el autor pero sobre un texto base de la lengua en la que se trabaja:

Si trattava, in conclusione, di decidere cosa significasse, per un libro del genere, essere fedeli. Ciò che era chiaro è che non voleva dire essere letterali. (pág. XIX)

La fidelidad, por tanto, a la hora de traducir, consistiría en seguir las mismas reglas del juego que el escritor de la obra que se traduce, y es justamente esto lo que los traductores de *El secuestro* han pretendido realizar. «En este sentido, no lo dudemos —apunta Parayre (pág. 12)—, *El secuestro* se presentará como la más fiel traducción posible al español de *La disparition*». Y, desde este punto de vista, no le falta razón: *La disparition* es, ya lo veíamos al principio, un texto autogenerado; primero se inventa la constricción y de ahí proviene el texto. Los traductores se han ajustado a esta consigna, y podríamos hablar aquí de «equivalencia creadora», de un verdadero caso de suplantación del autor.

*El secuestro* ofrece, pues, una equivalencia sobre todo de orden formal y semántico-pragmático, operando sobre motivación de los signos y campos semánticos en toda su amplitud antes que sobre unidades concretas de traducción: la unidad textual, el conjunto del texto, tiene primacía sobre sus distintos componentes,

y es por ello que se han modificado muchos elementos léxicos, sintácticos y pragmáticos para reproducir la intención artística del autor, que es la función motora del texto.

Reiss y Vermeer (1992), que entienden la equivalencia como la relación que existe entre elementos lingüísticos (y también culturales) de un par de textos, afirman que la relación de equivalencia entre elementos individuales de un par de textos no implica que exista equivalencia textual en un plano general, y a la inversa, la equivalencia textual en un plano general no implica una relación de equivalencia entre los elementos individuales de un par de textos, lo que resulta absolutamente cierto sobre todo en traducciones como la que nos ocupa. Estos autores consideran la traducción en función de la finalidad o propósito («escopo») del traductor. Así, la noción de adecuación se referirá a la relación que existe entre el texto final y el de partida teniendo en cuenta dicha finalidad o propósito.

Precisamente, y pese a la sucesión de alteraciones del texto original que supone adoptar el método de traducción antes apuntado, el que no se olvide la singular estructura de *La disparition* hace que exista una fuerte relación entre el texto de partida y el de llegada, de ahí que *El secuestro* sea una traducción y no un texto *ex novo*, pues ni que decir tiene que *El secuestro* no se entiende, en ningún momento, sin *La disparition*.

Si la tendencia actual —y desde una visión meramente hedonista de la lectura— es considerar las traducciones como productos propios, exentos de todo vínculo con su original, el lector enterado no podrá dejar de leer *El secuestro* con la doble sorpresa y divertimento que supone el imaginar el trabajo realizado tanto por el escritor de la obra original como por los autores de la traducción. Si divertida es *La disparition*, con su enredada trama, sus ocurrencias, chistes, juegos de palabras, extrañezas gramaticales y sintácticas, su particular uso del lenguaje en fin, me atrevería a decir que *El secuestro* es doble-



mente divertido y atractivo, porque junto al juego lingüístico del texto traducido se intenta adivinar el juego lingüístico del texto original, y la curiosidad por conocer el tipo de trasvase que se ha llevado a cabo entre uno y otro texto, el modo en que ha sido efectuado, son un placer añadido a la lectura, del mismo modo que, viendo un truco de magia, disfrutamos por el truco en sí e intentando averiguar en qué consiste el truco.

#### DOS MUNDOS DISTINTOS

Pero los mundos de *La disparition* y de *El secuestro* tienen que ser, necesariamente, dos mundos distintos, porque la novela francesa tiene como referencia un mundo en el que no existe la E, y por tanto, muchos de los referentes de las palabras que contengan esta letra. Por contra, en *El secuestro*, el mundo de la novela hará referencia a un mundo sin la A. Estos dos mundos no son en absoluto simétricos; es decir, habrá referentes cuyo enunciado coincidirá en los dos idiomas sin tener ninguna de estas letras, y habrá referentes —los más— que difieren en su composición alfabética.

