

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
Trabajo de Fin de Grado

Los límites de lo intraducible

Traducir *La Disparition* de George Perec

Laura Santos Cabanas
Tutor: Ángela Flores García

Salamanca, 2020

*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*

Nida y Taber (1974)

Resumen

El Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) es un grupo literario cuyas obras se construyen a partir de la *contrainte*, una regla mediante la cual se debe producir un texto. Sus creaciones han despertado un enorme interés dentro del ámbito de la traducción por su supuesta intraducibilidad. George Perec fue uno de sus miembros más destacados. En una de sus obras más conocidas, *La Disparition*, aplica una constricción lipogramática en la que prescinde de la letra *e*, la más usada en francés. Su traducción al español, titulada *El secuestro* y ganadora del Premio Stendhal, motiva una serie de reflexiones sobre el concepto de equivalencia y lo que supone traducir un texto de estas características.

Palabras clave

Oulipo, constricción, George Perec, lipograma, *La Disparition*, traducción interlingüística, traducción intralingüística, *El secuestro*

Résumé

L'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) est un groupe littéraire dont les œuvres sont construites sur la contrainte, une règle selon laquelle un texte doit être produit. Leurs créations ont suscité un énorme intérêt dans le domaine de la traduction en raison de leur apparente intraduisibilité. George Perec était l'un des membres les plus remarquables. Dans l'une de ses œuvres les plus connues, *La Disparition*, il utilise une contrainte lipogrammatique dans laquelle il renonce à la lettre *e*, la plus utilisée en français. Sa traduction espagnole, intitulée *El secuestro* et gagnante du prix Stendhal, suscite une série de réflexions sur le concept d'équivalence et sur ce que signifie traduire un texte de cette nature.

Mots-clés

Oulipo, contrainte, George Perec, lipogramme, *La Disparition*, traduction interlinguistique, traduction intralinguistique, *El secuestro*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	2
2. EL OULIPO Y LA CONTRAINTE	3
3. GEORGE PEREC: VIDA Y OBRA.....	5
4. LA DISPARITION.....	9
4.1. La dimensión lúdica y lingüística de la obra.....	9
4.2. La desaparición como fondo y forma	10
4.3. ¿Qué se esconde detrás de esta desaparición?.....	12
4.4. A una letra de diferencia	13
5. EL SECUESTRO.....	14
5.1. El reto de convertir <i>La Disparition</i> en <i>El secuestro</i>	15
5.2. La <i>a</i> como nueva protagonista.....	17
5.3. Los nombres propios.....	19
5.4. Los nombres comunes.....	25
5.5. Entre el blanco y el negro.....	28
6. CONCLUSIÓN	32
BIBLIOGRAFÍA	34

1. INTRODUCCIÓN

En el ámbito de los estudios de traducción, la literatura oulipiana, y en concreto la obra de George Perec, siempre han sido objeto de constantes debates y reflexiones sobre su aparente intraducibilidad, debido a las innumerables constricciones, reglas y juegos de palabras que dominan sus creaciones. De la misma manera que estas restricciones inspiraron a los componentes de este singular grupo, ahora atraen a los profesionales de la traducción, puesto que constituyen un reto al que pocos se atreven a enfrentarse. Por una parte, parece imposible mantener el contenido al mismo tiempo que se respetan las constricciones y, por otro, una traducción sin dicha restricción carecería de interés.

Con este trabajo nos proponemos demostrar que las traducciones bajo restricciones lingüísticas son posibles y, de hecho, existen. Desgraciadamente, sería imposible dar cabida a la gran cantidad de textos de este tipo en un estudio tan breve, de manera que nos centraremos en una de las obras más importantes de George Perec, autor clave del Oulipo: *La Disparition*, una novela de 300 páginas en la que se prescinde por completo de la letra *e*. Para ello, analizaremos la traducción hacia el castellano realizada por un grupo de cinco traductores cuya “osadía” les ha valido el Premio Stendhal de traducción.

Por tanto, realizaremos un breve recorrido por la historia del *Ouvoir de Littérature Potentielle* o Oulipo y las diferentes constricciones con las que han experimentado. También estudiaremos la vida y obra de Perec, puesto que, como veremos, constituyen un elemento clave para la creación de la obra que hemos escogido como objeto de estudio. A continuación, exploraremos la novela original para así poder dar paso a la parte central de este estudio: el análisis de *El secuestro*, la traducción al español de *La Disparition*. Es aquí donde veremos de qué manera se ha respetado la restricción lipogramática y cuáles han sido las estrategias empleadas por los traductores para salvar los obstáculos colocados por Perec a lo largo de toda la obra.

En definitiva, reflexionaremos sobre el propio concepto de equivalencia y buscaremos desmitificar esa supuesta intraducibilidad que siempre ha perseguido a este tipo de textos. Trataremos de romper esta barrera y demostrar, no solo que traducirlos es posible, sino que incluso se pueden crear traducciones memorables.

2. EL OULIPO Y LA CONTRAINTE

OULIPO ? Qu'est ceci ? Qu'est cela ?

Qu'est-ce que OU ? Qu'est-ce que LI ? Qu'est-ce que PO ?

OU c'est OUVROIR, un atelier. Pour fabriquer quoi ? De la LI.

LI c'est la littérature, ce qu'on lit et ce qu'on rature. Quelle sorte de LI ? La LIPO.

PO signifie potentiel. De la littérature en quantité illimitée, potentiellement productible jusqu'à la fin des temps, en quantités énormes, infinies pour toutes fins pratiques.¹ (Bénabou y Roubaud)

Así es como se define el Oulipo o *Ouvroir de Littérature Potentielle*, el grupo literario que Raymond Quenau y François Le Lionnais fundaron en París en noviembre de 1960 para “explorar nuevos territorios literarios” (Morillas, 1997: 112). El primero era editor, escritor y traductor aficionado a las matemáticas y el segundo, un matemático fascinado por la literatura. Se conocieron en 1942 en el Collège de Pataphysique y su amistad e intereses comunes los llevaron a crear este grupo que, como ellos mismos afirman, no es “ni un movimiento literario ni un seminario científico ni mera literatura” (León Sobrino, 2016: 8). Los miembros que lo conformaron en un principio, además de Quenau y Le Lionnais, fueron Jacques Bens, Jean Queval, Claude Berge, Jacques Duchateau o Jean Lescure. Más tarde se unirían, entre otros, Noel Arnau, Luc Étienne, Marcel Duchamp y George Perec, cuya obra analizaremos más adelante.

En la actualidad, el Oulipo continúa con su actividad y en su página oficial podemos encontrar todas sus creaciones. A pesar de haber surgido en Francia, pronto se expandió a otros países con la integración de escritores extranjeros como Ian Monk (Inglaterra), Oskar Pastior (Alemania), o Italo Calvino (Italia). En un principio y para evitar escisiones, se acordó que solo podría haber un máximo de diez miembros. Sin embargo, hoy el grupo cuenta con unos cuarenta, en parte porque queda prohibido renunciar o excluir a cualquier integrante, incluso después de su fallecimiento. El proceso de admisión es muy rígido, puesto que no se permite solicitar el ingreso formalmente, sino que el candidato ha de ser propuesto por alguno de los participantes. En ese caso, es invitado a asistir a dos sesiones y, posteriormente, el grupo deliberará y deberá tomar una decisión unánime sobre si lo aceptan o no (León Sobrino, 2016).

¹ Traducción propia: ¿OULIPO? ¿Qué es esto? ¿Qué es aquello? / ¿Qué es OU? ¿Qué es LI? ¿Qué es PO? / OU es por *OUVROIR* (taller), un atelier. ¿Para fabricar qué? LI. / LI es por literatura, lo que leemos y lo que emborronamos. ¿Qué tipo de literatura? / LIPO. / PO significa potencial. Literatura ilimitada, potencialmente producible hasta el fin de los tiempos, en cantidades enormes, infinitas para toda finalidad práctica.

Que font les OULIPIENS, les membres de l'OULIPO (Calvino, Perec, Marcel Duchamp, et autres, mathématiciens et littérateurs, littérateurs-mathématiciens, et mathématiciens-littérateurs) ? Ils travaillent.

Certes, mais à QUOI ? A faire avancer la LIPO.

Certes, mais COMMENT ?

En inventant des contraintes. Des contraintes nouvelles et anciennes, difficiles et moins difficiles et trop difficiles. La Littérature Oulipienne est une LITTERATURE SOUS CONTRAINTES.

Et un AUTEUR oulipien, c'est quoi ? C'est « un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir ».

Un labyrinthe de quoi ? De mots, de sons, de phrases, de paragraphes, de chapitres, de livres, de bibliothèques, de prose, de poésie, et tout ça...² (Bénabou y Roubaud)

El Oulipo parte de un concepto clave, la *contrainte*, “una constricción, regla o serie de reglas mediante la cual hay que producir un texto” (Morillas, 1997: 111). Consiste en limitar, restringir o ajustar la libertad para así fomentar el proceso creativo (González Godino, 2016). Esto da lugar a lo que se denomina “literatura autogenerada”, ya que los textos surgen automáticamente al amoldarse a las normas a las que están sujetos. Si bien la *contrainte* entraña una dimensión lúdica, se trata sin duda de una tarea complicada que exige al escritor una rigurosidad casi matemática y comporta una “dosis de malabarismo lingüístico” (Morillas, 1999: 637): deberá jugar con el lenguaje para así explotar al máximo los recursos que este le ofrece.

En aquella época, con la llegada de las vanguardias del siglo XX, cualquier tipo de regla o restricción era considerada un obstáculo para la imaginación y la creación. Estos movimientos buscaban afrontar la realidad desde un punto de vista más libre y, por tanto, se oponían a las normas establecidas y clásicas. El Oulipo nace como reacción a estas nuevas técnicas, puesto que defiende que no puede haber literatura sin una serie de reglas previas, imprescindibles en el proceso creativo (existen incluso algunas que el propio autor desconoce, como el inconsciente y el azar) (León Sobrino, 2016). Raymond Quenau defendía que no se podía conseguir una mayor libertad si se negaban las normas a las que tradicionalmente había estado supeditada la producción literaria, sino que debía lograrse abrazando dichas reglas y elaborando nuevas constricciones: “Cette inspiration qui

² Traducción propia: ¿Qué hacen los OULIPIANOS, los miembros del OULIPO? (Calvino, Perec, Marcel Duchamp entre otros, matemáticos y literatos, literatos-matemáticos, matemáticos-literatos)? Trabajan. / Vale, pero ¿en qué? En el avance de la LIPO. / Vale, pero ¿cómo? / Inventando restricciones. Restricciones nuevas y antiguas, difíciles y menos difíciles y muy difíciles. La Literatura Oulipiana es una LITERATURA SOMETIDA A RESTRICCIONES. / Y un AUTOR oulipiano, ¿qué es? Es “una rata que construye ella misma un laberinto del que se propone salir”. / ¿Un laberinto de qué? De palabras, sonidos, frases, párrafos, capítulos, libros, bibliotecas, prosa, poesía y todo eso...

consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage”³ (Quenau en León Sobrino, 2016: 11).

