

EL LABERINTO DE CONSTRUCCIÓN OULIPIANA

Traducir para entrar

1309693 – Trabajo de Fin de Grado

Grado en Traducción e Interpretación

Curso académico 2015-2016

Alumna: María del Carmen León Sobrino

Tutor: Francesc Galera Porta

Facultad de Traducción e Interpretación

Universidad Autónoma de Barcelona

Datos del trabajo

Título: El laberinto de construcción oulipiana: traducir para entrar

Autora: María del Carmen León Sobrino

Tutor: Francesc Galera Porta

Centro: Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Barcelona

Estudios: Grado en Traducción e Interpretación

Curso académico: 2015-2016

Palabras clave

Oulipo, traducción, literatura potencial, homofonía, constricción, Raymond Queneau, anoulipismo, synthoulipismo, Georges Perec, Jacques Roubaud, S+7, isovocalismo, homomorfismo, heterograma, bellas ausentes

Abstract

El Oulipo es un grupo de literatura de segunda mitad del siglo XX que despierta mucha curiosidad por su originalidad y productividad y que permanece activo en el presente. Sus obras, salvo determinadas excepciones, no se consideran de interés comercial, sino un simple juego de escritura, por lo que no se han traducido y existen muy pocas de ellas que se puedan leer en español. Tomando la constricción como unidad central de producción, se ha atendido al análisis de su concepto, a su finalidad y a su resultado, para luego poder abordar el proceso traductor con conocimiento de causa.

Oulipo is the name of a gathering of mainly French-speaking writers formed in the second half of the 20th century. Since it was founded, the group has attracted much attention as a result of its originality and high level of creative output, and is still active today. With some exceptions, the works tend not to achieve any commercial success, as they are considered to be more of simple play on words, as opposed to anything of real literary value. This explains the general lack of translations available in the Spanish language, in which very few examples of Oulipo can be found. In order to translate these works to the best of our ability, we have first chosen to analyse the central concept of using constraints (as a means of language production), and considered the aims and results of employing such a technique.

L'Oulipo est un groupe de littérature de la deuxième moitié du 20e siècle qui a éveillé la curiosité de nombreux, dû à son originalité et à sa productivité. Il est toujours actif. Ses œuvres, sauf quelques exceptions, ne sont pas considérées d'intérêt commercial, mais tout simplement un jeu d'écriture, et donc n'ont pas été traduites. Il y en a très peu qui peuvent être lues en espagnol. Considérant la contrainte en tant qu'unité centrale de traduction, on a abordé l'analyse de ce concept, sa finalité et son résultat, afin d'entreprendre le processus de traduction en toute connaissance de cause.

Aviso legal

María del Carmen León Sobrino, Barcelona, 2016. Todos los derechos reservados. Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autora.

« Il n'est guère aisé de discerner à l'avance, à partir du seul examen de la graine,
ce que sera la saveur d'un fruit nouveau. »

François Le Lionnais

« À quoi tu penses? Je pense que le Soleil n'a pas la moindre idée de ce qui se
passe sur la Terre, la nuit. »

Hervé Le Tellier

ÍNDICE

1	Introducción	4
2	El Oulipo	8
2.1	Génesis	8
2.2	La constricción	9
2.3	Influencias	15
2.4	Repercusiones en lengua española	18
3	Análisis de constricciones oulipianas	19
3.1	Constricciones del texto	20
3.1.1	S+7	20
3.1.2	Texto homólogo	23
3.2	Constricciones del fonema	26
3.2.1	Homofonía	27
3.2.2	Isovocalismo	30
3.3	Constricciones de la letra	32
3.3.1	Heterogramas	33
3.3.2	Bellas ausentes	37
4	Conclusiones	39
5	Bibliografía	42

1 Introducción

Este recorrido por la aventura del *Ouvroir de Littérature Potentielle* aspira a quebrar el aura de intraducibilidad que rodea al grupo y a la mayoría de sus constricciones, reglas que también aparecen en forma de juegos de palabras, prosodia o marcas de estilo en muchos textos literarios no inscritos en esta misma línea de actuación, la sistematización del juego.

El tema resulta inspirador por el mismo motivo por el que la regla de lo imposible hace construir un texto: es un reto. Las mismas constricciones que inspiraron a los miembros del Oulipo para vencerlas mediante la producción de un texto, han servido de inspiración para emprender un análisis que permita traducirlas y salvar así el obstáculo establecido de antemano. Un modo de proceder completamente oulipiano, tal es uno de los principios del traductor y de su texto: adoptar el lugar que antes hizo producir a otro ese texto.

Desde los inicios el Oulipo despertó la curiosidad de muchos traductores y otros estudiosos de la lengua y la literatura. Sobre la cuestión mucho se ha hablado, mucho se ha teorizado, pero muy poco se ha llevado a la práctica. Las únicas obras oulipianas que han conseguido franquear la constricción del idioma y darse a conocer en otras lenguas han sido las que pertenecen a autores reconocidos internacionalmente y con gran impacto durante los inicios del grupo: Raymond Queneau, Italo Calvino y Georges Perec. Otros, como Jacques Roubaud, han visto una —o a lo sumo, dos— de sus obras traducidas. Y ni que decir tiene de las obras conjuntas del grupo o de breve extensión, que únicamente pueden encontrarse en francés y recopiladas por sus propios autores. Así pues, no faltan teorías sobre qué es el Oulipo, qué significa, qué pretende y qué ha producido, sino más traducciones que den cuenta de ello.

Como el Oulipo reunió una cantidad ingente de reglas para la producción de textos y no sería posible darles cabida en un trabajo tan breve, se ha optado por escoger algunas de las menos manidas y sobre todo menos traducidas para romper el hielo (o el aura). Las seis constricciones analizadas forman un conjunto representativo de tres posibles niveles de restricción, es decir, cada par afecta a una unidad semántica: el texto (S+7 y texto homólogo), la letra (heterograma y bellas ausentes) y el fonema (homofonía e isovocalismo).

Con el fin de poder comprender los textos y sus premisas y justificar posteriormente las traducciones, se expondrán brevemente en la primera parte del trabajo las razones de ser del Oulipo, comenzando por una introducción al grupo propiamente dicho, continuando con el concepto de constricción, central en este trabajo, y concluyendo con las principales influencias y repercusiones para conferir una visión más global al análisis. Acto seguido se procederá a la explicación de cada constricción y a aportar una propuesta de traducción.

En definitiva, el trabajo persigue allanar el camino a futuras traducciones, difundir los propósitos de este grupo de literatura relativamente poco conocido en España y desmitificar su intraducibilidad, acercando para ello el pensamiento y el proceso oulipiano al traductor.

2 El Oulipo

2.1 Génesis

El Oulipo, acrónimo de *Ouvroir de la Littérature Potentielle* (Taller de Literatura Potencial), no es, según el propio grupo, ni un movimiento literario ni un seminario científico ni mera literatura aleatoria. El Taller de Literatura Potencial hace referencia a una serie de reglas, constricciones o estructuras, inventadas e inventariadas, que pueden servir a otros escritores como fuente de creación literaria y de inspiración para futuros textos. Sin embargo, no se puede considerar al Oulipo como el primer creador de literatura potencial que es, estrictamente hablando, toda obra «qui ne se limite pas à ses apparences, qui contient des richesses secrètes, qui se prête volontiers à l'exploration» (Oulipo, 1981: 23). La literatura potencial existía antes de la fundación del grupo.

El grupo del Oulipo se originó a raíz de la amistad existente desde 1942 entre dos miembros del *Collège de Pataphysique*: Raymond Queneau, un editor, escritor y traductor aficionado a las matemáticas y François Le Lionnais, un matemático interesado en la literatura y especialmente en la obra de Alfred Jarry. Intercambiaban consejos sobre los proyectos en los que estaban embarcados, como los *Exercices de style*, los *Poèmes Boléens*, el soneto sin sustantivos, adjetivos ni verbos (*La rien que la toute la*) y los *Cent mille milliards de poèmes* (que puede considerarse la primera obra de literatura potencial *consciente*). Según confiesa Raymond Queneau (Oulipo, 1973: 24) «J'avais écrit cinq ou six des sonnets des cent mille milliards de poèmes, et j'hésitais un peu à continuer [...] Mais quand j'ai rencontré Le Lionnais, qui est un ami, il m'a proposé de faire une sorte de groupe de recherches de littérature expérimentale. Cela m'a encouragé à continuer mes sonnets».

En el verano de 1960, durante un coloquio del *Collège de Pataphysique* titulado *La Décade Queneau: une nouvelle défense et illustration de la langue française*, se encuentran los que conformarán el núcleo inicial del Oulipo, que en sus principios tomó el nombre de *Sélitex* (*Séminaire de littérature expérimentale*). En diciembre de aquel mismo año se cambió, a propuesta de Albert-Marie Schmidt por *Olipo*, y ya posteriormente se añadiría la *u* funámbula (Universidad del País Vasco, 1987: 34). Los miembros eran Jacques Bens, Jean Queval, Claude Berge, Jacques Duchateau, Jean Lescure, François Le Lionnais y Raymond Queneau. Poco después se incorporarían al grupo Noel Arnaud, Latis, Paul Brafport, Albert-Marie Schmidt, Marcel Duchamp, André Blavier, Ross Chamber, Stanley Champan. Luego fallecieron Marcel Duchamp y Albert-Marie Schmidt y se unieron Georges Perec, Jacques Roubaud, Luc Étienne, Marcel Bénabou, Italo Calvino y Paul Fournel.

El Oulipo es un grupo que permanece activo en la actualidad y que publica todas sus creaciones en la página web oficial¹. Su estructura y principios fundacionales siguen vigentes, así como el modo en que se desarrollan las sesiones entre sus miembros.

Se estableció un máximo de diez integrantes, por considerarse éste un número que permitía mantener reuniones en un clima de absoluta confianza y evitar disensiones como las que surgieron en el grupo surrealista de André Breton (no así en el grupo surrealista bruselense, que siempre permaneció al margen de este dogmatismo). No obstante, a día de hoy el número de miembros alcanza los cuarenta, en parte debido a la relajación de las restricciones de ingresos y en parte porque los miembros tienen prohibida la renuncia, incluso en caso de defunción. Al inicio de la sesión se escoge un presidente y un secretario, luego se toma nota tanto de los presentes como de los ausentes y, puesto que los miembros fallecidos no pueden asistir, se les considera «excusados permanentemente».

El procedimiento por el cual se admite a un nuevo miembro es muy estricto. En primer lugar, ningún candidato puede solicitar la admisión expresamente, pues habría de ser denegada por ese mismo motivo. El nombre del aspirante es propuesto por uno o varios integrantes del grupo que han evaluado y juzgado sus obras y sus prácticas como potencialmente oulipianas. Acto seguido, se le invita a asistir a un máximo de dos sesiones en calidad de invitado de honor. Todo el grupo deliberará y la decisión de admisión deberá ser unánime. Están prohibidas la renuncia, como ya se ha apuntado, y la exclusión de cualquier miembro.

Debido a la productividad y la intensidad de la acción oulipiana, se estableció una medida de tiempo diferente a la oficial, conque un año según el calendario gregoriano equivale a un siglo en el calendario del Oulipo o, lo que es lo mismo, un año oulipiano corresponde a 3 días, 13 horas y 30 minutos oficiales. Se considera sesión inaugural la que tuvo lugar el 25 de noviembre de 1960 y desde entonces se ha celebrado al menos una reunión mensual, según el calendario gregoriano.

2.2 La constricción

El Oulipo nace como grupo, como institución aglutinadora de ideas y propuestas narrativas surgidas a partir de una única semilla —la *contrainte*, la constricción, la coerción, la regla—, yerma por sí misma pero potencialmente inagotable, pues permite aplicarla a textos publicados y obtener como resultado otros nuevos o emplearla también como punto de partida de un nuevo texto. Las constricciones

¹ <http://www.ouliipo.net>

pues, convertidas en medios para una literatura infinita, son el principio del Oulipo.

