

NÚMERO 14
ISSUE 14

RAYMOND ROUSSEL EN IBERIA. LA TRADUCCIÓN DE SUS MÉTODOS DE ESCRITURA

Hermes Salceda



Departamento de Filología inglesa, francesa y alemana
Universidad de Vigo

2020

Recibido: 20 enero 2020

Aceptado: 24 abril 2020

Introducción

Ya nadie duda que Raymond Roussel (1877-1933) es uno de los escritores franceses más originales e innovadores de principios del siglo XX, sin embargo, el prestigio que se asocia a su figura no va acompañado de una difusión en otras lenguas. Roussel es un caso de desajuste extremo entre el capital simbólico que se le atribuye (la influencia que se le reconoce en las letras y en las artes) y la limitada circulación de su obra fuera de los distinguidos círculos de iniciados. Estamos ante el más ilustre desconocido de las letras francesas del siglo XX.

En la escasa difusión de sus libros han influido factores variados, entre ellos su difícil penetración en el espacio académico y, sin duda, los complejos problemas de traducción que presentan sus textos (compuestos la mayoría, con su famoso Procedimiento basado en asociaciones hominímicas y homofónicas). Esto explica, por ejemplo, que no se haya traducido a ninguna de las lenguas del mundo, el más conocido de sus libros, su testamento literario *Como escribí algunos libros míos* (1935) y que haya tan pocas versiones de su obra más compleja, *Nouvelles Impressions d'Afrique* (1932).

Con todo, las dificultades específicas de su escritura (su modo radical de plantear «ecuaciones lingüísticas» como principal fuente de invención ficcional) han interpelado a excelentes traductores en las distintas lenguas de la península ibérica. Veremos que no han dudado en optar por soluciones traductológicas creativas que obligan a replantear los límites entre la adaptación, la recreación, la traducción y la noción misma de texto original. Trasladar o no determinada técnica de escritura de una lengua a otra implica efectivamente concepciones distintas de la creación literaria y también de sus formas de cruzar fronteras culturales.

1. La recepción de Roussel en la península ibérica

Raymond Roussel es como una sombra que recorre el paisaje literario occidental desde el primer tercio del siglo XX, una referencia siempre presente, a veces venerada y al tiempo huidiza, porque nadie puede pretender haber penetrado el misterio que la envuelve. Esta manera suya de estar siempre presente y a la vez ausente ha hecho de él una leyenda literaria fantasmal y un escritor de referencia.

En Francia, encontraron inspiración en Roussel aventuras creativas tan arriesgadas como las del Nouveau Roman o del Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle), el prestigio del autor siempre ha sido indiscutible entre los escritores, pero su aceptación por el gran público ha sido escasa y nunca ha despertado mayor curiosidad en el mundo académico. Este desajuste agudo entre la influencia creativa

de la experiencia rousseliana y las reticencias que despierta en el ámbito universitario merecería ser analizada en profundidad...

Las grandes líneas de la historia de la recepción rousseliana son conocidas. Me limitaré a resumirlas brevemente. El interés por Roussel resurge en los años sesenta del siglo pasado a la sombra del posestructuralismo y del Nouveau Roman que encuentran en sus textos magníficos ejemplos para ilustrar el cuestionamiento de los mecanismos de la representación, la deconstrucción de las estructuras narrativas convencionales, la autonomía generadora del lenguaje. Para los pensadores de la época, el lenguaje, la representación y la literatura son terrenos privilegiados para interpelar al primer estructuralismo. Esta recuperación de Roussel se produce también al calor de la reedición de su obra completa por Jean-Jacques Pauvert y, sin duda, como consecuencia de la publicación del ensayo de Michel Foucault (*Raymond Roussel*, 1963), debido a la notoriedad del filósofo.

La moda posestructuralista y el libro de Foucault actuaron también de espoleta en la península hasta el punto de que la editorial Tusquets publicó en el mismo volumen el primer capítulo del estudio del filósofo y la primera parte de *Como escribí algunos de ibros míos* (1935), la obra póstuma de Roussel, en traducción de Pere Gimferrer (Tusquets, 1973).**(1)** Hacia la misma época, aparecieron además las dos primeras traducciones al castellano, por mucho tiempo las únicas, de *Impresiones de África* y *Locus solus*, a cargo, respectivamente de la argentina Estela Canto para Ediciones de la Flor (1973) y de los españoles José Escué y Juan Alberto Ollé para Seix Barral (1970). La primera no se difundió en la península y la segunda, muy poco atenta a los delicados equilibrios que la frase rousseliana mantiene entre el más riguroso academicismo y la abierta transgresión de la norma, pasó casi desapercibida.

Entre los novísimos, en un momento en que la literatura española buscaba nuevas vías, Roussel fue un autor de cita recurrente tanto por el propio Pere Gimferrer como por los Goytisolo o por José María Álvarez, o aun por un escritor como Álvaro Cunqueiro, que llegó a dedicarle un artículo. Al interés de los escritores españoles por Roussel contribuyó el entusiasmo que despertó en Julio Cortázar, que fue decisivo para su difusión en América Latina.**(2)**

Ahora bien, de manera paradójica e inesperada, la gloria póstuma de Roussel ha llegado sobre todo de las artes plásticas. Sin que el mundo rousseliano se percatase, paulatinamente, sobre todo a partir de la década de 1970, numerosos artistas han homenajeado al autor **(3)** ya dedicándole obras, ya aplicando sus técnicas de escritura a distintas artes. Con el nuevo siglo, sobre todo a partir de 2010, el fenómeno ha cristalizado, en distintas grandes ciudades del mundo, en exposiciones **(4)** dedicadas al autor. Las dos más importantes han sido la de Atenas comisariada por Sozita Goudouna y la exposición *Locus Solus: Impresiones de Raymond Roussel* en el Museo Reina Sofía que viajó después al Museo Serralves de Porto y al Palais de Tokyo de París.

