

El Queneau oulipiano: el traductor como escritor

Julia Bucci*

*Instituto de Enseñanza Superior
en Lenguas Vivas “Juan R. Fernández”*



241

El siguiente trabajo forma parte de un proyecto de investigación que aún se encuentra en un estadio inicial y se propone estudiar las traducciones argentinas de los textos del Oulipo, pensando la traducción a la luz de la estética oulipiana.¹ Nuestra intención es analizar los desafíos que plantean estos textos y reflexionar sobre el estatuto del traductor y las traducciones oulipianas. Aquí nos centraremos en la última novela de Raymond Queneau, *Le vol d'Icare*,² y la traducción al castellano de Idea Vilaríño, *El rapto de Ícaro*.³ Esta versión se incluye dentro de un proyecto de traducción de la Editorial Losada, que en los años 1970, 1971, 1972 y 1973 publicó cuatro novelas de Queneau en su Colección *Novelistas de nuestra época*. *El rapto de Ícaro* es la cuarta de estas novelas publicadas por Losada. Presentaré, en

* Es traductora literaria de francés, egresada del Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández” (IESLV), Buenos Aires, Argentina, donde también fue docente. Ha traducido a Nathan Watchel, Jacques Ellul, Marcel Mauss, Joseph Kessel y Georges Perec, entre otros, y traduce regularmente para el diario *Le Monde diplomatique* y organismos internacionales como el Comité Internacional de la Cruz Roja. juliabucci@fibertel.com.ar

1. Este proyecto de investigación se enmarca dentro del proyecto grupal de investigación “Escenas de la traducción en la Argentina”, dirigido por la Dra. Patricia Willson en IESLV “Juan Ramón Fernández”.

2. Raymond Queneau, *Le vol d'Icare*, París: Gallimard, 1968.

3. Raymond Queneau, *El rapto de Ícaro*, trad. Idea Vilaríño, Buenos Aires: Losada, 1973.

primer lugar, una introducción a la estética del Oulipo, luego estudiaré de modo comparativo algunas estrategias desplegadas por Queneau y por Vilaríño referidas a los géneros literarios y la onomástica. Por último, y a partir de este análisis, voy a reflexionar sobre el estatuto del traductor oulipiano.

En 1960, los franceses Raymond Queneau y François Le Lionnais fundan, junto con una decena de amigos escritores, artistas plásticos y matemáticos el OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), un taller de literatura potencial que reúne inquietudes acerca del lenguaje, el ajedrez y las matemáticas. Con el tiempo, el grupo se amplía e incluye entre sus miembros a Italo Calvino, Georges Perec y al artista plástico Marcel Duchamp, entre otros. Actualmente, el grupo continúa en actividad.

El Oulipo repudia abiertamente cualquier intervención del azar en la literatura, lo cual se opone de forma radical al movimiento surrealista. Así se propone, esencialmente, renovar las reglas compositivas para la creación literaria, haciendo de la literatura una tarea consciente en la cual no hay lugar para la imagen mítica del poeta inspirado. Para sintetizar mencionaremos solo algunas cuestiones centrales de la estética oulipiana, que resulten pertinentes para nuestro análisis.

Como su nombre lo indica, el Oulipo se presenta como un taller de literatura potencial. Definamos, en primer lugar, la noción de literatura potencial. Esta implica la capacidad intrínseca de un texto de poder engendrar una cantidad infinita de textos nuevos mediante la aplicación de ciertas reglas o, en otras palabras, a partir de la intromisión de una perturbación. Así, dice Queneau, la literatura potencial no es una “creación-creada”, es decir, cerrada, inmutable y atemporal, sino una “creación-creadora”, abierta, dinámica y coyuntural. La potencialidad que busca el Oulipo es una potencialidad consciente que funciona en un nivel subyacente al de las apariencias y opera como una fuente de riquezas secretas que, al ser explotadas, pueden dar a luz a una infinidad de obras nuevas. En este sentido, Harry Mathews, miembro del Oulipo, plantea en uno de sus artículos⁴ que la potencialidad oulipiana viene a romper con la unicidad del texto, ya que detrás de las palabras se esconden otros textos virtuales y posibles. La literatura potencial se propone, pues, jugar con la alteridad latente que se esconde en el lenguaje.

Esta noción medular de la literatura oulipiana, formulada desde los comienzos del grupo, puede pensarse en relación con la potencialidad del texto traducido de la que habla Berman.⁵ Este plantea que traducir no consiste solamente en transmitir un mensaje ni en una actividad puramente literaria. La traducción fiel sería aquella que reproduce el sistema planteado

4. Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, París, Gallimard, 1981.

5. Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, París, Gallimard, 1984.

por la obra extranjera, manteniendo toda su extranjería. En ese traslado, la obra traducida lograría explotar las posibilidades que solo se encuentran virtualmente en el texto fuente.

