

A *DISPARITION* DE GEORGES PEREC: OS EFECTOS LINGÜÍSTICOS E ESTILÍSTICOS DO LIPOGRAMA EN «E» NA SÚA TRADUCCIÓN Ó CASTELÁN E Ó GALEGO

Rexina R. Vega

Universitat Autònoma de Barcelona

A literatura moderna, ou polo menos parte dela, caracterízase pola súa exploración do potencial creativo da linguaxe e das estruturas literarias. Ás veces esta exploración adopta formas espectaculares coma os *Cen billóns de poemas*¹ de Queneau. Este tipo de textos fornece ó traductor dun abano de casos límites que poñen a proba as súas aptitudes profesionais e mesmo cuestionan a posibilidade mesma de traducir: ¿é posible trasladar ó castelán o sentido dun extenso lipograma en «e» como *La disparition* de Georges Perec? En principio semella que non, xa que nin o alfabeto castelán ten o mesmo número de letras có francés nin o «e» é a vocal máis empregada como ocorre no francés. Tampouco é esperable que unha mesma regra de escritura teña idénticos efectos nas dúas linguas.

A traducción deste tipo de textos tamén é, en boa medida, unha exploración do potencial creativo da lingua de chegada. Precisamente por este motivo, sendo unha das tradutoras da versión castelá de *La disparition*², crin interesante, aínda que só sexa como exercicio de prospección, compara-lo resultado do traballo do noso grupo con algunhas propostas de traducción de *La disparition* ó galego. Confío pois en que estas propostas, meros bosquejos que teñen como principal fin ilustra-la rendibilidade da constricción na

1. Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, Paris, 1969.

2. *El Secuestro*, Anagrama, 1997. Esta traducción, candidata ó Premio Nacional de traducción literaria de 1998 foi o resultado do traballo de cinco tradutores, M. Arbués, M. Burrel, M. Parayre, H. Salceda e Rexina Vega. Os problemas suscitados e as solucións que se propoñen no presente artigo son o resultado dunha discusión colectiva. Asumo toda a responsabilidade das miñas valoracións e das miñas opcións teóricas.

nosa lingua, sexan o suficientemente suxestivas como para animar a aceptalo desafío dunha *Disparition* galega.

0. O Oulipo, reinventa-la escritura como oficio de artesáns

Ó abeiro das illadas pero entusiastas reaccións culturais da década dos 60 contra tódolos academicismos, tradicionalismos, institucionalismos inventados e por inventar, François Le Lionnais e R. Queneau³ crean un grupo que se dá a si mesmo o nome de *Ouvroir de Littérature Potentielle* (OULIPO). Esta denominación é, probablemente, a mellor caracterización dos propósitos que animan o grupo: practica-la escritura literaria como meticulosos artesáns que moldean agarimosamente o barro ou o vidro aínda que o material sexa aquí algo tan particular como a linguaxe. O que pretenden é reinventa-la literatura fornecendo á próxima xeración de aprendices novos moldes, outras estruturas para a produción de obxectos sorprendentes. Non hai corpo doutrinal nin escola que o aplique, senón tan só (aínda que a idea fose relativamente nova) outro xeito de traballar coa única intención de explora-las aptitudes inventivas da lingua⁴. O traballador oulipiano só pretende que o obxecto resultante do seu bo oficio saliente a materia prima que lle dá corpo: a linguaxe. Esixe que o texto sexa unicamente produto dun conxunto de operacións lingüísticas cunha orientación determinada por unha ou varias constriccións⁵ decididas polo escritor. Como na artesanía tradicional, o difícil é inventar moldes que dean bos resultados.

Os moldes ós que se chama aquí constriccións son regras arbitrarias que o escritor se dá a si mesmo para redactar un texto, obrigándose ó seu cumprimento. O soneto sería unha constricción (escribir un poema de 14 versos de tantas sílabas cada un), mais hainas menos comúns como os poemas palindrómicos que escribe Gonzalo Navaza⁶, ou os versos holorrímos. A constric-

3. O primeiro grupo de l'Oulipo está formado por Jacques Bens, Claude Berge, Jacques Duchateau, Jean Lescuré, e Jean Queval, ós que se engadiron posteriormente Georges Perec, Jacques Roubaud, Marcel Duchamp e Ítalo Calvino.

4. Oulipo non é, os membros do grupo deixárono claro, unha escola crítica. Sen embargo ten que recoñecérselle o mérito de chama-la atención sobre aspectos da escritura literaria que tradicionalmente adoitan tratarse con certo desprezo: «Tan só preocupada polas grandes maiúsculas (a Obra, o Estilo...), a historia literaria ignora deliberadamente a escritura como práctica, como traballo, como xogo. Os artificios sistemáticos, os maneirismos formais [...] reléganse a rexistros de asilos de tolos literarios tales como «Curiosidades» [...] As constriccións trátanse como aberracións, como monstruosidades patolóxicas da lingua e da escritura» (Georges Perec, «Histoire du lipogramme», Oulipo, *La littérature potentielle*, Gallimard [Folio], Paris, 1988, p. 75).

5. A traducción da palabra «contrainte» ó castelán non é fácil; uns propoñen «coerción», outros «constricción», outros «traba»... Pola nosa parte empregáremo-la palabra galega «constricción» de acordo coa elección de Gonzalo Navaza, quen xustifica o emprego deste termo no artigo "A literatura potencial", en *Galicia Literaria*, suplemento literario galego do *Diario 16*, xoves 27-IX-90.

6. G. Navaza, *A torre da derrota*, Xerais, Vigo, 1992.

ción cumpre unha dobre función: a de motor da escritura (xa que é o que desencadea o proceso a modo de desafío) e a de selector de palabras e de contidos (nun poema palindrómico só poden entrar determinadas palabras, xa que logo, o contido dos versos non depende tanto da vontade do escritor coma do léxico dispoñible). Pode tamén citarse, como efecto que se deriva da aplicación do constrictimento, a función illante, que afasta o ámbito da escritura de toda influencia externa⁷. As construcións poden considerarse segundo dous criterios: en función do seu grao de dificultade (poden acharse palíndromos illados, poemas enteiros é outro conto); ou en función do grao de determinación que exercen sobre os contidos do texto de saída: un S+7, malia ser moi doado de realizar, contén potencialmente todo o texto de chegada. Pola contra, un lipograma en S deixa maior liberdade ó escritor.

Georges Perec⁸ foi un dos representantes máis sobranceiros do Oulipo⁹, afeccionado ás construcións máis duras. Dúas das súas grandes fazañas son *Les revenentes*¹⁰, o texto máis longo da literatura francesa escrito cunha soa vocal e, probablemente, o meirande palíndromo da historia da literatura e, por suposto, *La disparition*, un extenso lipograma en «e» escrito en 1969.