El acrónimo Sélitex (*Séminaire de littérature expérimentale*) se cambió por el de Olipo, y posteriormente Oulipo (*Ouvroir de littérature potentielle*). La elección no fue del todo baladí:

La referencia a la literatura no cambió porque todos los miembros del grupo tenían claro que el lenguaje les requería como creadores de literatura, un objeto lingüístico dotado de estética, conque el «li» permaneció. En cuanto a la elección de *ouvroir*, («taller», «obrador»), les pareció más adecuado el término por aludir a un taller de religiosas en que algo se elabora cuidadosa y manualmente, de manera que además se dotaba al nombre de un matiz espiritual, «moral», según confirman en *La littérature potentielle* (1973). *Expérimentale* les evocaba un acto con poco fundamento, sin demasiada intencionalidad, y prefirieron el término *potentielle*, por la cualidad intrínseca del fruto, de las constricciones a que se proponían dar lugar, como un objeto con capacidad de engendrar algo nuevo. No conviene confundir la potencialidad con el azar: la potencialidad hace referencia a algo que puede producirse, aunque no se sabe si tendrá lugar (Oulipo, 1981).

La *contrainte* como una regla de creación literaria más

El Oulipo parte del supuesto de que las reglas y las técnicas son inevitables, ya que estructuran en cierta manera nuestro pensamiento, además de imprescindibles para la producción literaria, en cuanto que requisitos para que la escritura pueda considerarse literatura, un objeto lingüístico con carácter artístico y estético. A partir de esta idea de las reglas surge la necesidad de elaborar un inventario de constricciones y crear otras nuevas a partir de métodos como la combinatoria o la trasposición de teorías matemáticas. Las constricciones no son más que una renovación de las reglas de producción de textos. No fue otro el propósito de las leyes de la prosodia o de la métrica durante muchos siglos: un obstáculo que el autor, de querer ser considerado creador de literatura, debe ser capaz de superar, gracias a su supuesto talento y que, además, en calidad de reto, servirá para espolpear su creatividad.

En la creación literaria, como en muchos otros ámbitos de la creación artística, se ha mantenido una continua disputa entre los Antiguos y los Modernos, entre los clásicos o reaccionarios, aquellos que defienden el respeto a las técnicas tradicionales —y que no dejan de ser, en cierto modo, una versión obsoleta de los modernos—, y los innovadores, renovadores, aquellos que se niegan a respetar la tradición solo por el estatus de que se reviste a todo lo clásico y antiguo.

Con la llegada de las vanguardias del siglo XX, las reglas pasaron a considerarse un lastre para la inspiración del autor, algo de lo que tenía que deshacerse si

quería ser sincero consigo mismo y con sus valores de creador libre. Este fue uno de los motivos por los cuales los movimientos literarios de vanguardia se enfrentaron diametralmente a las reglas establecidas y clásicas, y crearon nuevas técnicas de escritura, supuestamente ajenas a reglas formales, como la escritura automática o la escritura dadaísta.

Luego el Oulipo es, en parte, heredero de este movimiento de los Modernos, de rechazo a la tradición por su aparente valor intrínseco:

Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration [...] Contraintes du vocabulaire et de la grammaire, contraintes des règles du roman ou de la tragédie classique, contraintes de la versification générale, contraintes des formes fixes. Doit-on s'en tenir aux recettes connues et refuser obstinément d'imaginer de nouvelles formules ? (Oulipo, 1973: 16)

Y, en parte, reaccionario a ciertas técnicas vanguardistas de principios del siglo XX. Al respecto, Raymond Queneau defiende que la libertad no se consigue renegando de las reglas a las que natural y tradicionalmente la creación literaria se ha visto sometida y entregándose a otras que el escritor desconoce (el inconsciente, el azar) y que no puede controlar por esta misma razón, sino creando reglas según su propia voluntad.

Cette inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore (Queneau, 1973 : 94).

La constricción nueva aporta asimismo otra dimensión al término de libertad, en tanto que sistema para centrar la atención en una sola regla, la propia, y no en otras muchas que pueden escapar a nuestro entendimiento (Universidad del País Vasco, 1987: 9).

De manera que, como no hay escritura literaria sin la intervención de una serie de reglas previas, dado que las reglas son ineludibles en todo acto de creación, cualquiera que éste sea, y puesto que la libertad se consigue a través de la invención de nuevas constricciones, el Oulipo se propone asumir ese requisito sin limitar la literatura venidera a la tradición existente.

No obstante, la crítica de su época consideró las reglas tradicionales como una necesidad asumible y la constricción como un simple juego, una pirueta (Oulipo, 1973: 20), una caricatura de lo natural, frente a lo cual ellos se cuestionan si acaso las acrobacias no pueden llegar a tener valor literario y engendrar obras legítimas que merezcan ser consideradas literatura.

La *contrainte* al servicio de la inspiración

Como ya se ha expuesto anteriormente, la constricción tiene por objeto no sólo sustituir a reglas de escritura antiguas para someterse a reglas fruto de la propia voluntad, sino también estimular la inspiración como lo hace un reto. Que el escritor, en su afán creador, trate de superar la dificultad y alcance un estado de inspiración voluntaria y consciente.

El Oulipo rechaza la visión mística del «poeta inspirado» por un «aliento divino», heredada del romanticismo y retomada por el surrealismo (en este caso, el subconsciente) como fuente de literatura. Este doble fin de la constricción pone en duda la visión romántica (tal como la presenta Jean Lescure en *La littérature potentielle*, «Petite histoire de l'Oulipo») que toma la inspiración como una iluminación de origen desconocido, caprichosa y subjetiva y que, por encima de todo, no depende de la propia voluntad, sino que está sujeta a fuerzas superiores que determinan qué escribir y cómo hacerlo.

Frente a esta idea, Queneau sentenció «Il n'y a de littérature que volontaire», a lo que Claude Berge añadió más tarde «l'Oulipo c'est l'anti-hasard». La inspiración no existe intermitentemente, como da a entender esa visión romántica, sino que es una facultad inherente al creador «Le véritable inspiré n'est jamais inspiré, il l'est toujours» (Oulipo, 1973: 28).

La revelación de la constricción

Las constricciones de un texto, además, pueden aparecer explicitadas u ocultas. Es lo que Marcel Bénabou llama «el pudor de la constricción», que depende de las constricciones empleadas, así como del autor que las pone en práctica. Autores como Queneau, Duchateau o Mathews no desvelan prácticamente nunca la regla que ha dado lugar al texto, son pudorosos. Otros como Perec, Calvino o Roubaud no dudan en revelarla.

Hay tres tipos: la *revelación obligada* que, como afirma Bénabou «s'impose [...] notamment pour toute la gamme d'exercices reposant sur la manipulation de textes préalablement choisis. Comment, en effet, comprendre ou goûter le « texte d'arrivée », si l'on ignore tout du " texte-souche " et du traitement qu'il a subi ?» y que es además imprescindible para la traducción del texto, como se verá más adelante. El segundo tipo es la *revelación externa* o constricción invisible, que procede mediante afirmaciones que sorprenden al lector y el tercero es la *revelación interna*, que actúa mediante sugerencias todavía más sutiles, aludiendo a la constricción metafóricamente o en el momento en que está presente (Bénabou, «Exhiber/Cacher»).

Jacques Roubaud enunció este procedimiento como uno de los principios que a menudo respetan los textos oulipianos, que es: «un texte écrit selon une contrainte parle de cette contrainte». Este concepto, *la dénudation du procédé*, muy

similar al de *ostranenie* o *desfamiliarización*, fue recogido por los formalistas rusos y posteriormente lo adoptó también Bertold Brecht. Comenzó a emplearse de manera extendida en textos literarios del siglo XIX y a principios del XX de la mano de las vanguardias, y consiste en marcar explícitamente el carácter construido y no natural de la realidad representada, por lo que el lector es consciente de su propia alienación frente a la obra. Es decir, el lector es consciente de que se encuentra ante ficción, en un medio en que se suele perseguir la verosimilitud como es la literatura.

De la constricción al texto

En la creación de nuevos textos a partir de las constricciones que minuciosamente han ido inventando e inventariando, el Oulipo tiene dos maneras de proceder. La primera de ellas, aunque no por ello la más fecunda, es el *anoulipismo* y se basa principalmente en el descubrimiento, el análisis y la posterior modificación de obras escritas: una constricción, ya existente en la literatura anterior o de creación propia del Oulipo, se aplica a un texto publicado, escogido en función de sus posibilidades de re-crearse (de su potencialidad) o de su capacidad para reaccionar ante una constricción distinta de la que originalmente le dio lugar. El resultado de este procedimiento es otro texto, completamente nuevo, a veces casi irreconocible respecto a su texto de origen.

Se toma el ejemplo de la constricción *Chimère* («Quimera») o *texte accommodé*, según la obra Oulipo (2005):

Se escogen cuatro textos, uno de los cuales será texto fuente «T», que se vaciará de sustantivos, adjetivos y verbos. De los otros tres textos «S», «A» y «V», se tomarán respectivamente los sustantivos, adjetivos y verbos que aparezcan, y se colocarán en el texto fuente sustituyendo a los originales de éste y por orden de aparición. Así, el resultado será:

[Textos : « T », *Kodak* de Blaise Cendrars; « S », *Le concept d'ironie* de Soren Kierkegaard; « A » *Paysage lacustre avec Pocahontas* d'Arno Schmidt ; « V », *Le Manuel pratique du relieur* de Simone Lemoine]

T :

« *Campagne* » / *Paysage magnifique* / *Verdoyantes forêts de sapins de hêtres de châtaigniers coupés de florissantes cultures de blé / d'avoine de sarrasin de chanvre* / *Tout respire l'abondance*

De donde se extrae la estructura : [«s» / **s a** / **v s** de **s** de **s** de **s v** de **v s** de **s** / d's de **s** de **s** / Tout **v l's**]

S :

S'il est une **chose** dont il faut louer le **courant** philosophique moderne en sa superbe **assurance**, c'est assurément la géniale **puissance** avec laquelle il saisit et garde le **phénomène**. Et s'il convient au **phénomène**, comme tel toujours foemini generis (du **genre** féminin), de céder au plus fort par **suite** de cette **nature** féminine, on peut également à bon **droit** exiger du **chevalier** philosophe un décent **respect** et une exaltation profonde.

A :

Rattata Rattata Rattata. / Un temps les filles eurent toutes des cercles noirs à la place des yeux, faces de chouettes mondaines barrées d'entailles rouge feu : Rattata. / pâturages dans la vallée de la Kyll

V :

Méthode. Ouvrir la couverture de brochure et, maintenant le premier feuillet ou garde de la main droite, dégager cette couverture aussi loin que possible, sans en déchirer le dos.

La quimera resultante es:

« Chose »

Courant noir

Ouvrantes assurances de puissance de phénomènes de phénomènes maintenues de dégageants genres de suite de nature de droit de chevalier

Tout déchire le respect.

François Le Lionnais se refiere a este procedimiento de reelaboración de textos como una necesidad o una tendencia de casi cualquier lector: «Qui n'a senti, en lisant un texte –et quelle qu'en soit la qualité–l'intérêt qu'il y aurait à l'améliorer par quelques retouches pertinentes ?». Y añade como ejemplo una anécdota en la que Alexandre Dumas cortejaba a una mujer casada pero fiel a su esposo y que le pidió escribir una nota, a lo que él correspondió con una feliz transformación de Shakespeare: «Tibi or no to be»². (Oulipo, 1973: 22).