De esta forma, la *contrainte* queda al servicio de la inspiración y se recuperan restricciones como los pangramas (enunciados que contienen todas las letras del alfabeto), los heterogramas (donde no se repite ninguna letra), o los palíndromos (palabras o frases que se leen igual de izquierda a derecha y de derecha a izquierda), al tiempo que se crean otras nuevas como el método S+7, una constricción de tipo matemático en la que todos los sustantivos de un texto se sustituyen por el sustantivo que aparece siete entradas después en el diccionario. La que nos interesará a nosotros es el lipograma, puesto que es la *contrainte* que George Perec utiliza en su obra *La Disparition* y que consiste en prescindir de una o más letras del alfabeto. Cuanto mayor sea la frecuencia de uso de la letra, mayor será la complejidad de la constricción. Como veremos más adelante, Perec decide eliminar la letra *e*, la vocal más utilizada en francés.

3. GEORGE PEREC: VIDA Y OBRA

George Perec (1936- 1982) es, sin duda, uno de los autores que más destacan dentro del Oulipo. Para él, construir el texto a partir de unas normas fijas estimulaba la creatividad y la libertad narrativa, y no al contrario. Creador de proezas lingüísticas inolvidables, exploró el potencial de la *contrainte* de manera incansable y de formas muy diversas. Tenía un carácter ecléctico y lo demostró en sus mil y una facetas artísticas: fue ensayista, documentalista, guionista, dramaturgo, traductor, etc. *Les Choses* (1965), un irónico y perspicaz retrato de la sociedad consumista de la época, fue una de sus primeras obras, gracias a la cual se consagró como escritor y por la que ganó el premio Renaudot el mismo año de su publicación. Se atrevió no sólo con la narrativa sino también con la poesía, a través del heterograma en *Alphabets* (1976) o el anagrama en *Ulcérations* (1974) y en *La Clôture* (1980). Sin embargo, fue la novela el género que le valió su gran éxito. Su obra *La Disparition* (1969), objeto de estudio de este trabajo, es una auténtica obra maestra de la literatura oulipiana: un lipograma de 300 páginas en el que, como ya hemos visto, se elimina por completo la letra *e*. Como contrapunto escribió, en 1972, *Les Revenantes*, una novela monovocálica en la que se suprimen todas las vocales a excepción de la *e*.

³ Traducción propia: Esta inspiración que consiste en obedecer ciegamente a cualquier impulso es, en realidad, una esclavitud.

Su obra más ambiciosa llega en el año 1978 con *La Vie Mode D'emploi*, una especie de síntesis de todas sus investigaciones donde experimenta con una nueva construcción, esta vez de tipo matemático, y con la que ganó el premio Médicis. *La Vie Mode D'emploi* “is the culmination of experimentation with writing through play, games, rules, constraints and contingency”⁴ (Apperley, 2017: 189). En ella, Perec nos cuenta, en 99 capítulos y a través de 1469 personajes, las historias que suceden en cada uno de los espacios de un edificio imaginario de la calle Simon Crubellier en París el 23 de junio de 1975. La idea de esta obra fue cogiendo forma durante nueve años y el propio autor hablaba así de ella, tal y como recoge la editorial Anagrama en la presentación de la versión española: “Me imagino un edificio parisino al que se ha quitado la fachada... de modo que, desde la planta baja a la buhardilla, todos los aposentos que se hallan en la parte anterior del edificio sean inmediata y simultáneamente visibles”. Cada capítulo es una pieza de un puzle en el que se van conformando las intrigas de los inquilinos.

También exploró el género autobiográfico en proyectos como el guion del documental *Récits d'Ellis Island* (1980) o en obras como *W ou le souvenir d'enfance*. En esta última, alterna una parte ficticia, escrita en cursiva, donde cuenta la historia del protagonista, Gaspard Winckler, y otra autobiográfica en letra redonda, en la que relata su propia infancia. Biografía y ficción se mezclan en una duplicidad narrativa cuya fragmentación es el fiel reflejo de la vida y los recuerdos del propio escritor. Y es que la memoria ocupa un papel central en la literatura perequiana.

Sin duda, la biografía de Perec es una de las claves para poder entender su obra. Como él mismo afirmaba, “le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écrire”⁵ (Perec en Di Blasio, 2018: 139). La originalidad de su literatura se debe, en parte, al drama al que tuvo que enfrentarse desde muy pequeño: “l'Histoire, avec «sa grande hache» l'a privé d'un histoire personnelle”⁶ (Di Blasio, 2018: 139). Así, la escritura se convirtió en el camino para aproximarse al trauma que había vivido:

Ainsi, le réel, traumatique, a empêché que Perec ait une histoire familiale, une mémoire personnelle, laquelle ne peut être *exprimée* que par le recours à la fiction. Donc, pour notre auteur, fiction et réalité ne sont pas tant antithétiques que

⁴ Traducción propia: *La Vie Mode D'emploi* es el culmen de la experimentación en la escritura a través del juego, las reglas, las restricciones y la contingencia.

⁵ Traducción propia: El proyecto de escribir mi propia historia se formó casi al mismo tiempo que mi proyecto de escribir.

⁶ Traducción propia: La *Historia*, con H mayúscula, lo privó de una *historia* personal.

synthétiques car toutes deux constituent ce qui lui reste de « son » souvenir d'enfance.⁷ (Ducret, 2007: 9)

George Perec se queda huérfano después de la Segunda Guerra Mundial, tras la muerte de su padre en 1940 y la deportación de su madre a Auschwitz en 1943. Sus padres eran judíos polacos: él, Icek Judko, llega a Francia en 1926; ella, Cyrla Szulewicz, se traslada a París con su familia inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial, cuando todavía era muy pequeña. Ambos se conocen en París y se casan en agosto de 1934. En marzo de 1936 nace el pequeño George, único hijo de pareja (Cyrla había dado a luz a una niña algún tiempo atrás, pero había fallecido en el parto). Años más tarde, la guerra estalla. Icek se alista en el ejército y muere el mismo día del armisticio. Cyrla se convierte así en viuda de guerra y comienza a trabajar en una fábrica para poder mantener a su hijo (Ducret, 2007).

A finales de 1941, George se separa de su madre en la Gare de Lyon de París: ella lo envía a Grenoble, ciudad dentro de la Francia no ocupada por los nazis, en condición de huérfano de guerra con un tren de la Cruz Roja. Poco tiempo después es capturada en una redada junto con su hermana, la tía de George, y acaba interna en Drancy para luego ser deportada a Auschwitz el 11 de febrero de 1943:

Nous n'avons jamais pu retrouver de traces de ma mère ni de sa sœur. Il est possible que, déportée en direction d'Auschwitz, elles aient été dirigées sur un autre camp ; il est possible aussi que tout leur convoi ait été gazé en arrivant. Mes deux grands-pères furent également déportés ; David Peretz, [le grand-père paternel] dit-on, mourut étouffé dans le train ; on n'a retrouvé aucune trace d'Aron Szulewicz [le grand-père maternel]. Ma grande-mère paternelle, Rose, dut au seul hasard de ne pas être arrêtée [...].⁸ (Perec en Ducret, 2007: 5).

Es entonces cuando Perec se va a vivir durante un tiempo (no se sabe cuánto) con su abuela paterna, Rose, a Villard-de Lans, donde se encontraba toda la familia de su padre. Como Rose no hablaba muy bien francés y su acento la podía delatar, se hacía pasar por muda. Trabajaba en la cocina de una “home d'enfants” (Ducret, 2007: 7), donde se alojaba el pequeño George.

⁷ Traducción propia: De esta forma, la realidad, traumática, impide a Perec tener una historia familiar, una memoria personal, que solo puede expresar a través de la ficción. Así, para nuestro autor, ficción y realidad no son antitéticas sino sintéticas, ya que ambas conforman lo que le queda de “su” recuerdo de la infancia.

⁸ Traducción propia: Nunca pudimos encontrar ningún rastro de mi madre o su hermana. Es posible que, de camino a Auschwitz, fueran enviadas a otro campo o que el tren en el viajaban fuera gaseado al llegar. Mis dos abuelos también fueron deportados. Al parecer, David Peretz [el abuelo paterno] murió asfixiado en el tren. No sabemos nada de Aron Szulewicz [el abuelo materno]. Mi abuela paterna, Rose, no fue arrestada por pura casualidad...

Poco después de la liberación, Rose y Esther, hermana del padre de Perec y tía de este, vuelven a París. Dejan al niño en Villard, a cargo de la cuñada de Esther, Berthe. Más tarde, (de nuevo, no sabemos exactamente cuándo) el marido de Berthe, Robert, vuelve a buscarlos para llevarlos a París. Es entonces cuando George se reencuentra con su familia paterna y se va a vivir con su tía Esther y su marido, quienes lo adoptarán en 1945 (Ducret, 2007).

Como vía de escape a esta infancia traumática, Perec hereda el amor por el juego a través de su familia paterna. Una pasión que sin duda veremos reflejada en la mayor parte de sus obras: “Perec himself acknowledged that the ludic was one of the techniques of inquiry he used in his writing”⁹ (Apperley, 2017: 189). A pesar del fallecimiento de su padre cuando él era todavía muy pequeño, sabía lo mucho que a este le gustaba jugar a las cartas, un pasatiempo que también compartía Esther, su tía y más tarde madre adoptiva. Los juegos de mesa desempeñaron un papel crucial en su infancia, pero también en su edad adulta. Le encantaba jugar a las cartas, los puzles, el *Monopoly* y el *Scrabble* y durante sus primeros años como estudiante de historia en la Universidad de la Sorbona desarrolló una leve adicción al *pinball* (Apperley, 2017).

Este interés por el juego se tradujo en la fascinación por la escritura experimental que más tarde hemos tenido el placer de conocer. Dicha atracción se consolidó con su integración en el Oulipo, hecho que le proporcionó un marco intelectual sólido y originales fuentes de inspiración para descubrir nuevas formas de escribir. Curiosamente, la idea del lipograma de *La Disparition* proviene de un juego de palabras que comenzó a practicar con sus amigos a partir de 1967, época en la que atravesaba por un bloqueo creativo.

In other words, play had a crucial role in Perec’s life – and not just as a memory from childhood. Beginning as a method of escapism or avoidance, play soon became something more significant: through the influence of Oulipo, he also began to experiment with playful forms of writing through the use of constraints or rules that shaped how or what he could write¹⁰ (Apperley, 2017: 194).

⁹ Traducción propia: El propio Perec reconoció que el juego era una de las técnicas de investigación que utilizaba en sus escritos.

