

La potencialidad de la reescritura oulipiana como práctica pedagógica de la traducción

JOSÉ REYES DE LA ROSA
Universidad de Córdoba, España

Resumen

Este artículo reflexiona sobre una experiencia pedagógica de la práctica de la traducción literaria fundamentada en la reescritura y en los procedimientos del Oulipo, desarrollada con los alumnos de la titulación de Traducción e Interpretación de la Universidad de Córdoba. Los procedimientos de escritura *oulipiana* y los *Exercices de style* de Raymond Queneau constituyen el fundamento básico de esta reflexión como ejemplo de la potencialidad traductora de la traba y de la reescritura. Centrada la didáctica de la reescritura en el soneto de los *Exercices...*, el ejemplo de otras reescrituras, como la de algunos metasonetos del siglo XVII, en español y en francés, demostró la eficacia pragmática de la experiencia en la práctica traductora de los alumnos, de la que se exponen algunos ejemplos.

Palabras clave: traducción literaria, Oulipo, *Exercices de style*, reescritura.

Abstract

This paper presents a pedagogical experience concerning literary translation based on re-writing and on the procedures emanating from Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle), which has been carried out by students enrolled in the Degree of Translation and Interpretation at the University of Córdoba. The mechanisms associated to *oulipian* writing and to the *Exercices de style* by Raymond Queneau are the foundations of this reflection, as examples of the potentiality for translation of hindrance and of re-writing. With the focus on the didactics of re-writing in the sonnet included in the *Exercices...*, the example of other re-written products, such as some metasonnets from the XVIIIth century in Spanish and French, showed the pragmatic efficiency of the translation practices of students, from whom some examples are provided.

Keywords: Literary translation, Oulipo, *Exercices de style*, re-writing.

Los procedimientos de reescritura constituyen una de las características fundamentales de la literatura oulipiana. Sin embargo, estas prácticas las encontramos ya, con toda su potencialidad creativa, mucho antes del nacimiento oficial del Oulipo, en 1960, en los *Exercices de style* de Raymond Queneau, de 1947. Las

noventa y nueve variantes estilístico-formales del pequeño texto de partida de los *Exercices...* se han convertido, como señala María Eduarda Keating¹, no solo en una de las referencias más célebres de « l'écriture sous contrainte », sino también en el paradigma de la traducción oulipiana. Porque de práctica traductora se trata, sin duda, en los celeberrimos *Exercices...* de Queneau: una suerte de traducción intralingüística, de acuerdo con la tipología establecida por Roman Jakobson², que va más allá, sin embargo, de la mera transposición verbal o retórico-estilística para convertirse en un modelo de traducción de la traba así como de mediación y diálogo intercultural.

Sobre la base de la idea de traducción como forma de mediación cultural y de la práctica traductora como un ejercicio de reescritura, que tiene en las actividades literarias del Oulipo su mejor fundamento, las páginas que siguen reflexionan y quieren dar cuenta de una experiencia didáctica llevada a cabo con alumnos de la antigua licenciatura de Traducción e Interpretación de la Universidad de Córdoba, en la asignatura de «Semántica y Pragmática de la Traducción», relativa al ámbito de la lengua francesa.

En la guía docente de dicha asignatura se señalaba como objetivo principal: «Proporcionar al alumno los conocimientos y la práctica traductora necesaria para discernir las características semánticas y pragmáticas de diversos tipos de textos y las alternativas disponibles para su traducción». De acuerdo con estos objetivos, pero ciñéndonos exclusivamente a textos literarios, tratamos, pues, de propiciar en el aula una práctica de la traducción que no reposara únicamente en aspectos lingüístico-semánticos sino que fuera capaz de reproducir los mismos efectos del texto de partida en los lectores del texto de llegada. Es decir, que se tuviera en cuenta el contexto y esa retórica del efecto que, de acuerdo con la definición de pragmática establecida por Dominique Maingueneau, tiene que ver con « l'efficacité du discours en situation »³.

Una retórica del efecto que se inscribe de lleno en la potencialidad creativa y traductora de la escritura oulipiana, cuyos procedimientos tienen mucho que ver, como señalan Jean Baetens y Bernardo Schiavetta, con la práctica de la traducción literaria. Así, para los fundadores de la revista *Formules*, la traducción de textos con trabas, « suppose donc une démarche spécifique qui n'est pas sans rappeler l'écriture à contraintes, et qui rapproche le traducteur de l'écrivain »⁴.

¹ Keating, M. E., « *Exercices de style* : paradigme de la traduction oulipienne. Trois versions ibériques » in Salceda, H., Thomas, J.-J., Keating, M., Beaumatin, É. (éd.), *Le pied de la lettre. Créativité et littérature potentielle*, New Orleans, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2010.

² Es ya clásica la distinción establecida por Jakobson entre tres modos de traducción: traducción interlingüística, traducción intralingüística y traducción intersemiótica. Ver Jakobson, R., «En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción», Jakobson, R., *Ensayos de lingüística general*, trad: Pujol, J. M. y Cabanes, S., Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 67-77.

³ Maingueneau, D., *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 1.

⁴ Baetens, J., Schiavetta, B., « À propos de *Formules 2* », *Formules, 2 : Traduire la contrainte*, 1998, p. 9.