El segundo procedimiento de que se sirve el Oulipo para crear nuevos textos, el *synthoulipismo* es, simplemente, la invención de nuevas reglas literarias o constricciones, y constituye la vocación esencial del Oulipo:

Bel(le) absent(e): Es un poema dedicado a una persona y que cuenta con tantos versos como letras contenga el nombre de la persona destinataria. El primer

² *Tibi* en latín significa «para ti», a partir de lo cual produce un juego de palabras basado en la paronomasia: «tuyo o de nadie».

verso incluye todas las letras excepto la primera, el siguiente todas salvo la segunda, y así sucesivamente:

Georges Perec, «À l'Oulipo»

*Champ défait jusqu'à la ligne brève
J'ai désiré vingt-cinq flèches de plomb
Jusqu'au front borné de ma page chétive.
Je ne demande qu'au hasard cette fable en prose vague,
Vestige du charme déjà bien flou qui
Défit ce champ jusqu'à la ligne brève.*

(Association pour la diffusion de la pensée française, 2005)³

El grupo del Oulipo tiene presente la posibilidad de que algunas de sus constricciones hayan sido inventadas con antelación en otras obras y por otros autores no pertenecientes al grupo, y para evitar la acusación de plagio llaman a estas obras, que podrían incluso considerarse precursoras o predecesoras, «plagios por anticipación» (*plagiats par anticipation*) (Oulipo, 1973: 23, 99).

La conclusión del segundo manifiesto pone de relieve su intención compiladora, al confesar que la misión del grupo no es otra que reunir y presentar por anticipado una serie de reglas o constricciones a las que se llegaría de una u otra forma en algún momento del futuro de la historia de la literatura.

2.3 Influencias del Oulipo

Tal como señala Hervé Le Tellier (2006), miembro actual del Oulipo, hay tres grupos que ejercieron una influencia notable en la fundación oulipiana: el surrealismo como contrapunto, el grupo Nicolas Bourbaki y el Collège de Pataphysique.

El surrealismo

El papel que jugó el surrealismo en la formación literaria de Queneau cuando llegó a París es una clave del propósito oulipiano. Raymond Queneau participó de forma muy activa en el grupo surrealista, al que perteneció 5 años. No obstante, en 1923 anotó en su *Journal* (Journaux, 1996: 133*) «La vertu qui m'attire le plus est l'universalité; le génie avec lequel je sympathise le plus est Leibniz», y poco a poco fue alejándose de los principios subjetivos que regían el surrealismo, que queda definido en el *Manifeste du surréalisme*,

³ De ahora en adelante (ADPF, 2005)

Surréalisme, n. m. Automatisation psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

para pasar a buscar lo eterno, lo común y lo universal (características de la construcción). Si algo tienen en común estos dos modos de enfrentarse a la literatura es la incertidumbre acerca del futuro texto, no el azar, sujeto a pulsiones que el autor no controla y que, por ende, le convierten en esclavo.

La ideología y el mando de Breton empezaron a endurecerse a partir de 1929 y se intensificaron las purgas en el grupo surrealista de París, del que fueron expulsados autores como Francis Picabia o Pierre Naville. Después del divorcio entre André Breton y su mujer, Simone Kahn, Breton prohibió toda relación con la familia de ésta y, puesto que Queneau estaba casado con la hermana de Simone, Janine Kahn, se alejó del movimiento. En los años sucesivos escribiría frases contra el surrealismo como: « Le surréalisme, au moins en paroles, n'était pas sans rapport avec l'activité nazie » o « on profite du grand nom de « Poésie » pour refiler du toc philosophico-scientifico-marxiste ».

Pese a todo, acabó reconciliándose con parte de su pasado, según se intuye en la entrevista de 1948 entre él y Noël Arnaud, «oui, le surréalisme a permis une nouvelle conception de la poésie; d'une façon très confuse, mais c'est la première tentative depuis l'esthétique classique: il a dévoilé le caractère confondant de la poésie».

Conque, al haber influido negativamente el surrealismo a través de las vivencias en el propio Queneau y, habiendo fundado éste el Oulipo junto con Le Lionnais, es inevitable que se estableciesen unas relaciones de oposición con respecto al surrealismo, principalmente en cuanto a planteamientos ideológicos. Es lo que sugiere Le Lionnais cuando en el *Atlas de littérature potentielle* (1981) recuerda: «Ce projet n'aurait eu aucune chance de lui convenir si nous n'avions été viscéralement d'accord pour écarter de manière radicale toute activité du groupe pouvant engendrer fulminations, excommunications et toute forme de terreur».

El Collège de Pataphysique

Se fundó con el objetivo de conmemorar los *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll pataphysicien*, una obra de Alfred Jarry, y se mantuvo en secreto durante más de cinco años.

La patafísica es una ciencia a la que Jarry consagró su vida y que las personas practican de manera inconsciente; es la ciencia de lo particular, de la excepción, entendiendo que el mundo se compone exclusivamente de excepciones y que la regla es una excepción de la excepción. Cualquier patafísico debe adscribirse al

principio de no tomarse nada en serio salvo la patafísica propiamente dicha que, a su vez, consiste en no tomarse nada en serio.

El Oulipo fue integrado en el Collège de Pataphysique como una subcomisión, y ya en 1960 adquirió el estatus de Co-Comisión, aunque los lazos se irían disolviendo paulatinamente. «Le verbe est intimement potentiel (et par là ontogénétiquement pataphysique) ou générateur de solutions imaginaires» (Oulipo, 1973: 37). Tal era su esencia común.

El Oulipo heredó en un primer momento el aura de secretismo del Collège, así como la costumbre de celebrar reuniones mensuales, el procedimiento de anotación y registro de cuanto sucedía en las reuniones y un vocabulario específico, el propio (Le Tellier, 2006: 32).

La amalgama de las matemáticas en la literatura

Si bien Raymond Queneau nunca estudió matemáticas en la universidad, dedicó a ellas gran parte de su tiempo y era miembro de la *Société Mathématique de France* desde 1948. Estudió e inventó nociones matemáticas nuevas, como las «Suites de Queneau»⁴. También logró publicar muchas de sus investigaciones y trabajos, considerados válidos por los matemáticos de profesión. «En dehors peut-être de Lewis Carroll et de quelques Oulipiens, je ne connais que Raymond Queneau en qui se soit opéré, à un si haut degré, à l'intérieur de l'œuvre, l'amalgama intime de l'inspiration poétique et du sens de la structure mathématique» (Le Lionnais, 1937 *apud* Le Tellier, 2006).

Fue por esta pasión que Le Lionnais y Queneau compartían desde el instituto por lo que decidieron fundir nociones matemáticas con la creación literaria. El ámbito que más dominaba Queneau era la matemática combinatoria, aunque también concentró sus esfuerzos en comprender el recientemente aparecido tratado de Bourbaki⁵, calificado como de surrealismo matemático, sobre el cual escribió: «Le traité prend les mathématiques à leur début et [...] ne suppose donc aucune connaissance mathématique particulière, mais seulement une certaine habitude du raisonnement mathématique et un certain pouvoir d'abstraction» (Roubaud, 1977 *apud* Le Tellier, 2006).

Tuvo, sin duda, mucho que ver en la fusión de matemáticas y literatura el análisis matricial del lenguaje. En un artículo de *Cahiers de linguistique quantitative* se presentó un intento de algebrización de la construcción de frases por medio de matrices: « On peut comparer la formation d'une phrase au produit de deux matrices dont les éléments seraient des mots [...]». Se intuye un interés subya-

⁴ Series de números enteros inspiradas en las series de Fibonacci.

⁵ Nicolas Bourbaki, grupo de jóvenes matemáticos cuyo propósito fue refundar las matemáticas en base a la axiomática.

cente más general de Queneau por comportarse respecto al lenguaje como si éste fuera matematizable. Para él, y en lo sucesivo también para el Oulipo, una restricción es el axioma de un texto: la escritura en base a una restricción oulipiana es el equivalente literario de la escritura de un texto matemático formalizable según el método axiomático, que considera, entre otras cosas, que lo esencial de la proposición es su *forma*⁶ (Dieudonné, 1939 *apud* Le Tellier, 2006).

2.4 Repercusiones en lengua española

No puede decirse que haya una herencia directa del Oulipo en literatura hispana, pues no existió un grupo de literatura en español que heredara los procedimientos del grupo, sino un conjunto de autores de muy diverso origen que también han explorado la conjunción de matemáticas y literatura y basado algunas de sus obras en descubrimientos o invenciones oulipianas. De modo que, en lugar de herencia, cabría considerar un influjo mutuo entre unos y otro.

El ejemplo hegemónico en lengua castellana es Jorge Luis Borges. Empleó restricciones oulipianas como la del $S+n$ en un relato titulado «Pierre Menard, autor del Quijote» en el que $n=0$; pero también exploró la matemática, entre otros conceptos el del infinito o el de la enumeración de conjuntos infinitos en «El Aleph» y *El libro de arena*, respectivamente. Según afirma Jacques Fux en la revista *Remate de males* (2012), Borges, al igual que Georges Perec, no tenía mucho conocimiento de matemáticas y, sin embargo, empleaba con frecuencia tres o cuatro conceptos matemáticos en la producción de algunas obras, como la cábala, el análisis matemático o las paradojas griegas, que aparecen en los textos «El idioma analítico de John Wilkins», «Examen de la obra de Herbert Quain» o «La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga»:

El límite de la suma de esta infinita progresión geométrica es doce (más exactamente, once y un quinto; más exactamente, once con tres veinticincoavos), pero no es alcanzado nunca. Es decir, el trayecto del héroe será infinito y éste correrá para siempre, pero su derrotero se extenuará antes de doce metros, y su eternidad no verá la terminación de doce segundos. Esa disolución metódica, esa ilimitada caída en precipicios cada vez más minúsculos, no es realmente hostil al problema: es imaginárselo bien. No olvidemos tampoco de atestiguar que los corredores decrecen, no sólo por la disminución visual de la perspectiva, sino por la disminución admirable a que los obliga la ocupación de sitios microscópicos. Realicemos también que esos precipicios eslabonados corrompen el espacio y con mayor vértigo el tiempo vivo, en su doble desesperada persecución de la inmovilidad y del éxtasis (Borges, 1976).

⁶ Método axiomático, de nuevo una propuesta de Bourbaki

También otros autores hispanoamericanos estuvieron relacionados con los principios del Oulipo: Guillermo Cabrera Infante escribió *Exorcismos de esti(l)o* (1976), un claro homenaje a Raymond Queneau y Julio Cortázar, cuya relación con el Oulipo fue definida por Pablo Martín Sánchez como «sinergia literaria» (Martín Sánchez, 2004). De hecho, el grupo propuso a Cortázar ser miembro hacia los años 70, pero éste rechazó la oferta porque «no le parecía conveniente pertenecer a un grupo que no fuera político». Es curioso pensar que la novela de *La vida instrucciones de uso*, de Perec tenga una estructura de capítulos muy similar a la de *Rayuela*, de Cortázar, escrita unos años antes.

En España, además, Josep Maria Albaigès, Francesc Castanyer y Màrius Serra trabajaron en proyectos conjuntos que unían literatura y matemáticas. Los dos primeros fueron los fundadores de la revista *Carrollia*, en la que aparecían artículos sobre conceptos matemáticos o constricciones oulipianas como el lipo-grama.

Y, finalmente, el Oulipo cuenta con dos miembros hispanohablantes, Pablo Martín Sánchez y Eduardo Berti. El primero es cofundador de la revista *Verbigràcia*, junto con Màrius Serra y ejerce de traductor y escritor, con libros publicados en España como *El anarquista que se llamaba como yo* o *Fricciones*, y artículos en las revistas *El Rinconete* y *La siega*. El segundo, Eduardo Berti, es escritor y periodista cultural y cuenta con obras en español traducidas a siete idiomas, entre ellas *La vida imposible*, *Todos los Funes*, *Lo inolvidable* o *La mujer de Wakefield*.