La disparition é un texto lipogramático, o que significa que o escritor prescinde por propia vontade de, polo menos, unha das letras que compoñen o alfabeto francés. Como a maior parte das construcións empregadas polos oulipianos, o lipograma admite na súa aplicación distintos graos ou niveis de dificultade. Así, por exemplo, é moi probable que no que levamos de exposición non aparecese nin unha soa vez a letra K, sen que isto deba considerarse como un mérito. En realidade, o valor do texto lipogramático resulta da combinación de dúas variables: a frecuencia de aparición da letra suprimida na linguaxe corrente e a extensión do texto que se produce (non é o mesmo

7. Os oulipianos, recorrendo a técnicas totalmente distintas, pretenden coma os surrealistas libera-la creación dos condicionantes do mundo racional.

8. Actualmente o lector español xa pode acceder á maioría da obra de Perec na súa propia lingua: *Las Cosas* (Anagrama), *El Gabinete de un aficionado* (Anagrama), *W o el recuerdo de infancia* (Península), *Un hombre que duerme* (Anagrama), *La vida instrucciones de uso* (Anagrama). O lector galego dispón dunha excelente versión de *Les Choses* a cargo de Gonzalo Navaza (*As Cousas*, Cumio, 1991).

9. As producións do Oulipo foron recollidas nos seguintes volumes: *Oulipo, La littérature potentielle*, Gallimard, Paris, 1973; *Oulipo, Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Paris, 1981; *La Bibliothèque Oulipienne* présenté par Jacques Roubaud, Slatkine, Paris, 1981. Sobre as construcións oulipianas pódese consulta-lo prólogo á versión castelá dos *Exercicios de estilo* de Queneau feita por Antonio Fernández Ferrer: Raymond Queneau, *Ejercicios de Estilo*, Cátedra, 1991. No ámbito galego é referencia obrigada o artigo de Gonzalo Navaza «Os Exercicios de estilo de Raymond Queneau en galego», *Viceversa*, nº 2, Vigo 1996, p. 225-233, onde ó fío da recensión da versión galega deste libro en tradución de Harguindey e Pazos (Xerais, 1995) o estudioso ofrece un resumo das clasificacións oulipianas das «contraintes» e máis un apéndice con bibliografía sucinta.

10. Georges Perec, *Les revenentes*, Julliard, Paris, 1972.

facen unha frase sen a letra «a» ou sen o «e» que 500 páxinas). En *La disparition*, Perec, sempre inclinado cara ás constriccións duras, opta polo camiño máis difícil: prescinde do E, a vocal máis frecuente da lingua francesa, e compón un texto de 320 páxinas que contén 78.000 palabras e 297.000 signos.

1. As opcións do escritor

O lipograma é un tipo de constricción que ofrece ó escritor dúas opcións moi distintas á hora de enfrontarse ó texto: agacha-la constricción e explorar todo aquilo que se pode comunicar respectando as normas da representación na linguaxe (unha opción sen dúbida practicable pero que non semella poder xerar un relato de 300 páxinas); ou, sen pretender agachala, explotar ó máximo o potencial productivo da constricción tanto no plano ficcional coma no macro-estructural, o micro-estructural e o lingüístico.

A segunda opción é a elixida por Perec, quen non aspira a escribir unha boa novela policíaca cun asasino en serie e un detective que o desenmascare senón a producir un texto que en cada unha das súas páxinas poña ó descuberto os efectos do lipograma. Ó inclinarse pola segunda vía, Perec arríscase a contravir gravemente as normas da representación na linguaxe, á vez polas eivas dun código lingüístico no que non pode figurar ningunha palabra que conteña a letra prohibida, o cal implica a supresión de moitos pronomes, locucións e conxuncións, e polos excesos de todo tipo ós que a constricción semella leva-la escritura¹¹. Sen embargo, tamén convén recoñecer que o gran mérito de *La disparition* reside na exploración da constricción inicial como xeradora de historias e como modo de estruturación narrativa e formal do texto, tal e como veremos agora mesmo.

2. A produtividade da constricción

Perec sitúa o «e» no centro do libro no só pola súa ausencia senón sobre todo porque a estrutura formal do libro está gobernada por esa letra e porque toda a ficción está xerada por ela ata nos máis ínfimos detalles. Con este fin Perec contempla a letra non dun xeito illado senón na serie dos 26 grafemas que compoñen o alfabeto francés, onde o «e» ocupa a quinta posición (isto dará lugar a unha novela de 26 capítulos na que falta o quinto); e tamén

11. Os riscos desta opción, no plano lingüístico e ficcional, manifestáronse con toda claridade na reseña da novela publicada en *Les Nouvelles Littéraires*. Na mesma o crítico, despois de abordar apresuradamente *La Disparition* só como novela policíaca, sen reparar no lipograma, reprochoulle ó autor o feito de escribir un libro «violento, cru e fácil», así como o forza-la súa inspiración, o seu talento e perder sinceridade e espontaneidade. R. Marill Albérès, «Drôle de drames», *Les Nouvelles Littéraires*, nº 2174, 1969. Tomámo-la referencia de M. Parayre, *Lire La Disparition*, Thèse de Doctorat, Université de Toulouse le Mirail, decembro 1992, p. 11.

na serie das seis vocais, onde o «e» ocupa a segunda posición (así, a novela consta de seis partes pero a segunda está representada por unha páxina en branco). Esta estrutura presentará, como veremos, serios problemas de tradución.

O alfabeto, que determina a distribución dos capítulos, tamén aparece como primeiro xerador da ficción. Os principais personaxes descenden dunha poderosa tribo de orixe turca que se compón de 26 membros (o número de letras do alfabeto francés), cada un dos cales adoita ter unha prole numerosa que mesmo pode chegar ós seis xemelgos (o número de vocais). Para evita-la diminución do patrimonio común é costume nesta tribo que todo o herdo pase a mans do primoxénito, aínda que os demais irmáns queden na miseria máis absoluta. Como é doado deducir, este draconiano dereito de herdanza dá lugar a envexas feroces, de tal xeito que o asasinato dos irmáns maiores remata sendo para os benxamíns o método habitual de facerse co patrimonio familiar. Isto é, a grandes trazos, o que se conta no capítulo 22 de *La disparition*, onde tamén se dá un exemplo dunha serie de crimes ordenados alfabeticamente.