Estas similitudes entre traducción y literatura oulipiana han sido también puestas de manifiesto por Isabelle Collombat⁵, en un interesante artículo en el que se analizan los principales puntos de convergencia entre la práctica traductora y la práctica oulipiana. Para Collombat, ambas prácticas son coincidentes en cuatro aspectos que nos parecen dignos de consideración: a) traducción y escritura oulipiana son modos de transformación textual; b) están sometidas a diferentes tipos de trabas; c) responden en gran medida a una lógica de base matemática y d) comparten un estatus semejante, relativo a la invisibilidad de la traba.

Partiendo desde esta perspectiva, que emparenta traducción y literatura oulipiana, la introducción de las formas escriturales del Oulipo en la clase de traducción se reveló, de inmediato, no solo como la posibilidad de un nuevo enfoque traductológico centrado en la problemática de la traducción de la traba, sino como un recurso pedagógico de una capacidad de estímulo y de una eficacia didáctica sorprendentes. Los alumnos, una vez vencidos los miedos y las reticencias hacia unos textos considerados, de entrada, intraducibles, se sintieron enseguida atraídos por la potencialidad creativa de la traba que abría la práctica de la traducción a nuevos retos y planteamientos.

Ahora bien, el desconocimiento casi absoluto del Oulipo por parte de los alumnos hizo necesario, sin embargo, un acercamiento previo a la historia del *Obrador*, a sus presupuestos estéticos y literarios, y a su producción artística. Hecho lo cual, y una vez familiarizada la clase con la escritura *sous contrainte*, nuestra práctica docente se centró en los *Exercices de style* como ejemplo de la potencialidad traductora de la traba y de la reescritura como un modelo de la mediación y del diálogo intercultural que propicia todo acto de traducción.

Pero no solo los *Exercices...* de Queneau guiaron nuestra tarea pedagógica. Ejemplos del pasado nos ayudaron también a valorar las virtudes de la reescritura y de la metaliteratura en la práctica traductora. Nos referimos a ciertos procedimientos de reescritura que se habían puesto de manifiesto en algunos momentos de la historia de la literatura, como en el período barroco, especialmente en el campo de la poesía, con ejemplos que se podrían considerar dentro de esos «plagiarios por anticipación» a los que se refiere Bernard Magné⁶, antecesores históricos del Oulipo. Es el caso del famoso soneto de Lope de Vega: «Un soneto me manda hacer Violante», del que encontramos varias formas de reescritura tanto en francés como en español, que sirvieron de modelo e ilustración para esta experiencia pedagógica de la traducción.

⁵ Collombat, I., « L'Oulipo du traducteur », *Semen*, 19, 2005. En línea: <http://semen.revues.org/21> (consultado en mayo de 2017).

⁶ Magné, B., «Los plagiarios por anticipación. Acerca de algunos antecesores del Oulipo», *Quimera*, 244, 2004, pp. 18-24.

El ejemplo de estos metasonetos nos hizo elegir el soneto de los *Exercices de style* como el texto fundamental en torno al cual giraría nuestra estrategia didáctica de la traducción oulipiana. La reescritura cincuenta y tres del texto de partida, « Notations », en forma de soneto, una de las composiciones estróficas regulares más prestigiosas de la literatura⁷, resultaba ser, de entrada, para los alumnos, uno de los ejercicios más complejos por la propia naturaleza de las reglas que rigen su composición. Por ello, la práctica traductora que se proponía a partir del soneto se revelaba, según objetaban los propios alumnos, prácticamente imposible, máxime cuando pocos de ellos habían ejercido como poetas alguna vez en su vida y mucho menos como sonetistas. Porque, de lo que se trataba, era precisamente de hacer propuestas de reescritura del soneto de los *Exercices...* en la lengua española, utilizando, a ser posible, el metro y la rima del soneto clásico español, que equivaldrían a auténticas traducciones no solo desde el punto de vista semántico sino, sobre todo, pragmático.

La práctica previa de otros ejercicios de reescritura de naturaleza más lúdica, como el lipograma, de tradición bien asentada en la lengua española⁸, allanó bastante el terreno, disipando muchas de las primeras reticencias. Así, de los noventa y nueve textos de los *Exercices de style* especialmente dos, el lipograma y el soneto, además del texto de partida, « Notations », nos sirvieron de manera prioritaria para desarrollar en el aula una práctica de la traducción literaria fundamentada en los procedimientos de escritura oulipiana. Ambas formas de escritura, ampliamente utilizada por los miembros del Oulipo, resultaban sumamente aleccionadoras para los alumnos, y se enmarcaban dentro de los objetivos propugnados en el programa de la asignatura de «Pragmática y Semántica de la Traducción». Fueron igualmente aleccionadores los ejemplos de traducción que ofrecían los metasonetos de los siglos pasados y alguno más moderno propuesto por un docente de una universidad francesa, colaborador ocasional en nuestra clase. Por último, nos ayudó de manera decisiva la traducción de los *Exercices de style* que hace Antonio Fernández Ferrer⁹ en lengua española, en especial su versión del soneto.