3 Análisis de constricciones oulipianas

En esta segunda parte del trabajo se analizarán constricciones concretas y se propondrá un enfoque de traducción. Han sido clasificadas en función de la unidad semántica que restringen:

En primer lugar, quedarán referidas dos constricciones que afectan al texto en su conjunto, que son el texto homólogo (*Le ciel mental*, Michelle Gringaud) y el S+7 (*La cimaise et la fraction*, Raymond Queneau). En segundo, se expondrán aquellas reglas que restringen fonemas, como la homofonía («Chicagos», *Table de nain*) y el isovocalismo (*Le liège, le titane et le sel aujourd'hui*, de Raymond Queneau). Por último, se incluirán dos constricciones a nivel textual, como son los heterogramas (*Ulcérations* de Georges Perec) y las bellas ausentes (*El bello ausente* de Jacques Bens).

3.1 Constricciones del texto

En esta segunda parte se analizará el fenómeno del homomorfismo o traducción homóloga, un tipo constricción que engloba reglas como el s+7 o el texto homólogo y que restringe la producción del texto a la estructura de otro texto escogido previamente. Es una constricción que sujeta un texto nuevo a la estructura de uno anterior.

Para llevar a cabo la traducción intralingüística se requiere otra obra de apoyo. De esta se extraerá el vocabulario que posteriormente se aplicará a la estructura de la obra fuente. Podremos para ello tomar el vocabulario de un diccionario, de la carta de los Derechos Humanos, *la Odisea*, *Así habló Zaratustra* o un artículo de prensa.

Como interés del análisis de esta constricción se desarrollarán dos problemáticas básicas para su traducción, pues primero se ha de contar con un texto fuente ya en español y luego mantener la constricción, el sentido y la *desfamiliarización*⁷ del original oulipiano en francés.

3.1.1 S+7

Bajo esta constricción, todos los sustantivos de un texto escrito con anterioridad deberán sustituirse por el sustantivo que aparezca en un diccionario siete entradas después. También puede emplearse en lugar de un diccionario otro texto de apoyo, como un tratado filosófico o un prospecto médico. En este caso se tomarán los sustantivos por su orden de aparición, respetando siempre el salto (+7) entre uno y otro. Fue una de las primeras constricciones que nació del Oulipo, propuesta por Jean Lescure. Pueden asimismo emplearse, según propone Raymond Queneau en *La littérature potentielle* (1973), variaciones en adjetivos, sustantivos masculinos y femeninos por separado e incluso verbos, como es el caso de la fábula —si es que después de la transformación puede seguir recibiendo tal nombre— de «La cimaise et la fraction» (A+7, Sm+7, Sf+7, V+7) que se expone más adelante.

Hay que tener en cuenta que cuando una palabra no aparezca en el diccionario, se escogerá la que iría siete entradas después del lugar que le correspondería ocupar, y que cuando el sustantivo cambie de género habrán de aplicarse los cambios pertinentes para que el texto mantenga una cierta coherencia.

Esta constricción se adhiere, así, a los procedimientos del anoulipismo, método por el cual un texto ya escrito por otro autor se decide modificar —o, como expresa François Le Lionnais, incluso mejorar, cualquiera que sea la calidad de éste (Oulipo, 1973: 22)— según una constricción escogida previamente, para

⁷ Ver el apartado *La revelación de la constricción*, p.12

formar un texto nuevo. La diferencia entre el texto original y el constreñido es, en el S+7, fundamentalmente de tono: en el momento en que unas palabras se sustituyen por otras que rara vez coinciden en el significado, el texto adquiere un carácter cómico e incluso chocante, pero nunca arbitrario, pues las palabras nuevas que vienen a sustituir a las originales no son escogidas a capricho, sino por su posición en el diccionario. Así que la elección es del todo objetiva.

Tal como expone Esther Morillas en «El derecho a ser intraducible» para la traducción del lipograma, también la traducción del S+7 puede considerarse una doble traducción: interlingüística, por traducir el texto original al castellano, e intralingüística, por modificar el texto de castellano estándar a castellano restringido.

Texto del diario *Le Monde* (6 mayo 1961) tratado con el *Petit Dictionnaire Français-Anglais* (Hatier ed.)

Pas plus que la mise en officier du consultant de 1958 n'a permis de mettre fin aux faiblesses du requiem, pas plus sa mise en vélocité, grâce à l'artisan 16, ne suffira à faire un étendard fort.

De : Pas plus que la mise en œuvre de la Constitution de 1958 n'a permis de mettre fin aux faiblesses de la République, pas plus sa mise en veillesse, grâce à l'article 16, ne suffira à faire un État fort. (Fournel, Bénabou et al. 2009: 514)

LA CIMAISE ET LA FRACTION (Oulipo, 1973)

De « La cigale et la fourmi » de Jean de La Fontaine

La cimaise ayant chaponné tout l'éternueur
Se tuba fort dépurative quand la bixacée fut verdie :
Pas un sexué pétrographique morio de mouffette ou de verrat.
Elle alla crocher frange
Chez la fraction, sa volcanique
Le processionnant de lui primer
Quelque gramen pour succomber
Jusqu'à la salanque nucléaire.
« Je vous peinerai, lui discorda-t-elle,
Avant l'apanage, folâtrerie d'Annamite !
Interlocutoire et priodonte. »
La fraction n'est pas prévisible:
C'est là son moléculaire défi.
« Que ferriez-vous au tendon cher ?
Discorda-t-elle à cette énarthrose.
— Nuncupation et joyau à tout vendeur,
Je chaponnais, ne vous déploie.
— Vous chaponniez ? J'en suis fort alarmante. Eh bien ! débagoulez
maintenant. »

Raymond Queneau

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Para acometer la traducción de este texto oulipiano, un texto que ha sido transformado por la constricción S+7 (aquí A+7, Sm+7, Sf+7, V+7), hay que recurrir a tres textos: el texto original —o deducirlo—, el diccionario español o texto de apoyo, que posea características en cuanto a tono y estilo similares a las del empleado para la recreación del texto oulipiano, y el oulipiano propiamente dicho. En base a este material, pueden tomarse en consideración dos enfoques:

El primero se propone respetar la constricción en cuanto que fin último del Oulipo, esto es, atender a una única constricción *maîtrisable*. Se aplica rigurosamente la regla y para ello hay que traducir previamente el texto de partida. En un caso se tomará el artículo de 1961 de Le Monde y se traducirá al español, en el caso de «La cimaise et la fraction» se acudirá a una traducción de la fábula original o se traducirá también —lo que supondría un trabajo añadido—. Posteriormente se sustituirán los términos por aquellos otros de su misma categoría gramatical que aparezcan siete entradas después en el diccionario escogido.

Este es el método de traducción que presumiblemente empleó Antonio Fernández Ferrer para su versión de *Exercices de style* de Queneau (2006), y que así justifica en el prólogo (p. 26): «La transformación del texto ha de realizarse con absoluta honestidad y rigidez, aplicando el método escogido de forma absolutamente mecánica, sin manipulación ulterior.»

El segundo enfoque consiste en traducir «La cimaise et la fraction» lo más literalmente posible, casi palabra por palabra, para trasladar los sinsentidos del texto oulipiano en francés tal y como le resultó al autor. Según este enfoque no se pierde el enlace entre el resultado de la traducción y el del texto oulipiano, pero sí la capacidad del lector hispanohablante para deducir la palabra que iba en su lugar y, por tanto, para averiguar el significado del texto original. Se le priva de interactuar con el texto, de ir más allá, de descubrir y valorar el proceso por el que se ha transformado (*revelación de la constricción*). De ser consciente del procedimiento, que es la esencia, la gracia, en suma.

Siguiendo el primero de los dos enfoques expuestos por las razones ya mencionadas y habiendo escogido la traducción de Llorente por parecer la otra incompleta, el resultado de la traducción es el siguiente:

«La cigarra y la hormiga», Jean de La Fontaine — Traducción de Alfredo Rodríguez López-Vázquez (Ed. Cátedra, 2016)

La cigarra, que cantó
por verano,
se vio sin nada de grano
cuando el cierzo apareció
No tenía ni un trocito
de mosca o gusanito

y fue a pedirle a la hormiga,
 su vecina, que le diera
 algo hasta la primavera:
 «Yo os pagaré, buena amiga,
 antes de agosto, el total
 de interés y capital».
 La hormiga no es prestadora.
 no es su defecto mayor.
 «¿Qué hacíais cuando el calor?»,
 le dice a la pedidora.

«**La cimboga y la hornilla**», mi propuesta de traducción de la fábula «La cigarra y la hormiga» de La Fontaine, a partir de traducción de Alfredo Rodríguez López Vázquez, tratada con Diccionario escolar bilingüe castellano-catalán, Biblograf, 2007.

La cimboga que capituló
 por veredicto,
 se vistió sin nada de grial
 cuando el cilicio apedreó
 No terminó ni un trompetazo
 de moto o hábito
 y fue a pellizcar a la hornilla,
 su vejatoria, que le decapitó
 algo hasta la privatización:
 «Yo os palpo, burguesa amnistía,
 antes de agricultor, el tractor
 de interlunio y capotazo».
 La hornilla no es presurosa.
 no es su deleite mediado.
 «Qué hartábais cuando el calzonazos?»
 le decrece a la peinada.

3.1.2 Texto homólogo

En la homosintaxis, el homomorfismo o el texto homólogo, tal como prescribe esta constricción oulipiana, hay que sustituir todos los adjetivos, verbos y sustantivos de un texto fuente, siempre respetando la prosodia, la persona y el tiempo verbales. A fin de limitar el carácter excesivamente arbitrario de la regla, es recomendable extraer las palabras de sustitución de otro texto que presente un contraste de estilo con respecto al original (Fournel, Bénabou et al. 2009).

Le ciel mental de *L'Instant fatal* de Queneau, según los tres volúmenes de Pierre Klossowski (escogidos por su estilo severo y raciniano, tan contrario al de Queneau).

Quand nous aboutirons la phrase pour revers dans un orbe de mots	Quand nous pénétrerons la gueule ed' de travers dans l'empire des morts
au bout de nos pensées nos noms et nos repères comme en ont tous les mots	avecque nos verrues nos poux et nos can- cers comme en ont tous les morts

<p>puisque production noire on voudrait dans la sphère enfermer tous les mots</p> <p>avec séparation de blancheur singulière qui ordonne les mots</p> <p>quand la conscience nette on verra la ma- tière qui fait les creux des mots</p> <p>des objets dans l'espace et le corps sous la pierre visage pour les mots</p> <p>lorsque le sens trop mat nudité prison- nière qui assène les mots</p> <p>et le spectre malin en fait secret pervers essoufflement des mots</p> <p>quand le Saint-Vit levé les syllabes légères autant feignent les mots</p> <p>et le jeu bien vécu la légende adultère peu membrus sont les mots</p> <p>[...]</p> <p>Michelle Gringaud (Fournel, Bénabou et al. 2009: 600)</p>	<p>lorsque narine close on ira dans la terre rejoindre tous les morts</p> <p>après dégustation de pompe funéraire qui asperge les morts</p> <p>quand la canine molle on mordra la pous- sière que font les os des morts</p> <p>des bouchons dans l'oreille et le bec dans la bière abreuvoir pour les morts</p> <p>lorsque le corps bien las fatigue médul- laire qui esquinte les morts</p> <p>et le cerveau mité un peu genre gruyère apanage des morts</p> <p>quand le chose flétri les machines pré- caires guère baisent les morts</p> <p>et le dos tout voûté la charpente angulaire peu souples sont les morts</p> <p>[...]</p> <p>Raymond Queneau (Queneau, 1948)</p>
---	--

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

La traducción de esta constricción sigue un método similar al del S+7, por ser ambas constricciones del anoulipismo. Los enfoques, por tanto, vuelven a ser los dos del S+7, salvando dos diferencias: el texto homólogo no requiere que el lector compare con el texto fuente para ser comprendido en el sentido, sino para valorar y comprender la estructura que lo constriñe. Por otro lado, la elección del vocabulario del texto de apoyo, aquí Klossowski, no se produce de manera tan sistemática como en la anterior constricción, sino que el autor juega un papel más activo —y menos objetivo— que habrá que reflejar.