El experimentalismo literario de carácter formalista y francés (el Oulipo, Perec, el Nouveau Roman) en el que podemos enclavar al inclasificable Raymond Roussel, no ha calado en España, ni en entre el gran público ni en el mundo académico. Sin embargo, ha contado, afortunadamente, con algunos grandes mediadores en nuestras letras; por mencionar solo los nombres más conocidos, citemos a Roberto Bolaño, Guadalupe Nettel, César Aira o Enrique Vila-Matas.

El trabajo y la generosidad de Vila-Matas han sido decisivos para la difusión de la obra de Roussel en España. Nuestro autor es una referencia recurrente en sus textos, cuya forma de ensamblar materiales heterogéneos tiene algo del Procedimiento rousseliano. Marcel Duchamp y Raymond Roussel son las dos figuras tutelares con las que el barcelonés recorre la Monumenta de Kassel **(5)** preguntándose insistentemente, en lo que es sin duda una de las cumbres de su narrativa, sobre la posibilidad de un arte y de una escritura realmente modernos.

Para explicar la relativa buena recepción de Roussel en España y, sobre todo, en Cataluña,**(6)** a pesar de su fama de escritor difícil, cabe añadir otros factores. En primer lugar, el hecho de que Salvador Dalí fuera uno de sus grandes lectores y que le dedicara distintos homenajes, tanto en sus textos como en sus obras plásticas. Por ejemplo, su película dedicada a Raymond Roussel, *Impressions de la Haute Mongolie* (1975), ha servido de base para el film del artista catalán Joan Bofill *Raymond Roussel : le Jour de gloire* (2016),**(7)** el único documental que se ha realizado hasta la fecha sobre el escritor.

En segundo lugar, estarían los lazos familiares, ya que la sobrina de Raymond Roussel, la nieta del mariscal Ney, Laetitia Ney, desposó al pintor catalán Antoni Taulè, descendiente de una familia de industriales de Sabadell y ahora residente en París. En este momento, el último representante de la familia Roussel es, pues, español.

En todo caso, en España, al igual que en Francia, existe un notable desequilibrio entre la influencia que Roussel ejerció y sigue ejerciendo entre los creadores y su muy escasa difusión tanto en el ámbito académico como entre el gran público. Las pocas traducciones de sus obras disponibles en la actualidad

dan buena prueba de ello. Las versiones de *Locus Solus* y de *Impresiones de África* realizadas en la década de 1970 están descatalogadas desde hace mucho tiempo, pero las dos obras fueron brillantemente retraducidas, *Impresiones de África* por María Teresa Gallego e Isabel Reverte para Siruela (1990) y *Locus Solus* por Marcelo Cohen para Ediciones Numa (2001). Esta versión fue reeditada en 2012 por Capitán Swing con el añadido de textos de algunos grandes autores sobre Raymond Roussel (Jean Cocteau, Paul Éluard, Gilles Deleuze...). Más recientemente, la refinada Wunderkammer ha publicado *El Doble* (2017), una vez más en cuidadosa versión de María Teresa Gallego.

Finalmente, quien escribe estas páginas, en colaboración con Gemma Andújar, Mercè Bolló y Anna Castro, propuso una versión de los relatos de juventud (*Textes de grande jeunesse*) que, tras ser rechazada por una veintena de editores comerciales, acabó publicada por la Universidad Autónoma de Barcelona (2002) **(8)** acompañada de un extenso estudio sobre las técnicas de escritura de Roussel firmado por un servidor.

2. Procedimientos de escritura y procedimientos de traducción

La relativamente escasa difusión de la obra de Roussel en países de lengua no francesa, a pesar de su influencia objetiva y reconocida entre los más grandes y novedosos creadores, está vinculada a las dificultades intrínsecas que plantea la traducción de sus textos compuestos con un Procedimiento retórico muy especial, revelado en su obra póstuma *Como escribí algunos libros míos* (1935).

El Procedimiento de Roussel, que anuncia los métodos compositivos del Oulipo, se basa en la exploración de las potencialidades inventivas que pueden surgir:

—al asociar formas idénticas, o cuasi idénticas, con significados muy dispares: los homónimos *carpa/carpa* (pez/tienda); los parónimos *mora/moza* (fruta/mujer joven);

—al juntar palabras pertenecientes a ámbitos referenciales heterogéneos: *parqué* (suelo) à *chevilles* (tobillos); 2º *parqué* (lugar donde se reúnen los agentes de cambio) à *chevilles* (ripios); de ahí la Bolsa donde las órdenes de compraventa deben ser redactadas en verso, en *Impresiones de África*.

—o al encadenar series de vocablos heterogéneos obtenidas por dislocación fonética: 1. *J'ai du bon tabac dans ma tabatière* (la nana «Tengo buen tabaco en mi tabaquera») — 1'. *jade tube onde aubade en mat a basse tierce* (Jade tubo agua mate de tercera baja) da lugar al episodio de *Impresiones de África* en el que el poeta Ghiriz toca una alborada a su amada con un instrumento de jade capaz de redoblar la tercera inferior.

En general, todos los textos en los que la materia literaria aparece vinculada al juego de las formas lingüísticas resultan altamente problemáticos desde el punto de vista de la traducción. Tendemos a considerar intraducibles los juegos de palabras y la poesía... Así, los textos con trabas suelen plantearse como auténticos retos para la traducción, pensemos en *El secuestro*, la famosa novela de Georges Perec (*La Disparition*), escrita sin la letra E en francés y vertida al español sin la A con el título *El Secuestro* (Anagrama, 1998), o en los *Cien mil millones de poemas* de Queneau. En definitiva, del mismo modo que la escritura con trabas tiene para los creadores la épica de las grandes proezas, verterla a otra lengua constituye un auténtico desafío. **(9)**

Las dificultades entrevistas por los traductores permiten comprender que no exista hoy en día en el mundo ninguna traducción completa, es decir que incluya la totalidad de los textos, de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. A pesar de tratarse del libro más conocido de Raymond Roussel. El conjunto de textos compuestos con el Procedimiento primitivo (reagrupados, en el libro póstumo bajo el título «Textos de juventud tardía») han sido traducidos únicamente al español, salvo el ejemplo canónico «Parmi les noirs» del que existen (por lo que sé) traducciones al inglés, al italiano y al portugués.