¹⁰ Traducción propia: En otras palabras, el juego desempeñó un papel crucial en la vida de Perec (y no sólo como un recuerdo de la infancia). Comenzó siendo una válvula de escape, pero pronto se convirtió en algo más significativo. A través de la influencia de Oulipo, también comenzó a experimentar con la escritura a través de restricciones o reglas que conformaban cómo o qué podía escribir.

De esta manera y como ya hemos estudiado, se convertirá en uno de los escritores más conocidos de este grupo literario e incluso se le considera un autor de culto. El 3 de marzo de 1982, a los cuarenta y cinco años, fallece repentinamente en París a causa de un cáncer de pulmón que le habían diagnosticado un mes antes. En el momento de su muerte, estaba escribiendo el capítulo 11 de una novela titulada *53 jours*. Además, dejó abundantes materiales inéditos que se fueron publicando tras su fallecimiento.

4. LA DISPARITION

La Disparition (1969) constituye, sin duda alguna, una de las obras más emblemáticas, no solo del propio George Perec, sino también del Oulipo. Esta obra se construye en base a una *contrainte* de tipo lingüístico, el lipograma, un recurso literario empleado desde la Antigüedad Clásica. En él, como ya hemos adelantado en apartados anteriores, se prescinde de una o más letras. Cuanto mayor sea la frecuencia de uso de la letra, mayor será la dificultad que entraña suprimirla. En francés, aquellas que aparecen con mayor frecuencia son la *e*, la *s*, la *a*, la *r*, la *t*, la *i*, la *n*, la *u*, la *l* y la *o* (Morillas, 1997). Por tanto, lo que convierte a esta novela en una auténtica proeza de la literatura experimental es que Perec haya optado por eliminar la más utilizada en la lengua francesa: la *e*, con una frecuencia de uso del 17 por ciento.

4.1. La dimensión lúdica y lingüística de la obra

En esta novela de más de 300 páginas, la letra *e* aparecería más de 50 000 veces y suprimirla supone tener que prescindir de dos tercios de las palabras que existen en francés y, entre ellas, palabras tan comunes y esenciales como *le*, *de*, *que*, *ne*, *en*, *je*, *deux* e incluso el verbo *être* (Morillas, 1997). También es relevante destacar que, en francés, la *e* es la marca del género femenino, de manera que este también desaparece. Sólo encontramos esta vocal en el nombre del autor y del editor (Éditions Denoël). Sin embargo, Perec lleva a cabo su empresa con una sutileza inigualable:

Perec recurre a toda clase de acrobacias lexicales y sintácticas, creando un estilo peculiar, que llama la atención 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 (Morillas, 1997: 113).

La obra narra la desaparición del protagonista, Anton Voyl (cuya sonoridad recuerda en francés a *voyelle atone* y que hace referencia a la vocal suprimida) en medio de unas circunstancias un tanto extrañas. Sus amigos, que iremos conociendo a lo largo de la

novela, intentan resolver el misterio a través de diversos documentos que Voyle deja antes de esfumarse y, también, gracias a otras pistas (a veces falsas) que Perec va dejando a lo largo de la novela. Para ello, se reúnen en Azincourt, topónimo en el que aparecen en orden todas las vocales menos la *e*, así como la primera y última letra del abecedario (Van Coolput-Storms, 1999: 494). Sin embargo, cada vez que uno de ellos está a punto de encontrar por fin la solución del enigma, muere. Ya en el prólogo, Perec nos sitúa en una ciudad presa del caos y de la escasez (“«Nous voulons du pain», criait la population, conspuant patrons, nantis, pouvoirs publics”¹¹) y nos avanza en el propio título que es aquí donde se inicia la maldición de las desapariciones (“Où l’on saura plus tard qu’ici s’inaugurerait la Damnation”¹²).

Roman policier et sanglant, [...] LD narre donc aussi la poursuite d’une cohérence perdue, celle de l’intégralité du langage et du système de signes qui le sous-tend ; l’inaccessibilité du savoir contraint les hommes à discourir sans jamais atteindre « l’horizon, l’infini où tout parassait s’unir » (LD : 304) et ne fait que les rapprocher de la mort qui a le dernier mot¹³ (Van Coolput-Storms, 1999 : 495).

4.2. La desaparición como fondo y forma

“C’est le manque imposé par le lipogramme qui devient le sujet même du roman au point que tout ou presque dans cet ouvrage connote la perte de la lettre”¹⁴ (Parayre, 1998: 64). Y es que, como vemos, la desaparición no se refleja únicamente en la propia restricción utilizada por Perec para escribir la novela, sino que también es el núcleo argumental de la historia. Es decir, “la forma es parte del contenido” (Morillas, 1999: 637). A lo largo de la obra se hacen constantes referencias a la vocal perdida, tales como:

[...] il aurait dû y avoir vingt-six in-folio, mais il manquait, toujours, l’infolio qui offrait (qui aurait dû offrir) sur son dos l’inscription « CINQ ». Pourtant, tout avait l’air normal : il n’y avait pas d’indication qui signalât la disparition d’un in-folio [...] ; il paraissait n’y avoir aucun blanc, aucun trou vacant¹⁵ (*La Disparition* : 27)

¹¹ Traducción propia: “Queremos pan” gritaba el pueblo, abucheando a los patronos, a los ricos y a los poderes públicos.

¹² Traducción propia: Donde, como sabremos más tarde, se inició la Maldición”.

¹³ Traducción propia: Sangrienta novela policíaca, [...] LD narra también la búsqueda de una coherencia perdida, la de la totalidad del lenguaje y del sistema de signos que lo sustenta; la inaccesibilidad del conocimiento obliga a los hombres a hablar sin llegar nunca a "el horizonte, el infinito donde todo parece unirse" (LD: 304) y sólo los acerca a la muerte, que tiene la última palabra.

¹⁴ Traducción propia: Es la ausencia impuesta por el lipograma lo que se convierte en el tema mismo de la novela, hasta el punto de que todo o casi todo en esta obra connota la pérdida de la letra.

¹⁵ Traducción propia: [...] debería haber veintiséis infolios, pero faltaba el que tenía (o debería tener) el "CINCO" inscrito en el lomo. Sin embargo, todo parecía normal: no había indicios de que un infolio hubiera desaparecido [...]; no parecía haber espacios en blanco, ni ningún hueco vacío...

Il y avait vingt-six inscrits, donc vingt-cinq partants, Whisky Dix, qui avait un « Cinq » sur son dossard, ayant fait forfait¹⁶ (*La Disparition* : 81)

Il aurait dû y avoir vingt-six cartons. Il compte au moins dix fois : il manquait un carton. Qui nous lit l'a aussitôt compris : si l'on avait pris pari qu'il s'agissait du « CINQ », l'on aurait vaincu !¹⁷ (*La Disparition*: 84)

De esta manera, vemos cómo siempre debe haber 26 objetos (uno por cada letra del abecedario en francés) pero misteriosamente siempre falta uno que, curiosamente, es el quinto (la *e* ocuparía esa posición en el abecedario). Sin duda, Perec no deja nada en manos del azar.

La dimensión que alcanza la presencia de la desaparición de la vocal en el libro es tal que también la encontramos en la propia estructura:

Avant-propos

I. Anton Voyl (capítulos 1 al 8)

III. Douglas Haig Clifford (capítulos 9 al 14)

IV. Olga Mavrokhordatos (capítulos 15 al 20)

V. Amaury Conson (capítulos 21 al 24)

VI. Arthur Wilburg Savorgnan (capítulos 25 y 26)

Post-scriptum

Como podemos comprobar, la obra se divide en seis partes, una por cada vocal (incluyendo la *y*). Sin embargo, se elimina la segunda parte, posición que ocupa la letra *e* en el conjunto de las vocales. Además, cada uno de los personajes muere en la sección que lleva su nombre. Por otro lado, la novela se compone de 26 capítulos, uno por cada letra del abecedario francés, como ya hemos visto. Se suprime, por tanto, el capítulo cinco, que se corresponde con la *e* prohibida. Es justo en este capítulo inexistente donde sabemos que se produce la desaparición del protagonista: en el anterior, Anton Voyl nos cuenta que tiene la sensación de que su final está cerca; en el siguiente, ya se ha desvanecido y es su amigo Amaury Conson el que primero se da cuenta de su desaparición y encuentra los documentos que Voyl deja antes de esfumarse. Cabe destacar que se introduce una página en blanco entre los capítulos cuatro y seis, para señalar este vacío.

¹⁶ Traducción propia: Había veintiséis participantes. Por tanto, veinticinco participantes sin Whisky Dix, quien llevaba el número “cinco” en su dorsal y se había retirado.

¹⁷ Traducción propia: Debería haber veintiséis folios. Los contó al menos diez veces: faltaba uno. Quien quiera que nos esté leyendo seguro que ya lo ha entendido: si hubiésemos apostado que se trataba del “CINCO”, hubiésemos acertado.

4.3. ¿Qué se esconde detrás de esta desaparición?

Tal y como afirma Marc Parayre (1998: 62), uno de los traductores de la versión española (titulada *El secuestro* y que analizaremos más adelante), la elección lipogramática de Perec no es inconsciente:

- d'une part l'écrivain relève le défi le plus difficile dans ce type de contrainte puisque la lettre e est incontestablement la plus employée en français. Le pari est de taille mais il correspond au goût de Perec pour les règles formelles les plus dures.
- d'autre part l'homophonie possible en français entre e disparu et eux disparus possède une résonance autobiographique certaine en ne manquant pas d'évoquer la situation personnelle de l'auteur et la perte de ses parents.¹⁸

Porque, como ya habíamos adelantado, la infancia traumática de Perec se refleja en toda su obra. En el caso de la novela que nos ocupa, a pesar de la gran cantidad de juegos de palabras y enredos que a menudo la hacen divertida y entretenida, “la desaparición, la ausencia, la muerte, están siempre presentes” (Morillas, 1997: 144). Esta dimensión simbólica de *La Disparition* será, como veremos, de igual relevancia que la lingüística para la traducción de la obra. Pero las referencias autobiográficas siempre son indirectas: “Pas d'autobiographie directe, tout est suggéré, en diagonale”¹⁹ (Vurm, 2010: 140). Así, la pérdida de la *e* refleja, sin duda, la desaparición y muerte de su padre y de su madre, puesto que esta es en francés la vocal que forma los sustantivos *père* y *mère*.

De la misma forma, hemos visto que la *e* constituye la marca del femenino en la lengua francesa. Esto se traduce en la ausencia casi total de personajes femeninos. Contamos únicamente dos: Olga Mavrokhordatos y la asistente nativo-americana a la que conocemos como “*la Squaw*”. Esta omisión de mujeres en la obra hace referencia a la pérdida de lo femenino y de lo materno que tuvo que experimentar Perec durante su infancia.