La distribución de sonidos en las distintas lenguas es completamente distinta. Que la versión española prescinda de la letra A —como vimos— no obedece a un capricho, sino a la intención de jugar en la escritura de *El secuestro* con el mismo grado de dificultad que Péricé asumió a la hora de escribir *La disparition*, es decir, eliminando la letra más usada del alfabeto. Ya se apuntó más arriba algunas de las consecuencias que para la lengua francesa tiene la desaparición de la E. En nuestro caso, para el castellano, la desaparición de la A comparte con el francés la ausencia del femenino, de las palabras «padre» y «madre», del uso del imperfecto. Además, en principio, la ausencia de la preposición «a» elimina los complementos directos de persona, los complementos de lugar «a donde» (curiosamente, en francés eliminaría los complementos

de lugar «de donde»), los complementos indirectos... Tenemos, por contra, la posibilidad de utilizar el pronombre de primera persona, y la copulativa «y». Vemos pues que ya no sólo la equivalencia semántica, sino la sintáctica y la pragmática, se resienten, no tanto por la diferencia entre lenguas, sino por las exigencias de la constricción.

El análisis de todos los medios de los que se valen los traductores de *El secuestro* para intentar ofrecer un texto castellano lo más parecido al francés requeriría mucho más espacio del que aquí disponemos. La amplificación, la simplificación, la paráfrasis, el hipérbaton, la metonimia, el circunloquio, etc. van a servir para, dando la vuelta al texto original, ofrecer su contenido.

Todos consideramos más o menos posible decir con otras palabras lo que otros han expresado antes en su lengua. Si no se dispone de un signo lingüístico en la lengua término con el mismo referente que el de la lengua de partida se le sustituye por otro que de alguna manera remita al referente originario. A la hora de abordar la traducción de *La disparition*, el problema será no ya ofrecer el equivalente del original sino, como se apuntaba, ofrecer dicho equivalente prescindiendo al mismo tiempo de la letra A.

Justo al comienzo de *La disparition* (pág. 11) leemos «Trois cardinaux, un rabbin, un amiral francmaçon (...)», que en la versión española (pág. 15) se convierte en «Tres obispos, un religioso judío, un coronel del Opus (...)». Se ha intentado mantener el referente del texto inicial: los cardenales han sido sustituidos por obispos, que, aunque en menor grado, son eclesiásticos de categoría, el rabino pasa a ser un religioso judío, ofreciéndose en vez de una traducción una microdefinición y, finalmente, el almirante pasa a ser coronel por mor del juego vocálico, y la Masonería, organización cerrada, pasa a denominarse Opus, organización cerrada también pero con connotaciones muy diversas.





¿Podemos considerar equivalentes obispo y cardenal, rabino y religioso judío, Masonería y Opus?

Señalan Ogden y Richards (1972, trad. esp. 1984:111) que una referencia

es un conjunto de contextos exteriores y psicológicos que vinculan un proceso mental con un referente. Así, es extremadamente improbable que dos referencias cualesquiera sean siempre *estrictamente* similares. Al preguntar, entonces, si dos símbolos son utilizados por la misma referencia (...) estamos planteando una cuestión de grado. Es mejor preguntar si dos referencias tiene suficiente similitud como para permitir una discusión provechosa.

Y más adelante (ibídem: 113)

Es evidente, por ejemplo, que los dos símbolos «El Rey de Inglaterra» y «el dueño del Palacio Buckingham» tienen el mismo referente. No simbolizan sin embargo la misma referencia, dado que en los dos casos se hallan implícitos contextos psicológicos completamente diferentes.

Si aplicamos los términos «referente» y «referencia» con liberalidad, es decir, teniendo en cuenta que, a tenor de todo lo hasta ahora expuesto, la sinonimia interlingüística —más o menos aproximada— es aquí prácticamente, o más bien, una utopía, está claro que en *El secuestro* —como por otra parte ocurre a menudo en traducción— prevalecerán sobre todo los referentes, ya que la pérdida de muchas referencias (aquí, en cierta medida, podemos hablar también de connotaciones), era inevitable. Por otro lado, la traducción de *La disparition* no funcionaría si, para mantener el referente (y en ocasiones puede que éste quede muy lejos) se expandiera siempre el signo. Así, junto a las paráfrasis o definiciones (el caso de rabino = religioso judío) encontramos la conmutación de un signo por otro.

Pensemos por ejemplo en los nombres pro-

prios, que designan tanto a personas como a ciudades, entidades, productos... ¿Qué se ha hecho para traducirlos al mundo sin A de *El secuestro*? El problema surge en principio no tanto por los nombres de los personajes creados por Percec sino por los nombres de personajes reales a los que Percec alude tan a menudo, en busca permanente del juego literario y culturalista, de la referencia a mundos concretos, y a los nombres que hacen referencia a una realidad física, geográfica, cultural en definitiva, compartida por todos en Occidente.