¿Pero cómo se explota esa potencialidad? Dijimos antes que el Oulipo se opone a la idea de “inspiración” y propone, por su parte, la sujeción del autor a determinadas reglas compositivas de carácter restrictivo (que ellos denominan *contraintes*) y que, a priori, no difieren en nada de las reglas compositivas elaboradas por la tradición, igualmente arbitrarias (por ejemplo, el soneto está gobernado por una regla que indica que debe componerse por dos cuartetos y dos tercetos, versos endecasílabos y rimas fijas). Del carácter restrictivo de estas reglas nace la libertad de la creación, ya que obliga a la lengua a explorarse a sí misma en un movimiento de introspección que hace emerger connotaciones, representaciones, ecos y sonoridades.

De este modo, el texto oulipiano establece una relación muy estrecha con el lenguaje: se ancla en él para luego desestabilizarlo. La constricción es, pues, la estrategia que permite alcanzar la potencialidad y puede afectar distintos órdenes de la composición literaria. Como ejemplo emblemático, mencionaremos la novela *La disparition*, de Georges Perec, escrita enteramente sin utilizar la vocal “e”, la más frecuente en francés. La traducción al español se titula *El secuestro* y fue escrita por los traductores sin usar la vocal “a” para mantener la misma complejidad que imponía en francés la omisión de la “e”. Algunas de las reglas oulipianas más conocidas son la escritura lipogramática, como en la novela de Perec, recién mencionada, o la aplicación de reglas matemáticas en la composición literaria (por ejemplo, el método S+7 que consiste en reemplazar en un texto todos los sustantivos por el séptimo que los sucede en el diccionario). Pero más allá de estas reglas de carácter restrictivo, todas las obras oulipianas esconden reglas compositivas, más o menos estrictas, que operan en distintos niveles textuales y que fueron pautadas de antemano por su autor. Como dijo Queneau, el autor oulipiano es “una rata que debe construir el laberinto del cual luego se propondrá salir”.

Esta concepción oulipiana de la literatura encierra también una concepción oulipiana de la traducción. Según esta, la traducción se incluiría dentro de una categoría específica de procedimientos compositivos, que ellos llaman “procedimientos que parten de estructuras ya existentes”. Se refieren a distintos tipos de traducciones intralingüísticas entre las cuales se encuentran, por ejemplo, la traducción lipogramática, la traducción homofónica, la traducción definicional, la traducción antonímica, cuya aplicación, según su concepción, permitiría dar a luz a obras completamente nuevas. De este modo, el Oulipo considera la traducción como una de las tantas reglas compositivas generadoras de textos nuevos. Así, las dicotomías tradicionales de “original/traducción” y “escritor/traductor” ya

no serían pertinentes. Estaríamos ante una relación “Texto A-Texto B” y “Escritor A-Escritor B”.

En *Estética del Oulipo*,⁶ Hervé Le Tellier afirma que el placer estético del texto oulipiano no tiene que ver con lo bello, sino con “el conocimiento o el reconocimiento de referentes codificados y comunes”, es decir, que la noción de “estética” se relaciona con la idea de complicidad. Así, las operaciones estéticas de los textos vienen a tejer redes de complicidad entre el autor y el lector ancladas en todas las competencias lingüísticas y culturales compartidas. Le Tellier plantea la existencia de tres niveles de complicidad: 1) la lengua inmediata como sistema, en su incesante movilidad, que al chocar con la lengua del otro, la lengua desconocida, se convierte en un campo de exploración, 2) lo cultural, que tiene que ver con los códigos, las formas y los saberes compartidos por todos y con el diálogo que los textos oulipianos establecen con el universo literario y 3) el universo oulipiano y el “pacto” que este sella con su lector.

El escritor oulipiano va a construir una complicidad con el lector en estos tres niveles y luego va a intervenir perturbando deliberadamente las codificaciones de cada uno de ellos. Esto puede implicar tanto una perturbación ortográfica o gramatical, como un juego con las sonoridades, o la instauración de un diálogo oblicuo con otras obras literarias.

Luego de esta introducción a la estética oulipiana, quisiera presentar la hipótesis de este trabajo: voy a partir de la idea de que un traductor oulipiano escribe siguiendo una doble determinación, la primera, ya impuesta por el autor del texto, fuente para que rigiera su composición y la segunda, el cambio de código lingüístico, que es la que debe aplicar el traductor a la hora de (re)escribir el texto en lengua meta. Así, la traducción oulipiana vendría a duplicar la apuesta oulipiana.

A continuación analizaremos comparativamente algunas de las estrategias estilísticas desplegadas en *Le vol d'Icare* y en la traducción al castellano de Idea Vilariño. Solo nos detendremos en dos de los muchos aspectos que pueden analizarse: la oscilación entre el género novelesco y el teatral y la onomástica.

