TRADUCCIÓN Y LIPOGRAMA: GEORGES PEREC Y *LA DISPARITION*

ESTHER MORILLAS

Universidad de Málaga

La disparition y *La Vie Mode d'Emploi* constituyen las obras más características tanto de Georges Perec (1936-1982) como del Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle). Ambas obras se atienen al concepto clave de este movimiento matemático-literario, es decir, la *contrainte*, la constricción, la regla —o serie de reglas— mediante la cual hay que producir un texto. Si en el caso de *La Vie Mode d'Emploi* Perec se basa en la combinación de tres constricciones matemáticas, para *La disparition* elegirá una constricción de tipo lingüístico: el lipograma, enunciado que prescinde en su formulación de una o más letras. Y no escoge el camino más fácil: Perec opta por eliminar de su novela precisamente la letra más usada en la lengua francesa, es decir, la *e*. (Queneau le hará, además, un regalo: la carta que aparece en uno de los capítulos finales, escrita sin la *a* además de sin la *e*, y que llamará la atención de los protagonistas de la novela, es suya.)

Si los lectores tuvieron que esperar diez años para leer *La Vie Mode d'Emploi* (1978) en castellano,[1] casi treinta han pasado antes de que *La disparition*[2] se convirtiera en *El secuestro*.[3] La dificultad de traducir esta obra explica sin duda el retraso, y es que *La disparition* pertenece a ese tipo de textos clasificados bajo la etiqueta de "intraducibles", textos en los que la forma es parte del contenido (y cuándo no lo es, podríamos preguntarnos). Lo formularon Nida y Taber[4] de forma sencilla: "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".

Los traductores de *La disparition*, Marc Parayre al frente, se basan en este enunciado y en otras recomendaciones de sensatez y prudencia como estímulo para llevar a cabo la redacción de *El secuestro*. Y aún más: asumiendo el mismo reto que Perec, han prescindido de la letra más usada en nuestra lengua, es decir, de la *a*. Perec hubiera disfrutado mucho observando el trabajo de los traductores, porque si la traducción es ya de por sí un ejercicio oulipiano, en el que el texto de partida es la constricción que determina el texto de llegada, el lipograma comporta, inherente a su dificultad, una dosis de malabarismo lingüístico que excede con mucho la intuición, el sentido común y la maestría que se les presupone a los traductores. Con la traducción lipogramática obtenemos dos traducciones al precio de una: la traducción interlingüística del francés

[1] *La vida instrucciones de uso*, trad. de Josep Escué, Anagrama, 1988.

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

[3] Traducción de Marisol Arbués, Mercè Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda y Regina Vega, Barcelona, Anagrama, 1997.

[4] E. A. Nida y Ch. R. Taber: *La traducción. Teoría y práctica*, trad. y adaptación de A. de la Fuente Adánez, Madrid, Cristiandad, 1986 (1974), p. 19.

Lengua y Cultura. MORILLAS, Esther. Traducción y lipograma: Georges Perec y La D...

Centro Virtual Cervantes

al castellano y la traducción intralingüística que convierte la versión castellana en otra versión pero sin la letra *a*.

Pero no es el lipograma el único escollo que podemos encontrar en *La disparition*. Aparte de las variaciones de estilo que implican las limitaciones gramaticales, sintácticas y léxicas que supone prescindir de la letra *a* respecto de la *e*,[5] hay que señalar la pluralidad de registros que se dan cita en *La disparition* (argot, estilo formal, francés arcaico, francés inventado),[6] las citas en diversas lenguas, la mezcla de géneros, algunas canciones, calamburs, algún palíndromo... así como la traducción de cancioncillas y de varios poemas, como por ejemplo, el soneto de las vocales de Rimbaud (transcrito como "Rimbó"), en el que ahora falta una vocal.

Debemos tener en cuenta, además, que *La disparition*, como es habitual en los textos de Perec, posee un sinfín de claves, de llamadas de atención y de guiños que remiten a un gran número de referencias externas. Perec hace suyos textos de los más variados autores, creando, en palabras de Burgelin[7] un auténtico "carnaval de la paternidad":

> *Voici réécrits Melville et Hugo, Proust et Flaubert, Edgar Poe et Baudelaire, la* Marseillaise *et Mallarmé, Borges et Henry James, la thèse de Marcel Bénabou sur les résistances africaines à la romanisation et* Am stram gram, *un roman de Maurice Pons et certains livres de Roussel, de Malcolm Lowry, de Georges Perec et de pas mal d'autres. Dans ce carnaval de la paternité, on ne sait d'ailleurs plus trop si c'est Melville o Quenau qui engendrent Perec ou Perec qui les enfante.*

La traducción de *La disparition* tenía que considerar estas referencias, no podía ser una mera traducción lipogramática, de forma que, para convertirse en *El secuestro*, necesitaba de un profundo análisis tanto textual como intertextual.