Por fin, co obxecto de evita-lo perigo de extinción, a tribo prohibe ós seus membros ter máis de un fillo. Pero velaquí que unha nai dá á luz tres xemelgos sen que o seu home o saiba. Consciente de que só pode quedar con un, opta por entrega-los outros dous á ama de cría, quen foxe con eles e se encarga de agachalos. Desgraciadamente, vinte anos despois a tribo descobre o engano e decide matar a quen é, ós ollos do seu pai, o único fillo. Cheo de carraxe, o conrito proxenitor culpa ós dous xemelgos superviventes desta morte e decide vingarse no só deles senón tamen de toda a súa descendencia.

A novela é, en boa medida, a historia dos dous irmáns superviventes, Amaury Conson e A. W. Savorgnan e da súa descendencia. O pai asasino no é outro que o propio Georges Perec, designado en *La disparition* como «le barbu d'Ankara» e en *El secuestro* como «el Gordito Peludo de Izmir¹²». No esquema seguinte tentamos representar esta saga familiar.

12. Esta tradución xustifícase porque as iniciais G. P. que aparecen con certa frecuencia no orixinal remiten sempre ó nome do autor Georges Perec. Este tipo de estruturas, así coma tódalas que mostraremos nas páxinas analizadas, foron minuciosamente estudiadas por M. Parayre no traballo xa citado.

Esquema I

Orixe da tribo			X			
<i>Maximin</i> Menon	<i>Nicias</i> Nerón	<i>Optat</i> Onofre	<i>Parfait</i> Perfecto	<i>Quasimodo</i> Quicu	<i>Romuald</i> Remigio Rodosindo	<i>Sabin</i> Severino
<i>Le Barbu d'Ankara (El Gordito Peludo) / X, La nonnain (Sor Virtudes)</i>						
<i>Amaury Conson</i> (Emery Consonte)		<i>X (fillo sen nome)</i>			<i>Arthur Wilburg Savorgnan</i> (Uriel Wilburg Severin)	
<i>Aignan / Gustín K</i> <i>Adam / Ernesto</i> <i>Ivan / Isidoro</i> <i>Odilon / Odilón</i> <i>Urbain / Ugolino</i> <i>Yvon / Yvon</i>		(É fácil comprobar que os crimes que comete Maximim sobre os seus irmáns están ordenados alfabeticamente, así coma os nomes dos fillos dos dous superviventes. Na tradución procuramos que os nomes da primeira serie contivesen tamén o nome da inicial: eME, eNE, O, PE, CU, erRE, eSE.)			<i>Anton Voyl / Tonio Vocel</i> <i>Douglas Haig Clifford</i> <i>Freddy Egg Butler</i> <i>Hassan Ibn Abbou</i> <i>Hussein Ben I. Bou</i> <i>Olga Mavrokordatos</i> <i>Odile Mevrkordetos</i> <i>Ulrich / Ottavio</i> <i>Ottaviani</i> <i>Ulrich / Orsini Ottevioni</i> <i>Yorick / Yorick</i>	

Para os fillos e netos do «Gordito Peludo de Izmir» o único modo de escapar á mortífera vinganza paterna consiste en cambiar de identidade e borra-lo signo branco de tres trazos (é dicir un «e») que todos exhiben na súa pel delatando a súa pertenza á tribo do proxenitor.

Amaury Conson perde a memoria nun accidente e, polo tanto, o problema da identidade non se formula nin para el nin para ningún dos seus seis descendentes (Aignan, Adam, Ivan, Odilon, Urbain, Yvon) as mortes dos cales son narradas ó principio do capítulo 6. Este descoñecemento do personaxe de todo o que se refire ás súas orixes fai que investigue a desaparición de Anton Voyl sen saber realmente a qué se enfrenta¹³.

Sen embargo, Arthur Wilburg Savorgnan (Uriel Wilburg Severin) si que é consciente do perigo que corre no só él senón tamén os seus seis fillos e o seu irmán xemello. Nun inútil intento de evita-lo seu fado, Savorgnan dedi-

13. Ata o capítulo IX *La disparition* ten efectivamente aires de novela policíaca na que hai un desaparecido, Anton Voyl (Tonio Vocel, no nome francés pódese le-la palabra *voyelle* e no castelán a palabra *vocal*) e un amigo seu, Amaury Conson (Emery Consonte, léase *consonante* e *consonne* en francés) axudado por un policía Ottavio Ottavioni (Orsini Ottevioni), que investigan os feitos.

carase a buscar a este último (esta busca nárrese nos capítulos 23 e 24 de *La disparition*). Ademais desfarase de catro dos seus fillos (Anton, Douglas Haig, Olga e Hassan Ibn Abbou) entregándoos a involuntarios pais adoptivos. Intentaremos representar este sarillo familiar no cadro seguinte.

Esquema II

(Na primeira ringleira consta o nome do pai, na segunda o dos pais adoptivos, na terceira o dos fillos; para Olga incluímo-la súa xenealoxía completa, que permite apreciar como un cambio de identidade xera outra biografía).

Arthur Wilburg Savorgnan (Uriel Wilburg Severin)					
L. Horatio Voyl	Augustus B. Clifford Dominicus C. Butler	X	Anastasia/ Albin Augustin Nicolas I ^{er} Nicolas Constantin Stanislas Anastasia/ Albin Estelle/ Negrete	Ottaviani	Gribaldi
Anton Voyl Tonio Vocel	Douglas Haig Clifford Freddy Egg Butler	Hassan Ibn Abbou Hussein Ben I. Bou	Olga Mavrokordatos Odile Mevrikordetos	Ulrich¹⁴/ Ottavio Ottaviani <i>Ulrich / Orsini Ottevioni</i>	Yorick <i>Yorick</i>

Pode dicirse que *La disparition* é, sobre todo, a historia dos seis fillos de Arthur Wilburg Savorgnan que se afanan por coñece-las súas orixes e a razón do fatal destino que os persegue a todos.

A novela constrúese sobre unha sorte de *quid por quo* que leva os protagonistas a crer que son quen en realidade non son, o que provoca algún que outro incesto (Olga ten namoriscamentos con dous dos seus irmáns, Anton Voyl e Douglas Haig, os que, á súa vez, tampouco saben que son irmáns). O cambio de identidade de cada un dos seis fillos de Savorgnan orixina un desdoubramento da súa biografía, o que obriga a que na súa presentación se informe no só verbo dos vencellos que manteñen co clan do «Gordito Peludo», senón tamén sobre a historia dos seus pais adoptivos e sobre o modo en que chegaron a relacionarse con Anton Voyl, reuníndose, finalmente, cos

14. Ulrich é o primeiro nome do personaxe; o segundo tómao posteriormente.

seus irmáns e os seus tíos en Azincourt¹⁵. Asistimos deste xeito a unha multiplicación de historias feitas para desmentirse unhas a outras, xa que a verdadeira, a auténtica historia, a causa do nacemento de todos eles, non pode ser nomeada; a causa non é outra que a desaparición da letra «e». Loxicamente, a revelación do segredo suporía a fin da novela.