Se trataba, en resumidas cuentas, de lograr con esta experiencia pedagógica de la traducción tres objetivos fundamentales. En primer lugar, entender y valorar la potencialidad creativa y traductora de la escritura trabada. En segundo lugar, ejercitarse en prácticas de reescritura como nuevas formas de traducción pragmática y creativa. En tercer lugar, desarrollar competencias de mediación y de diálogo intercultural capaces de situar el acto de traducir, más allá de la lengua, en un hecho fundamental de cultura.

⁷ Para el Oulipo, según la clasificación de *Contraintes* que establece por orden alfabético, « toutes les formes fixes sont oulipiennes par définition », Roubaud, J., Bénabou, M., *OULIPO*, Paris, ADPF, Ministère des Affaires Étrangères, 2005, p. 62.

⁸ Beaumatin, É., «Sobre los cuentos que desde tiempos remotos se comieron los signos del idiolecto íbero», *Quimera*, 244, 2004, pp. 42-45.

⁹ Fernández Ferrer, A., (*Versión de*) *Ejercicios de estilo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987.

Como ya sucediera diez años antes con otra experiencia pedagógica sobre escritura oulipiana, la clase, compuesta ahora por dieciocho alumnos, cuatro de ellos del programa Erasmus, se convirtió de nuevo en un Obrador de Literatura Potencial, en este caso de traducción oulipiana¹⁰. En este marco de trabajo, la utilización de una metodología activa y participativa, nos facilitó el desarrollo de una práctica traductora centrada en la reescritura, a través de una tarea colectiva en la que el profesor y los alumnos debatieron ampliamente sobre los mecanismos y estrategias de traducción y propusieron diferentes soluciones traductoras. Solo al final del curso se solicitó a los alumnos que presentaran sus opciones de traducción individual del soneto de los *Exercices de style*, de las que se exponen aquí algunos ejemplos.

La potencialidad traductora de la traba

La literatura oulipiana se cimienta, como es harto sabido, en la utilización sistemática de la traba literaria, lingüística o verbal, para la composición de sus textos. La traba hace pues referencia a todas esas normas o reglas fijas, materializadas en fórmulas o juegos de escritura de tradición asentada en la lengua y en la cultura literaria, que los miembros del Oulipo reactualizan, y otras, fruto de la propia inventiva oulipiana. Procedimiento lúdico de espíritu y fundamentación matemática, la traba es la característica primordial y lo que hace de la obra oulipiana un producto artístico diferenciado.

Esta especificidad estética y formal es lo que, según Hermes Salceda, ha convertido al grupo de experimentación literaria, que fundaran Raymond Queneau y François le Lyonnais hace ya más de medio siglo, «en un verdadero fenómeno literario»¹¹, que trasciende los propios límites del *Obrador* extendiéndose a otros ámbitos artísticos como la pintura, la arquitectura, la novela policiaca o el cómic.

Considerado como el último gran movimiento literario francés tras el *Nouveau Roman*, el Oulipo se ha transformado con el tiempo en un hecho de cultura que atraviesa toda una época y rebasa los límites geográficos del *Hexágono* para encontrar seguidores e imitadores y extender sus actividades a países europeos del entorno más inmediato, como Italia, Inglaterra, Alemania o España, pero también de otras latitudes, sobre todo los EE.UU. En Italia, se constituye en 1990, bajo el impulso de Italo Calvino, miembro oficial del Oulipo desde 1980, el OPLEPO (OPificio di Litteratura POTenziale). En Inglaterra, la penetración del Oulipo tiene lugar a través del arquitecto patafísico Stanley Chapman fundador del OuTraPo (Ouvroir de Tragi-

¹⁰ Véase al respecto Reyes de la Rosa, J., « Sur la productivité créative de la morale élémentaire : Une pratique pédagogique de l'écriture », *Le pied de la lettre*, op. cit., pp. 205-2015.

¹¹ Salceda, H., «El Oulipo: la potencia de obrador», *Quimera*, 244, 2004, pp. 10-11.

comédie Potentielle) y miembro del grupo desde 1961. En Alemania, el oulipiano más representativo es el poeta Oskar Pastior, que entró a formar parte del Oulipo en 1993. Mientras que en los EE.UU la obra literaria de Harry Mathews, miembro oficial del Oulipo desde 1973, es un vivo ejemplo de la presencia oulipiana en tierras americanas.

En cuanto a España, la recepción de la literatura oulipiana ha tenido un recorrido mucho más lento, teniendo que esperar hasta este siglo para contar con un miembro electo del Oulipo, el novelista Pablo Martín Sánchez, cooptado en 2014. Sin embargo, la huella oulipiana no ha dejado de hacerse sentir en los últimos tiempos en las letras hispanas. Escritores como Enrique Vila-Matas, Roberto Bolaño, Guadalupe Nettel, Antonio Altarriba o el ya citado Pablo Martín Sánchez, entre otros, se han acercado en sus textos a la estética y a los procedimientos oulipianos¹².