El secuestro nos permite disfrutar de la novela de Perec y también del trabajo ajeno: ¿qué pasos han dado los traductores para llegar adonde han llegado, cómo lo han hecho, con qué criterios?

Realmente es difícil realizar en poco espacio un análisis comparativo entre *La disparition* y *El secuestro*, tantos son los elementos en juego y tantos los modos de traducción empleados, dependiendo del objetivo que se pretendía conseguir. La amplificación, la simplificación, la paráfrasis, el hipérbaton, la metonimia, el circunloquio, etc., van a servir para, dando la vuelta al texto original, ofrecer tanto su forma como su contenido. Nos encontramos ante una traducción que ha privilegiado la unidad textual sobre las unidades particulares de traducción, que trata de reproducir los mismos pasos que siguió el autor en su elaboración.

Dejando de lado ahora problemas que plantea toda traducción —como es el caso de la equivalencia—, centremos nuestra atención en un punto concreto que afecta de forma específica a la traducción de *La disparition*: pensemos, por ejemplo, en los nombres propios, que designan tanto a personas como a espacios geográficos, entidades, productos... ¿Qué se ha hecho para traducirlos al mundo sin *a* de *El secuestro*? Aparte de los protagonistas de la novela, cuyos nombres merecen un estudio individualizado, fijémonos en los nombres de personajes reales que encontramos a lo largo de *La dispa-*

[5] Para éste y otros puntos relacionados con *El secuestro*, vid. E. Morillas: "El derecho a ser intraducible: *La disparition*, de Georges Perec, en castellano", *Trans* (1997), 2.

[6] Claude Burgelin: *Georges Perec par C. Burgelin*, Les contemporains/Seuil, 1988, p. 109.

[7] Ib., p. 108.

Lengua y Cultura. MORILLAS, Esther. Traducción y lipograma: Georges Perec y La D...
Centro Virtual Cervantes

rition, y en los nombres que hacen referencia a una realidad física, geográfica, cultural en definitiva. Como señala Guglielmi[8] con respecto a *La Vie Mode d'Emploi*, Perec practica la narración como arqueología de la existencia, que reconstruye pieza a pieza. Las tramas de Perec son "*expertises*", tasaciones periciales que garantizan la existencia de la Historia, aunque ésta venga contemplada desde fuera. Y, configurando las historias de los protagonistas, los nombres propios que remiten a realidades concretas sirven para definir el marco de la narración, y ofrecen detalles que configuran la intrahistoria de la novela.

Si para los nombres comunes parece más sencillo ofrecer un sinónimo o, de un modo u otro, un equivalente por lejano que sea, los nombres propios se plantean como un caso particular. La naturaleza de los nombres propios nos llevaría a largas reflexiones, no cabe duda que deudoras de las teorías de Mill y Frege, de Searle...

En este sentido, nos recuerda Josep Ll. Blasco[9] que

> Para Mill, exceptuando los nombres propios, los demás nombres tienen contenido descriptivo: se refieren a algún objeto en virtud de alguna característica (o complejo de características) que enuncian. [...] Los nombres propios no admiten definición, ni traducción (en sentido estricto) de un idioma a otro; sin embargo, los demás nombres (las demás expresiones en general) admiten definición y admiten traducción, e incluso es frecuente que la traducción no sea del todo exacta porque los *significados* (=connotaciones) de los términos no sean del todo equivalentes de un idioma a otro. Estas consideraciones llevaron a Mill a hacer la distinción antes mencionada [entre denotación y connotación].

Si Mill propugnaba que los nombres propios no connotan, sino que sólo denotan, Frege[10] optó por afirmar que los nombres propios poseen un sentido (connotación según la terminología de Mill) peculiar, que pone en relación directa con las llamadas "expresiones nominales", a las que en seguida volveremos.

Como no podía ser de otro modo, la traducción del lipograma obliga la mayoría de las ocasiones bien a ofrecer una paráfrasis, bien a sustituir un nombre propio por otro, bien a retocar la grafía del nombre. El tipo de operación derivará de la función que prevalezca, de la intencionalidad del texto. Veamos algunos ejemplos, en los que se ofrece en primer lugar la cita tomada de *La disparition* y a continuación de *El secuestro*, indicándose entre paréntesis la página de la que proceden.