Como é fácil supoñer, esta proliferación de personaxes e de historias fai que *La disparition* non poida en ningún caso ser unha novela cronolóxica na que os feitos se encadean a base a relacións de causa e efecto. Cada unha das historias que se contan é obxectivamente necesaria para a economía da constricción da que se parte pero, ó mesmo tempo, tamén é certo que as relacións entre eles son ás veces moi difusas e as incoherencias desde o punto de vista da verosimilitude ficcional son bastantes frecuentes.

Enfocada así, *La disparition* é, máis ca unha ficción, unha engrenaxe textual deseñada para exhibir en cada nivel de lectura as enormes posibilidades da constricción que o xera. Perec parece empeñado en demostrar que se pode escribir sen empregar-la letra máis frecuente da lingua francesa desde un tratado de matemáticas a un soneto. Ademais o autor sementou a súa novela con numerosas citas¹⁶ de obras sobranceiras como querendo suxerir que toda a literatura pode ser convertida nun vasto lipograma en «e».

3. Escribir sen e, traducir sen a

La disparition, como boa parte da literatura experimental, é un prato apetecible para un traductor; un caso extremo que levanta de novo, radicalizándose, os problemas máis vellos da traducción: ¿Onde remata a traducción e onde empeza a adaptación?, ¿que dereito ten o traductor a corrixilo escritor?, ¿como ser rigorosamente fiel?, ¿traduci-lo contido ou a forma? Parte destas preguntas van perdendo pertinencia a medida que os tradutores literarios reivindicando o seu estatus de creadores e ó mesmo tempo a súa responsabilidade ante os textos que dan a ler ós seus lectores.

Non entrarei, xa que logo, na lexitimación teórica que levou os tradutores de *La disparition* a propor unha versión sen «a» en castelán¹⁷. Abonda con dicir que un traductor, sexa cal for a súa orientación á hora de traballar, toma, ante todo e en primeiro lugar, de maneira consciente ou non, unha

15. O caso máis espectacular é o de Olga Mavrokordatou e Douglas Haig. As súas historias familiares enrédanse ata tal punto que aínda ben avanzado o relato pódese crer que a serie de mortes está en realidade motivada por vellas liortas entre as súas respectivas familias.

16. Ó funcionamento destas citas dedica M. Parayre un extenso estudio no traballo citado.

17. Unha curiosidade. Na recensión mencionada dos *Exercicios de estilo* xa comento que a correspondencia dun lipograma en «e» en francés habería de ser en «a» en galego e en español. Hoxe os ordenadores resolven o problema das frecuencias, pero Jardiel Poncela, por exemplo, nos seus relatos lipogramáticos *avant la page*, publicados nos anos vinte, baixo o título do primeiro (“Un marido sin vocación”) engade: «Narra-

decisión sobre o sentido do texto que se propón trasladar a outro idioma e o resultado da operación traductolóxica reflectirá sempre de maneira máis ou menos clara as implicacións desa decisión inicial. Así, traducir *La disparition* por un lipograma que se considera equivalente en castelán, ou en galego, significa sobre todo que para os tradutores o lipograma é un elemento básico na construción do sentido deste texto, é dicir que o valor poético da novela depende estreitamente da constricción de escritura a partir da cal se compón. En definitiva, acórdase que a importancia literaria de *La disparition* reside basicamente en ser un texto de 300 páxinas escritas sen a letra «e» e en propoñer varias proezas de escritura lipogramática que abranguen desde un tanka a un anuncio publicitario. Un aventureiro que se propuxese facer unha versión galega do texto de Perec tería que ter en conta esas consideracións e, probablemente, dar ó lector galego un lipograma en «a» realizando na engrenaxe textual que compón Perec os axustes esixidos pola nova constricción tal e como fixeron os tradutores ó castelán.

Así a estrutura formal do libro, baseada no abecedario francés (o número de capítulos e de partes corresponden ó número de letras e ó de vocais respectivamente), tivo que adaptarse ó alfabeto castelán, que consta de 27 letras, o cal fixo precisa a división dun dos capítulos (o 14) para obter o número correspondente. Neste caso, o tradutor galego xogaría con vantaxe, posto que a nosa lingua ten a mesma cantidade de letras có francés. Tanto en castelán coma en galego, a complicación vén do número de grafemas vocálicos que en ambos os casos son só cinco e non seis coma no francés. Sen embargo, aínda que o argumento pareza feble, o castelán considera segundo os casos o «y» semi-consoante ou semivocal, é dicir, a serie de vocais pode xerar, ó igual ca en francés, unha estrutura baseada no seis (seis partes, series de seis fillos), cousa que sería imposible en galego ó non existilo grafema “y”.

Nestes casos é cando xorde con toda claridade a cuestión dos límites entre a tradución e a adaptación. Dito doutro xeito: ¿ata onde debe aceptar o tradutor as consecuencias que ten sobre os contidos ficcionais o adoptar na lingua de chegada regras de escritura equivalentes ás que o autor emprega na lingua de saída? É dicir, ¿debe o tradutor ó galego fundir dúas partes da novela nunha soa e suprimir todas aquelas historias que se refiran ós personaxes que teñan un nome que empece pola letra Y? Sería esta unha opción radical pero practicable sen graves danos para a estrutura narrativa da novela. En todo caso conviría ser moi consciente dos riscos que entraña.

As diferencias substanciais entre unha versión galega de *La disparition* e *El secuestro* non virán con toda probabilidade das micro-estructuras formais ó se-la mesma a letra desaparecida, senón máis ben dos distintos efectos que sobre as estruturas básicas da lingua ten a supresión do A.

ción escrita sin utilizar la letra e (la más usual en castellano)». Dous deses relatos lipogramáticos de Jardiel (ese en «e» e mais outro en «a») aparecen recollidos en *El libro del convaleciente*, Ed. Biblioteca nueva, Madrid, 1987 (5ª ed.), pp. 205-211.

3.1. As principais repercusións do lipograma en «e» e en «a»

O primeiro e principal efecto dunha constricción é condicionar fortemente o emprego da lingua, e con isto no só unha determinada forma de contar senón tamén os universos ficcionais posibles. Estes efectos, aínda que son comparables, non son exactamente iguais en francés, en castelán e en galego.

Así, no orixinal, o lipograma en «e» reduce drasticamente a presenza de mulleres na historia e obriga a un abuso do *nous* maxestático nos diálogos ó ficar proscrito «je». *La disparition* é un relato no que predomina ata o abuso o imperfecto, porque neste tempo os verbos do primeiro grupo non levan «e»; ademais a novela está cargada de excesos paratáticos porque a *Perec* lle faltan subordinantes.