Otra referencia de su niñez, especialmente recurrente a lo largo de la novela, es la adopción:

¹⁸ Traducción propia: - por un lado, el autor nos muestra el reto más difícil en este tipo de restricción, puesto que la letra *e* es incontestablemente la más utilizada en francés. Se trata de una apuesta arriesgada pero que coincide con el gusto de Perec por las reglas formales más complicadas. / - por otro, la posible homofonía en francés entre la *e* y *eux* (ellos) desaparecidos tiene una clara resonancia autobiográfica al evocar la situación personal del autor y la pérdida de sus padres.

¹⁹ Traducción propia: No hay autobiografía directa, todo se insinúa, en diagonal...

Innombrables sont, dans *LD*, les enfants confiés à des familles adoptives ; innombrables aussi les mères qui meurent aussitôt après avoir mis au monde leur enfant [...]. Quant aux pères, ils sont surreprésentés mais incapables de protéger leur fils de la mort (Van Coolput-Storms, 1999 : 496)²⁰.

Este es el caso, por ejemplo, de Douglas Haig Clifford (personaje que da nombre a la tercera parte del relato), cuya madre muere justo después del parto. Su padre, August B. Clifford, es informado de que tiene un hijo legítimo, y decide hacerse cargo de él y bautizarlo con el nombre que ya conocemos. Sin embargo, con 18 años, sucumbirá a su trágico destino y morirá en pleno escenario, en la interpretación de la ópera en la que actuaba.

Por último, hay quien considera que esta omisión de la vocal constituye la automutilación del propio autor. El nombre de George Perec contiene en sí mismo la letra *e* nada menos que cuatro veces. Únicamente la *o* de “George” rompe el monovocalismo. Esta teoría podría verse confirmada en las numerosas crisis personales por las que atravesó, que incluso derivaron en un intento de suicidio (Van Coolput-Storms, 1999).

4.4. A una letra de diferencia

Sin embargo, Perec tuvo, como ya hemos visto, la oportunidad de resarcirse: cuatro años después de la publicación de *La Disparition*, en 1972, sale a la luz *Les Revenants*. Aunque el argumento de la historia nada tiene que ver con el primero, sí que se mantiene la temática policiaca:

Dans *Les Revenants*, l'intrigue est beaucoup plus floue, il s'agit plutôt d'un amusement frivole, d'une arabesque d'espionnage et d'une parodie des livres à la James Bond, qui se déroule autour du personnage central de l'Evêque d'Exeter et du vol de ses bijoux²¹ (Vurm, 2010 : 140-141).

A diferencia de *La Disparition*, esta es una novela completamente monovocálica. Perec decide prescindir de todas las vocales menos la *e*, aquella que dejó aislada en su anterior novela. Pero, por supuesto, desde el punto de vista de la narración, esta sigue siendo la protagonista y la desencadenante de la trama. Podríamos afirmar que se trata

²⁰ Traducción propia: En *LD*, son innumerables los niños entregados a familias adoptivas; también son muchas las madres que fallecen inmediatamente después de dar a luz [...]. En cuanto a los padres, están sobrerrepresentados, pero son incapaces de proteger a sus hijos de la muerte.

²¹ Traducción propia: En *Les Revenants*, la trama es mucho más confusa. Se trata más bien de una diversión frívola, de un ardid de espionaje y de una parodia de los libros de James Bond, que se desarrolla en torno al personaje central del obispo de Exeter y el robo de sus joyas.

prácticamente de una obsesión. De hecho, Perec confiesa en otra de sus obras, *La Boutique Obscure*, que tuvo una pesadilla con esa misma letra (Vurm 2010).

Desde luego, podemos afirmar que Perec sobresale tanto en la *contrainte* lipogramática como monovocálica. En ambas obras, el uso de la restricción le permite realizar todo tipo de acrobacias y proezas lingüísticas y explotar al máximo su creatividad, al mismo tiempo que añade otras dimensiones a la obra, como la autobiográfica y simbólica o la humorística, lo que las convierte en novelas complejas y, sin duda, dignas de ser objeto de estudio.

5. EL SECUESTRO

Los textos redactados bajo la *contrainte* oulipiana han despertado un gran interés en el ámbito de la traducción porque nos hacen cuestionarnos los límites de lo que es o no traducible y, sin duda alguna, representan un gran reto para cualquier profesional:

Nombre de textes oulipiens peuvent sembler intraduisibles tant il paraît à la fois impossible d'en préserver les contenus, si l'on décide de transposer la contrainte dans la langue d'arrivée, et inintéressant de les traduire sans respecter la contrainte. De même qu'il présente dans la langue source l'aspect d'une prouesse, le texte sous contrainte oulipienne représente un défi stimulant pour les traducteurs qui produisent parfois des traductions mémorables, soit autant d'objets de réflexion théorique irremplaçables pour la traductologie²² (Salceda y Bloomfield, 2016: 964).

Tal y como afirma el propio Marc Parayre en el prefacio de *El secuestro* (1998: 9), “aventurarse en la traducción de una novela como *La Disparition* es mostrarse, de entrada, aficionado a los rompecabezas más temibles” y “arriesgarse a pasar por uno de esos excéntricos que entregan su tiempo a los juegos de palabras”. En efecto, lanzarse a traducir una obra tan compleja como esta es una gran empresa que requiere dedicación y conlleva “numerosas tiranteces”.

La Disparition de George Perec ya había sido objeto de traducciones en otros idiomas. La primera en aparecer fue la alemana, en 1986, una versión no lipogramática de la obra titulada *Anton Voyls Fortgang*. Más tarde, en 1995, llegarían la italiana (*La scomparsa*)

²² Traducción propia: Muchos textos oulipianos pueden parecer intraducibles debido a la aparente imposibilidad de preservar su contenido si se decide trasladar la *contrainte* a la lengua meta, y al poco interés que suscita su traducción si no se respeta dicha restricción. De la misma manera que constituye una proeza en la lengua de origen, el texto bajo la *contrainte* oulipiana supone un desafío estimulante para los traductores, que a veces producen traducciones memorables, o por lo menos objetos de reflexión teórica irremplazables para la traductología.

y la inglesa (*A Void*), ganadora del Scott Moncrieff Prize. De esta última, sin embargo, existen otras tres traducciones no publicadas: *A Vanishing* de Ian Monk (miembro del Oulipo), *¡Vanish'd!* y *Omissions*.

En 1997, casi treinta años después de la publicación de la novela original, llega la versión española. Según se explica en la nota de los traductores, el proyecto se inicia en 1986 y parte de la idea un grupo de ocho estudiantes de la Universidad Autónoma de Barcelona y el profesor Marc Parayre. De ahí provienen las traducciones del prólogo, de los dos primeros capítulos y también del cuarto. Retomarán la tarea cuatro años después, en 1990, Cristina Hernández, Hermes Salceda, el propio Marc Parayre, y Regina Vega. Después de siete años y una serie de altas y bajas, la traducción queda terminada. La firman Marisol Abués, Mercè Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda y Regina Vega. En 1998, un año después de su publicación, la traducción obtiene el Premio Stendhal, galardón otorgado a la mejor traducción al español de un original francés de cualquier género literario.

5.1. El reto de convertir *La Disparition* en *El secuestro*

Lo que diferencia a *El secuestro* de las traducciones anteriores es que esta es la única que, hasta ese momento, lleva a cabo la constricción original con una vocal diferente: “asumiendo el mismo reto que Perec, han prescindido de la letra más usada en nuestra lengua, es decir, la *a*” (Morillas, 1999: 637).

Sin duda alguna, en esta traducción debemos preguntarnos si se debe anteponer la unidad textual a las unidades particulares de traducción o viceversa:

La Disparition peut légitimement passer pour un ouvrage intraduisible notamment en ce qu'il pose une nouvelle fois [...] la question d'une cohabitation conflictuelle entre signifiant et signifié et le nécessaire établissement d'une hiérarchie entre ces deux aspects. Que doit-on privilégier ? Que convient-il de préserver ? Peut-on espérer restituer tous les aspects d'une telle œuvre dans une langue étrangère ?²³ (Parayre, 1998: 61).

Sin embargo, renunciar a la *contrainte* lipogramática de Perec sería traicionar la propia visión literaria del autor. Además, tras analizar la obra original y haber

²³ Traducción propia: *La Disparition* puede considerarse legítimamente una obra intraducible, sobre todo porque plantea una vez más [...] la cuestión de una convivencia conflictiva entre significante y significado y el necesario reconocimiento de una jerarquía entre ambos aspectos. ¿Qué es lo que se debe priorizar? ¿Qué se debe mantener? ¿Podemos esperar reconstruir todos los detalles de una obra de este tipo en un idioma extranjero?

comprobado que la desaparición de la vocal constituye, no solo la forma, sino también el fondo a de la historia, no respetarla provocaría un enorme desequilibrio entre ambos. Por tanto, “la condition sine qua non d’une traduction de *La Disparition* résidait dans l’absolu respect du lipogramme”²⁴ (Parayre 1998: 62).

Nos encontramos, por tanto, ante una doble traducción, inter e intralingüística. La primera se correspondería a la traducción de la novela original en francés al español. La segunda, por su parte, sería una traducción de la propia constricción en nuestra lengua (Morillas, 1997: 115). Es decir, igual que Perec tuvo que encontrar una forma de sustituir cada palabra que tuviese en ella la letra *e* (podemos afirmar que él mismo realizó también una traducción intralingüística), los traductores de la versión al castellano tendrán que buscar la manera de reemplazar las palabras que contengan la *a*. Por tanto, tal y como afirma Esther Morillas (1999: 638) “*El secuestro* nos permite disfrutar de la novela de Perec y también del trabajo ajeno”.

Todo esto, sin duda, nos lleva a cuestionarnos el propio concepto de equivalencia. En la nota de los traductores se cita a Charles R. Taber y E. A. Nida: “todo aquello que se puede decir en una lengua puede ser dicho en otra distinta, excepto si la forma es uno de los elementos esenciales”. Partiendo de esta base y teniendo en cuenta que *La Disparition* está conformada por una única unidad indivisible, Esther Morillas (1997: 115) afirma que estamos ante una obra que “no se puede traducir, sino recrear en todo caso, escribiendo un libro totalmente distinto”.

De esta manera, podríamos argumentar que la solución pasa por ofrecer un equivalente funcional, que despierte en el lector del texto de la lengua meta el mismo efecto que en el lector de la lengua de origen. En nuestro caso, un lipograma por otro lipograma. Di Blasio (2018) suscribe esta teoría al afirmar que, en cualquier versión de una lengua extranjera, la traducción debe ser una restauración del texto perequiano, en la que la búsqueda de equivalentes estará marcada por una negociación constante, por las pérdidas y las compensaciones.

Umberto Eco (en Morillas, 1997) afirma que la fidelidad en la traducción de este tipo de textos no debe fundamentarse en la búsqueda de sinónimos, sino que se deben analizar

²⁴Traducción propia: la condición *sine qua non* para una traducción de *La Disparition* residía en el respeto total del lipograma.

las reglas del juego en la obra original, comprenderlas y seguirlas. Morillas (*id.*) nos habla de una “equivalencia creadora”, ya que lo que se pretende es transmitir la intención artística del autor, pilar esencial para la elaboración del texto:

[...] la equivalencia textual en un plano general no implica una relación de equivalencia entre los elementos individuales de una pareja de textos, lo que resulta absolutamente cierto sobre todo en traducciones como la que nos ocupa (Morillas, 1997: 117).