El primer enfoque, se recordará, es aquel según el cual habrá de mantenerse la estructura del poema, aplicando rigurosamente la constricción, y para ello será necesario traducir o recurrir a una traducción ya existente del poema original, de *l'Instant fatal*. Luego se tomará un texto de apoyo de características semejan-

tes a las de los de Pierre Klossowski, un estilo severo y raciniano, o bien estos mismos textos traducidos, en cuyo caso se podría tratar de emplear los mismos términos, siempre y cuando, como indica la norma, se respete la estructura y la prosodia. El lector se encontraría ante un texto lleno de contrastes y podría, llegado el caso, acudir al texto original traducido en castellano (Queneau, 2009) para comprobar que la constricción sigue vigente y que se trata de dos textos perfectamente homólogos.

Sin embargo, no se trasladaría la participación del autor oulipiano, por lo que la relación entre el texto resultante y el de Gringaud en este caso tendría en común el texto de partida y la constricción. No recogería el papel de Gringaud y por tanto no podría llamarse traducción como tal.

Conforme al segundo enfoque expuesto en el epígrafe anterior y aplicándolo a la constricción del texto homólogo, se traduciría el texto de Gringaud casi literalmente, tratando de respetar la rima en la medida de lo posible. Lo principal según este enfoque es trasladar el sentido y la elección de los elementos que lo conforman para dar lugar a un impacto similar al que experimenta el lector francés. De este modo el lector hispanohablante tendrá la posibilidad de acudir al texto original y podrá comparar los contrastes de sentido entre ambas versiones, el texto de Michelle Gringaud y el de Queneau traducidos.

Con todo, será muy probable que la estructura de ambos no sea idéntica: para hacer un texto coherente en español no siempre es posible calcar la sintaxis francesa. De manera que la constricción no sería estrictamente respetada.

Dicho lo cual, ceñirse a uno de los dos enfoques supondría llegar a un resultado de cualidades mejorables. En lo que difiere el texto homólogo del s+7, como se ha expuesto más arriba, es que la selección de las palabras de sustitución es mucho más libre, es consciente y personal, y es conveniente reflejar este aspecto.

Se propone a continuación una traducción que toma la estructura de la traducción del texto de Queneau, llevada a cabo por Adolfo García Ortega, y las palabras escogidas del texto de Klossowski por Michelle Gringaud. El resultado es un texto que conserva tanto el sentido del poema oulipiano como la estructura del poema de referencia, *El Instante fatal* (y no *L'Instant fatal*), y que, como éste, tampoco rima, a diferencia del original francés.

A la modificación concreta de este texto se le podría añadir una presunta paronimia que pudiera ser escogida a propósito o que, según el decálogo implícito del Oulipo, sea una feliz coincidencia. Se da entre la palabra de final de estrofa del poema de Queneau, «morts», y la del texto oulipiano «mots». Respetar la paronimia, una conjetura, implicaría faltar al sentido y, por tanto, se preferirá mantener este en detrimento de aquella.

El instante fatal, R. Queneau (Traducción de Adolfo García Ortega). Y mi propuesta de traducción oulipiana: ***El cielo mental***.

EL INSTANTE FATAL

Cuando entremos por la boca y de través
en el imperio de los muertos

con nuestras verrugas nuestros piojos y
nuestros cánceres
como tienen todos los muertos

cuando el orificio nasal se cierre y vayamos
bajo tierra
a reunirnos con todos los muertos

tras la degustación de las pompas fúnebres
con que rocían a los muertos

cuando el colmillo se caiga y mordamos el
polvo
hecho de huesos de muertos

taponés de corcho en la oreja y hocico en
el ataúd
abrevadero para muertos

cuando el cuerpo esté molido por la fatiga
medular
que revienta a los muertos

y el cerebro apolillado un tanto estilo
gruyère
atributo de los muertos

cuando los efímeros cotilleos precarios
apenas lleguen ya a los muertos

y la espalda esté toda encorvada cual esqueleto
anguloso
pues poco flexibles son los muertos
[...]

EL CIELO MENTAL

Cuando acabemos con la frase y al revés
en el orbe de las palabras

con nuestros pensamientos nuestros
nombres y nuestros hitos
como tienen todas las palabras

cuando la producción negra se haga y
queramos en la esfera
encerrar a todas las palabras

tras la separación de la blancura singular
con que ordenan las palabras

cuando la conciencia se aclare y veamos la
materia
hecha de huecos de palabras

objetos de todo en el espacio y cuerpo
sobre la piedra
rostro para palabras

cuando el sentido sea mate por la desnudez
prisionera
que dirige las palabras

y el espectro astuto un tanto secreto perverso
sofoco de las palabras

cuando el ligero despertar de las sílabas
tanto simule ya las palabras

y el juego sea bien vivido cual leyenda
adúltera
pues poco vigorosas son las palabras
[...]

3.2 Constricciones del fonema

En el segundo grupo de constricciones que se analizarán quedan incluidas aquellas que constriñen las palabras en función de su fonética: la homofonía (synthoulipismo) y el isovocalismo (anoulipismo).

3.2.1 Homofonía

La homofonía está directamente relacionada con el fonema y su escritura, cuya relación en español se presta más a la univocidad que en francés, y por tanto es más frecuente en este idioma. Es un fenómeno por el que dos palabras o conjuntos de palabras (como es la holorríma⁸) se pronuncian igual o de manera muy similar (paronomasia) pero se escriben y tienen un significado diferente. La constricción oulipiana se sirve de este hecho para obtener dobles sentidos, un tono cómico o simplemente como regla estricta y difícil de cumplir, que incita al autor a superar sus propios obstáculos. Cuanto menor es la distancia fonética, mayor es el efecto de contraste semántico, explica Ramón Lladó (2006).

Numerosos problemas de traducción se derivan de la homofonía por su uso en los juegos de palabras. No obstante, según Lladó, los juegos de palabras se han tratado en mayor medida de forma aislada, como «una práctica no sistemática», y rara vez como un problema a nivel textual que en el Oulipo se encuentra constantemente. Este hecho tiene repercusiones a la hora de considerar la magnitud de la equivalencia: en el fragmento de Queneau «nain, deuil, toit, carte, sein, scie, sexe, huître, oeuf et disque» las palabras se asemejan por paronomasia, ya que la similitud no es perfecta, pero si se considera la secuencia entera y seguida, la homofonía es casi exacta (Lladó, 2006).

A continuación presenta a Raymond Roussel, uno de los mayores representantes del fenómeno de la homonimia, junto con Alphonse Allais. Roussel descompone el fragmento de la canción popular «J'ai du bon tabac dans ma tabatière» y lo transforma en «Jade tube onde aubade en mat (objet mat) a basse tierce», y para cuya traducción se propuso «Jade tub ona albada en mat baix tercera», que conserva la homofonía con respecto al francés.

Los textos aquí escogidos para representar la homofonía son *Belles cités* y *Table de nain*. *Belles cités* son un conjunto de adivinanzas que consisten en una estrofa formada por sintagmas relacionados sintácticamente y semánticamente con respecto al sintagma homófono que se origina a partir del nombre de una ciudad. Es decir, los sintagmas de la estrofa son cohipónimos de los términos del sintagma-ciudad.

⁸ Versos enteramente homófonos entre sí

Belles cités, « Chicagos », (Fournel, Bénabou et al. 2009: 82)

Nul boulgour
Néant couscous
Zéro patate
Nada polenta
PAS RIZ
*

Valet roi
Dix neuf
Dix valet
Roi neuf
DAME AS
*

Lainou
Rayonnou
Nylonou
Goretexou
COTONOU

Corps se cache, mon Dieu
Beauté se montre, Seigneur
Charme agit, maître
Nudité s'exhibe, ma foi
ÂME SE TERRE, DAME
*

Suitcase Mom
Big box brother
Vanity-case sister
Purse grand-ma
BAG DAD
*

Moïse grippe
Christ rougeole
Mani lèpre
Mahomet tuberculose
BOUDDHA PESTE

TABLE DE NAIN (Fournel, Bénabou et al. 2009: 570)

TABLE DE NAIN

Nain fois nain nain
Nain fois deuil deuil
Nain fois toit toit
Nain fois carte carte
Nain fois sein sein
Nain fois scie scie
Nain fois sexe sexe
Nain fois huître huître
Nain fois oeuf oeuf
Nain fois disque disque

TABLE DE SCIE

Scie fois nain scie
Scie fois deuil bouse
Scie fois toit disque-huître
Scie fois carte vin-carte
Scie fois sein tendre
Scie fois sexe garance-deuil
Scie fois huître garance-huître
Scie fois oeuf cinglante carte
Scie fois disque sois-sage

Paul Fournel

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

A título de ejemplo de traducción tenemos la versión que Antonio Fernández Ferrer hizo del ejercicio de estilo de Queneau «Homophonique», en la que se mantiene la historia en su conjunto pero la homofonía se hace a partir de términos y frases diferentes: «Ange ouvert m'y dit sur la pelle à deux formes d'un haut obus (est-ce?), j'à peine sus un je nomme (ô Coulomb!) avec de l'adresse autour du chat beau» pasa a convertirse en «Un ama eñe Ana debe era ano, ame dio di a, su vi a la plata forma tras era dé una unto bu úsese. Esta haba mira an-

do a sombra do une efe bocón sus hombre rorro de hado poros curo cor don», de manera que no es necesario tener el texto original ni el oulipiano para darse cuenta del juego. Se trata de dar un equivalente dinámico (Nida, 1974 apud Morillas, 1998), esto es, trasladar el efecto que tiene sobre el lector el texto de partida para el lector de la lengua de partida.

Umberto Eco justifica su traducción de *Exercices de style* de Queneau aduciendo que la traducción de este tipo de textos no debe basarse en la búsqueda de sinónimos, sino que, antes que nada, se deben comprender las reglas del juego y seguirlas, intentando reproducir los mismos procedimientos que el autor pero sobre un texto base de la lengua en la que se trabaja. Morillas concluye: «La fidelidad, por tanto, a la hora de traducir, consistirá en seguir las mismas reglas del juego que el escritor de la obra que se traduce.»

Este es el mismo argumento que se ha defendido para la traducción de la mayoría de los textos oulipianos que en este trabajo se exponen.

De todo lo anterior se deriva que para respetar la constricción de la homofonía en el conjunto de *Belles cités* habría que conmutar algunas de las ciudades que no tienen equivalente homófono simple—o parónimo—en español por otras que sí lo tienen: Estocolomo, Panamá, Lima, Toulouse [to loose], Marsella o Paraguay. También se publicaron algunas de estas adivinanzas en inglés, que cabría dejarlas en el mismo idioma, y otras en francés pero que, por su etimología, pueden traducirse casi literalmente al español (BUDA-PEST).

Esta es mi propuesta llevada a la práctica:

Moisés gripe
Cristo sarampión
Mani lepra
Mahoma tuberculosis

BUDA PESTE

*

Mesié fobia
Señora angustias
Caballero espanto
Doña dolores

DAMA ASCO

*

Abril delfín
Junio marsopa
Julio cachalote
Agosto narval

MAYO ORCA

Tasca se ignora
Tugurio se olvida
Café se da por supuesto
Taberna se evita

BAR SE OBVIA

*

Sentir tó
Oír poco
Callar mucho
Oler mal

VER NÁ

*

Dátil
Higo seco
Uva pasa
Altramuz

OREJÓN

El mismo enfoque se aplicaría a *Table de nain*, y se pone de manifiesto que otro diferente sería, para este tipo de constricción, una metodología de traducción poco

apropiada que acabaría con la intención y la *dénudation du procédé* del autor. ¿Quién sostendría que «Enano por enano enano»?