Pero el interés por el Oulipo en España se ha hecho patente también, ya desde mediados de los años ochenta del pasado siglo, en el campo de la crítica y la investigación universitaria, a través de destacados trabajos individuales y colectivos, fruto, muchos de ellos, de encuentros internacionales que han reunido a reconocidos oulipianos con estudiosos y admiradores del *Obrador* en universidades e instituciones culturales españolas. Así, por orden cronológico, en 1985 se celebra en Vitoria el Congreso *Sobre literatura potencial*, que coordina Antonio Altarriba. Habría que esperar hasta 2003 para que tuvieran lugar, en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Córdoba, las *Primeras jornadas hispano-francesas de creatividad y literatura potencial*, coordinadas por José Reyes de la Rosa. En 2009, se celebra en la Universidad de Vigo el Coloquio *Le pied de la lettre* dirigido por Hermes Salceda. Un año después, en la Universidad Autónoma de Barcelona, se llevan a cabo unas *Journées Oulipo*, organizadas por Ricard Ripoll. Por último, en 2014, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, tiene lugar un *Taller de literatura experimental Oulipo. Fusión entre matemáticas y literatura*, dirigido por Marta Macho Stadler, de la Universidad del País Vasco, y Francisco González Fernández, del ICMAT (Instituto de Ciencias Matemáticas).

A todo ello, cabe añadir, en 1992, el número de la revista *Anthropos* dedicado al gran escritor oulipiano Georges Perec, coordinado por Jesús Camarero, y, en mayo de 2004, el número especial de la revista *Quimera* dedicado a Oulipo. En este número especial se publica un amplio dossier de 40 páginas, coordinado por Hermes Salceda, en el que bajo el título, *La potencia del Obrador*, participan algunos de los más reputados especialistas oulipianos. Hay que decir que todos estos trabajos fueron de una ayuda formativa inestimable para el desarrollo de la experiencia pedagógica que se reseña.

¹² No se hace referencia aquí a autores de otras lenguas peninsulares (catalán, gallego, euskera) que ampliarían la nómina de escritores cercanos al Oulipo, pero que se alejaría de los objetivos de este trabajo.

Son también importantes, para la valoración de la recepción oulipiana en España, las diferentes exposiciones consagradas al Oulipo que se han sucedido ya en esta segunda década del presente siglo, poniendo de relieve el interés creciente en nuestro país por las formas estéticas del *Obrador*. En los años 2010-2011, la Fundación Seoane de la Coruña organiza la exposición *Pere(t)c*, bajo la dirección de Alberto Ruiz de Samaniego. En 2011, tiene lugar en el Museo Reina Sofía la exposición *Locus Solus: impresiones de Raymond Roussel*, siendo sus comisarios François Piron y Joao Fernandes. Ya por último, y cerrando este apretado repaso de la presencia oulipiana en España, en 2015 se celebra en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona la exposición, *Espèces d'espais*, bajo la dirección de Frédéric Montornés.

Pero si hay una manera de calibrar mejor la recepción del Oulipo es a través de la actividad traductora que, a pesar de la dificultad de los textos oulipianos, ha generado en países de todas las latitudes. Desde los propios *Exercices de style* de Queneau, hasta la novela lipogramática de Georges Perec, *La Disparition*, pasando por las más importantes obras de Jacques Roubaud, de Marcel Bénabou, de Italo Calvino o de Harry Mathews, por solo citar algunos de los integrantes del grupo, lo más relevante de la producción oulipiana ha sido vertida a las lenguas más importantes del mundo, incluida la española. Es precisamente esta actividad traductora, que muestra de manera evidente la vitalidad cultural del Oulipo y su reconocimiento internacional cada vez más afirmado, la que nos ha animado a acercarnos al *Obrador* y a plantearnos en nuestra práctica docente los retos y las posibilidades de la traducción de la traba.

Respecto a las traducciones en España, María Eduarda Keating cifra en unos 145 los textos oulipianos traducidos al español hasta el año 2004¹³, aunque Hermes Salceda eleva la cifra a 180 títulos entre 1967 y 2000, según la base de datos del ISBN¹⁴. De ellos, la mayoría pertenecen a la obra de autores ya plenamente consagrados, como Queneau, Perec o Italo Calvino, siendo aún muy escasas las traducciones de textos de autores tan reconocidos como Jacques Roubaud, o inexistentes en el caso de Jacques Jouet. Actividad traductora ciertamente insuficiente que no resta, sin embargo, importancia a una labor continuada, a pesar de las reticencias editoriales, como lo demuestra la traducción, en 2009, del relato de Georges Perec, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* por Marisol Arbués y Hermes Salceda, con el título de *¿Qué pequeño ciclomotor de manillar cromado en el fondo del patio?*, en la editorial Alpha Decay de Barcelona.

Este permanente interés de los traductores literarios por la literatura oulipiana no deja de ser motivo importante de reflexión traductológica. El hecho parece responder a un desafío estimulante en el que la traba, más que desalentar al traductor

¹³ Keating, M. E., «Las trabas de las versiones y las versiones de las trabas», *Quimera*, 244, p. 45.

¹⁴ *El Trujamán. Revista diaria de traducción*, Centro virtual Cervantes, miércoles 14 de julio de 2004.

actúa, al contrario, como elemento potenciador de la traducción. Podría decirse que provoca el mismo efecto que produce en la creación de textos oulipianos que, lejos de mermar la creatividad, opera como un factor reactivador de toda la potencialidad inventiva de la escritura. Lo cierto es que, como coinciden la mayoría de los críticos, el escritor oulipiano y el traductor emplean prácticas comunes de utilización de la lengua. Ambos realizan una forma de reescritura o transformación textual, que, en palabras de Isabelle Collombat, « dans la plupart des cas, oulipèmes et traductions sont le résultat d'une translation d'un texte original selon un code, le terme de code pouvant s'entendre ici dans le sens d'«ensemble de contraintes» »¹⁵.