Para describir las distintas actitudes de los traductores puede resultar interesante analizar brevemente las traducciones del capítulo explicativo de *Como escribí algunos libros míos* propuestas en español por Pere Gimferrer y por Alejandro Jodorowski y en portugués por Fabiano Barboza.

Versión de Pere Gimferrer **(10)**

Escogía dos palabras casi semejantes (al modo de los metagramas). Por ejemplo, *billard* (billar) y *pillard* (saqueador, bandido). A continuación, añadía palabras idénticas, pero tomadas en sentidos diferentes, y obtenía con ello frases casi idénticas.

Por lo que respecta a *billard* y *pillard*, obtuve las dos frases que siguen:

1.º *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...*

2.º *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.*

En la primera frase, *lettres* tenía la acepción de «signos tipográficos» (letras), *blanc* la de «tiza» y *bandes* la de «orlas».

En la segunda, *lettres* significaba «cartas», *blanc* «hombre de raza blanca» y *bandes* «hordas guerreras».

Una vez encontradas las dos frases, mi propósito era escribir un cuento que pudiera comenzar con la primera y terminar con la segunda.

La necesidad de resolver este problema me procuraba todo el material que yo empleaba.

En el cuento al que me refiero, había un *blanc* (un explorador de raza blanca) que, bajo el título de *Parmi les noirs* (*Entre los negros*) había publicado en forma de *lettres* (misivas) un libro que trataba de las *bandes* (*hordas*) de un *pillard* (rey negro).

Al principio del relato, un personaje escribía con un *blanc* (tiza) unas *lettres* (signos tipográficos) en las *bandes* (orlas) de un *billard* (billar). Estas letras componían criptográficamente la frase final: *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*, y todo el cuento giraba en torno a un retruécano basado en los relatos epistolares del explorador.

Versión de Fabiano Barboza (11)

Escolhia duas palavras quase semelhantes (fazendo pensar nos metagramas). Por exemplo, *bilhar* e *pilhador*. Depois acrescentava a elas algumas palavras equiparáveis, mas tomadas em dois sentidos diferentes, e obtinha assim duas frases quase idênticas.

No que concerne a *bilhar* e *pilhador* as duas frases que obtive foram estas:

1º *As letras de giz sobre as bandas do velho bilhar....*

2º *As cartas do branco sobre os bandos do velho pilhador.*

Na primeira, «letras» era tomada no sentido de «signos tipográficos», «branco» no sentido de «cubo de giz» e «bandas» no sentido de «tabelas». Na segunda, «cartas» era tomada no sentido de «missivas», «branco» no sentido de «homem branco» e «bandos» no sentido de «hordas guerreiras».

Encontradas as duas frases, tratava-se de escrever um conto que pudesse começar com a primeira e terminar com a segunda. Ora, era da resolução deste problema que eu extraía todos meus materiais.

No conto em questão, havia um *branco* (um explorador) que, sob o título «Entre os Negros», publicara sob a forma de *cartas* (missivas) um livro em que se falava dos *bandos* (hordas) de um *pilhador* (rei negro). No início, via-se alguém escrever com um *branco* (cubo de giz) algumas *letras* (signos tipográficos) sobre as *bandas* (tabelas) de um *bilhar*. Essas letras, sob uma forma criptográfica, compunham a frase final: «As cartas do branco sobre os bandos do velho pilhador», e o conto inteiro repousava sobre uma história de enigma baseada nas narrativas epistolares do explorador.

Veamos en primer lugar la versión de Pere Gimferrer. La traducción consiste en este caso en una explicación en español de un juego de palabras que permanece en francés. Al optar por no ofrecer una versión en español de las más conocidas matrices rousselianas Gimferrer afirma, de hecho, que las considera intraducibles; es decir que no se puede encontrar en español un juego de homónimos y parónimos que remitan al mismo universo semántico, dos formas que tengan el mismo doble sentido que en francés. Se atribuye, en este caso a la traducción una función meramente divulgativa cuyo objetivo es dar a conocer una forma literaria que solo puede existir en la lengua en la que ha sido producida. Curiosamente, un escritor como Gimferrer transmite una visión del traductor como intermediario cuyo papel se limita a comunicar en la lengua-cultura de acogida los contenidos de los textos fuente ya que la forma sería definitivamente intraducible, al menos sin renunciar previamente a la traducción del contenido. Confirma esta visión divulgativa de la traducción el hecho de que el volumen de la editorial Tusquets incluyese, precediendo el texto de Roussel, el primer capítulo del ensayo que le dedicó Michel Foucault.

En portugués, F. Barboza y F. Scheibe optan por ofrecer una muy cuidada edición bilingüe. La versión y el original se presentan conjuntamente, confrontados. Se sigue viendo al traductor ante todo como intermediario que abre una puerta de acceso al texto fuente sin proponer ningún equivalente de su poética. La versión, excelente en todo lo que no concierne al Procedimiento, resulta más legible que la española al ofrecer una traducción estrictamente semántica de todas las palabras generadoras de Roussel. El efecto no deja de ser curioso cuando el texto nos dice que *palmeira* en portugués tiene a la vez el sentido de *árbol* y de *dulce*; una ficción lingüística que no deja de representar bien la técnica rousseliana. Vemos también, en el texto portugués, hasta qué punto la proximidad de las lenguas romances permite felices y rousselianos hallazgos a los traductores: *restauração* (restaurante y restauración dinástica), «falange (*de dedo*) com dedal (*de costurar*); falange (*tropa*) com dado (*de jogar*); *daí a tropa dos filhos de Talou e o seu dado de jogar*».

Resulta interesante analizar la versión española del mismo texto propuesta por el chileno Alejandro Jodorowski partiendo de posiciones traductológicas totalmente distintas.