Uno de los elementos centrales de esta novela es el juego que hace Queneau con los géneros literarios. Todo lector conoce y reconoce las convenciones formales del género novelesco y el género teatral. Queneau se inscribe dentro de ese código cultural compartido e introduce allí una perturbación: hace que el texto oscile entre ambos géneros.

Desde el punto de vista de los rasgos formales de la novela, encontramos la división en capítulos y la presencia de un narrador, aunque sus intervenciones son mínimas. En lo que respecta a las formas y códigos del

6. Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, Burdeos: Le Castor Astral, 2006.

teatro, las intervenciones y acciones de los personajes están marcadas por didascalias.

Permítanme contar una breve anécdota personal, yo le encargué la compra de esta novela a una amiga, que es una gran lectora. Cuando me la dio, le pregunté si la había leído y ella me contestó: “no, no me gusta leer teatro”. Este ejemplo resulta sumamente ilustrativo: ella hojeó el libro y detectó la disposición gráfica propia de las obras teatrales y asumió, automáticamente, que se trataba de una obra de teatro. Este es el tipo de perturbación que opera el Oulipo.

En esta novela, uno de los personajes, un escritor, descubre un día que su personaje principal, Ícaro, desapareció de su manuscrito y contrata a un detective para que lo encuentre. Mientras tanto, Ícaro comienza un “viaje iniciático” por el mundo real y escapa así al destino que su autor había previsto para él. El juego con el género novelesco y el género teatral se plantea desde las primeras líneas e incluso se convierte en un tema de discusión entre los personajes –uno de ellos afirma: “un personaje de novela no puede convertirse en un personaje de teatro”.

Pero esta oscilación entre los dos géneros también se evidencia en una oscilación entre dos registros: el literario y el coloquial. El registro literario se detecta claramente en ciertos usos léxicos, que pertenecen a la lengua literaria o escrita, en la aparición de frases en latín y, sobre todo, en el uso del *passé simple* (pretérito simple), que en francés solo se utiliza en la lengua literaria y el discurso histórico. El hecho de que los personajes utilicen esta forma verbal para comunicarse oralmente provoca desconcierto. Por su parte, el registro oral también se manifiesta en el uso de vocabulario familiar y en diversas marcas de la oralidad. Así, los personajes de la novela hablan un híbrido, que resulta de la mezcla de distintos niveles de lengua y que constituye una perturbación del francés tanto oral como escrito.

La traducción de Idea Vilariño reproduce el sistema planteado por Queneau y propone esta oscilación de los registros, sobre todo a nivel léxico. En cuanto al *passé simple* propone el uso del pretérito simple, que en Argentina es el de uso corriente y por lo tanto no remite a un uso literario. Esto hace que la aparición del registro literario en la oralidad no sea tan disruptiva, ya que viene a pasar por lo léxico y lo fraseológico.

Esta obra merece un análisis exhaustivo de la onomástica. Aquí solo mencionaremos que en esta novela cada patronímico tiene un anclaje referencial, ya que, en la mayoría de los casos, estos informan sobre la función o determinada característica de los personajes. Para dar solo un ejemplo, el personaje del doctor Lajoie (que podría traducirse literalmente por “la alegría”), que siempre se pregunta si es feliz y da muestras de un inusual optimismo frente a las pequeñas tragedias de los otros personajes. Pero detengámonos en dos elementos que resultan muy interesantes si los pensamos a la luz de la noción de complicidad que habla Le Tellier.

El primer caso que analizaremos resulta particularmente interesante. Como señalamos anteriormente en esta novela de Queneau un escritor descubre un día que Ícaro, su personaje, ha desaparecido. Desesperado, recurre a los servicios de un detective privado para que lo encuentre. Leeré un pequeño diálogo entre el escritor y el detective, primero en francés y luego en castellano:

HUBERT

–[...] voici dix louis et retrouvez-moi mon Icare vite.

MORCOL

–Je vous accuse réception des dix louis et note son nom.

Il écrit Nick Harwitt sur son carnet cependant que Lubert lui donne sa carte.

La traducción al castellano es la siguiente:

HUMBERTO

–[...] Sírvase, aquí tiene diez luses y encuéntreme a mi Ícaro pronto.

MORCOL

–Acuso recibo de diez luses y anoto su nombre.

Escribe Nick Haroprnto en su carnet mientras Lubert le da su tarjeta.