De este modo, tanto el traductor como el escritor oulipiano se enfrentan a un conjunto de trabas de naturaleza muy diversa. Reglas y normas no solo de escritura, gramaticales, de sintaxis o de vocabulario, sino también de orden pragmático, estilístico, contextual y cultural que asemejan en gran medida sus tareas, haciéndolas muchas veces intercambiables. Es lo que explica el atractivo que ha ejercido la traducción para importantes autores oulipianos como Raymond Queneau, Italo Calvino, Jacques Roubaud o Georges Perec, cuya actividad traductora y sus « postures de traduction » nos detallan con precisión Camille Bloomfield y Hermes Salceda¹⁶. En líneas generales, estas ideas oulipianas sobre la traducción han sido plasmadas, fundamentalmente, en el *Atlas de littérature potentielle* donde la traducción se define como:

[...] un cas particulier de procédé qui consiste à remplacer un énoncé par un autre en opérant une substitution essentiellement lexicale affectant le moins possible les autres composantes. Mais il n'est nul besoin de s'en tenir là. Rien n'interdit d'opérer des substitutions qui portent sur les éléments tels que le son, le sens, la syntaxe et même le genre littéraire¹⁷.

Es precisamente esa posibilidad de ir más lejos en la traducción, siendo factible realizar manipulaciones y transformaciones diversas como las que se ejemplifican en el *Atlas...* bajo la rúbrica *Trans* (Traduction antonimique, traduction homophonique, transduction, S+7...), lo que induce a Jonathan Bailhache a establecer una aproximación metodológica entre los procedimientos de transformación oulipianos y la llamada «traducción modernista»:

Il n'est donc pas étonnant que certains procédés de réécriture oulipiens fassent directement écho, quand ils n'en sont pas tout simplement inspirés, à des pratiques qui

¹⁵ Collombat, I., art. cit., p. 3.

¹⁶ Bloomfield, C., Salceda, H., « La traduction comme pratique oulipienne : par-delà le texte "original" » in Reggiani, Ch., Schaffner, A., Moncond'hui, D. (éd.), *Oulipo, mode d'emploi*, Paris, Honoré Champion, 2016, pp. 249-262.

¹⁷ Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981, p. 143.

relèvent d'une certaine tradition de la traduction poétique qui remonte à Ezra Pound et qu'on a pu appeler « la traduction moderniste »¹⁸.

Esta manera de tratar la traducción como forma de reescritura, a través de una serie de manipulaciones o trabas de escritura, nos introduce en una nueva dimensión de la práctica traductora que afecta especialmente a la traducción poética. Para Baillehache, el estudio de los procedimientos de reescritura oulipianos « nous montre que ceux-ci ont été pensés comme une alternative à une vision trop étriquée de la traduction »¹⁹.

Se trata pues de una concepción más amplia de la traducción que reviste diferentes formas de reescritura, intralingüística y extralingüística, pudiendo ir desde la adaptación al pastiche, pasando por la recreación o «retraducción» en una práctica de la escritura que pone de relieve, como nos vienen a decir Baetens y Schiavetta, el carácter inacabado de la traducción y la potencialidad ilimitada del texto de partida:

Par ailleurs, pas plus qu'un texte, une traduction n'est jamais achevée : à l'instar d'un texte à contrainte, qui est toujours susceptible d'être repris par d'autres, chaque traduction intelligente se sait condamnée à être un jour refaite²⁰.

Todo un programa traductor en el que encontramos ejemplos tan notables como las reescrituras o micro-traducciones del poema de Verlaine, « La Chanson de Gaspar Hauser », realizadas por Georges Perec²¹, la curiosa reescritura que hace Queneau del poema de Stéphane Mallarmé « Le tombeau d'Edgard Alan Poe », conservando solo la última palabra rimada, que llama « La Redondance chez Phane Armé »²², o las cinco versiones que hace Umberto Eco del lipograma de los *Exercices de style*²³, una por cada vocal. Ejercicios, todos ellos, que ponen de manifiesto la potencialidad traductora y creativa de la reescritura, animando a otras prácticas de traducción de la traba, como la realizada en este entorno escolar a propósito del soneto de los *Exercices de style*.

La reescritura: una traducción pragmática

Los *Exercices de style*, ya lo hemos visto, constituyen un ejemplo de traducción

¹⁸ Baillehache, J., « L'Oulipo et la traduction moderniste », *Formules*, 16, 2012, p. 2.

¹⁹ *Ibid.*, p. 4.

²⁰ Baetens, J., Schiavetta, B., art. cit., p. 10.

²¹ Ver Magné, B., « Verlaine et Verec : à propos des *Micro-Traductions* de Georges Perec », *Semen*, 12, 2000. En línea: <http://semen.revues.org/1909> (consultado en abril de 2017).

²² Oulipo, *La littérature potentielle : créations, récréations, récréations*, Paris, Gallimard, 1973, p. 184.