Versión de Alejandro Jodorowski (12)

En lo concerniente a bar y par, las dos frases que obtuve fueron éstas:

1. Las cartas del blanco sobre las bandas del viejo bar
2. Las cartas del blanco sobre las bandas del viejo par

En la primera «cartas» estaba tomada en el sentido de «baraja»; «blanco», en el sentido de «centro de tiro», y «bandas», en el sentido de «conjuntos musicales».

En la segunda «cartas» estaba tomada en el sentido de «misivas»; «blanco», en el sentido de «hombre blanco», y «bandas», en el sentido de «hordas guerreras».

Encontradas las dos frases se trataba de escribir un cuento pudiendo comenzar por primera y terminar por la segunda.

Y resolviendo este problema yo extraía todos mis materiales.

En el tal cuento había un *blanco* (un explorador» que, bajo el título Entre los negros, había publicado en forma de cartas (misivas) un libro en donde hablaba de las bandas (hordas) mandadas por un viejo *Par* (noble inglés) en el exilio.

Al comienzo se veía a alguien arrancar de un *blanco* (centro de tiro) unas *cartas* (naipes), pegadas allí, para dejarlas caer sobre unas *bandas* (musicales) que tocaban en un viejo *bar* (cantina). Los signos de las cartas, criptográficamente componían la frase final *Las cartas del blanco sobre las bandas del viejo par*, y el cuento entero versaba sobre historia de un jeroglífico basado en las narraciones del explorador.

Como vemos, Jodorowski no propone una explicación en español del juego de palabras francés sino que opta por ofrecer un equivalente español de las matrices rousselianas: traduce el Procedimiento al español. Sus matrices proyectan evidentemente un universo ficcional que presentará algunas variaciones respecto al que permitían concebir las frases de Roussel.

Ambas versiones reflejan concepciones distintas tanto de la traducción y del papel del traductor como de la literatura, en general, y de sus formas de circulación. La posición de P. Gimferrer nos remite a la concepción monumental de la historia literaria que sacraliza los textos originales y a sus autores. Para semejante ideología el traductor solo puede ser una figura secundaria, un mediador cuya presencia ha de notarse lo menos posible.

Por el contrario Jodorowski, al decidir jugar la misma partida que Roussel con distintas cartas nos remite a una concepción de la traducción como reescritura creativa que lanza el original hacia otra aventura en la lengua-cultura de acogida y otorga al traductor un papel de co-autor del texto. El valor poético del texto, en este caso, no se sitúa tanto en lo que solemos llamar sus contenidos como en la mecánica de la fórmula de escritura

Jodorowski, quizás sin saberlo por aquél entonces, se sitúa en una perspectiva oulipiana de la escritura como desarrollo de la potencialidad que abren, para la lengua y para la invención, las ecuaciones lingüísticas, o trabas de escritura.(13) Así, traducir una traba (14) o un Procedimiento significa sobre todo activar su potencialidad en otra lengua; es decir, integrar a la lengua-cultura de llegada la dialéctica que la traba mantiene con el sistema lingüístico de partida. Se redefine así el proceso de traducción de acuerdo con Henri Meschonnic:(12)

La traduction n'est plus définie comme transport du texte de départ dans la littérature d'arrivée ou inversement transport du lecteur d'arrivée dans le texte de départ (double mouvement, qui repose sur le dualisme du sens et de la forme, qui caractérise empiriquement la plupart des traductions), mais comme travail dans la langue, décentrement, rapport interpoétique entre valeur et signification.

Desde esta óptica no se trata tanto de trasladar los contenidos de un texto de una lengua a otra como de hacer vivir una experiencia de creación foránea en un nuevo hábitat.

3. Las versiones española e inglesa de *Parmi les noirs*

Tal y como ilustrarán a continuación los análisis de las versiones inglesa y española de *Parmi les noirs*, a la hora de traducir las soluciones rara vez son únicas; dependen, por supuesto, de las destrezas del traductor, pero también de su creatividad y de los riesgos que acepte o no correr. **(16)**

Parmi les noirs **(17)** fue vertido al inglés por el gran poeta de la escuela de Nueva York Ron Padgett y publicado por Avenue B. en 1988 con una preciosa portada del pintor Trevor Winckfield.

Ron Padgett adoptó una posición traductológica plenamente oulipiana, pero minimizando los riesgos. Para ello, propuso las matrices siguientes:

- *The white letters on the bands of the old pooltable*
(Los grafemas blancos sobre los bordes de la vieja mesa de billar)
- *The ... White letters ... on ... the ... bands ... of ... the old ... Booltable*
(Las misivas del hombre blanco acerca de las hordas del viejo Booltable)

La solución de Ron Padgett es inteligente en la medida en que reproduce literalmente el Procedimiento rousseliano al mantener intacta la primera matriz del original y derivar la segunda frase cambiando únicamente la primera letra en la última palabra del incipit. Esta solución es algo tramposa porque Ron Padgett evita la búsqueda de homónimos y parónimos en inglés, pero tiene la indiscutible ventaja de no generar ninguna modificación respecto a los contenidos del original.

La versión de Padgett ilustra el tipo tensiones y de compromisos que requiere la traducción de textos con trabas. El traductor sitúa con claridad el valor poético del texto de Roussel en las matrices del mismo, pero fija el límite de las libertades que cree poder permitirse en la no intervención en los contenidos del texto fuente. Acepta alguna modificación puntual si tiene solo efectos locales como es el caso de la descripción de los jeroglíficos que descifran los personajes.

La versión que el autor de este texto realizó en español se basa en las matrices creadas por Jodorowski y citadas más arriba. **(18)**

- Las cartas del blanco sobre las bandas del viejo bar
(Los naipes de la diana encima de los grupos musicales del viejo bar)
- Las cartas del blanco sobre las bandas del viejo par
(Las misivas del hombre blanco acerca de las hordas guerreras del noble inglés mayor)

Como vemos la traducción resulta arriesgada por cuanto intenta, en la lengua de llegada, la difícil operación de encontrar homónimos y parónimos que permitan, al mismo tiempo, preservar el ámbito de referencia de las matrices rousselianas y limiten así las modificaciones de la ficción a la hora de traducir.