Así, como ya hemos adelantado, una de las razones por la que se escogió la letra *a* como traducción de la *e* perequiana es que se trata de la más usada en nuestra lengua, igual que la *e* en francés. Parayre (1998) nos explica, además, que el castellano no se presta de la misma manera que el francés a los juegos de palabras con la *e*, algo que también afirmaba el propio Perec. Por otro lado, cualquier referencia autobiográfica también sería imposible de mantener, mientras que la omisión de la *a* permite crear en “padre” y “madre” el mismo vacío que la *e* en “*père*” y “*mère*”, por ejemplo. De la misma manera, la pérdida de la letra *a* también comparte con el francés la ausencia del femenino y el uso del imperfecto. Desaparece también la preposición “a”. Por el contrario, disponemos de la conjunción copulativa “y” y el pronombre personal “yo” (Morillas, 1997).

Si bien es cierto que existen algunas equivalencias dentro de la restricción lipogramática, estas no aparecerán necesariamente en los mismos lugares. Además, habrá que enfrentarse a diferentes registros (argot, estilo formal, palabras inventadas), poemas, canciones, referencias culturales, mezcla de idiomas, etc. A continuación, analizaremos algunas de las dificultades más relevantes y las técnicas que los traductores han empleado para solventarlas. Para ello nos centraremos en cómo ha afectado el cambio lipogramático a la estructura del libro, qué se ha hecho con los nombres propios, analizaremos algunos fragmentos para ver ejemplos de algunas soluciones y estudiaremos cómo se ha traducido la simbología.

5.2. La *a* como nueva protagonista

Como ya hemos visto, en *La Disparition*, la *e* es la protagonista indiscutible y su presencia afecta a la propia estructura de la obra, de manera que existen 6 partes diferenciadas (de las cuales se omite la segunda por ser la correspondiente a la *e*) y 26 capítulos (se prescinde del quinto por la misma razón). Puesto que la versión española elige una letra distinta para su constricción lipogramática, debemos tener en cuenta que

esta estructura no puede mantenerse. ¿Cuál ha sido entonces la solución propuesta por los traductores españoles?

La Disparition

Avant-propos

- I. Anton Voyl (capítulos 1 al 8)
- III. Douglas Haig Clifford (capítulos 9 al 14)
- IV. Olga Mavrokhordatos (capítulos 15 al 20)
- V. Amaury Conson (capítulos 21 al 24)
- VI. Arthur Wilburg Savorgnan (capítulos 25 y 26)

Post-scriptum

El secuestro

Prólogo

- II. Tonio Vocel (capítulos 2 al 8)
- III. Freddy Egg Butler (capítulos 9 al 15)
- IV. Odile Mevrikordetos (capítulos 16 al 21)
- V. Emery Conson (capítulos 22 al 25)
- VI. Uriel Wilburg Severin (capítulos 26 y 27)

Post-scriptum

Al comparar las dos versiones podemos comprobar que, al igual que la francesa, la española también se compone de seis partes. Sin embargo, la numeración no es la misma. En la traducción, de forma acertada, se ha decidido suprimir la primera parte, puesto que la vocal que aquí falta ocupa la primera posición en el conjunto de las vocales.

De la misma manera, los traductores han decidido suprimir el capítulo uno y empezar la numeración en el dos, al ser la *a* la primera letra del abecedario. Si bien se trata de una solución totalmente plausible, supone la aparición de otro problema traductológico que casi podríamos calificar de intraducible y que sin duda se trata de un gran ejemplo de cómo esta traducción está marcada por constantes pérdidas y compensaciones. Como hemos visto anteriormente, en la versión original, la desaparición de Anton Voyl se produce en el también desaparecido capítulo cinco, el de la *e*. En la traducción española, al eliminarse el capítulo 1, resulta imposible mantener esa referencia, de forma que no se crea el mismo vacío estructural que en el original tras la desaparición del protagonista.

Por otro lado, también se debe tener en cuenta el número de capítulos. Si en la obra original este coincidía con el de las letras del alfabeto francés, no es de extrañar que esto se haya modificado en la versión española, al contar esta lengua con una letra más: la *ñ*. Es por esto por lo que nuestra traducción cuenta con la presencia de un capítulo 27. Para

añadirlo, los traductores optaron por dividir uno de los capítulos ya existentes en la novela original, el 14, ubicado en la tercera parte.

También hemos visto cómo se referenciaba constantemente a la vocal desaparecida, algo que igualmente ha tenido que ser susceptible de sufrir modificaciones:

- 1 [...] il aurait dû y avoir vingt-six in-folio, mais il manquait, toujours, l'infolio qui offrait (qui aurait dû offrir) sur son dos l'inscription « CINQ » (*La Disparition* : 27).

[...] ve en el muro un rinconero de boj con veintisiete infolios, mejor dicho sólo veintiséis porque echó de menos el que hubiese debido lucir en el lomo el número «UNO» (*El secuestro*: 32).

- 2 Il y avait vingt-six inscrits, donc vingt-cinq partants, Whisky Dix, qui avait un « Cinq » sur son dossard, ayant fait forfait (*La Disparition* : 81)

Se inscribieron veintisiete y corrieron veintiséis porque Whisky Diez, con el número uno en el lomo, renunció (*El secuestro*: 76)

- 3 Il aurait dû y avoir vingt-six cartons. Il compta au moins dix fois : il manquait un carton. Qui nous lit l'a aussitôt compris : si l'on avait pris pari qu'il s'agissait du « CINQ », l'on aurait vaincu ! (*La Disparition* : 84)

Hizo el recuento por lo menos diez veces; pero debiendo tener veintisiete infolios sólo encontró veintiséis. Seguro que tú, lector, lo comprendes: el hueco es el del primero. Cogiendo el boleto número uno ¡se hubiese vencido! (*El secuestro*: 78).

De la misma manera que en la estructura de la obra, vemos cómo se han modificado los números de acuerdo con la posición que la letra desaparecida ocupa en el abecedario. Es decir, el número cinco del original pasa a ser el uno en la versión española. También comprobamos que el número veintiséis se convierte en veintisiete, uno por cada letra del alfabeto en español. A través de estas soluciones, los traductores, de la misma manera que Perec, se han asegurado de no dejar nada en manos del azar y de mantener la coherencia entre fondo y forma a lo largo de toda la novela.

5.3. Los nombres propios

Dejando de lado, por el momento, los problemas generales que puede plantear una traducción tan compleja como la de *La Disparition*, nos centraremos ahora en analizar una dificultad especialmente relevante y presente a lo largo de toda la obra: los nombres

propios. Además de los personajes de la novela, nuestro autor incluye todo tipo de nombres de figuras conocidas, topónimos, elementos culturales, etc. ¿Qué se ha hecho para traducir todos ellos?

En cuanto a los nombres de personajes irreales, aquellos que solo existen dentro del contexto de la novela, la estrategia más utilizada ha sido la adaptación ortográfica atendiendo a su sonoridad. Además, a pesar de que la mayor parte de la trama se desarrolla en Francia, nos encontramos con personajes de nacionalidades muy diversas que se ven reflejadas en los nombres que Perec les ha asignado.

De esta manera, el protagonista, Anton Voyl se convierte en la versión española en Tonio Vocel. Atendiendo a esta misma estrategia, Amaury Conson, uno de los amigos más íntimos del protagonista, es en castellano Emery Consonte. Estos dos casos son especialmente interesantes porque el lector puede reconocer en ambos una sutil referencia sonora: la palabra “vocal” en Vocel y “consonante” en Consonte, al igual que en original (Van Coolput-Storms: 1999).

Otros ejemplos que siguen esta misma estrategia sonora y que cabe mencionar son los siguientes, entre otros:

- Hassan Ibn Abbou → Hussein Ben I. Bou
- Ottavio Ottaviani → Orsini Ottevioni
- Olga Mavrokhordatos → Odile Mevrikordetos
- Othon Lippmann → Otton Leipzig

En numerosas ocasiones, Perec juega con las letras para crear los nombres de los personajes. Es el caso de los hijos de Amaury Conson, llamados Adam, Iván, Odilon, Urbain e Yvon. Cada uno de los nombres empieza, en orden, por una vocal diferente (y una media vocal) exceptuando, por supuesto, la *e*. Para mantener este mismo juego, en la versión española se ha prescindido de la *a*, de manera que Adam pasa a ser Ernesto, Iván es Isidero, Odilon se mantiene con una versión adaptada a la grafía española (Odilón), Urbain se convierte en Ugolino e Yvon permanece invariable.

El caso de Augustus B. Clifford y su hijo adoptivo Douglas Haig Clifford es un poco más complicado, puesto que se deben tener en cuenta varios elementos. Si nos fijamos, el orden de las iniciales es el mismo que el del alfabeto: ABC-D(E) (Van Coolput-Storms:

1999). Por otro lado, se debe tener en cuenta que ambos son ingleses, algo que sin duda se refleja en un apellido como el de Clifford. Respetar estas premisas no es una tarea fácil, pero la transposición escogida por los traductores españoles muestra el exhaustivo análisis que se debe llevar a cabo para traducir una obra tan enrevesada. En castellano tenemos a Dominicus C. Butler y a Freddy Egg Butler. De esta forma, se respeta la grafía latinizante en el nombre del primero y la nacionalidad británica de ambos a través del apellido Butler y el nombre de Freddy. La referencia al abecedario es más difícil de mantener, pero no por ello imposible. Aunque no aparecen en el mismo orden, sí que podemos encontrar todas las letras desde la *a* (desaparecida, por supuesto), hasta la *e*: (A)BCD-FE. Por otro lado, también cabe destacar que se mantiene la sonoridad entre Haig y Egg (“huevo” en inglés), relacionado con las innumerables referencias ovoidales de *Perec* esparce a lo largo de la novela (Van Coolput-Storms: 1999).

Otro caso un tanto particular es el del nombre del personaje Aloysius Swann. En español se ha decidido traducirlo como Uliseos Switeword y así mantener la sonoridad de la *s*, que aparece tres veces en el original. Sin embargo, debemos tener en cuenta la simbología que se esconde tras el apellido Swann. *Perec* juega con el término inglés *swan*, un cisne, haciendo así referencia al color blanco, una imagen muy frecuente a lo largo de la novela y que analizaremos más adelante. En la traducción se ha intentado mantener a través de la fónica de Switeword, que nos recuerda a *white* (blanco) en inglés (Van Coolput-Storms: 1999).