²³ Eco, U., *Esecizi di stile*, Torino, Einaudi, 1983. Para la justificación de las reescrituras del lipograma se ha consultado la introducción parcial a los *Exercices...* que reproduce *Formules*, 2, pp. 15-27, en traducción del italiano de Mireille Calle-Gruber.

intralingüística que se revela modélico de la traducción de la traba. La reescritura del texto de partida, « Notations », en las noventa y nueve variaciones estilístico formales, da lugar a formas de traducción pragmática de la traba que ponen de manifiesto la posibilidad de la traducción de cualquier texto trabado, inclusive la de un texto poético como el soneto cuya composición se rige por una serie de reglas fijas referidas al uso de la rima, de la métrica y del verso.

En la clase de «Semántica y Pragmática de la Traducción», la traducción del soneto de los *Exercices de style* planteaba, de entrada, la problemática de la traducción poética y el interminable debate donde se afrontan desde tiempo inmemorial posiciones tan extremas como las G. Mounin²⁴, que niega toda posibilidad de traducir poesía, y las de Octavio Paz²⁵, que admite la viabilidad de traducción de cualquier texto poético. Una premisa de Paz nos acercaba, de alguna forma, a la práctica oulipiana de la traducción poniendo el acento en sus aspectos pragmáticos. Rememorando a Paul Valéry, el poeta traductor decía: «El ideal de traducción poética [...] consiste en producir con medios diferentes efectos análogos»²⁶.

Ahora bien, en el caso de la traducción del soneto de los *Exercices de style* lo que se planteaba a los alumnos era la posibilidad de producir efectos análogos con medios equivalentes. Es decir, la de traducir un soneto por otro soneto equivalente en un proceso de adaptación cultural a la lengua de llegada, que tuviera en cuenta no solo el contenido semántico del poema, sino la versificación, la métrica y la rima características de esta forma fija. Empresa difícil, dado que a la hora de traducir textos trabados el traductor parece debatirse, nos dice Hermes Salceda,

[...] entre dos vías que parecen irreconciliables o, mejor dicho entre dos traiciones posibles, la de la traba o la de los contenidos de la obra que pondrá en manos de los lectores. [...] La adaptación de la traba al código de llegada lleva, si se respeta la lógica de su inventividad ficcional, a la producción de un nuevo original; y, por otra parte, la simple transposición de los contenidos del original en la lengua de salida puede desembocar en una paráfrasis que no conservaría ningún recuerdo de la poética del texto fuente. Así las cosas, parece que la traducción del texto trabado obliga a una negociación delicada entre opciones contrarias, es decir, compatibilizar la aplicación de una traba equivalente en la lengua de llegada con el respeto de los contenidos ficcionales del texto de salida²⁷.

Es lo que hemos tratado de hacer para la traducción del soneto de Queneau,

²⁴ Mounin, G., *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.

²⁵ Paz, O., *Traducción literaria y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971.

²⁶ *Ibid.*, p. 23.

²⁷ Salceda, H., «La traducción como práctica oulipiana de la escritura» in Reyes de la Rosa, J., Sánchez Corral, J. (ed.), *Creatividad y literatura potencial*, Córdoba, Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2006, p. 51.

« Glabre de la vaisselle et tressé du Bonet », y, para encontrar ese equilibrio entre la traba y los contenidos ficcionales, hemos optado por la reescritura, situándonos también en los terrenos de la metaliteratura tal como es definida por Jesús Camarero Arribas:

La Metaliteratura es el resultado de extender la función metalingüística de Roman Jakobson al texto literario por medio de una adaptación que consiste en definir la operación que el texto puede llevar a cabo para mostrar el procedimiento mismo de su funcionamiento interno, anotando de paso el concepto de una función metaliteraria dentro de la literalidad²⁸.

Desde esta función metaliteraria, consideramos, en palabras de Camarero, «el cambio de paradigma funcional que se detecta en ciertas obras de la modernidad y de la contemporaneidad literarias»²⁹, entre las que se encontrarían todas las obras del Oulipo. Un cambio que afectaría al mecanismo de referencia y de significación e interpretación, o lo que es igual, al modelo de traducción literaria, especialmente de los textos con trabas específicas.

El soneto de los *Exercices...* remite al referente literario del texto de salida « Notation » como única realidad significativa de la que es su reescritura al mismo tiempo que su expresión metaliteraria. Ello nos ha llevado a considerar otros ejemplos de reescritura, referida al soneto, cuya función metaliteraria es igualmente reveladora de la potencialidad traductora de la traba. Nos referimos a la práctica reescritural de metasonetos que se ha dado a lo largo de la historia de la literatura, especialmente en los siglos XVII, en países como Italia, Inglaterra, Francia y sobre todo en España.

Sin entrar en el debate del origen de esta práctica metaliteraria que revela los importantes lazos intertextuales e interculturales dominantes en el período barroco, se puede afirmar que el referente más conocido es el de Lope de Vega «Un soneto me manda hace Violante» que reescribiría poco después el poeta preciosista Vincent Voiture en forma de *rondeau*. En todas estas prácticas metaliterarias, antecesoras del Oulipo, que se pueden incluir dentro de esos «plagiarios por anticipación» según la paradójica designación oulipiana, el contenido ficcional o verbal es siempre el mismo: el poeta recibe el encargo de una dama de realizar un soneto y el poeta cuenta sus vicisitudes al mismo tiempo que lo va construyendo y definiendo.