Un último ejemplo, en que el humor está en un primerísimo plano. Se ha efectuado la sustitución de un nombre propio por otro, dos nombres completamente distintos, con referencias totalmente distintas. El efecto conseguido, sin embargo, es idéntico entre el texto de partida y el de llegada:

Plus tard, on vit surgir (...) vingt-huit Marx (un Chico, trois Karl, six Groucho, dix-huit Harpo). (pág. 13)

Posteriormente surgieron (...) veintisiete Fords (un presidente, tres directores de cine, seis ricos, dieciocho coches)<sup>6</sup>. (pág. 17)

#### EN DEFINITIVA

*El secuestro* posee, pues, una serie de referencias que *La disparition* no tiene, supone toda una reescritura, una reelaboración del original en la que las desviaciones sintácticas, semánticas y referenciales son tan constantes como inevitables. *El secuestro*, sin embargo, ha sabido conservar las señas de identidad de *La disparition*, tejiendo firmes lazos de unión con ella, estableciendo su entidad de traducción de una novela intraducible.

<sup>6</sup> Obsérvese también la cifra ofrecida en la traducción. Podemos pensar que se trata de un error o bien, como tantas otras veces a lo largo del texto, que procede del deseo de ofrecer una pista más: las cuentas no salen, pero veintiocho son las letras del alfabeto español, veintisiete sin la A.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1.

PEREC, Georges. *La disparition*, París: Denoël, 1969; reimpresión en [París]: Gallimard, 1996.

PEREC, Georges. *El secuestro*, trad. esp. de Marisol Arbués et altri, Barcelona: Anagrama, 1997.

2.

BARTEZZAGHI, Stefano (1995). «Perec. E la E fu di troppo», en *Tuttolibri* (La Stampa), 1 de julio, pág. 1.

BURGELIN, Claude (1988). *Georges Perec par C. Burgelin: Les contemporains/Seuil*.

CALVINO, Italo (1990). *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. esp. de Aurora Bernárdez, Madrid: Siruela, 1995<sub>2</sub> (1994).

CAMARERO, Jesús (1997). «Georges Perec y el Oulipo», en *Quimera*, nº 158-159, mayo-junio, págs. 19-24.

ECO, Umberto (1983). «Introduzione» a *Esercizi di stile* (*Exercises de style*, 1947 y 1946), di Raymond Queneau. Trad. it. de Umberto Eco. Milán: Einaudi.

HATIM, Basil-Ian MASON (1991). *Discourse and the Translator*, Londres-Nueva York: Longman. (Trad. esp. de Salvador Peña. *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona: Ariel, 1995.)

MAGRELLI, Valerio (1993). «Traduzione, Calligrammi, Lipogrammi» en *La traduzione. Saggi e documenti*. Suplemento al nº 511-514 (set-dic 1992) de «Libri e Riviste d'Italia».

NEWMARK, Peter (1987). *A Textbook of Translation*, Nueva York: Prentice Hall. (Trad. esp. de Virgilio Moya. *Manual de traducción*, Madrid: Cátedra, 1992.)

NIDA, E.A.-TABER Ch. R. (1974). *The Theory and Practice of Translation*, E. J. Brill, Leyden\* Londres: Alliance Biblique Universelle. (Trad. esp. y adaptación de A. de la Fuente Adán. *La traducción. Teoría y práctica*, Madrid: Ediciones Cristiandad, 1986.)

ODGEN, C. K.-I. A. RICHARDS (1972). *The meaning of meaning*, Londres: Routledge. (Trad. esp. de Eduardo Prieto. *El significado del significado*, Barcelona: Paidós Studio, 1984.)

OULIPO (1973). *La Littérature potentielle: Idées / Gallimard*.

OULIPO (1981). *Atlas de littérature potentielle: Idées / Gallimard*.

PEREC, Georges (1978). *La Vie: mode d'employ*, París, Hachette. (Trad. esp. de Josep Escué, *La vida: instrucciones de uso*, Barcelona: Compactos/Anagrama, 1992.)

RABADÁN, Rosa (1991). *Equivalencia y traducción*. Universidad de León.

REISS, Katharina-Hans J. VERMEER (1991). *Grundlegung einer allgemeine Translationstheorie*, Tübingen: Max Niemeyer. (Trad. esp. de Sandra García Reina y Celia Martín de León, Coordinación de Heidrun Witte. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Madrid: Akal, 1996.)

VILA-MATAS, Enrique (1997). «Muerte y silencio de una vocal», en *Revista de Libros* nº 6, junio, pág. 39.

RECIBIDO EN JUNIO DE 1997