Las dos matrices españolas mantienen el ámbito semántico del juego y de los intercambios epistolares, pero en la primera frase aparecen naipes, bandas de música, dianas y un bar que no estaban presentes en *Parmi les noirs* y que tendrán consecuencias a la hora de redactar la traducción. Por el contrario, la matriz de salida es muy fiel al original, salvo la última palabra que introduce a un viejo noble de Inglaterra desterrado por el rey y que se ha convertido en bandido africano.

Los naipes, la diana, las bandas de música, el viejo café, llevaron al traductor español a inventar una compleja modalidad de póker musical: un póker al blanco con música, que consiste en lanzar cinco dardos a una diana sobre la que se han dispuesto boca arriba todas las cartas de la baraja e intentar obtener la combinación más alta posible. Cada combinación obtenida con el lanzamiento de dardos activa el mecanismo de una vitrina llena de pequeños autómatas que representan las orquestas de los distintos ejércitos. Una combinación baja activa una sola orquesta, la combinación más alta puede activarlas todas.

Las variaciones entre el original y el texto de llegada son, en este caso, importantes:

TEXTO FUENTE: el grupo de amigos está reunido en la casa de Flambeau, el narrador compone un criptograma sobre los bordes de un billar, el bandido es un jefe africano.

TEXTO META: el grupo de amigos está reunido en el bar de Flambeau quien ha inventado la modalidad del Póker al blanco con música, el saqueador es un viejo par de Inglaterra desterrado, el narrador compone un criptograma sobre los bordes de la vitrina que contiene las bandas musicales, escribiendo las letras con tiza sobre los naipes.

Planteada de este modo, la traducción abre la puerta a una circulación distinta de las experiencias literarias. El traductor no pretende tanto dar conocer una experiencia de escritura foránea como hacerla vivir en la lengua cultura de llegada. Traducir es activar en otra lengua una potencialidad que anida en el texto fuente; es inscribir el texto de llegada en la cadena de transformaciones posibles (cambio de medio, de soporte, de sistema semiótico) a las que puede someterse el texto de partida.

4. *Impresiones de África*, traducir el Procedimiento amplificado

Ramón LLadó, responsable de memorables traducciones de textos oulipianos, realizó una impecable versión al catalán de *Impressions d'Afrique* adoptando una posición similar a la que hemos defendido en el párrafo anterior. (19)

La version catalane des *Impressions d'Afrique* envisage d'appliquer ce double programme en empruntant, en substance, un principe de traduction qui se veut proche du Procédé rousselien, dans la mesure où l'on essaye de développer dans la langue d'arrivée un travail analogue de doubles sens et de dédoublements, tant sur le plan lexical que sur le plan phrastique.

LLadó siguió la línea del trabajo realizado por Jodorowski por cuanto que se trata de la única versión que ha ofrecido equivalentes para las asociaciones heterogéneas que Roussel creó para generar su fantástica África de opereta. Veamos un ejemplo clásico.

Palmier à restauration (pastel de restaurante) es reinterpretada como una palmera (árbol) dedicada al restablecimiento (restauración) del rey Talou sobre el trono de sus antepasados.

El Procedimiento es una técnica muy sencilla y a la vez muy radical, extrae su potencialidad, su devenir texto, del banal hecho de que a una misma forma lingüística pueden asociarse sentidos muy distintos. La realidad es demasiado variada, y hay demasiadas cosas que decir y muy pocas palabras.

La traducción no es fácil porque la organización del léxico entre dos lenguas no suele ser simétrica y no es probable que una pareja de homónimos franceses encuentre, en la lengua de llegada, un par de palabras con idéntica forma y sentido.

Afortunadamente, en este caso, la proximidad del catalán y del francés hace que la distribución del léxico en las dos lenguas sea bastante semejante. Así, por ejemplo, las matrices de *Entre los negros* que hemos analizado admiten una traducción casi literal en catalán con dobles sentidos cuasi idénticos.

—*Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard/pillard*
—*Les lletres del blanc sobre les bandes del vell billard/pillard*

Esta proximidad de las lenguas permite proponer una traducción inhabitualmente fiel del listado de más de cincuenta pares heterogéneos que Roussel desveló en su testamento literario. He aquí algunos ejemplos.

—*maison* (casa/dinastía) à *espagnolettes* (persianas/chicas de España),
—*casa* (casa/dinastía) amb *espanyoletes* (cerrojo/chicas de España): Talou descende de una naufraga espanyola que tenia una hermana gemela cuyo vástago Yaour disputará después el trono;
—*cercle* (circunferencia/grupo) à *rayons* (varillas/rayos de fama)
—*cercle* (circunferencia/grupo) amb *raig* (varillas/rayos de fama): el club de los Incomparables es un círculo que irradia rayos de gloria;
— *louche* (cuchara/bizca) à *envie* (deseo/mancha):
—*torta* (cuchara/bizca) amb *desig* (deseo/mancha): Sirdah, la hija de Talou es bizca y además tiene una mancha en la frente;
—*marquise* (dama/marquesina) à *illusions* (sueños/visiones);
—*marquesina* (dama/marquesina) amb *il·lusions* (sueños/visiones): la marquesina bajo la que Séil-Kor ve desfilar imágenes de su vida.

La posibilidad de poder traducir las heterogéneas parejas rousselianas por formas semejantes con idénticos dobles sentidos permite leer la versión remontándose al conjunto de pares generadores. Es decir, permite hacer en la lengua de llegada una lectura del texto muy semejante a la de la lengua fuente, relacionando los distintos elementos de la ficción con sus generadores respectivos.