Por último, cabe destacar un último personaje cuya traducción se ha llevado a cabo a través de una técnica diferente. Se trata de la Squaw, uno de los dos únicos personajes femeninos presentes en toda la obra. Se trata de un término en inglés cuya definición nos ofrece el Collins Dictionary de la siguiente manera: “In the past, people sometimes referred to a Native American Indian woman as a squaw [offensive]²⁵”. Recogiendo la referencia a los nativos americanos, la versión española representa a este personaje como “el Sioux”. Sin embargo, cabe destacar que perdemos así a un personaje femenino, puesto que el castellano, a diferencia del francés, no nos permite utilizar el artículo determinante “la”. Pero hay quien considera que sí se podía mantener a este personaje como una mujer y que, de hecho, es algo necesario. Van Coolput-Storms (1999) propone la siguiente traducción: “S., mujer de origen Sioux” y continuar el resto del relato simplemente con

²⁵ Traducción propia: Antaño se utilizaba *squaw* para referirse a mujeres nativo-americanas [ofensivo].

la inicial, S., haciendo referencia de cuando en vez a sus raíces nativo-americanas. Justifica este planteamiento con el final del libro, donde quedan únicamente dos supervivientes: Aloysius Swann y la propia Swaq. Es decir, un hombre y una mujer. Además, añade que es imprescindible mantener su rol original de *nounou* dada la posición que ocupa la novela dentro de la obra de Perec y su carga y constantes referencias autobiográficas, que ya hemos analizado anteriormente.

Por otro lado, también encontramos innumerables nombres propios que hacen referencia a realidades existentes (topónimos, personajes reales, productos...) y que ayudan a enmarcar las historias de los protagonistas. A diferencia de los nombres comunes, para los que la solución más evidente pasa por ofrecer un sinónimo o una equivalencia, los nombres propios presentan una dificultad añadida. Así, los traductores han recurrido a diferentes estrategias dignas de analizar.

La mayor parte de las veces, la traducción prácticamente obliga a ofrecer un equivalente, a sustituir un nombre por otro. Por ejemplo, el presidente norteamericano Washington pasa a ser Roosevelt, Danton es Robespierre, la Pasionaria se convierte en Rosa Luxemburgo y el psicoanalista francés Lacan (*LD*: 43) es en español Freud (*ES*: 45). Todas estas parejas de nombres propios, junto con las realidades que designan, comparten un mismo referente y, por tanto, pueden intercambiarse dado el contexto en el que se enmarcan (Morillas, 1999):

- 1 Plus tard, on vit surgir un roi franc, un hospodar, un maharadjah, trois Romulus, [...] un Danton, [...] un Pompidou, un Johnson (Lyndon B.), pas mal d'Adolf, trois Mussolini, cinq Caroli Magni, un Washington, un Othon à qui aussitôt s'opposa un Habsbourg, un Timour Ling qui, sans aucun concours, trucida dix-huit Pasionaria, vingt Mao, vingt-huit Marx (un Chico, trois Karl, six Groucho, dix-huit Harpo).
Au nom du salut public, un Marat proscrit tout bain, mais un Charlot Corday l'assassina dans son tub (*La Disparition* : 13).

Posteriormente, surgieron un rey goda, un visir, un jeque, dos emires, tres Rómulos, [...] un Robespierre, [...] un Pompidou, un Johnson (Lyndon B.), no pocos Hitler, nueve Mussolini, cinco Lucrecios Borgios, un Roosevelt, un Otón que se enfrentó a un Borbón, un Timour Ling que, sin ningún esfuerzo, trucidó el increíble número de dieciocho Roses Luxembourgs, veinte Tse-tung, veintisiete Fords (un presidente, tres directores de cine, seis ricos, dieciocho coches).

En nombre de los negros, cierto M. Luther King recomendó lo oscuro, pero un klown del Ku Klux Klub lo desintegró con luz potente (*El secuestro*: 17)

- 2 – Sois mon Don Juan, mon Casanova, mon Valmont, mon Divin Marquis !
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, Ana Magnani à Randolph Scott, Gina Lollobrigida à Marlon Brando, Liz Taylor a Richard Burton, Ingrid Thulin à Omar Chariff (*La Disparition* : 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 Rooney y Judy, que Spencer y Hepburn, que Humphrey e Ingrid (*El secuestro*: 168).

A través de estos ejemplos vemos, además, que muchas veces se recurre a la supresión del nombre de pila (ej.: Hitler, Hepburn, Delon y Deneuve) o del apellido (ej.: Liz, Humphrey) y también a la alteración de la grafía (Rose Luxembourg o Ku Klux Klub). De esta última estrategia también cabe destacar el ejemplo de Raymond Quenau que en *La Disparition* se convierte en Raymond Quinault (*LD*: 90) y en *El secuestro* es Remón Quenó (*ES*: 84). Otra técnica similar muy empleada es el uso de las iniciales en lugar del nombre completo. De esta manera, Romain Didot (*LD*: 53) es R. Didot (*ES*: 52) o Thomas Mann (*LD*: 45) pasa a ser Tom. M. (*ES*: 46), entre otros.

Además de personajes históricos y celebridades, también encontramos otros nombres propios que hacen referencia a entidades, marcas, productos, etc. que también merecen nuestra atención. De la misma manera que los nombres de personajes reales, se recurre sobre todo a la sustitución respetando el mismo referente. Así, la NATO (*LD*: 77) se convierte en la ONU (*ES*: 73), Roland Garros (*LD*: 26) pasa a ser Wimbledon (*ES*: 27), Fiat (*LD*: 75) es Citroën (*ES*: 71) o la compañía cinematográfica Columbia (*LD*: 80) pasa a ser la M.G.M (*ES*: 75). Todas estas soluciones funcionan porque, dado el texto en el que se enmarcan, no tiene relevancia directa en la trama que, por ejemplo, el coche sea de una marca u otra o a qué campeonato de tenis nos refiramos.

Por supuesto, ya hemos visto que la traducción conlleva una serie pérdidas, pero también de compensaciones. Es por eso por lo que muchas veces aparecen nombres propios donde en el original no aparecían, normalmente para evitar tener que ofrecer una paráfrasis o definición. Es el caso de Europe 1 (*ES*: 25), nombre de una emisora utilizado para la traducción de “radio” (*LD*:18); Nesquick (*ES*: 95) por un “bon chocolat chaud”²⁶ (*LD*: 103); o kleenex (*ES*: 54) por “mouchoir”²⁷ (*LD*: 56).

²⁶ Traducción propia: un buen chocolate caliente.

²⁷ Pañuelo.

Especial relevancia tiene también la traducción de los topónimos, puesto que sitúan la trama en lugar concreto. Ya hemos visto que esta se desarrolla en Francia, aunque también aparecen nombres de lugares de otros países. Se encuentran numerosas referencias de París, pero también de localidades del territorio galo que, por supuesto, es importante mantener en la medida de lo posible para preservar la coherencia del relato. Ya en el prólogo de la obra podemos ver numerosos ejemplos de enclaves parisinos:

- 1 Du Parc Monsouris à la Nation, il n’y avait plus un mur d’aplomb (*La Disparition* : 12).
Entre Montreuil y el Bosque de Boulogne no quedó ni un solo muro en pie (*El secuestro*: 16).
- 2 Mais tandis qu’au Quai d’Orsay on assassinait vingt-trois plantons [...] (*La Disparition* : 12).
En el tiempo en que en el Ministerio del Interior murieron veintitrés botones [...] (*El secuestro*: 16).
- 3 On l’accompagna au Palais-Royal dans un palanquin (*La Disparition* : 12).
Se le quiso introducir en el Elíseo en un tálburi (*El secuestro*: 16).

Como podemos comprobar, en los ejemplos 1 y 3 se ha recurrido a una sustitución por un equivalente con un referente similar (en el primer fragmento, ambas son zonas de la capital parisina y en el tercero ambos son palacios íntimamente vinculados con la regencia y la presidencia del país, respectivamente). En el segundo ejemplo se opta por una combinación de una sustitución y una descripción. Tradicionalmente, en el llamado Quai d’Orsay se ubica el Ministerio de Asuntos Exteriores, de ahí la traducción de “Ministerio del Interior”, si bien también se podría haber solucionado la dificultad lipogramática con “Ministerio de Exteriores”.

Poco después de la desaparición, los amigos de Voyle deciden salir de la capital y reunirse en Azincourt para resolver el misterio. Es entonces cuando aparecen nuevos topónimos, como Arras, Dinard o Cambrais (*LD*: 97), que en español se han traducido como Pornic, Rouen y Nîmes (*ES*: 91), también ciudades francesas. Sin embargo, la traducción de Azincourt es un poco más complicada, puesto que refleja el gusto de Perec por el juego. En este topónimo, como bien señala Van Coolput-Storms (1999), aparecen todas las vocales (excepto la *e*) en orden, así como la primera y la última letra del abecedario. La solución a la que han llegado los traductores de la versión española es Noirmoutier, una localidad gala situada en la región de los Países del Loira. Si bien este

topónimo no incluye la primera y la última letra del alfabeto, sí que contiene todas las vocales menos la *a*, aunque no por orden como en el original.

Por último, también se incluyen numerosos topónimos de otros países, tales como España, el Reino Unido, la India, etc. En el siguiente ejemplo, veremos que también se han traducido siguiendo la misma estrategia de sustitución que ya hemos estudiado, siempre manteniendo un mismo referente:

À Masulipatam, un jaguar fut Zahir; a Java, un fakir albinos d'un hôpital à Surakarta, qu'on lapida; à Shiraz, un octant qu'Ibnadir Sha lança au fond du flot; dans la prison du Mahdi, un compas qu'on cache dans l'haillon d'un paria qu'Oswald Carl von Slatim toucha; dans l'Alhambra d'Abdou Abdallah, à Granada, suivant Zotanburg, un filon dans l'onix d'un fronton [...] (*La Disparition*: 139)

En Delhi un tigre fue Zohir; en Borneo, un ciego del templo de Timor que los fieles perdieron; en Ur, un primitivo telescopio que Ibn Rejid tiró en el Nilo; en el presidio del reino de los medos, envuelto en un jirón de Kefié, un pequeño giroscópico que Rudolph von Heinz tocó; en el pórtico del Reloj de Toledo según Zotenberg, un filón en el ónice de un pilón [...] (*El secuestro*: 128)

De esta manera vemos cómo Masulipatam pasa a ser Delhi, ambas ciudades situadas en la India; Java se convierte en Borneo, las dos grandes islas en Sureste Asiático; Shiraz (en Irán), es Ur (en Irak); o Granada, que pasa a ser Toledo. Por otro lado, cuando una sustitución no es posible, también se opta por algunas compensaciones (el Nilo) y descripciones (“en el presidio del reino de los medos”).

Como hemos podido comprobar, la traducción de los nombres propios es tan importante como la de los nombres comunes. Es una tarea que requiere un buen conocimiento de las características a las que hace referencia cada uno de ellos y que requiere un equivalente que despierte el mismo efecto en la lengua meta que en la de origen.