Ó optar por levar ata as súas últimas consecuencias a produtividade da constricción, a escritura remata ficcionalizando as súas propias dificultades para crear sentido.

Os exercicios escolares do mozo Douglas Haig Clifford constitúen neste aspecto un exemplo paradigmático. Augustus B. Clifford envía o seu fillo adoptivo Douglas Haig á escola, mais parece que a súa progresión non é excesivamente satisfactoria: «*Sa scolarisation [...] n'avait [...] produit aucun fruit...*» (p. 153). O fiasco é inevitable desde o momento en que o instrumento sobre o que se apoia a aprendizaxe, a lingua, é atrancada pola supresión dun dos elementos esenciais sen o cal é difícil construír ese conxunto ordenado de representacións que constitúen o saber escolar e que teñen como último obxectivo crear no neno unha representación do mundo e do seu propio rol social.

O primeiro problema de Haig concirne á escritura: «*Haig orthographiait mal, oubliait un mot sur trois*» (p. 153). Esta falta de dominio da lingua terá efectos perniciosos sobre a súa imaxinación: «*...il n'avait pas d' imagination...*». Mesmo provisto dun bo dicionario non chega máis que a repetir lugares comúns: «*Quant au latin, quoiqu'il disposât d'un gros Gaffiot, ça n'allait pas plus loin qu' "Animula vagula blandula"...*»¹⁸ (*Disparition*, 153)

Finalmente, como a lingua, submisa a unha lei arbitraria, non lle permite ordena-lo que aprende, mestúrao todo: «*Il ignorait la loi d'Avogadro ou plutôt il*

18. Esta sería a traducción do fragmento en cuestión ó castelán: «Dominicus se preocupó desde ese momento por los conocimientos, entonces nulos, del crío. Lo primero que comprobó fue el poco éxito obtenido con Egg por los profes del colegio público de Noirmoutier. Freddy tiene un pésimo estilo escribiendo: de tres términos se le pierde uno, suprime todos los femeninos, de los verbos sólo conoce bien un tiempo, su comprensión de los textos es muy deficiente, su ingenio es un yermo. Tiene conocimiento del signo – pero no del signo +, de división pero no múltiplos. Tiene nociones del principio de Torricelli pero lo confunde con tesis de Isidro de Robles que no tienen mucho que ver. Puede que supiese que el mote de José I es Pepe Botijo pero del porqué, ni flores. Del hesperio, pese disponer del Forcellini-Perin, no conoce sino modismos inconexos del tipo “Cuius regio eius religio”, “Ex nihilo nihil”, “In hoc signo vinces” o “Nihil novi sub sole”, “qui scribit, bis legit”» (*Secuestro*, 140).

l'assimilait a un soi-disant postulat d'Arago qui n'avait aucun rapport» (*Disparition*, 153). Sen embargo, semella máis sensible ás relacións analóxicas có razoamento lóxico, xa que se el confunde estes dous nomes é porque todas as letras do segundo están xa inscritas no primeiro: AvOGAdRo/ARAGO. O resto da pasaxe ilustra as derivas cara ás que pode conducir a escrita sen «e»:

nul pour tout savoir touchant aux maths, à la philo, au latin, il avait cinq ou six notions d'anglais, mais pas plus; quant au français, il s'y donnait plus à fond: il avait, grosso modo, saisi la significations d'accords grammaticaux plus ou moins incongrus; il distinguait, disons cinq fois sur huit, un son fricatif d'un son labial, un substantif d'un pronom, un nominatif d'un accusatif; un indicatif d'un optatif, un imparfait d'un futur, un attribut d'apposition d'un partitif d'attribution, un ithos d'un pathos, un chiasma d'un anticlimax. (*Disparition*, 153-154)

Esta especie de gramática fantástica é o resultado das aptitudes inventivas da constricción que, paradoxalmente, semella reequilibra-lo corpus limitado de termos gramaticais cos que pode xogar (*article, adjectif; verbe, adverbe, temps, sujet, complément* teñen «e») pola declinación dun paradigma de oito parellas de conceptos que se refiren ó eido lingüístico. A falta de palabras lipogramáticas é compensada, xa que logo, polo recurso a termos pouco frecuentes ou pola invención de novos conceptos obtidos pola combinación de termos que non teñen ningunha relación entre eles (*attribut d'apposition, partitif d'attribution*). Tamén aparecen palabras que denuncian a arbitrariedade que presidiu a confección da lista devandita xa que, ben non teñen nada que ver coa lingüística (*pathos, anticlimax*), ou ben non existen en francés (*ithos*). Así, a falta de léxico sen «e» en certos campos dá, a miúdo, lugar a unha especie de xeración automática de termos onde se manifestan as aptitudes productivas da constricción e tamén dos límites da escritura lipogramática para pregarse á lóxica ordinaria. En efecto, sería moi difícil para un discurso lóxico dar conta das regras que rexen os problemas de Douglas Haig co francés¹⁹.

As dificultades do mozo Haig poñen de relevo que, máis alá de construcións textuais elaboradas e xogos de palabras enxeñosos, crear sentido, unha vez suprimida a letra máis usual da lingua, constitúe un verdadeiro desafío.

O lipograma (en «e» en francés, en «a» en castelán e en galego) afecta, aínda que de distinta forma en cada idioma, a parámetros básicos para que a lingua cumpra satisfactoriamente coa súa función comunicativa.

19. A escolla de Douglas Haig para motivar sobre o plano ficcional as dificultades da escritura sen «e» está ben xustificada xa que entre os seis nenos de Arthur Wilburg Savorgnan é el a quen lle toca representa-la letra ausente, tanto polo ditongo do seu nome -ai-, que se pronuncia /ε/, como porque este apelido é un perfecto homófono da palabra inglesa *egg, oeuf* en francés, monosílabo moi frecuentemente empregado en *La disparition* para evoca-la letra que falta (cf. M. Parayre, *Op. cit.*, p. 113).

O primeiro deles sería o da enunciación. Os marcadores da enunciación fican considerablemente reducidos nas tres linguas, francés, castelán e galego, se ben é certo que as dúas últimas contan neste caso coa vantaxe de poder utiliza-lo pronome persoal de primeira persoa e tódolos posesivos do xénero masculino.