5. La imposible traducción de *Nouvelles Impressions d'Afrique*

Con *Nuevas Impresiones de África* (1932) Roussel escribió su libro más complejo, según Dalí el más difícil de su tiempo y, por lo tanto, el que más futuro tenía. Dejando a un lado el caparazón paratextual (encuadernación, ilustraciones, notas a pie de página, paréntesis concatenados), el volumen se compone de cuatro cantos en firmes alejandrinos, rimados en buena medida por homónimos, parónimos e incluso dislocaciones fonéticas. Los versos tienden el puente más directo, más sintético, entre dos ideas, dos objetos y encierran relaciones muy concretas en una expresión a la vez precisa y elíptica. Por ejemplo, esta comparación del canto segundo:

*[Ne pas confondre] La flèche à bail sublunaire écourté
Qu'on sort d'un coeur, pour une plume d'oie
À rouge encre;*

Según se puede comprobar en los manuscritos recientemente publicados estos versos pasaron por una decena de formulaciones antes de llegar a su expresión final. En una extensa serie del canto segundo, Roussel proporciona más de 250 ejemplos de objetos de muy distintos tamaños que, bajo determinadas circunstancias, podemos confundir. Una flecha y una pluma no son del mismo tamaño, pero si se dan las circunstancias podemos confundir una saeta manchada de sangre y una pluma empapada de tinta roja. Para que la confusión sea posible es necesario que el recorrido de la flecha haya topado con un corazón, que una mano la esté extrayendo y que otra mano esté sacando la pluma de un tintero rojo. **(20)**

En un virtuoso ejercicio poético la escritora portuguesa Luiza Neto Jorge logró trasladar a su lengua el sentido rousseliano de la elipsis, su precisión en el uso del lenguaje y sus rimas. **(21)**

—Em trânsito prá lua a seta, em foguetao,
Que dum coração sai, pela, em rubro tinteiro,
Pena de pato;

Preservar el carácter etéreo y misterioso que la expresión rousseliana consigue, en parte gracias a la ambigua preposición à (con, de, para), es difícil pero la traductora se acerca mucho.

En la cuarta nota del canto cuarto, Roussel sintetiza en unos pocos versos los principios de la productividad de la escritura con Procedimiento. Al tiempo, la nota en cuestión es un profundo lamento por la inestabilidad de los signos que no son fiables cuando intentamos usarlos para comprender el mundo. ¿Cómo fiarse de palabras que pueden designar simultáneamente cosas tan distintas como un encuentro (cita) o la mención de un libro (cita), un paisaje (sierra) o una herramienta (sierra)?

Roussel dedica una treintena de versos a mostrar con qué facilidad cambian de sentido las palabras; por ejemplo, en francés, *rayo* designa tanto la luz que anuncia el trueno como el reflejo del filo de una navaja, *blanco* dice a la vez raza y trozo de tiza...

Combien change de force un mot suivant les cas !
Eclair dit « feu du ciel escorté de fracas »
Ou « reflet qu'un canif fait jaillir de sa lame » ;
Corbeille qui, trouvé dans un épithalame,
Offre aux yeux de l'esprit l'empire du joyau
Rend ailleurs a « dépôt à vieux papiers » ; *noyau*
Ici sert pour « comète » et sert là pour « cerise » ;
À *révolution* peut correspondre « crise »
Ou du prince obéi le peuple dit : « Je veux »
Ou « court ébranlement d'un système nerveux » ;
De « fauteuil » saute à « mer » *bras* ; de « tome » à « roi » *suite* ;
De « façon dont croupit l'homme » à « tuyau » *conduite* ;
De « grinçant cube en craie » à « civilisé » *blanc* ;
D'« écueil traître où la mort plane » à « siège ingrat » *banc* ;
« Manger louche » ou « support chic » de *champignon* use ;
« Ce dont s'arme un gêneur à marteau qu'on excuse »
Ou « numéro suant le prestige » est dans *clou*
« Ce qui, le décrassage aidant, rend le bain flou »

Dans *savon* ou « ce qu'un chauffé sous-ordre écoute » ;
 « Affliction qu'hostile au somme un péché coûte »
 Ou « mèche à chatouiller le cou » dans *repentir*;
 « Trait par quoi dès l'enfance on s'exerce à mentir »
 Dans *bâton* ou « suprême attribut militaire » ;

Maria Keating, en su análisis de la versión portuguesa subraya que la traductora se ha guiado por los mismos principios que la escritura del texto de partida «pela fidelidade possível e rigorosa ao sentido e à forma de cada verso do texto de partida».(22)

El resultado de esta estrategia de traducción, puesto que la distribución del léxico no es simétrica entre el portugués y el francés, solo puede ser una reescritura que traslade al lector lusófono una equivalencia del texto de Roussel recurriendo a otras palabras. En definitiva, una traducción que exhiba en la lengua-cultura de acogida la potencialidad del Procedimiento rousseliano.

Conforme o caso, asim ganha a palavra cor!
Raio é «fogo do ceu escoltado por estridor»
 Ou «reflexo que expele dum ganivete a lâminas»
 Se *carbúnculo* inscrito está num epitalamio,
 Do imperio da jóia oferece a antevisao,
 Noutro sitio é «antraz»; para melhor visào
 Serve, em óculo, a *lente*, em aula é profesor;
 Pode *revolucao* ser do povo un clamor;
 «Eu quero» assim diz ele ao príncipe medroso,
 Ou «leve comoçao dum sistema nervoso»;
Braço vai de «poltrona» a «mar»; de «dente» *coroa*
 A «rei»; maldosa cobra e «sem maldade» e *boa*;
 Entre «civilizada» e «cã» se nove branca;
 De «mesa tosca» até «jogo de azar» vai *banca*;
 De «nota musical» a «pena de alguém», *dó*
Prego, «aquilo que que exige o martelo» e nao só,
 Também casa onde alguém entra e sai com cautela;
 «O que um bom banho implica», uma *ensaboadela*
 E «o que um subalterno acalorado escuta»;
 «A que, corn o pinguim, da neve mais disfruta»
 E «que muito se agarra ao dinheiro», em *foca*;
 «A fina-flor a quem a miséria nao toca»,
 Em *nata*, ou «gordura ao de cima do leite»;

En *Nuevas impresiones de África* Roussel constata que una serie de palabras tienen significados distintos: *Éclair, corbeille, noyau, révolution, bras, suite, conduite, banc, champignon, clou, savon, repentir, bâton...*

Como equivalentes la versión portuguesa nos ofrece la siguiente lista: *Raio, carbúnculo, lente, revolucao, braço, coroa, boa, branca, banca, dó, Prego, ensaboadela, foca, nata*.