5.4. Los nombres comunes

Paráfrasis, sinónimos, equivalentes funcionales e incluso antónimos han sido algunos de los recursos más empleados por el equipo de traductores para escribir la versión española de esta novela, una estrategia especialmente útil en aquellos fragmentos donde aparece una enumeración. Justo en el prólogo podemos leer:

Trois cardinaux, un rabbin, un amiral franc-maçon, un trio d'insignifiants politicards soumis au bon plaisir d'un trust anglo-saxon, on fait savoir à la population par radio, puis par placards, qu'on risquait la mort par inanition (*La Disparition* : 11).

Tres obispos, un religioso judío, un coronel del Opus y un trío de mediocres politicuchos, siguiendo los deseos de un trust inglés, difundieron por televisión, y luego en letreros, el inminente riesgo de morir por desnutrición (*El secuestro*: 15).

En la versión española, los cardinales se convierten en obispos, eclesiásticos cuya jerarquía, aunque de menor rango, no afecta al desarrollo de la trama. De la misma manera que con algunos de los nombres propios que hemos estudiado anteriormente, se trata de poder ofrecer una pareja de sustantivos intercambiables que hagan referencia a una misma realidad dentro del contexto en el que se enmarcan. Ocurre lo mismo con el *almiral franc-macon* y el coronel de Opus o con radio y televisión. Para el rabino se utiliza una estrategia diferente y se nos ofrece una breve definición (religioso judío). Los políticos anglosajones pasan a ser ingleses que, si bien no es un sinónimo, sí su hipónimo. Por último, la pareja inanición y desnutrición, a pesar de que no serían intercambiables en un texto de carácter científico, aquí la sustitución funciona.

Encontramos otro ejemplo similar al final del primer capítulo donde, tras la visita de Voyl al hospital, se enumeran una serie de enfermedades y condiciones médicas: “Parkinson, Zona, Charbon, Guillain-Thaon, Coma post-natal, Syphilis, Convulsions, Palpitations, Torticolis” (*LD*: 24). La versión española opta por la siguiente traducción: “Esclerosis, Herpes, Enterocolitis, P.G.P, Meningitis, Sífilis o Lúes, Convulsiones, Tuberculosis, Espiriliosis” (*ES*: 31). De nuevo, la elección de una enfermedad u otra no afecta a la coherencia discursiva, puesto que no se trata de un texto científico, sino de una obra literaria cuya traducción viene limitada, principalmente, por una restricción lipogramática.

Por supuesto, este tipo de sustituciones también permite compensar ciertos aspectos culturales que aparecen constantemente a lo largo de la novela. Durante una reunión en un café entre Ottaviani y Romuald, este último le propone a su compañero de mesa: “On vous fait un sandwich? [...] : jambon cru, jambon d’York, saucisson, bacon, boudin, chipolata, rôti froid, livarot, cantal, port-salut, gorgonzola, hot-dog?” (*LD*: 76). En este tipo de pasajes, estas referencias son especialmente relevantes para destacar el tono humorístico de la novela y los elementos descritos deben poder ser identificados por el lector. De esta manera, y aprovechando la imposibilidad de emplear “sándwich” en español, los traductores han encontrado la siguiente traducción: “¿Le pongo uno de nuestros pinchos? [...] fuet, boquerones, chorizo, berberechos, mejillones, chocos, pulpo, pimientos fritos, chipirones, pinchos morunos, riñones, tigres, robellones...” (*ES*: 72).

Por otro lado, cabe destacar que, debido a la pérdida de la *a*, hay algunas palabras de uso muy común que es imposible utilizar en la versión española, tales como “gracias”, “por favor”, “también”, “día” o “año”. ¿Qué se ha hecho para superar estos obstáculos? En el caso de términos como “día” o “año”, se aprovecha el contexto en el que se encuentran: “trois jours plus tard” (LD: 24) son “miles de minutos después” (ES: 31) o “huit jours” (LD: 25) se convierten en “ocho soles” (ES: 31), ofreciendo así una breve definición o una equivalencia. Con “años” pasa lo mismo: en el fragmento “À dix-huit ans, Haig pasa son bachot” (LD:103), los dieciocho años de Haig se convierten en “dieciocho eneros” (ES: 96).

El caso de la palabra “también” es especialmente llamativo. En la página 67 de *El secuestro*, la encontramos escrita como “tb”. Esta transcripción, que en principio puede resultar sorprendente y fuera de lugar es, en realidad, una solución muy hábil. Además de eliminar la *a* lipográfica, funciona como elemento de compensación, puesto que, a lo largo de toda la novela, Péric utiliza diferentes registros y pasa del francés formal al argot sin previo aviso, algo que sin duda reproduce esta propuesta traductológica.

Por último, para “gracias” o “por favor” se han decidido mantener las voces francesas *merci* y *s’il vous plaît*. Sin embargo, podemos comprobar que esta última contiene la *a*, por lo que se ha adaptado la pronunciación francesa a la grafía española creando el término “s’il vu plé” (ES: 74), algo que también funciona, igual que en el caso anterior, como elemento de compensación, puesto que Péric también se inventa innumerables palabras en francés.

Tampoco es una excepción la mezcla de idiomas, puesto que a lo largo de la obra aparecen tanto palabras como fragmentos enteros en otras lenguas: inglés, alemán e incluso japonés. Cuando esto ocurre, se mantienen los idiomas en los que está escrito, pero se lleva a cabo una traducción intralingüística para adaptar dicho texto a la nueva restricción lipográfica.

Sin duda, esta novela nos ofrece ejemplos de innumerables tipos de traducciones, estrategias y soluciones a dificultades *a priori* insalvables. Podríamos analizar cada una de las palabras que constituye *El secuestro*, puesto que en cada frase encontraríamos un reto que haría temblar hasta al traductor más experto. Porque, tal y como afirma Marc Parayre en el prefacio de la traducción:

Podría pensarse que estos ejemplos son casos reducidos, detalles de escasa importancia, pero hemos de ser conscientes de que el sentido global del libro se construye precisamente mediante el montaje y la organización de este tipo de detalles en forma de una red textual compleja.

5.5. Entre el blanco y el negro

Como ya hemos adelantado, esta novela contiene una gran carga simbólica. Por eso, en este apartado analizaremos qué ocurre con uno de los símbolos más recurrentes a lo largo de toda la novela: el color blanco. Ya nos hemos topado con uno de los múltiples ejemplos que podemos encontrar, el nombre del personaje Aloysius Swann, pero veamos algunos más:

- 1 Pourtant, tout avait l'air normal : il n'y avait pas d'indication qui signalât la disparition d'un in-folio [...] ; il paraissait n'y avoir aucun blanc, aucun trou vacant (*La Disparition* : 27).
- 2 Un marin nantuckais immortalisait un combat colossal qui, par trois fois, opposait Achab au grand Cachalot blanc, à Moby Dick. Moby Dick ! [...]
Son grand corps blanc qu'un vol d'albatros partout, toujours, accompagnait, faisait, aurait-on dit, un trou au mitan du flot, un noyau blanc sur l'horizon azur, qui vous fascinait, qui vous attirait, qui vous horrifiait, un trou sans fond, ravin blanc, sillon fulgurant d'un courroux virginal, couloirs qui conduisait à la mort, puits vacant, profond, lacunal, vous aspirant jusqu'à l'hallucination, jusqu'au tournis ! [...]
Alors apparaissait Achab. Un sillon profond, d'un blanc blafard, traçait son cours parmi son poil gris, striait son front, zigzaguait, disparaissait sous son col (*La Disparition* : 85-86).
- 3 Satatufiant l'occis Commandant qui paraît, *Uomo di Sasso, Uomo bianco*, à la fin du *Drama giocoso*, Karl Böhm habilla, ou plutôt moula Haig dans un stuc, carcan blanc, brillant, dur, qui l'autorisait tout au plus accomplir cinq ou six pas (*La Disparition* : 105).
- 4 Blanc qui, à tout jamais, nous taira vis-à-vis du Sphinx, Blanc à l'instar du grand Cachalot blanc qu'Achab pourchassa trois ans durant, Blanc où nous disparaîtrons un à un... (*La Dispartition* : 129)
- 5 – Ainsi, poursuivit, Amaury, il s'agit parfois du Moby Dick [...]. Mais Voyl citait aussi Kafka, puis parlait du « vol du bourdon », puis d'un Roi blanc, ou parfois d'Arthur Rimbaud. Dans tout ça, il y a toujours un point commun : l'apparition, ou la disparition du Blanc.
[...]
– Du Blanc, oui du Blanc, raffirma Amaury : tout tournait autour du Blanc. Mais quand Anton Voyl dit « Blanc » à quoi fait-il allusion ? (*La Disparition* : 112)

Tal y como se señala en este último ejemplo, el color blanco simboliza la desaparición, la ausencia, el vacío. Es el color al que hace referencia Voyl constantemente

a través de sus notas (un “Rey Blanco”, Moby Dick...) o el que se utiliza para designar el hueco que deja el infolio desaparecido. También aparece en la muerte de Haig, quién perece en el escenario vestido con una suerte de corsé de estuco blanco y que le vale el apodo de *Uomo bianco*.

Como el lector se puede imaginar, la traducción de este color supone una gran dificultad para el equipo de traductores de la obra, puesto que la palabra “blanco” contiene en ella la letra *a*. Es por eso por lo que la traducción escogida en castellano para los ejemplos 2, 3 y 4 es “níveo”, “lechoso” o “incoloro”, palabras equivalentes que sin duda sirven como descripción de dicho color:

- 2 Un remero del Péquod hizo célebre el ciclópeo torneo entre Echeb y enorme, níveo, lechoso e incoloro monstruo, Moby Dick. ¡Moby Dick! [...]
Su cuerpo lechoso, que el vuelo de un perrel persigue sin respiro, por doquier, es como un orificio en medio del flujo y reflujo, un núcleo huero en el horizonte del cielo, que produce hechizo y embeleso, que produce horror, orificio sin fondo, congosto incoloro, surco luminoso de bilis pubescente, túnel que concluye en muerte, pozo sinuoso, profundo, hendido, ¡que te engulle en espejismos, como enfermo de cenuro! [...]
Entonces viene Echeb. Un costurón profundo, de un débil color lechoso, recorre su pelo gris, un repliegue de su frente, y como serpiente, se le hunde en el cuello (*El secuestro*: 80-81).
- 3 Con el fin de vestirlo del interfecto Huésped pétreo, *Uomo di Pietre*, *Uomo níveo*, que surge, en el último trozo del Libretto giocoso, K. Böhm lo confundió, o mejor dicho hizo un molde de Egg con estuco, un corsete níveo, refulgente, duro, con el que como mucho hizo uno o dos pinitos (*El secuestro*: 97).
- 4 Hueco níveo, que nos pone enfrente del esfinge y nos impide responder, Níveo color del enorme sirenio que persiguió con empeño Echeb meses y meses, Níveo hueco en el que nos perderemos todos de uno en uno (*El secuestro*: 120).