O castelán e o galego están, pola contra, en clara desvantaxe no que se refire ós marcadores de xénero feminino, xa que en francés a constricción non proscribe o emprego da palabra «la» nin como artigo nin como pronome persoal. Así pois, sempre que o texto francés ofrece un nome feminino actualizado polo artigo, en castelán e en galego vémonos na obriga de buscar un equivalente masculino:

Non pas la mort (quoiqu'à tout instant la mort s'affirmât), non pas la damnation (quoiqu'a tout instant la damnation s'affichât) mais d'abord l'omission: un non, un nom, un manquant (Disparition, 31)

No el fin (bien que el fin fuese obvio en todo momento), no el tormento (bien que el tormento no dejó de exhibirse), sino, primeiro, omisión: un no, un nombre, un hueco (*Secuestro*, 36)

Non o termo (ben que o termo fose obvio en todo momento), non o tormento (ben que o tormento non deixou de exhibirse), senón, primeiro, omisión: un non, un nome, un oco.

A aparición do pronome persoal de obxecto directo no texto francés obriga á tradución, tanto castelá coma galega, a buscar unha perífrase, cambiando a orde dos elementos na frase e alterando, o máis levemente posible, o significado:

Il aimait Faustina, il la voulait pour lui avant sa mort. (Disparition, 36)

Presintiendo próximo su fin, lo único que deseó fue el cuerpo de Justine (*Secuestro*, 39)

Presentindo próximo o seu termo, o único que desexou foi o corpo de Justine

Outro terreo no que a constricción somete a lingua a fortes amputacións é o da localización e o desprazamento no espacio. As preposicións e conxuncións que permite o lipograma en «e» son certamente escasas (*dans, sur, sous, loin y jusqu'à*) pero o lipograma en «a» ten aínda efectos máis devastadores en castelán xa que non se pode empregar «hasta» nin verbos de dirección posto que todos rexen a preposición «a». Así, cando no orixinal aparecen verbos que expresan desprazamento, na versión castelá é preciso substituílos por verbos que, comunicando unha idea de movemento, poidan ser empregados con complementos circunstanciais introducidos pola preposición «en»:

Puis la soif fit son apparition. La Badoit manqua. L'avoait nous brûlait sans nous rafraîchir. La conclusion s'imposa: il fallait partir, courir jusqu'aux puits (Disparition, 276).

Después tuvimos sed, pero no disponiendo de Perrier, ni de ningún otro líquido excepto un licor que nos quemó y no nos refrescó, no tuvimos otro remedio que ir corriendo en dirección del pozo (*Secuestro*, p. 241)

Il baisa ma main. Il s'arracha au lourd sanglot qui chamboulait mon poitrail. Il m'ordonna d'accourir a Azincourt. (Disparition, p. 209)

Me besó en el cuello y, desprendiéndose del sollozo incontenible que me convulsionó el pecho, me ordenó irme en dirección Noirmoutier. (*Secuestro*, 187)

En todo o que se refire á localización e o desprazamento o galego xoga con vantaxe respecto ás outras dúas linguas, xa que a constricción autoriza o uso dun maior número de preposicións e conxuncións (*preto de, ó pé de, en col de, sobre, lonxe, só, ó redor de...*) e sobre todo a contracción da preposición «a» e o artigo «o», o cal contribúe a dar maior fluidez á frase. Unha das posibles traducións ó galego sería, por exemplo, a seguinte:

Logo tivemos sede, pero non dispondo de Perrier nin de ningún outro líquido excepto un licor que queimou e que non nos refrescou, non tivemos outro remedio que ir correndo ó pozo.

Bicoume no pescoco e, desprendéndose do sotelo irreprímible que me convulsionou o peito, ordenoume ir ó pobo de Noirmoutier.

3.1.1. A expresión do tempo

O ámbito da lingua sobre o que a constricción produce as maiores desfeitas é o da expresión do tempo. En efecto, resulta difícil mante-la coherencia das referencias temporais se se ten que prescindir de boa parte das palabras que permiten construíla: ¿Como da-la idea de continuidade no tempo se non se pode empregar a preposición «hasta»?; ¿como falar do día sen utilizar a letra «a»?; ¿como da-la idea da duración no pasado sen o imperfecto?

Os efectos da constricción sobre o paradigma dos tempos verbais son devastadores tanto en francés coma en castelán, pero Perec tiña neste caso máis posibilidades cós tradutores. No que ós verbos da primeira conxugación se refire, o autor dispuña polo menos de catro das persoas do imperfecto (*chantais/ais/ait/ions*) e tres do perfecto simple (*chantai/as/a*), mentres que os tradutores, ó castelán e ó galego, só podían recorrer á primeira persoa do presente (pego/pego) e á primeira e terceira do perfecto (pegué/peguei, pegó/pegou). A vantaxe do francés vese aínda con maior claridade nos verbos da segunda conxugación, xa que pode xogar con cinco tempos verbais (presente, imperfecto, perfecto simple, futuro e condicional). Pola contra, en caste-

lán e en galego só dispomos de tres (presente, perfecto e futuro). As carencias no que ó uso e á dispoñibilidade de marcadores temporais se refire son sen dúbida as que máis claramente condicionan o estilo do texto tanto no orixinal coma na súa versión, como vemos nos exemplos que seguen.

Os tres primeiros capítulos de *El Secuestro* están dedicados ós desacougos de Tonio Vocel, un personaxe que teme o peor pero que, coma tódolos demais protagonistas da novela, non é quen de precisar, de defini-la natureza dos seus medos. Agoniado, Tonio Vocel no logra durmir e polos seus insomnios desfilan as peores alucinacións.

Il souffrait moins, mais il s'affaiblissait. Alanguí tout au long du jour sur son lit, sur son divan, sur son rocking-chair, crayonnant sans fin au dos d'un bristol l'indistinct motif du tapis d'Aubusson, il divaguait parfois, pris d'hallucinations (Disparition 27)

Se comparámo-lo orixinal coa versión castelá, poderemos decatarnos de moitos dos problemas que se presentarán ó longo de toda a tradución.

Sufrió menos, si bien desmejó. Hundido todo el tiempo en su lecho, su triclino, su sillón, bosquejó con celo en el dorso de un bloc el motivo indistinto de un fresco del Greco, siendo sorprendido, por veces, por ciertos espejismos (*Secuestro*, 32)

No texto francés o uso do imperfecto na primeira frase fixa a perspectiva aspectual do relatado, de tal xeito que as accións da segunda frase, *a súa pasividade, os seus debuxos, as súas divagacións*, confirman o proceso de debilitamento xeral que sofre o personaxe. Ata tal punto é así que mesmo se pode chegar a percibir entre estas dúas frases un matiz de causalidade e contempla-las divagacións de Tonio como o resultado da súa febleza física. Todo isto é posible gracias ó aspecto inacabado e durativo baixo o que presenta a acción o imperfecto, de aí que os lingüistas non dubiden actualmente en denomina-lo imperfecto como presente do pasado.