Como vemos la serie de la segunda lista no puede ser considerada, en rigor, como una traducción de la primera: *carbúnculo, lente, coroa, boa, branca, dó, prego, foca* no tienen equivalentes en la lista de palabras francesas y generan versos portugueses muy alejados de los escritos por Roussel. Dada la disimetría de la distribución del léxico en los dos idiomas Luiza Neto decide situar el valor poético de la obra de Roussel en los juegos de la homonimia y de la paronimia y adaptarlo a su lengua. En su trabajo la traductora optó, en definitiva, por ofrecer a los lectores lusófonos un equivalente, en su lengua, de la experiencia poética desarrollada por Roussel en francés.

Conclusión

Roussel compuso buena parte de sus textos con un Procedimiento de aplicación retórica sencilla que, sorprendentemente, muestra los límites de la traducibilidad de una manera muy nítida. Este aspecto a la vez simple y radical de la técnica rousseliana tiene que ver con el modo en que vincula los juegos paronímicos a la invención de los elementos, anécdotas de sus historias. La potencialidad del Procedimiento se expresa en invenciones singulares, máquinas, seres, relaciones...

Esta estrecha relación entre las formas lingüísticas y los inventos descritos en sus obras ha dificultado la circulación de sus textos fuera del ámbito francófono. De algún modo, los traductores han percibido

como imposible, o extraordinariamente difícil, la tarea de trasladar a otra lengua-cultura el Procedimiento y a la vez la materia narrativa de los textos.

A pesar de todo, algunos traductores han aceptado correr ese riesgo y mostrado que, en la traducción de textos con trabas, el reto reside precisamente en encontrar el equilibrio adecuado entre la exploración de la potencialidad de las reglas en la lengua-cultura de llegada y la fidelidad a los universos ficcionales del original. Los contenidos del texto fuente funcionan entonces, en cierto modo, como barrera de contención de la inventividad de la traba.

Enfocada, desde una perspectiva oulipiana de la escritura, como exploración de la potencialidad, la traducción no es sino una actualización posible en el devenir de las múltiples potencialidades hacia las que puede abrir un texto con trabas: sus reescrituras posibles, su traslado a otros medios, su adaptación a otros sistemas semióticos...

NOTAS

(1) Esta traducción puede encontrarse en *Carta. Revista del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 2, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011, pp. 54-59, disponible en <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/carta2.pdf/a> [consultado: 15 enero 2020].

(2) Respecto a la difusión de Roussel en América latina, véase el imprescindible artículo de César Aira, «Raymond Roussel: la clave unificada», *Carta. Revista del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 2, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011, pp. 46-52, en el enlace indicado en la nota 1.

(3) La revista de estudios rousselianos fue la primera publicación en dar cuenta de este fenómeno; véase C. Reggiani y H. Salceda (eds.), *Lettres Modernes Minard. Série Raymond Roussel*. Pueden encontrarse en línea los índices de la revista, disponibles en <https://www.lettresmodernesminard.org/roussel.html> [consultado: 15 enero 2020].

(4) Las tres exposiciones más relevantes dedicadas a Roussel fueron las siguientes: *Resurrectine*, Ronald Feldman Gallery, Nueva York, 15 mayo-23 junio 2010; *Locus Solus*, com. Sozita Goudouna, Museo Benaki, Atenas, 2010; y *Locus Solus, impresiones de Raymond Roussel*, coms. João Fernandes y François Piron, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 25 octubre 2011-25 febrero 2012, Museo Serralves, Oporto, 2012, y Palais de Tokyo, París, 2012.

(5) Enrique Vila-Matas, *Kassel no invita a la lógica*, Barcelona, Seix-Barral, 2014.

(6) Al catalán se han traducido *Impressions d'Àfrica* (trad. Ramon Lladó, Edicions 62, 1991), *Locus Solus* (trad. Joaquim Sala Sanahuja, Lleonard Muntaner, 2012), *Noves impressions d'Àfrica* (trad. Jordi Vintró, LaBreu, 2014).

(7) Joan Bofill es también autor de un cortometraje dedicado al pisón volador de *Locus Solus*; véase Hermes Salceda, «Nuevas andanzas de una máquina soltera de Raymond Roussel: el compactador de suelo de Joan Bofill». *Fronterad: revista digital*, 25 agosto 2016, disponible en <https://www.fronterad.com/nuevas-andanzas-de-una-maquina-soltera-de-raymond-roussel-el-compactador-de-suelo-de-joan-bofill/> [consultado: 15 enero 2020].

(8) H. Salceda y G. Andújar (eds.), *Raymond Roussel: teoría y práctica de la escritura. Con la traducción de Textos embrionarios o embriones textuales*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.

(9) Sobre los problemas de traducción de los juegos de palabras y de la literatura con trabas, véanse Jacqueline Henry, *La traduction des jeux de mots*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003; Maria Keating, *Sob a invocação de Pierre Ménard: ensaios sobre tradução*, Braga, Universidade do Minho, 2008; y Ramon Lladó, *La paraula revessa*, UAB, 2002.

(10) Raymond Roussel, «Como escribí algunos libros míos», trad. Pere Gimferrer, en *Impresiones de África*, Madrid, Siruela, 1990, pp. 9-31.

(11) Raymond Roussel, *Como escrevi alguns dos meus livros*, trad. Fabiano Barboza, rev. Fernando Scheibe, Florianópolis, Cultura e Barbárie, 2015.

(12) Raymond Roussel, «Cómo escribí algunos libros míos», trad. Alejandro Jodorowski, *Índice XXI*, 205 (1966), 8- 9.

(13) Sobre la noción de potencialidad y de traba (*contrainte*), veáse H. Salceda (ed.), *Atlas de literatura potencial 1: Ideas potentes*, Logroño, Pepitas de calabaza, 2017.