²⁸ Camarero Arribas, J., «Estructuras formales de la metaliteratura» in Iñarra Las Heras, I. (coord.), Salinero Cascante, M.ª J. (dir.), *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, Universidad de La Rioja, 2003, p. 457. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1011624.pdf> (consultado en mayo de 2017).

²⁹ *Ibid.*, p. 468.

El soneto del Lope de Vega aparece incluido en su comedia de 1614, *La niña de Plata*, en el acto tercero, escena cuarta, recitado por el personaje Chacón:

Un soneto me manda hacer Violante,
que en mi vida me he visto en tanto aprieto;
catorce versos dicen, que es soneto,
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante
y estoy a la mitad de otro cuarteto,
más si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los tercetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,
y parece que entré con pie derecho
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo y aún sospecho
que voy los trece versos acabando;
contad si son catorce y ya está hecho.

Sin embargo, Lope de Vega no es el primero en utilizar en España este artificio poético. Antes que él, Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575) nos ofrece este metasoneto del que el de Lope vendría a ser una reescritura o traducción intralingüística:

Pedís, reina, un soneto; ya le hago;
Ya el primer verso y el segundo es hecho;
Si el tercero me sale de provecho,
Con otro verso el cuarteto os pago.

Ya llego al quinto; ¡España! ¡Santiago!
Fuera, que entro en el sexto. ¡Sus, buen pecho!
Si del séptimo salgo, gran derecho
Tengo de salir con vida de este trago.

Ya tenemos a un cabo los cuartetos;
¿Qué me decís, Señora? ¿No ando bravo?
Mas sabe Dios si temo los tercetos.

Y si con bien este soneto acabo,
Nunca en toda mi vida más sonetos;
Ya deste, gloria a Dios, he visto el cabo.

En un momento de gran influencia de la literatura española en Francia y de fuertes relaciones interculturales, un poeta y traductor que mantiene estrechos lazos

con España, François Séraphin Regnier Desmarais (1632-1713), escribe en 1655 a imitación de Lope de Vega, según sus propias palabras, este metasoneto:

Doris, qui sait qu'aux vers quelquefois je me plais,
Me demande un sonnet, et je m'en désespère ;
Quatorze vers, grand Dieu ! Le moyen de le faire ?
En voilà cependant déjà quatre de faits.

Je ne pouvais d'abord trouver de rimes, mais
En faisant, en apprend à se tirer d'affaire
Poursuivons, les quatrains ne m'étonneront guère,
Si du premier tercet je puis faire les frais.

Je commence au hasard, et si je ne m'abuse,
Je n'ai pas commencé sans l'aveu de la Muse,
Puisqu'en si peu de temps, je m'en tire si net.

J'entame le second et ma joie est extrême ;
Car des vers commandés, j'achève le treizième.
Comptez s'ils sont quatorze, et voilà le sonnet.

Pero quizás la reescritura más famosa en francés del metasoneto de Lope de Vega se la debemos al poeta preciosista Vincent Voiture, gran conocedor de la literatura española, que prefirió utilizar, no obstante, una composición tradicional francesa, el *rodeau*, para realizar su versión:

Ma foi c'est fait de moi, car Isabeau
M'a conjuré de lui faire un Rondeau,
Cela me met dans une peine extrême.
Quoi, treize vers, huit en eau, cinq en ème !
Je lui ferai aussitôt un bateau.

En voilà cinq pourtant en un monceau
Faisons-en huit, en invoquant Brodeau,
Et puis mettons : par quelque stratagème,
Ma foi, c'est fait.

Si je pouvais encor de mon cerveau
Tirer cinq vers, l'ouvrage serait beau :
Mais cependant je suis dedans l'onzième,
Et si je crois que je fais douzième.
En voilà treize ajustez au niveau.
Ma foi c'est fait.

La práctica en clase de este tipo de reescritura nos deparó un último ejemplo de metasoneto en lengua francesa, esta vez obra del profesor de la Universidad de Tours,

Christophe Dubois, que sirvió como ensayo previo a la práctica traductora del soneto de los *Exercices de style* por parte de los alumnos:

De lui faire un sonnet me demande Lulu !
Je n'en ai jamais fait ! C'est là mon tout premier !
Il me faut composer cent soixante-huit pieds
J'en ai quarante-huit : déjà un bon début !

Pour le second quatrain (selon ce que j'ai lu)
La rime se doit d'être identique au premier
Donc : deux rimes en « -u » et deux rimes en « -ier ».
Je n'y arrive pas ! Je suis un peu perdu !

Mais soudain m'apparaît l'issue toute prochaine
Car du premier tercet j'ai deux vers qui s'enchaînent
Et le troisième doit avoir rime nouvelle.

Je suis content de voir qu'il tire vers sa fin
Mais je suis mécontent de mes vers, car enfin,
Que mon sonnet Lulu est mille fois plus belle !