En castelán e en galego cambia a perspectiva aspectual xa que o único tempo do pasado do que dispomos é o perfecto que presenta o proceso baixo un aspecto acabado e non durativo, en bloque, coma un todo e non no seu desenvolvemento.

O uso do perfecto atenúa fortemente a relación entre as accións das dúas frases e crea, máis ben, un efecto de serie: «*sufrió*», «*desmejó*», «*bosquejó*». Este efecto só é atenuado debilmente polo emprego do marcador temporal «*todo el tiempo*», para plasma-la idea de duración que non reflicte o perfecto.

Por outra banda, no texto francés queda claro que Tonio Vocel divaga mentres debuxa. A simultaneidade temporal pode expresarse doadamente en francés combinando o imperfecto con distintos participios: «*crayonnant sans fin, il divaguait parfois, pris d'hallucinations*»

En troques, en castelán a expresión da simultaneidade é verdadeiramente difícil escribindo sen «a». Non se poden utilizar nin adverbios, nin locucións adverbiais (*al mismo tiempo, a la vez, mientras*) nin tampouco xerundios ou participios dos verbos da primeira conxugación. Na tradución inténtase paliar esta carencia combinando o indefinido con perífrases verbais que se constrúen con xerundios da segunda e a terceira conxugación, aínda que, como vemos no exemplo, o resultado poida ser un pouco forzado: «bosquejó con celo en el dorso de un bloc el motivo in distinto de un fresco del Greco, siendo sorprendido, por veces, por ciertos espejismos». Apréciase efectivamente unha certa torpeza motivada polo intento de reflecti-la simultaneidade das dúas accións custe o que custe. Sen dúbida ningunha sería máis acertado facer unha frase independente coa última proposición: «Por veces le sorprendieron ciertos espejismos» e sacrifica-la simultaneidade.

No caso da tradución ó galego, se ben atopamos idénticas dificultades no que se refire ó emprego dos tempos verbais, contamos cun maior repertorio de adverbios e locucións adverbiais sen «a» para expresa-la simultaneidade (*mentres, de seguido, ó mesmo tempo, etc.*). A lingua galega facilita no fragmento citado marca-la continuidade, que en francés dan o xerundio e a locución adverbial «*sans fin*» e, por outra banda reflecti-la idea de simultaneidade coa expresión «e niso». Esta vantaxe permite unha versión máis achegada ó texto orixinal:

Sufriu menos, se ben desmellorou. Tendido sen folgos todo o tempo no seu leito, o seu triclinio, o seu sillón, bosquexou de seguido nun bloc o motivo indistinto dun fresco do Greco. E niso, por veces sorprendérono, certos espellismos.

De tódolos xeitos, a expresión da simultaneidade no pasado é case imposible ó dispor practicamente só do perfecto que, como dixemos, presenta a acción baixo un aspecto puntual. Para salvar este atranco os tradutores trasladaron a acción ó presente, que si expresa un proceso continuo e durativo. Isto é o que sucede no seguinte parágrafo, no que comezan as alucinacións de Tonio. Estarricado no seu sofá o protagonista vese a si mesmo noutra situación, noutro contexto.

Il marchait dans un haut corridor. Il y avait au mur un rayon d'acajou qui supportait vingt-six in-folios. Ou plutôt, il aurait du y avoir vingt-six in-folios, mais il manquait toujours, l'in-folio qui offrait (qui aurait dû offrir) sur son dos l'inscription "CINQ". Pourtant, tout avait l'air normal: il n'y avait pas d'indication qui signalât la disparition d'un in-folio (un carton, "a ghost" ainsi qu'on dit à la National Library); il paraissait n'y avoir aucun trou blanc, aucun trou vacant. Il y avait plus troublant: la disposition du total ignorait (ou pis: masquait, dissimulait) l'omission: il fallait la parcourir jusqu'au bout pour savoir, la soustraction aidant (vingt-cinq dos portant subscription du "UN" au "VINGT-SIX", soit vingt-six moins vingt-cinq font un), qu'il manquait un in-folio; il fallait un long calcul pour voir qu'il s'agissait du "CINQ". (Disparition, 27)

Recorriendo un enorme corredor, ve en el muro un rinconero de boj con veintisiete infolios, mejor dicho sólo veintiseis porque echó de menos el que hubiese debido lucir en el lomo el número "UNO". Pero no existe ningún indicio del defecto de este infolio, lo percibe todo como siempre (ningún punto, ningún "ghost", como suelen decir los libreros ingleses), no descubre ni un negro, ni un hueco. Y lo terrible es que el orden del conjunto desconoce (o peor encubre, omite) el defecto. Sólo recorriéndolos todos se hubiese podido descubrir, con el socorro de los números (veinticinco lomos inscritos entre el "DOS" y el "VEINTISIETE" inclusive, es decir veintisiete menos veintiseis es uno), el hueco de un infolio. Hubiese sido preciso un complejo recuento que diese con el hurto del número "UNO"²⁰ (*Secuestro*, 32)

Vese percorrendo un longo corredor. No muro distingue un moble de buxo con vinteseis libros, ou mellor dito só vintecinco porque botou de menos o que debese lucir no lombo o número "UN". Pero non existe ningún indicio do defecto deste libro, percíbeo todo como de costume (ningún punto, ningún «ghost», como din os libeiros ingleses), non descobre nin un negro, nin un oco. Pero o peor é que topou todo disposto de xeito que o conxunto desconoce (ou mellor encobre, omite) o defecto. Só se se percorre todo o moble é posible descubrir, co socorro dos números, o defecto dun libro: vintecinco volumes inscritos entre o "DOUS" e o "VINTESEIS" inclusive, é dicir, vinte-seis menos vintecinco é un. Non é sinxelo percibir que o oco corresponde ó primeiro volume, o número "UN".

Na versión castelá e galega o chouto do pasado do primeiro parágrafo (citado antes) ó presente do segundo crea unha ruptura forte entre o tempo que se dá como real para o personaxe e o das súas alucinacións.

O moi distinto ton do orixinal e a súa versión débese a que a proscripción do imperfecto ten algunhas consecuencias de forte calado.

O imperfecto é o tempo propio das pasaxes descritivas, mentres que o perfecto corresponde frecuentemente a series de accións que configuran os momentos de construción da intriga; por isto produce un efecto de movemento e aceleración fronte ás pausas coas que se asocia a miúdo a descrición. Isto vese claramente no fragmento seguinte.