TABLA DEL HUMO

Humo por humo humo
Humo por tos tos
Humo por estrés estrés
Humo por cuarto cuarto
Humo por bingo bingo
Humo por béis béis
Humo por seta seta
Humo por cocho cocho
Humo por mueble mueble
Humo por tez tez

TABLA DEL BINGO

Bingo por humo bingo
Bingo por tos tez
Bingo por estrés lince
Bingo por cuarto vende
Bingo por bingo vendebingo
Bingo por béis renta
Bingo por seta renta y bingo
Bingo por cocho cruenta
Bingo por mueble cruenta y bingo
Bingo por tez zinc cuenta

3.2.2 Isovocalismo

El homovocalismo o isovocalismo es la constricción que permite escribir un texto en el que tienen que aparecer todas las vocales de un texto fuente y por orden. Se podría decir una rima intertextual perfectamente asonante. Esta regla pertenece pues, como las anteriores expuestas, al anoulipismo. Bajo esta regla es irrelevante la estructura que tiene el texto de partida. Lo que espolea la imaginación es la idea de un texto cuyas vocales están limitadas.

Existe, por cierto, una confusión entre el isovocalismo y el monovocalismo. Este último es la constricción que dio lugar a la obra perequiana de *Les Revenentes*, en la que la única vocal empleada es la *e*.

La relación existente entre el texto obtenido y el texto primero, a continuación *Sonnet*, de Stéphane Mallarmé, queda en gran parte de las ocasiones explicitada de antemano, por revelación obligada⁹, para que el lector sea consciente del juego y sepa valorarlo en su dificultad y su rigidez, en su habilidad para nacer —o sobrevivir— gracias a —y no pese a— la constricción escogida. Es decir, lo único para lo que es importante conocer el texto de partida es para ser consciente de que el texto parte de otro que lo constriñe, de que no es en ningún caso un texto aleatorio. Lo fundamental es que quede claro el texto de partida, la forma dada de antemano.

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Para proceder a la traducción debe plantearse antes que nada cuál será el texto forma del que partirá la traducción. Del mismo modo que en otras de las constricciones analizadas anteriormente, lo fundamental consiste en mantener, incluso antes del sentido, la forma, una norma matematizable y estructurante,

⁹ Ver p.12

liberadora. La fuente de inspiración, en fin. Esta función estructurante podrían desempeñarla dos textos: el francés o el oulipiano —lo que en estas circunstancias vendría a ser equivalente, pues las vocales son las mismas— o uno en español, que podría ser el original traducido o su traducción ya publicada.

Por un lado, partir del texto traducido en español alejaría el resultado sonoro español del francés, aunque permitiría una mejor comparación para el lector hispanohablante entre el texto oulipiano y la versión de Mallarmé traducida.

Por otro, si se partiese de un texto en lengua francesa y se tomasen de éste sus vocales, la frecuencia de aparición no sería natural en castellano y los diptongos serían difíciles de conservar, con lo que deberían emplearse como letras individuales y no como conjunto vocálico y no se conservaría la estructura sonora como tal.

En definitiva, tomar como texto fuente una traducción del texto de Mallarmé resulta en este caso la opción más conveniente y cercana a los presupuestos de la constricción y bastaría con citar que se ha realizado el texto oulipiano a partir de la traducción del texto de Mallarmé para que el lector pueda interactuar conscientemente con el texto. Lo único salvable del poema oulipiano isovocálico de Queneau es la constricción y el poema de referencia.

Le liège, le titane et le sel aujourd'hui, Sonnet, Stéphane Mallarmé
Raymond Queneau

Le liège, le titane et le sel aujourd'hui
Vont-ils nous repiquer avec un bout d'aine
ivre
Ce mac pur outillé que tente sous le givre
Le cancanant gravier des coqs qui n'ont pas
fui

Un singe d'ocre loi me soutient que c'est lui
Satirique puis qui sans versoir se délivre
Pour n'avoir pas planté la lésion où vivre
Quand du puéril pivert a retenti l'ennui

Tout ce porc tatouera cette grande agonie
Par l'escale intimée au poireau qui le nie
Mais non l'odeur du corps où le cuivre est pris

Grand pôle qu'à ce pieu son dur ébat assigne
Il cintre, o cytise, un bonze droit de mépris
Que met parmi le style obnubilé le Cygne.

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas
fui!

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligé à l'oiseau qui le nie.
Mais non l'horreur du sol où le plumage est
pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise, au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

Soneto. Trad. del francés de Federico Gorbea

El virgen, el vivaz y el hermoso presente
¿Habrà de desgarrarnos con aletazo ebrio?
¡Duro lago olvidado, bajo su escarcha insiste
El glacià transparente de vuelos que no huyeron!

Un cisne del pasado acuèrdase que es él
Quien se libera —espléndido— pero sin esperanza,
Ya que nunca cantó la región de vivir
Cuando del yermo invierno resplandeciò el hastío.

Sacudirà su cuello esa blanca agonía
Por el espacio impuesta al ave que la niega,
Mas no el horror del suelo que apresa su plumaje.

Fantasma que a ese sitio le da su puro brillo,
Inmóvil queda en el sueño frío de desdén
Que el Cisne viste en medio de su inútil exilio.

Mi versión isovocàlica propuesta del Soneto de Mallarmé

El linxe, el titán y el lechoso endeble
¿Cabrán en el capazo por alentarlos ebrios?
¡Dudo, algo oirá, bajo su estanca lividez
El magiar aparente de pueblos que no fueron!

Un tigre del asador acuèrdase que es él
quien es quimera —estrépito— pero si se prepara,
Al que multa ya con la sesión elixir
Cuando el yermo infierno reblandeciò el castigo.

Acudirà a su sueño esa vaga armonía
Por el extraño impuesta acabe esa friega,
Mas no el horror del pueblo que aprieta su pelaje.

Falta asma que a ese ripio le da su puro tipo
Inútil deja en el suelo frío del Edén
Que el Tigre embiste en tedio de su fútil peligro.

3.3 Constricciones de la letra

A continuación se presentarán dos constricciones (el heterograma y las bellas ausentes) que limitan el uso de la lengua a unas determinadas letras del alfabeto. El principio fundamental sobre el que se basan es la constricción del lipograma, que consiste en abstenerse de emplear una parte del alfabeto —que puede ser desde una sola letra hasta todas las letras de caja alta, todas las consonantes labiales, etc. —, en un texto o frase.

Teniendo en cuenta esta definición, muchas frases podrían ser lipogramáticas *per se*, sin que hubiera ningún tipo de intencionalidad detrás. Sin embargo, la dificultad del lipograma depende de la frecuencia en cada lengua de las letras escogidas. En francés las más frecuentes son E S A R T I N U L O, mientras que en español son E A O S R N I D L C (Terrádez, 2001), con lo que las que coinciden entre francés y español son E S A R N I L O.

Entre muchos otros escritores plagiadores por anticipación del lipograma y el anagrama que hubo en la literatura española se encuentra Alonso de Alcalá y Herrera, que escribió en el siglo XVII cinco novelas ejemplares que eran lipogramas, cada novela de una vocal, y el *Jardim anagrammatico de Divinas Flores Lusitanas, Hespanholas e Latinas* (Lisboa, 1654), que incluye 683 anagramas en prosa y verso. También otros como Enrique Jardiel Poncela, que publicó (1926-1927) cinco relatos lipogramáticos en el diario *La Voz*.

3.3.1 El heterograma

El heterograma es un término que no está registrado en la Real Academia de la Lengua Española, pero que tiene y ha tenido un amplio uso en la literatura, tanto extranjera como española. El concepto de heterograma hace referencia a un término cuyas letras no se repiten. Ejemplos de heterogramas en español serían «murciélago», «barco», «niño», «París» (y no lo serían «cuello», «cerrazón», «hache»...); en francés serían «porte», «plus», «gourmand» o *Ulcérations* (poemas heteroanagramáticos de Georges Perec), pero no «animaux», «myrtille» o «Écosse». También se pueden añadir constricciones adicionales, como en las obras de Perec *Alphabets* (76 versos heterogramáticos y endecasílabos compuestos de once letras) y *La Clôture* (en el que a cada anagrama se le permite una letra comodín).

Para la lengua común, pues, el fenómeno del heterograma puede ser simplemente casual. Para el Oulipo no. El Oulipo emplea el término en un sentido más específico y no deja nada al azar, sino que sustituye esta restricción, el azar, por otra que le es propia. Para el grupo un texto heterogramático es un verso en el caso de la poesía y un enunciado en el de la prosa cuyas letras no se repiten y formado a partir de los anagramas de un heterograma. Los versos pueden:

Ser enunciados completos:

L'ARC N'OSE
L'ARÇON SE
SACRÉ L'ON
N'A L'OR SEC
L'OR EN SAC
L'OS : CARNE
EN ROC LAS

Georges Perec

O permitirse cortes:

un bois ; là très
s loin aube, tr
ès. Bruit, là : on
brise un alto.
la noire subt
ils, son brut (a
orte), uni, sabl
e, naït : sol! rub
is, l'atone brû
lant broie, us
é, un sort : Bali.

Jacques Roubaud

Entorno al heterograma más productivo en español según las estadísticas ya hablaron Màrius Serra y Josep Maria Albaigès: ADULTERINOS contiene 12 letras y un 84% de frecuencia de las letras que aparecen en un texto cualquiera de nuestro idioma, lo que implica que es el heterograma que más se presta a convertirse en anagramas con los que producir un texto. En francés Georges Perec jugó con el heterograma «Ulcérations» (11 letras) por los mismos motivos, aunque no es el único, pues también otros autores han escrito poemas del mismo tipo en otros idiomas. Es el caso de Ruggero Campagnoli con el heterograma EDULCORANTI (italiano, centina heretoanagramática) o de Ian Monk con SLITHERONDA (inglés) («La luna en el mar riel», Moscú).

En lengua española, Ramón Tiraplom escribió un poema heterogramático que se publica parcialmente en la revista *Carrollia*, nº66 (2000) a partir de la secuencia EAOS NRLI DUCT. Comienza así:

SO CRUENTA LID
Luciendo tras
dulce trino ... ¡As,
sin lucro te da!
Tú ríndelos. ¡Ca!

A continuación se reproduce un fragmento de *Ulcérations*, cuyo método se tratará de desentrañar para poder reproducirlo posteriormente en la traducción.

Ulcérations, Georges Perec, La Bibliothèque Oulipienne, nº1, vol.1, 1987 (fragmento):

1.

Coeur à l'instinct saouïl,
reclus à trône inutile,
Corsaire coulant secourant
l'isolé,
tu crains la cours intruse ?

Calotin nul, ta sorcière
t'inocula son lucre si tacite
(l'ours naturel, Caïn solaire,
scout nanti, ruse collante,
sourcier, cousin...)

La trace luit.

Son éclair nous ternit là où
scrute l'Inca soliste
(car un ortolan se cuit en
coulis rance).

Oui, l'astral tournis,
ce larcin où te sourit
l'ancestral souci
ne tua
ni l'escroc
ni la souterraine locuste.

2.