En muchas ocasiones, los traductores han sustituido un nombre propio por otro, intentando ofrecer una realidad similar a la designada por éste. Así, Roland Garros (p. 18) pasa a ser Wimblendon (p. 26) en la versión castellana; y un coche Fiat (p. 75) es de marca Citroën (p. 71)... En estos casos, y en otros muchos, la sustitución de un nombre propio por otro no altera, en principio, la razón del texto en el que se inserta, si consideramos que no se trata de traducir una Historia del Tenis, ni una estadística sobre coches. Si se verifica en el contexto, que aquí sería prolijo ofrecer, el hecho de que el campeonato de tenis sea uno u otro o que el coche sea de una u otra marca no tienen una incidencia directa en el relato. De esta manera, la pareja de nombres propios, y las realidades que estos designan, resultan intercambiables, puesto que comparten, tal y

[8] Angelo Guglielmi: *Trent'anni di intolleranza (mia)*, Milán, Rizzoli, 1995, pp. 185-186.

[9] Josep Ll. Blasco: *Lenguaje, filosofía y conocimiento*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 53.

[10] Gottlob Frege: "Sobre sentido y referencia", en *Estudios sobre semántica*, trad. Ulises Moulines, introd. Jesús Mosterín, Barcelona, Ariel, 1984 (1892), pp. 49-84

Lengua y Cultura. MORILLAS, Esther. Traducción y lipograma: Georges Perec y La D...
Centro Virtual Cervantes

como aparecen, el mismo referente. En este sentido, es de vital importancia tener en cuenta el contexto.

En otras ocasiones, sin embargo, la sustitución de un nombre propio por otro no resulta tan feliz puesto que se aparta de la localización del relato: "*plus un coco a Paris!*" (p. 28) se traduce como "¡ni un coco en Burgos!" (p. 33), lo que quizá podría conducir al despiste, aunque se busque el efecto humorístico como en tantas ocasiones, incluso cuando en el original no se haga uso de ese recurso (compensación). Así, la ciudad de "Milán" (179-180) es sustituida por la de Turín, aunque con su nombre italiano, *Torino*, y de este modo uno de los personajes podrá ir "destino Torino" (p. 162).

Aun cuando la sustitución de un nombre propio por otro no afecte de gravedad al desarrollo de la novela, debemos tener en cuenta que, puesto que los nombres propios remiten a realidades concretas, el cambio de una realidad por otra supone un cambio de mirada, una nueva perspectiva, un nuevo mundo percibido. En definitiva, si cambian las denotaciones, cambian las connotaciones del texto.

Para Umberto Eco los nombres propios poseen tanto denotación como connotación. El concepto del "sistema como enciclopedia" será aquí de gran ayuda:

> Si la representación del semema asigna a una unidad cultural todas aquellas propiedades que, de forma concordante, se le atribuyen en una cultura determinada, nada está mejor descrito en todos sus particulares que la unidad correspondiente a un nombre propio.[11]

Los nombres de personajes históricos serán los más beneficiados en este sistema (podemos encontrar datos de ellos en cualquier enciclopedia, dice Eco), aunque también los de personajes no famosos (se puede consultar el Censo) o incluso los de personajes inventados, ante los cuales reaccionaremos como ante expresiones no oídas con anterioridad. Serán los nombres de personajes históricos los que continuamente encontramos en *La disparition*, amén de nombres que designan lugares geográficos.

Francesco Orlando, en su ensayo *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*,[12] estudia una de las constantes formales de la narrativa, que él define como *elenco*, es decir, lista, enumeración, un catálogo de cosas, de objetos materiales concretos. Señala Orlando la importancia de estas listas de objetos en una obra como *La Vie Mode d'Emploi*. Este gusto por la enumeración ya estaba presente en *La disparition*, y no sólo de objetos materiales, sino también de acciones o de personas, siendo frecuente que tropecemos con una acumulación de nombres propios. Perec busca la ilustración, el encuadre precisos, y no cabe duda de que si se vale de personajes históricos es porque estos evocan un mundo, una serie de asociaciones que le son necesarias para apoyar su relato. Son de gran importancia los nombres propios de celebridades (ya sean artistas, intelectuales, políticos, etc.) que Perec escoge para su novela porque connotan, como connotan, por otra parte, los nombres de los protagonistas de su novela. Veamos una de las enumeraciones:

> — *Sois mon Don Juan, mon Casanova, mon Valmont, mon Divin Marquis!*

---

[11] Umberto Eco: *Tratado de semiótica general* (*A theory of semiotics*), trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1977 (1976), p. 162.

[12] Francesco Orlando: *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Turín, Einaudi Paperbarcks, 1993.