Este malentendido, que va a tener una incidencia muy importante en el desarrollo de la trama, resulta interesante por todo lo que pone en juego. ¿Qué sucede en francés? Queneau está jugando no solo con las similitudes fonéticas entre distintas palabras, sino que entra en juego lo que Le Tellier plantea en el primer nivel de complicidad, esto es, cómo una lengua se define, antes que nada, como opuesta a la lengua del otro. En este fragmento podemos observar cómo interviene el imaginario que una cultura construye sobre otra lengua. En este caso, se trata de la representación del idioma inglés que la cultura francesa construye desde su propia lengua y, en consecuencia, de la representación de la manera que tienen los franceses de pronunciar el inglés. Aquí, al chocar con la lengua extranjera, la lengua habla de sí misma. En muy pocas palabras, Queneau logra condensar el imaginario colectivo sobre una lengua e introducir la extranjería en su texto, como elemento disruptivo.

Veamos qué sucede en la traducción al castellano. Idea Vilariño –que a lo largo de su traducción da cuenta de una gran sensibilidad ante estos juegos de Queneau– mantiene el malentendido. En este caso se trata, más que nada, de un malentendido que surge de similitudes fonéticas que permiten realizar un recorte sintagmático diferente en la cadena hablada. Así, “encuéntreme a mi Ícaro pronto” da lugar a “encuéntreme a mi Nick Haroprnto”. Mientras que en el texto francés la lengua habla de sí misma cuando habla otra lengua (el inglés) y de la representación que se hace de ella, el castellano solo habla de sí mismo, es decir, de la inestabilidad que el sistema mismo posee en su interior. Pero no habla de su relación con otro sistema.

El segundo caso que analizaremos es el del nombre de uno de los personajes femeninos, llamado LN.

Versión francesa:

Ln

–Et tu t’appelles comment?

ÍCARE

–Je ne sais plus très bien... Je ne vole plus, je nage... Et vous même mademoiselle: Hélène?

Ln

–Non, LN en deux lettres. Je suis d’origine cruciverbiste.

Versión castellana:

ln

–¿Y te llamas cómo?

ÍCARO

–Ya no sé muy bien... Ya no vuelo, ahora nado... Y usted, señorita: ¿Helene?

ln

–No, LN en dos letras. Soy de origen crucigramista.

Aquí, el juego que plantea Queneau tiene que ver con la forma en que se pronuncian estas dos letras del alfabeto, que leídas juntas suenan igual que el nombre francés *Hélène*. Lo que aquí se pone en juego es la relación entre la fonética y su representación gráfica, se produce una perturbación de la escritura. Queneau explota, una vez más, una inestabilidad intrínseca al sistema. La lengua se ríe de sí misma y de sus zonas de nebulosa. En el ejemplo de Nick Harwitt habíamos visto cómo el imaginario sobre una lengua extranjera se traducía por una inestabilidad intrínseca al sistema. En este segundo caso, vemos cómo una inestabilidad del sistema se traduce por un juego con el imaginario sobre la lengua extranjera: Idea Vilariño mantiene las letras “L” y “N” y arma el juego con el nombre francés *Hélène*. Podemos imaginar que Ícaro lo pronuncia “Helene”, como lo pronunciaría alguien que no conoce el francés y que lee fonéticamente como lo hace el castellano. De hecho, observamos que la traductora escribe el nombre sin sus respectivos acentos, lo cual viene a darnos una clave para su lectura. De este modo, el sistema propuesto por Queneau, que consiste en jugar con las inestabilidades de la propia lengua y mostrar su relación con la lengua del otro, se traslada perfectamente a la lengua castellana.

Los dos casos que acabamos de analizar constituyen una clarísima muestra del proyecto que lleva a cabo Idea Vilariño en toda su traducción. Y aquí lo interesante es pensar la traducción en términos de “sistema” y no en analizar o comparar elementos aislados, ya que eso nos reduce a pensar en los términos dicotómicos de pérdida/ganancia o de traducibilidad/intraducibilidad.

Idea Vilarriño reconstruye en su texto los dos sistemas en los que pusimos el acento en este trabajo, esto es, la oscilación entre dos géneros literarios y la onomástica, y da muestras de una auténtica reflexión sobre la estética oulipiana.

Antoine Berman dice que la traducción ética es la que alberga “apertura, diálogo, mestizaje, descentramiento”. La estética oulipiana propone los mismos principios para la literatura en general y, al plantear una desacralización del autor y del texto, habilita un juego literario donde el material creador de literatura es la literatura misma. Así, el traductor oulipiano no puede ser sino un escritor oulipiano.



- OULIPO, *La littérature potentielle*, Paris: Gallimard, 1988.
— *Atlas de littérature potentielle*, Paris: Gallimard, 1981.
LE TELLIER, Hervé, *Esthétique de l'Oulipo*, Burdeos: Le Castor Astral, 2006.
QUENEAU, Raymond, *Le vol d'Icare*, Paris: Gallimard, 1968.
— *El rapto de Ícaro*, trad. Idea Vilariño, Buenos Aires: Losada, 1973.
BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Paris: Gallimard, 1984.