000 ULCERATIONS	018 ERCOUSINLAT
001 COEURALINST	019 RACELUITSON
002 INCTSAOULRE	020 ECLAIRNOUST
003 CLUSATRONEI	021 ERNITLAOUCS
004 NUTILECORSA	022 RUTELINCASO
005 IRECOULANTS	023 LISTECARUNO
006 ECOURANTLIS	024 RTOLANSECUI
007 OLETUCRAINS	025 TENCOULISRA
008 LACOURSEINT	026 NCEOUILASTR
009 RUSECALOTIN	027 ALTOURNISCE
010 NULTASORCIE	028 LARCINOUTES
011 RETINOCULAS	029 OURITLANCES
012 ONLUCRESITA	030 TRALSOUICINE
013 CITELOURSNA	031 TUANILESCRO
014 TURELCAINSO	032 CNILASOUTER
015 LAIRESCOUTN	033 RAINELOCUST
016 ANTIRUSECOL	034 EONCSURITLA
017 LANTESOURCI	

El poema se construye entorno a un heterograma de 11 letras (ULCERATIONS), que han de repetirse continuamente de once en once en distinto orden. Al final del texto se reproducen, como se muestra en parte en el punto 2, todas las combinaciones de letras que se han empleado por orden de aparición, se desvela el procedimiento. No se cambia necesariamente de verso cuando éste contiene las once letras, por lo que se permite cortes de enunciados, aunque no de palabras,

y los heterogramas fuente no siguen un sistema específico de combinatoria, de lo que se puede deducir que fueron ensamblados a conveniencia.

Todas las combinaciones posibles que se podrían registrar serían más de 900.000, conque no merecería la pena ni el esfuerzo revisar todos los resultados de un algoritmo o una combinación matemática, porque habría una gran cantidad de ellas que no serían productivas, como por ejemplo las combinaciones en que más de cuatro vocales o consonantes aparecen seguidas.

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Para la traducción es necesario plantearse cuáles son las prioridades de ésta con respecto al texto: es evidente que una traducción literal no daría como resultado heterogramas, por lo que hay que partir de otro enfoque que conceda prevalente importancia a la constricción, regla conformadora del texto e inspiradora para Georges Perec.

El resultado sería otro texto con la misma idea matricial, pero en ningún caso sería posible traducir este texto mediante una traducción mínimamente fiel al sentido. El modo de transmitir el poema, el mensaje en sí, que no es sino la constricción —dotada de sentido en el momento en que es el fundamento del texto—, es representando el mismo juego. El principio de este método sería, como ya se ha mencionado antes, un equivalente dinámico, que reproduzca el efecto que tuvo el texto de Georges Perec en los lectores de la lengua de partida. Un poema como *Ulcérations* no tiene una única constricción, que es la del heterograma, sino otra mucho más rígida para los hablantes de otras lenguas: el francés.

A fin de comprobar que este poema autogenerado —en el que primero se inventa la constricción y de ahí proviene el texto— es difícil de construir pero no imposible, se han seguido los primeros pasos que debería dar el encargado de tan gran tarea, equivalente, por consiguiente, a la que hizo Perec en su momento.

Para comenzar, se ha escogido el heterograma DOCTRINALES en vez de ADULTERINOS, propuesto por Serra y Albaigès, porque según los generadores de anagramas en línea y las estadísticas de otras fuentes como Terradez (2001) o *Wikipedia*, el heterograma DOCTRINALES da como resultado más anagramas que ADULTERINOS.

A continuación, sería tremendamente útil elaborar un glosario con todos aquellos anagramas que se puedan extraer del heterograma fuente¹⁰, DOCTRINALES cualquiera que sea su extensión, dividiéndolos en categorías gramaticales o en función de su longitud. En principio, el resultado obtenido de anagramas posibles es superior a 3.000, comprendidas todas aquellas palabras existentes en español entre dos y once letras. Podría decirse que el procedimiento que hay que seguir no es tanto preparar unos segmentos y luego unirlos como restringir la libertad de las palabras a las reglas de los segmentos.

Posteriormente, se procedería a ensamblar los heterogramas con anagramas que no contengan letras en común, y de ahí conformar luego la serpiente de versos divisibles. Es una tarea evidentemente titánica, equivalente en todos los sentidos a la que Perec llevó a cabo en su día, que aquí no ha sido posible reproducir.

Una de las dificultades que esta tarea en español puede tener por comparación a las que pueden surgir en francés es que en este idioma combinaciones de vocales pueden ser homófonas a grafías simples de vocales, lo que aumenta las combinaciones y los sonidos fruto de éstas (au>/o/, eu>/e/, ae>/é/).

GLOSARIO

Anagramas de dos letras: os so ro no lo ti si ir ni te es se en el le do id de oc ce as na al la ea da ca

Anagramas de tres letras: sal lar loa ola ita ira ate tea ase esa sea are era rae lea das dar oda dan oca can cal cae ida [...]

Anagramas de cuatro letras: ando dona nado lado load dais asid odia seda acto toca asco caos orca croa roca idea cola rica dona nace caer loca criar clan cita[...]

Anagramas de cinco letras: trine nieto iones reino ileso senil tildo nidos dotes tosed denso [...]

O un glosario por categorías gramaticales, si resultase más fácil luego escoger las palabras:

Verbos: señalo dice cose trina adoctrine sea di colar saco es esta están dile insultare [...]

Sustantivos: crin as seta trino reno don cosa coral losa rin oca saco cita cena sol tris redil [...]

Adjetivos: seco, ralo, rota [...]

Partículas: esa eso esto la lo le te él se si no ti de del aun en al sin so tras ante contra de detrás [...]

¹⁰ Para lo cual pueden emplearse programas en línea de búsqueda de anagramas como <http://www.wordplays.com/es/generador-anagrama>

3.3.2 Bellas/os ausentes

Las/os bellas/os ausentes son poesías/poemas que cuentan con un número de versos igual al número de letras del nombre de la persona a que van dirigidos, característica común al acróstico. Además, en los bellos ausentes está prohibido emplear la primera letra del nombre en el primer verso; la segunda, en el segundo, y así sucesivamente. Todos los versos tendrán que contener todas las letras del abecedario salvo la bella ausente y la *k* y la *w*, por considerarse ajenas al alfabeto latino original. En el poema que presentamos a continuación, no obstante, estas dos letras aparecen en aquellos versos en los que está ausente la letra *e*.

Esta constricción se inscribe como los heterogramas en el synthoulipismo, y del mismo modo consiste en restringir las letras que se pueden emplear. Las bellas ausentes son, por tanto, lipogramas por versos que además deben incluir todas las letras en cada uno de ellos. Debe tenerse en cuenta que los bellos presentes guardan relación en su sentido con la persona a que van dirigidos, lo que supone una regla adicional que hay que mantener.

Le bel absent (Jacques Bens, *Antologie de l'Oulipo*, 2009)

Dans ces lieux que vous hantez gentiment, je le sens, depuis ce matin flamboyant de soixante-seize,

S'est brisé l'écho des rires généreux que vous jetez pour nous sur le foyer des mots.

Nos plumes grinceront jusqu'aux soirs de nos vies, comme la flèche de bambou sur le papier de riz,

Sans plus éveiller ces graves et joyeux devis à quoi vous nous aviez si fort habitués.

Regardez, jeunes gens vertueux, ce qui flambe rue Casimir-Pinel, à Neuilly, Hauts-de-Seine !

[...]

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

El procedimiento de traducción podría ser similar al de *La disparition*, tal como Esther Morillas lo describe (op. cit.), por su similitud en el tipo de constricción. Es necesario, como también ocurre en la obra de Perec, una doble traducción: interlingüística, en la que se trasladará el sentido, e intralingüística, en la que se modificará la estructura para conservar la constricción del poema. No obstante, conviene recordar la dificultad complementaria de que aparezcan en cada verso todas las letras del abecedario, con lo que quizá sea útil aprovechar la no restricción de verso libre en cuanto a rima y longitud para añadir palabras que no aporten sentido pero que sirvan para completar el abecedario. Cualquier otro enfoque de traducción resultaría contrario a la constricción de matriz o bien contrario al sentido del poema.

Además, considerando que el español cuenta con una letra más en el abecedario, la *ñ*, sería también conveniente incluirla, pese a que por sus reglas deciden ceñirse al alfabeto latino, que no la contiene.

Conforme a lo dicho anteriormente, este es el resultado, mi propuesta:

El bello ausente

En esos paisajes que has paseado bondadosamente, así lo veo yo, desde aquella mañana fugaz del septuagésimo sexto,

Se rompió el eco dueño del reír generoso que emitiste sobre nosotros bajo el techo en que viven gozo y texto.

Nuestras plumas gemirán justo hasta el año final de nuestras vidas, como la flecha de bambú exuda sobre papel de arroz,

Sin despertar ya nunca otro año aquellos graves y jocosos presupuestos con que con tanto éxito nos habías familiarizado.[...]

4 Conclusiones

El camino recorrido de acercamiento de textos oulipianos al castellano ha sido breve e inevitablemente limitado y no podría considerarse más que otro paso en la dirección hacia la traducción del misterioso grupo. De entre las seis constricciones que conforman el trabajo, tres se inscriben en procedimientos del synthoulipismo (isovocalismo, heterogramas y bellas ausentes), es decir, son textos completamente nuevos, contruidos en torno a una regla escogida de antemano. Las otras tres corresponden al anoulipismo, la rama de actuación del Oulipo menos traducida con gran diferencia. Esto puede deberse bien al conflicto que presenta tener tres textos de referencia para producir una traducción, bien a la necesidad de una edición poco comercial y que muestre ambos textos en español, el traducido de referencia y el traducido, pues el lector hispanohablante no tiene por qué conocer el texto francés de referencia.

Otras de las constricciones que se barajaron incluir fueron la constricción del prisionero (lipograma de caja alta), *l'égal français* (o su equivalente *l'égal fragnol*) y la holorrima, pero fueron descartadas porque suponían un reto difícilmente asumible en el marco de un trabajo de fin de grado. Esto es, no obstante, lo que ha sucedido con el poema *Ulcérations* de Perec, que encarna para este trabajo el callejón sin salida a que Le Lionnais hace referencia, aquel cuyo fin no puede verse hasta que uno topa con el muro: « On ne sait bien où conduit un chemin qu'en le parcourant ou, tout au moins, en y jetant un coup d'œil pour voir s'il se termine, à peu de distance, en cul-de-sac, ou s'il n'a pas de fin visible. » (Oulipo, 1973)

En estas páginas se ha tratado de aportar una perspectiva amplia de todo lo que el Oulipo representa. Por ello, se ha comenzado por un acercamiento al decálogo del grupo, a su fundación y a cuanto implica el concepto de constricción, para luego analizar las seis escogidas y proponer un enfoque de traducción con su correspondiente propuesta práctica.

Para la documentación se han empleado mayoritariamente fuentes del Oulipo de primera mano. Se ha tratado de ceñirse a la versión que los miembros daban de sí mismos y a lo que ellos explicaban de sus propios procesos de creación a través de su página web y de sus publicaciones, que recogen una gran cantidad de información muy útil para la traducción. En cambio, en otras ocasiones una versión ajena al grupo, como los artículos en publicaciones literarias, ha aportado una perspectiva más clara de las constricciones o del modo de abordar su traducción. Especialmente reveladores han sido el artículo de Morillas y la comparación de las versiones en francés y castellano de *Exercices de style*, incluido el prólogo de Fernández Ferrer.

El Oulipo es un grupo de literatura sobre el que existe mucha bibliografía y que también abarca un campo muy extenso de recursos de estilo y fenómenos lingüísticos. Cada una de sus obras y reglas puede ser objeto de un estudio en profundidad desde muchos ámbitos, como podría ser el estudio de la evolución fonética del castellano y el francés y las consecuencias que de ello se derivan para el fenómeno de la homofonía; la comparativa de la frecuencia de vocales entre ambas lenguas y su aplicación a la rima; un glosario de palabras homófonas entre castellano y francés, o castellano e inglés para aplicarlo a la constricción de *l'égal fragnot* o *el equivalente espanglish*; o propuestas de traducción de las pocas constricciones restantes.