Lengua y Cultura. MORILLAS, Esther. Traducción y lipograma: Georges Perec y La D...
Centro Virtual Cervantes

On aurait dit Virginia Mayo s'offrant à Richard Widmark, ou Johan Crawford à Frank Sinatra, Rita Hayworth à Kirk Douglas, Kim Novak à Cary Grant, Anna Magnani à Randolph Scott, Gina Lollobrigida à Marlon Brando, Liz Taylor à Richard Burton, Ingrid Thulin à Omar Chariff. (p. 185)

— ¡Sé mi Tenorio, mi Romeo, mi Rodolfo, mi Eugenio Onéguin!
Lo mismo que Ginger Rogers y Gene Kelly, que Doris y Rock Hudson, que Liz y Burton, que Pickford y Flynn, que Delon y Deneuve, que Mickey Roonie y Judy, que Spencer y Hepburn, que Humphrey e Ingrid. (p. 168)

Nótese cómo, además de la sustitución de nombres propios por otros, se recurre a la supresión de nombres de pila o de apellidos. En otras ocasiones, se recurre al uso de iniciales, o bien se deja, si se trata de ciudades, el nombre en su lengua original (como en el ejemplo de "*Torino*", que antes veíamos).

Aparte de la sustitución de un nombre propio por otro, tanto en el texto original como en la traducción se recurre con frecuencia, para hacer alusión a un personaje histórico concreto, a las llamadas "expresiones nominales" (Mill), o "descripciones definidas", que no son nombres propios, pero funcionan como tales. Así, tenemos un estupendo ejemplo (otra enumeración) en la página 58 de *El secuestro*, donde se nos menciona a "Un célebre filósofo —que Nietzsche describe con el mote de 'el chino de Köningsberg'", un "conocido filósofo hebreo de origen ibérico", así como "otro griego —vencedor éste en unos Juegos—", que no son sino Kant, Spinoza y Platón, presentes en la p. 61 de *La disparition*. En ambos casos, se habla de los mismos filósofos, pero, al introducir las descripciones en vez de los nombres, adoptamos otra perspectiva. Como señalan Ogden y Richards, y partiendo de que una referencia "es un conjunto de contextos exteriores y psicológicos que vinculan un proceso mental con un referente",[13] aunque comparten el referente, no comparten la referencia, puesto que entran en juego "contextos psicológicos completamente diferentes" (p. 113).

Tanto el original como su traducción recurren también a la alteración de la grafía de los nombres propios (y no sólo de nombres propios, sino más frecuentemente de nombres comunes y expresiones) cuando alrededor de éstos gira un párrafo o cuando en el original también se encuentra alterada la grafía del nombre: Raymond Quenau pasa a ser Raymond Quinault en *La disparition* y Remón Quenó en *El secuestro*; "Arcimboldo" en *La disparition* es "Ercimboldo" en *El secuestro*, etc.

Asimismo, en ocasiones se introducen nombres propios que no estaban en el texto original. En algunos casos son nombres de marcas de productos, más inmediatos que una definición. Así encontramos un "Nesquick" (p. 95) por "*un bon chocolat chaud*" (p. 103). También, la introducción de nombres propios puede estar motivada por la búsqueda permanente del efecto humorístico, de modo que "*tu as un air fanfaron*" (p. 43) se traduce como "eres un repelente niño Vicente" (p. 45).

Los ejemplos son numerosísimos, y ponen de manifiesto todos ellos que el paso de *La disparition* hacia *El secuestro* ha debido estar lleno de insidias y desfallecimientos. ¿Merecía la pena tanto esfuerzo? Una traducción de *La disparition* que no empleara la técnica del lipograma estaría falseando el texto original, porque la vocal que falta en la novela de Perec es la protagonista del relato, toda la trama gira en torno a ella, como lo

[13] C. K. Ogden e I. A. Richards: *El significado del significado*, trad. Eduardo Prieto, Barcelona, Paidós Studio, 1984 (1972), p. 111.

Lengua y Cultura. MORILLAS, Esther. Traducción y lipograma: Georges Perec y La D...
Centro Virtual Cervantes

demuestran las pistas que Perec va sembrando a lo largo de su novela y que los traductores han debido reformular para adaptarlas al lipograma en *a*. Sin perder nunca de vista el texto original, los traductores han conseguido, en una lucha constante entre la efectividad y la eficiencia,[14] convertirlo en *El secuestro*, —modelando, alterando, transformando *La disparition*— y ofrecernos una novela absolutamente propia de Georges Perec.

[14] Para los conceptos de efectividad y eficiencia, vid., por ejemplo, Basil Hatim e Ian Mason: *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, trad. Salvador Peña, Barcelona, Ariel, 1995 (1992).

Lengua y Cultura. MORILLAS, Esther. Traducción y lipograma: Georges Perec y La D...
Centro Virtual Cervantes