Estas prácticas reescriturales mostraron a los alumnos la potencialidad traductora de la traba, facilitando una aproximación a los *Exercices de Style* desde la perspectiva de la traducción poética como forma de reescritura intralingüística e interlingüística. De esta manera, nos centramos, primero, en un trabajo de lectura del texto de partida, « Notations », del « Lipogramme » y del « Sonnet », para pasar a continuación a una lectura comentada de la traducción que hace Antonio Fernández Ferrer del soneto. Para el autor de la traducción española su intención había sido:

[...] mantener en todo lo posible la fidelidad al original francés, pese a lo arduo de una labor que en pocos textos como en *Exercices de style* aúnan esas dos palabras que Octavio Paz empleó para titular la recopilación de sus traducciones: versión y diversión³⁰.

Espíritu lúdico, pues, como conviene a un texto oulipiano, la traducción del soneto tenía que reposar no tanto en el propio soneto de los *Exercices*..., como en la materia léxico-semántica del microrrelato que constituye el texto de partida de las noventa y nueve reescrituras. Desde este presupuesto, alumnos y profesor acometieron la práctica traductora del soneto, primero en equipo luego individualmente siguiendo, a ser posible, las pautas del soneto español: utilización del verso endecasílabo y rimas ABBA-ABBA-CEC-ECE.

³⁰ Fernández Ferrer, A., *op. cit.*, pp. 40-41.

Basten como muestra del trabajo de reescritura y de traducción pragmática de la traba estos cuatro sonetos seleccionados, de los que uno de ellos, perteneciente a una alumna italiana, está traducido en versos alejandrinos.

I

El semblante lampiño, el sombrero trenzado,
el anónimo abrigo de cuello melancólico
y luengo se apresta a, diario dolor diabólico,
subir a un autobús, a menudo agotado.

A la hora en que el sol en el cenit reluce,
la multitud de sombras en la parada acecha
la llegada del S, para abrirse una brecha
y en él con gran afán de pronto se introduce.

El joven cuellilargo chocado, no por broma,
con voz gimoteante se queja del vaivén
y al ver asiento libre se lanza en cero coma.

Al cabo de dos horas, cerca de la estación,
un compañero suyo le habla con desdén
de su tacaño sastre que se ahorró un botón.

II

Fuera, la gente se precipitaba,
Mi mirada fija en un veinteañero
Que, largo el cuello, flexible el sombrero
Contra los empujones blasfemaba.

Una vez más el autobús frenaba.
«¡Cuidado al pasar!» —gritó el pasajero,
Voz de lobo en garganta de cordero.
Ignorándolo, los demás bajaban.

Luego, apareció en la estación de tren
A salvo de su anterior enemigo.
El curioso hombre miraba el andén.

Conversaba con un supuesto amigo,
Se fijaba en su escote con desdén:
«Cósete otro botón en este abrigo».

III

En hora punta un hombre espera el tren
De buen parecer, cuellilargo, mira
Para esquivar los golpes que le tiran
Aquellas personas que allí le ven.

Un hombre bruto y fuerte en el vaivén,
Le da un empujón mirándolo con ira
y el cuellilargo ni a mirar se gira
cuando ya dice infamias con desdén.

Entonces el susodicho ve un hueco
Y se tira como lechuza al nido,
abriéndose paso a tal recoveco.

Al llegar se encuentra a un amigo seco
Que nota al instante el botón perdido.
El cuellilargo ahí solo ve un fleco.

IV

En un autobús casi abarrotado,
Un joven con bombín y cuello largo
Se irrita con encono y gesto amargo
Contra alguien que parece le ha empujado.

Mas dejando de lado la querella
El menda se percata muy ufano
Del asiento que libera un fulano
Que, por ocupar, casi se estrella.

Tiempo después me encuentro al interfecto
De plástica en una plaza recoleta
Con un colega que le dice circunspecto:

«Para vestir con algo de etiqueta
Precisas un abrigo sin defecto,
Ponerle un botón más es la receta».

Conclusión

Los procedimientos de escritura del Oulipo tienen mucho que ver con la traducción literaria. Es lo que se ha pretendido probar en este trabajo en el que se reflexiona sobre una experiencia pedagógica realizada con alumnos universitarios de la titulación de Traducción e Interpretación. Fundamentada la práctica traductora propuesta en la reescritura como uno de los procedimientos oulipianos por excelencia, se ha planteado en este estudio la necesidad de una visión más amplia de la traducción y de abrir nuevas vías didácticas y pedagógicas para la traducción de textos con trabas, especialmente de textos poéticos.

Desde esta perspectiva, la aplicación de modelos de reescritura como

los ejercidos por poetas del período barroco, con traducciones intralingüísticas e interlingüísticas de metasonetos, se reveló a lo largo del curso no solo como la posibilidad de un nuevo enfoque traductológico centrado en la problemática de la traducción de la traba, sino como un recurso pedagógico de una capacidad de estímulo y de una eficacia didáctica sorprendentes.

Aplicada esta didáctica de la reescritura al soneto de los *Exercices...* y fundamentada en la potencialidad traductiva de la traba que manifiestan las obras del Oulipo y los metasonetos del pasado, la actitud de los alumnos y las traducciones realizadas son una muestra de la eficacia pragmática de la práctica traductora y del carácter innovador de la traducción fundamentada en los procedimientos oulipianos.