A lo largo del trabajo ha aparecido una dificultad en concreto bastante recurrente y que tiene que ver con la diferencia de pronunciación y de escritura que existe entre las dos lenguas. Del hecho de que el francés sea una lengua con tantas palabras homófonas y que tenga una ortografía mucho menos sistemática y unívoca que la española se han derivado problemas en casi todas las constricciones abordadas.

Esta dificultad se aprecia especialmente en la constricción de la homofonía, donde las más de las veces ha sido necesario limitarse a recrear una paronimia, una similitud fonética menos perfecta que la que puede darse con mayor facilidad en francés: Oregón (podría ser en francés «origan»; en español se ha relacionado con «orejón») o «cuarenta» por «cruenta» (un adjetivo, en lugar de un sustantivo), «vende» (un verbo) por «veinte» o «béis» por «seis» (fr. *scie*).

Asimismo, cada una del resto de reglas ha presentado dificultades tanto de investigación como de traducción. El caso más notable fue el del primer texto escogido para ejemplificar el isovocalismo, una versión isovocálica de un poema censurado de Queneau que apareció exclusivamente en la primera edición de *Les Ziaux* «Promenade», por lo que únicamente se encontraba en la primera edición y no en reediciones o reimpressiones posteriores. Decidí por ello sustituirlo por el soneto de Mallarmé, al que el propio Queneau había aplicado la constricción. Otra de las dificultades del isovocalismo ha sido conservar la coherencia semántica del poema: la equivalencia cisne-tigre debía trasponerse al resto del poema, cambiando el color blanco por otros atributos más propios del tigre, como la agresividad, el pelaje o el infierno en lugar del hielo como metáfora.

En el texto homólogo se ha tenido que renunciar a la homofonía supuestamente pretendida entre *mots/morts*, como ya se explicó en su momento, pues de lo contrario no se hubiese podido conservar el sentido del poema (por ejemplo con «muertos/huertos» o «puertos»).

En cuanto al S+7, se ha empleado un diccionario escolar para su traducción porque cualquiera más detallado producía resultados muy similares entre el tex-

to original y el oulipiano, pues las raíces se repetían con frecuencia. Asimismo, la versión traducida del poema de La Fontaine omite los últimos cuatro versos, pero se ha escogido a modo de referencia por ser más reciente que la versión de Teodoro Llorente en prosa, un texto del 1885, y por no variar en prácticamente nada el sentido de la fábula.

Y ya el poema heteroanagramático de Perec requiere una referencia especial, por cuanto que no ha sido posible construir versos anagramáticos del equivalente que se ha propuesto en castellano, DOCTRINALES. Este hecho no se debe en ningún caso a un impedimento morfológico del español, sino al dominio de la lengua y a la dedicación excepcionales que requeriría ese único ejercicio: formar frases anagramáticas con once letras, de las cuales solo cuatro son vocales. Para esta constricción, así como para el isovocalismo, la única vía de traslación es la recreación de dicha constricción y no del resultado obtenido por los autores cuyos textos se pretendía traducir.

Así pues, queda comprobado que casi todos los textos y sin duda alguna todas las constricciones analizadas podrían convertirse en parte del acervo cultural de la literatura en español, pues su traslación sería factible. Además de la constricción estrictamente hablando de cada uno de los textos, que parece haberse podido trasladar con cierto éxito, en algunos de ellos también se ha conseguido trasladar el sentido, como ocurre con el texto homólogo de *Le ciel mental* y el bello ausente a Raymond Queneau. En la mayoría, exceptuando el heterograma, se ha logrado mantener también la relación con el original no oulipiano, último requisito autoimpuesto.

5 Bibliografía

- ADPF, ed. *Oulipo*. París: ADPF, Ministère des affaires étrangères, 2005.
- Alonso Miguel, Pedro. «Josep M^a Albaiges: en recuerdo». *La alegría de las musas 2. Poesía y Ciencia*. Accedido 7 de mayo de 2016. <http://www.madrimasd.org/blogs/CienciayPoesia/>.
- Becker, Daniel Levin. *Many Subtle Channels: In Praise of Potential Literature*. Harvard University Press, 2012.
- Bénabou, Marcel. «Les Oulipiens et leurs contraintes». *Exhiber/Cacher. Oulipo*. Accedido 11 de mayo de 2016. <http://oulipo.net/fr/exhibercacher>.
- Borges, Jorge Luis. *Discusión*. Madrid: Alianza, 1976.
- Cabanillas, Isabel de la Cruz. «La homofonía desde la perspectiva histórica: principales causas». En *Proceedings of the 20th International AEDEAN Conference*, 149–156. Barcelona, 1997.
- «Le Cabinet d'amateur - Association Georges Perec». Accedido 11 de mayo de 2016. <http://associationgeorgesperec.fr/le-cabinet-d-amateur/>.
- Daubercies, Claude. «Le jeu des mots chez Raymond Queneau». Université Lille 1, 1960. Accedido 11 de mayo de 2016. http://eprints.aidenligne-francais-universite.auf.org/27/1/pdf_Le_jeu_des_mots_chez_R_Queneau.pdf.
- Diccionari escolar català-castellà, castellano-catalán*. 2a ed. Barcelona: Biblograf, 2007.
- Fournel, Paul, y Marcel Bénabou, eds. *Anthologie de l'OuLiPo*. París: Gallimard, 2009.
- Fux, Jacques. «La mathématique chez Georges Perec et chez Jorge Luis Borges: une étude comparative». *Remate de Males* 30, n.º 2 (29 de junio de 2012). Accedido 12 de mayo de 2016. <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/2472>.
- Goldenstein, Jean-Pierre. *Lire le roman*. De Boeck Supérieur, 2005.
- «Holorime et monochrome : le rire fin de siècle, la rime et le rien Holorime et monochrome - Cairn.info». Accedido 6 de mayo de 2016. <http://www.cairn.info/revue-litterature-2006-3-page-61.htm>.
- «Individuales - PMS Pablo Martín Sánchez». Accedido 6 de mayo de 2016. <http://www.pablomartinsanchez.com/individuales.html>.
- «keceke». *Collège de Pataphysique*. Accedido 6 de mayo de 2016. <http://www.college-de-pataphysique.org/college/keceke.html>.
- Klossowski, Pierre. *El baño de Diana*. Traducido por Dolores Díaz Vaillagou. Madrid: Tecnos, 1990.
- Lagier, Christophe P. *Le théâtre de la parole-spectacle: Jacques Audiberti, René de Obaldia et Jean Tardieu*. Summa Publications, Inc., 2000.
- Le Tellier, Hervé. *Esthétique de l'Oulipo*. Burdeos: Le Castor Astral, 2006.
- LGAC - Instituto Politécnico Nacional. «Tabla de frecuencias del idioma español». Accedido 10 de mayo de 2016. <http://www.cidetec.ipn.mx/mtc/progacademico/lgac/si/Documents/31.pdf>.
- «Lipogramas forzadores de las frecuencias naturales». *Carrollia*, n.º 66 (septiembre de 2000): 31.
- «Literatura Cronopio | Revista Cronopio - Ideas Libres y Diversas». Accedido 6 de mayo de 2016. <http://www.revistacronopio.com/?p=15254>.
- Lladó, Ramon. «Paronomàsia i homofonia en el joc de paraules». *Quaderns*:

- Revista de traducció*, n.º 2 (1998): 45-56.
- Lliouville, Matthieu. «Textes mineurs, écritures ludiques : la littérature en jeu». En *Esthétique du rire*, de Alain Vaillant, 193-206. Littérature française. Nanterre: Presses universitaires de Paris Ouest, 2014. Accedido 12 de mayo de 2016. <http://books.openedition.org/pupo/2323?lang=fr>.
- Magot, Julie. «Essai de poétique comparée : Georges Perec et Jacques Roubaud». *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études pérecquiennes*, (noviembre 2010), 13 p.
- Mallarmé, Stéphane. *Poesía*. Traducido por Federico Gorbea. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés, 1982.
- Martín Sánchez, Pablo. «El arte de combinar fragmentos: prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud)». Universidad de Granada, 2013. Accedido 11 de mayo de 2016. <http://hdl.handle.net/10481/26374>.
- . «Julio Cortázar y la literatura potencial». Rosario (Argentina), 2004.
- Mc Murray, Line. «L'Oulipo : ses anti-manifestes et leur mise en jeu». *Études françaises* 16, n.º 3-4 (1980): p. 147-68.
- Morillas, Esther. «El derecho a ser intraducible: “La disparition”, de Georges Perec, en castellano». *TRANS: revista de traductología*, n.º 2 (1998): 111-20.
- Moscoso, Horacio. «La luna en el mar riel». *CVC. Rinconete. Lengua*. Accedido 6 de mayo de 2016. http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_13/06032013_01.htm.
- «oulip». Accedido 6 de mayo de 2016. <http://andre-martel.com/html/oulip.html>.
- Oulipo. *La Littérature potentielle : créations, re-crétions, récrétions*. París: Gallimard, 1973.
- . *La Bibliothèque Oulipienne*. Vol. I. II vols. Editions Ramsay, 1987.
- . *Atlas de littérature potentielle*. Saint-Amand: Gallimard, 1981.
- «Oulipo | Ouvroir de littérature potentielle». Accedido 6 de mayo de 2016. <http://ouliponet/>.
- «Oulipo, modo de empleo - Jot Down Cultural Magazine». Accedido 6 de mayo de 2016. <http://www.jotdown.es/2011/12/oulipomodo-de-empleo/>.
- «Oulipo y los juegos: s+7 en Sociedad Lunar / Juegos del lenguaje». Accedido 6 de mayo de 2016. <http://www.sociedadlunar.org/blog/juegosdellenguaje/2011/01/20/oulipoy-los-juegos-s7/>.
- «¿Qué es un lipograma?» Accedido 6 de mayo de 2016. <http://www.muyhistoria.es/curiosidades/preguntas-respuestas/que-es-un-lipograma-941381133589>.
- Queneau, Raymond. *L'Instant fatal*. París: Gallimard, 1948.
- . *Ejercicios de estilo*. Traducido por Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Cátedra, DL, 1987.
- . *El Instante fatal*. Madrid: Visor Libros, 2009.
- . *Exercices de style*. Gallimard, 2012.
- Rivière, Mireille. «La poésie en question dans La Clôture et autres poèmes de Georges Perec». *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études pérecquiennes*, s. f., 8.
- Roubaud, Jacques. «LE LIÈGE, LE TITANE ET LE SEL AUJOURD'HUI — 1962 (De Raymond Queneau)». *Quasi-Cristaux*, s. f. <http://blogs.ouliponet/qc/2011/02/15/1962-4/>.

- Salceda, Hermes. «El Trujamán. Historia. La difusión del OULIPO en España». CVC. Accedido 6 de mayo de 2016. http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/julio_04/14072004.htm.
- «Taller de literatura potencial (Oulipo) |». Accedido 6 de mayo de 2016. <http://www.mitaddoble.com/taller-de-literatura-potencial-oulipo/>.
- Terrádez Gurrea, Marcial. *Frecuencias léxicas del español coloquial: análisis cuantitativo y cualitativo*. Universitat de València, 2001.
- Universidad del País Vasco, ed. *Sobre literatura potencial: [actas del Encuentro sobre Literatura Potencial, celebrado en Vitoria del 2 al 6 de diciembre de 1985]*. Vitoria: Universidad del País Vasco. Facultad de Filología y Geografía e Historia. Departamento de Filología Francesa, 1987.
- «Verfremdung». Accedido 6 de mayo de 2016. <http://www.bertbrecht.be/verfremdung.php>.
- «La vida instrucciones de uso». *Wikipedia, la enciclopedia libre*, enero 7, 2016. Accedido 11 de mayo de 2016. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=La_vida_instrucciones_de_uso&oldid=88271052.