(14) La palabra francesa *contrainte* que designa las reglas formales de escritura independientes de la norma, no tiene fácil traducción debido a que reúne dos significaciones, la de obligación y la de impedimento, para las que se usan en español formas distintas, constricción o constreñimiento y traba. Algunos autores han optado por constricción, en parte por su paronimia con la original, pero esta elección tiene a mi entender dos inconvenientes, el primero sería la menor frecuencia de uso que el vocablo que pretende traducir y la segunda sería la de dificultar las colocaciones como «texto con constricciones», «escritura con constricciones», que por razones fonéticas resultan pesadas nuestra lengua. La palabra *traba* insiste ciertamente más en la idea de impedimento que en la idea de obligación, aunque también remite en este sentido a las cuerdas que se colocan a los caballos para obligarlos al paso de andadura, pero su mayor frecuencia de uso la hace lingüísticamente más eficaz y nos facilita la creación de expresiones como «textos con trabas», «escrituras con trabas», o «textos y/o escrituras trabados» para referirnos a escritos en los que el trabajo formal tiene mayor relevancia que la usual. Conviene por otra parte tener presente que una «*contrainte d'écriture*» siempre se caracteriza por impedir le vuelo libre de la imaginación y con frecuencia el normal uso de la lengua.

(15) Henri Meschonnic, *Pour la poétique II : Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, París, Gallimard, 1973, pp. 313-314.

(16) Retomaré en este apartado algunos argumentos que hemos desarrollado conjuntamente con Camille Bloomfield en el trabajo «La *contrainte* et les langues (portugais, italien, espagnol, anglais)», *Modern Language Notes*, 132 (French Issue. Translating constrained literature), eds. C. Bloomfield y D. Schilling, Johns Hopkins University Press, 2016, pp. 964-984.

(17) Raymond Roussel, *Among the Blacks*, trad. Ron Padgett, Bolinas (California), Avenue B., 1988. Esta traducción está ahora en línea gracias a la exposición *Among the Blacks (For Raymond). Tree of Smoke (Aleppo)*, organizada en Dinamarca por la galería Lars Olsen (15 diciembre 2012-18 enero 2013), disponible en <https://www.yumpu.com/en/document/read/18380054/raymond-roussel-morten-straede> [consultado: 15 enero 2020]. No es casual que haya sido precisamente un poeta de la escuela de Nueva York quien haya traducido a Roussel ya que nuestro autor tuvo una influencia directa entre estos poetas a través de John Ashbery y de Harry Mathews.

(18) Su traducción figura actualmente como prólogo de la edición española de *Impresiones de África*, trads. Teresa Gallego e Isabel Reverte, Madrid, Siruela, 1990.

(19) Ramon LLadó, «Traduire Roussel ou comment doubler les mots», *La Revue des lettres modernes. Série Raymond Roussel: réceptions et usages de l'œuvre de Roussel*, 4 (2010), 201-215.

(20) La gran mayoría de obras de Roussel está disponible en el portal Gallica de la Bibliothèque Nationale de France. En el caso de *Nouvelles impressions d'Afrique* se puede consultar la remediación que realizamos P. Bootz, I. Laitano y H. Salceda, disponible en <http://www.rousselnia.fr/> [consultado: 15 enero 2020].

(21) Raymond Roussel, *Novas impressões de África*, trad. Luiza Neto Jorge, Lisboa, Fenda, 1988.

(22) Maria Keating, «Raymond Roussel en portugués: un tour de force poético», *Sob a invocação de Pierre Ménard: ensaios sobre tradução*, Braga, Universidade do Minho, 2008, pp. 66-88 (en particular, 75).

Traducciones de Raymond Roussel a las lenguas ibéricas

En español

«Cómo escribí algunos libros míos», trad. Alejandro Jodorowski, *Índice XXI*, nº 205, 1966, pp. 8- 9.

«Cómo escribí algunos libros míos», trad. Pere Gimferrer, Barcelona, Tusquets, 1973.

Locus Solus, trad. José Escué y Juan Alberto Ollé, Barcelona, Seix Barral 1970.

Impresiones de África, trad. Estela Canto, Buenos Aires, Ediciones de la Flor 1973. Reed. Editorial Mansalva 2016.

Impresiones de África, trad. María Teresa Gallego e Isabel Reverte, Madrid, Siruela, 1990.

Locus Solus, trad. Marcelo Cohen, Madrid, Numa Ediciones, 2001. Reed. por Capitán Swing en 2012.

Locus Solus, trad. Jorge Segovia, Madrid, Maldoror ediciones, 2001.

Textos embrionarios o embriones textuales, trad. Hermes Salceda con Gemma Andújar, Bachelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001.

El Doble, trad. María Teresa Gallego, Barcelona, Wunderkammer, 2017.

La Vista, trad. Carlos Cámara y Miguel Angel Frontán, Buenos Aires, Ediciones de la Mirándola, 2018.

En catalán

Impressions d'Àfrica, trad. Annie Bats y Ramon LLadó, Barcelona, Edicions 62, 1991.

Locus Solus, trad. Joaquim Sala, Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner, 2012.

Noves Impressions d'Àfrica, trad. Jordi Vintró, Barcelona, La Breu, 2014.

En portugués

Novas impressões de África, trad. Luiza Neto Jorge, Lisboa, Fenda, 1988.

Impressões de África, trad. Júlia Ferreira y José Cláudio, Relógio D'Água, 2011.

Locus Solus, trad. Fernando Scheibe, Florianópolis, Cultura e Barbárie, 2013.

Como escrevi alguns dos meus livros, trad. Fabiano Barboza, rev. Fernando Scheibe, Florianópolis, Cultura e Barbárie, 2015.

En gallego

Locus Solus, trad. Isabel Soto y Xavier Senín, Santiago de Compostela, Hugin e Mugin, 2012.

© Grupo de Investigación T-1611, Departamento de Filología Española y Departamento de Traducción, UAB | Research Group T-1611, Spanish Philology Department and Translation Department, UAB | Grup de Recerca T-1611, Departament de Filologia Espanyola i Departament de Traducció, UAB