Sin embargo, esta no ha sido la traducción escogida para los ejemplos 1 y 5:

- 1 Pero no existe ni un indicio del defecto de este infolio, lo percibe todo como siempre [...], no descubre ni un negro, ni un hueco (*El secuestro*: 32).
- 5 –Entonces –prosiguió Consonte– se leen trozos de Moby Dick [...]. Pero Vocel citó incluso el escritor del ortóptero, luego comentó pormenores del “vuelo de un insecto himenóptero”, luego de un Rey Negro y, en ciertos momentos, de versos del infierno de Rimbó. En todo ello se percibe un punto común: el negro entre los términos del ser y del no ser.
[...]

–El Negro, sí, el Negro –repitió Consonte–: todo converge en el negro. Pero en los renglones en donde Tonio Vocol escribe “Negro”, ¿qué pretende sugerir? (*El secuestro*: 103-104)

¿Por qué esta vez se ha decidido traducir por “negro”? Encontramos la respuesta en la reescritura lipogramática de los versos de Rimbaud, donde a cada vocal le corresponde un color diferente y que los españoles han traducido de la siguiente manera:

A noir (Un blanc), I roux, U safran, O azur (*La Disparition*: 125)

(negro), E níveo, I rojo, U verde, O celeste (*El secuestro*: 117)

Sin duda, este fragmento ha planteado a nuestros traductores un complejo dilema: ajustarse todo lo posible al texto o respetar el soneto de Rimbaud (Van Coolput-Storms, 1999). Evidentemente, no se trata de una decisión fácil. No obstante, al optar por la segunda, la traducción española pone en riesgo la coherencia simbólica de toda la novela, puesto que todas las referencias al color blanco (Moby Dick, *Uomo Níveo*, Uliseos Switeword...) se mantienen, pero, sin embargo, a la letra desaparecida le corresponde un color diferente. Esta incoherencia discursiva se vuelve especialmente llamativa en el último ejemplo, donde Consonte menciona a Moby Dick, que por supuesto remite al color blanco, pero, sin embargo, afirma que “todo converge en el negro”. Quizás, optar por “(níveo), E negro”, por ejemplo, hubiese sido una mejor opción para mantener esta simbología a pesar de no respetar el poema de Rimbaud (que debemos tener en cuenta que se trata ya de una reescritura lipogramática).

Los traductores se han topado con dificultades similares en diferentes ocasiones. Existe un fragmento con el título “A BAS L’OBSCUR (Homo blanchit tout...)” (*La Disparition*: 113) donde se enumeran objetos que remiten al color blanco: las sábanas, la ropa interior, las uvas, las manos e incluso un puñal, es decir, un arma blanca (Van Coolput-Storms, 1999). En español, el encabezado de este extracto reza “¿INCOLORO? ¡DE NINGÚN MODO! (Homo lo pone todo negro)” (*El secuestro*: 104-105). Aquí, el equipo de traductores realiza un excelente trabajo de sustitución para poder mantener la referencia al color negro: en lugar de detallar una serie de objetos de color blanco, nos ofrecen, con gran inventiva, una enumeración de sustantivos que nos remiten al negro: el hollín, el petróleo, los cuervos, el humo... ¿Podría haberse utilizado esta técnica con el resto de las referencias de la novela? ¿Debería haberse considerado sustituir a Moby Dick por otra criatura de color negro? Ya hemos visto cómo una novela de este tipo cuestiona

cualquier definición de equivalencia y requiere, más que una traducción, una reescritura, una recreación.

A pesar de que ninguna propuesta o solución es errónea, sobre todo en la traducción de una obra de estas características, una cosa es evidente: la coherencia creada con el color blanco y que Perec utiliza hasta el final de la novela se pierde en español. *El secuestro* queda dividido entre el blanco y el negro, lo que provoca que sea casi imposible captar muchas de las referencias sutilmente colocadas por el autor original.

6. CONCLUSIÓN

Las obras creadas por el Oulipo constituyen un interesante objeto de estudio por partida doble: por un lado, en el ámbito literario ocupan un papel trascendental dentro del conjunto de las vanguardias del siglo XX gracias al uso de la *contrainte*; por otro, esta estrategia creativa comporta una dificultad añadida para sus futuras traducciones, lo que ha desencadenado un debate dentro de los estudios de traducción sobre su supuesta intraducibilidad. Tanto es así que solo los trabajos de los autores más destacados del grupo han sido susceptibles de ser traducidos. Este es el caso de George Perec, cuya novela lipogramática *La Disparition* ha sido trasladada a varias lenguas en los últimos años.

La traducción de esta novela, debido a su propia naturaleza, nos lleva a reflexionar sobre el propio concepto de equivalencia. Aquí, la unidad textual debe primar sobre las unidades particulares. Se trata de una obra extremadamente compleja donde nada se ha dejado en manos del azar: la elección lipogramática, la estructura, el argumento, la simbología, las referencias autobibliográficas o culturales... Todo lo que Perec escribe tiene justificación. De esta manera, se debe respetar la forma del texto, al mismo tiempo que se transmite el mismo contenido.

Por supuesto, no se trata de una tarea fácil. Innegablemente, cualquier traducción conlleva pérdidas de sentido, algo que sin duda se acentúa en una novela de tales características. Se trata de repensar la obra para adaptarla a un nuevo sistema lingüístico y cultural, de recrear el mundo ideado por el autor a través de la desaparición de la letra *e*. Por tanto, al tratarse de una reescritura, debemos tener en cuenta que nunca habrá dos versiones iguales y que no existe una correcta (prueba de ello son las tres traducciones inglesas).

El secuestro, versión española de *La Disparition*, lo demuestra con creces. En esta traducción se han buscado equivalencias funcionales que transmiten el mismo efecto al lector del texto meta y que tienen en cuenta el nuevo sistema en el que se enmarcan. Es una estrategia utilizada en toda la obra desde el principio y que vemos en la adaptación de la elección lipogramática, donde se sustituye la vocal más utilizada en francés por la más utilizada en castellano.

Sin duda, mantener la coherencia lingüística ha supuesto un gran reto. Los traductores han recurrido a sinónimos, paráfrasis y diferentes acrobacias para así lograr lo mismo que

Perec: que la desaparición de la vocal pase desapercibida, aunque esté siempre presente en la trama de la historia.

Sin embargo, podríamos argumentar que en el plano simbólico no se ha conseguido mantener la coherencia original. Como hemos visto en la versión perequiana, el blanco, color elegido para representar la desaparición, es el único e indiscutible protagonista, pero en la traducción española esta simbología se divide entre el blanco y el negro. Si bien se trataba de un dilema difícil de resolver, al no modificar el soneto de Rimbaud aparece un nuevo problema: ¿se deben sustituir todas las referencias al color blanco por el negro o solo algunas? Evidentemente, la primera opción es la más compleja, puesto que modificar la referencia a Moby Dick, por ejemplo, podría incurrir en nuevas pérdidas de sentido. Por eso, los traductores decidieron mantener aquellas que podemos considerar invariables, aunque haya generado una cierta incoherencia simbólica. Indudablemente, sorprende encontrar que en este caso se haya priorizado una unidad particular (el poema) y no la unidad textual en su conjunto (la presencia de un solo color), puesto que no es la estrategia utilizada para la traducción del resto de la novela.

A pesar de las dificultades, compensaciones y algunas pérdidas, es evidente que se trata de un proyecto de investigación y traducción digno de reconocimiento. Con este trabajo y el análisis de obras de características similares es posible descubrir nuevas estrategias y soluciones traductológicas que, si bien pueden ser objeto de debate, no deben ser censuradas y rechazadas, ya que prueban que traducir la *contrainte*, aunque difícil, no es imposible como afirmaban Nida y Taber en 1974.

BIBLIOGRAFÍA

Apperley, Thomas. 2017. "Georges Perec: A Player's Manual". En *The afterlives of Georges Perec*, ed. por Rowan Wilken y Justin Clemens. Edinburgh University Press, 189-201.

Bénabou, Marcel y Roubaud, Jacques. "Qu'est-ce que l'Oulipo ?". Consultado el 18 de abril de 2020. <https://www.oulipo.net/fr/oulipiens/o>

Collins COBUILD Advanced English Dictionary, s.v., "squaw". Consultado el 9 de mayo de 2020. <https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/squaw>

Di Blasio, Federica. 2015. "La Disparition de Georges Perec et les jeux de mots: l'ambiguïté du métatexte et la négociation de la traduction". En *Enjeux du jeu de mots. Perspectives linguistiques et littéraires*, ed. por Esme Winter-Froemel and Angelika Zirker. Berlin, Boston : De Gruyter, 135-162.

Ducret, Viviane. 2007. *Georges Perec: autobiographie et trauma*. Tesis doctoral. Universidad de Missouri-Columbia.

Editorial Anagrama. Consultado el 18 de abril de 2020. https://web.archive.org/web/20140714165904/http://www.anagrama-ed.es/titulo/CM__54

González Godino, Cecilia. 2016. "Restricción y creación en la obra de Georges Perec, *La Disparition*". Trabajo de fin de grado. Universidad Pontificia Comillas.

León Sobrino, M. del Carmen. 2016. "El laberinto de construcción oulipiana. Traducir para entrar". Trabajo de fin de grado. Universidad Autónoma de Barcelona.

Morillas, Esther. 1997. "El derecho a ser intraducible: *La disparition*, de Georges Perec, en castellano". *TRANS. Revista de Traductología* 2: 111-120.

Morillas, Esther. 1999. "Traducción y lipograma: Georges Perec y *La Disparition*". En *Lengua y cultura: estudios en torno a la traducción: volumen II de las actas de los VII Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, ed. por Miguel A. Vega y Rafael Martín-Gaitero. Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, 637-642.

Parayre, Marc. 1998. “*La Disparition*: ah, le livre sans e ! *El secuestro*: euh... un livre sans a ?”. *Formules*, 2: 61-70.

Perec, George. 1969. *La disparition*. Paris: Gallimard.

Perec, George. 1997. *El secuestro*. [orig. *La Disparition*]. Traducido por Marisol Abués, Mercè Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda y Regina Vega. Barcelona: Anagrama.

Salceda, Hermes y Bloomfield, Camille. 2016. “La contrainte et les langues (portugais, italien, français, espagnol, anglais)”. *MLN*, 131(4) : 964-984.

Van Coolput-Storms, Colette. 1999. “*La Disparition* de Georges Perec : un défi pour le traducteur. A propos de *El secuestro*”. *En Bedrijfsbeheer en Taalbedrijf. Jubileumboek 30 jaar Vlekho*, ed. por José Cajot. Bruxelles: Vlekho, 493-506.

Vurm, Petr. 2010. “Deux chronotopes qui diffèrent à une lettre près : *La Disparition* et *Les Revenentes* de Georges Perec”. *Etudes romanes de Brno*, 2 : 139-146.