Plus tard, dans la nuit, il phantasma, avatar à la Kafka, qu'il gigotait dans son lit, pris dans un plastron d'airan, gnaptor ou charognard, sans pouvoir saisir un point d'appui. Il transpirait. Il hurlait, mais nul n'accourait à lui. Il avait trop chaud (Disparition, 30)

20. Neste primeiro parágrafo obsérvanse tamén outros problemas de traducción que non son o obxecto deste artigo, motivados polas características específicas da novela: as listas, as referencias culturais e as estruturas metatextuais (para estas últimas remitimos ó traballo de Marc Parayre). Só sinalaremos aquí que Tonio Vocel non pode en ningún caso atopalo libro que falta por tratarse do que corresponde á letra «a».

Despues, muy de noche, deliró, como en el sueño de Gregorio S.: se vio revolviéndose en su lecho, perdiendo el equilibrio, buitre o res, envuelto en un peto de bronce. Sudó. Gritó, pero no llegó ningún socorro. Sintió sofoco (*Secuestro*, 34)

Despois, de noite, delirou, como no soño de Gregorio S.; viuse remexendo no seu leito, envolto nun peto de bronce, como voitre ou res, sen ter un punto de equilibrio. Suou. Berrou pero non chegou socorro ningún. Sentiu sufoco

A traducción, polo cambio de tempo ó que obriga a constricción, converte unha escena de carácter descritivo nunha pasaxe narrativa. Así, o que en francés semella unha descrición do soñado reformúlase en castelán e en galego como o relato do que lle acontece ó soñador sendo Tonio Vocol o suxeito da maioría dos verbos. Por outra banda, o recurso constante ó imperfecto contribúe no texto francés a crear un efecto de ficción que remite o soñado ó ámbito do irreal. Este matiz pérdese nos textos traducidos.

Il avait nom Ismaïl, lui aussi. Il arrivait, non sans un mal quasi surhumain, sur un îlot qu'on disait sans habitants. D'abord il manquait y mourir. Il s'abritait dans un trou où, huit jours durant, il agonisait; il traînait, moribond. Son pouls tombait. Il attrapait la malaria. Il frissonnait; il suffoquait; il s'affaiblissait (Disparition, 32)

Tiene el mismo nombre que el héroe: Ismel. De éste se dice que fondeó, no sin un esfuerzo hercúleo, en un islote desierto. En un primer momento, se siente morir. Se mete en un hueco, extinguiéndose de noche en noche; deshecho, moribundo. El ritmo de su pulso se pierde. Coge el tifo. Débil, le vienen temblores y sofocos (*Secuestro*, 36)

Ten o mesmo nome có heroe: Ismel. Disque fondeou non sen un esforzo hercúleo nun illote deserto. Nun primeiro momento séntese morrer. Métese nun oco onde esmorece ó longo de oito noites, desfeito, moribundo. O ritmo do seu pulso pérdese. Colle o tifo. Feble, véñenlle tremores e sufocos.

O emprego do presente nas traduccions dá maior velocidade ó relato e «presentifica», facéndoas máis reais, as divagacións de Tonio Vocol. Neste exemplo volvemos comprobar como o galego permite unha versión máis próxima ó orixinal e á vez máis fluída, simplemente por estar dispoñible a locución adverbial «ó longo de» que expresa a idea de continuidade.

A imposibilidade do uso do imperfecto, con tódolos problemas que isto carrega, é só unha das moitas dificultades que formula a supresión da letra «a» en castelán e en galego, no que se refire á representación do tempo verbal. En termos xerais pode afirmarse que a expresión da continuidade e da repetición é case imposible e obriga ós tradutores a recorrer a perífrases e marcadores temporais de todo tipo.

Ainsi, jour sur jour, Augustus trouvait-il au saut du lit un bain dont la disposition n'amplifiait ni n'amoindrissait jamais (Disparition, 147)

Para plasmar unha acción que se alonga no tempo ou que tivo continuidade no pasado, Perec non só dispoñe do imperfecto senón tamén dunha serie de palabras que se refiren ó tempo: «*matin*», «*soir*», «*midi*», «*jour*», «*jamais*», «*toujours*»... Pola contra, en castelán para expresa-la idea de repetición só nos queda, practicamente, o adverbio «*siempre*». A traducción quedaría como segue:

Esto hizo posible que Dominicus tuviese siempre listo con el primer brillo del sol un pilón de líquido de rocío de idéntico nivel (*Secuestro*, 134)

Como se pode apreciar, para evitar canga-lo texto con excesivos indefinidos os tradutores buscaron construcións nominais susceptibles de reflectilo máis fielmente posible o contido do texto francés. É evidente, polo tanto, que cantos menos sintagmas verbais teña o orixinal menos diverxencias haberá na traducción.

No que se refire á traducción ó galego, podemos contar cun maior abano de palabras para referirmonos ás partes do día (*mencer, lusco e fusco, solpor*) ou para expresa-la idea de repetición (*de continuo, decote, sempre*):

Deste xeito, Dominicus puido ter decote, xusto ó mencer, un pío sempre cheo do mesmo nivel de orballo.

Como vemos no exemplo, o simple uso de «*decote*», «*mencer*» e «*orballo*» crea en galego unha frase moito máis directa e clara.

3.1.2. Os complementos de persoa

Continuamos, ilustrando outras consecuencias da constricción sobre a sintaxe da traducción a partir dun fragmento do capítulo 13. Neste capítulo cóntase a historia de Dominicus C. Butler, que é, como se dixo antes, involuntario pai adoptivo de Freddy Egg, quen, en realidade, é fillo de Uriel Wilburg Severin e neto dun avó vingativo coñecido polo sobrenome de «Gordito Peludo».

Como no caso doutros personaxes, o relato fai un importante flash-back e remóntase á mocidade de Dominicus quen, para reporse dunha forte depresión, fai un cruceiro polo mundo e cae, pouco despois, en man dun Gurú dunha estraña secta chamado Othon Leipzig, que, en realidade, non é senón un traficante de opio e un vil asasino.

Il faut, pour saisir la filiation du mauvais sort qui, plus tard, nous accabla tous, accomplir un important flash-back.

A dix-huit ans, Augustus avait, pour un motif qu'il nous masqua toujours, connu l'agitation d'un aria moral qui alarma tant son cousin l'Amiral qu'il lui imposa, craignant qu'il suicidat dans un instant d'abandon, d'oubli ou d'illumination, un volontariat d'au moins un an sur son trois-mâts l'Hollandais Volant où il apprit l'art ingrat du moussaillon.

Au sortir d'un si profond tracas qu'à coup sûr la circumnavigation n'avait pas tout à fait aboli, Augustus subit la fascination d'un quasi-charlatan, Othon Lippman, qui passait pour un yogi pourvu d'un pouvoir saisissant qui fanatisait tout un chacun. Ayant aussitôt convaincu Augustus qu'il connaissait l'arcan du savoir qui conduit au Nirvana, au grand oubli blanc, l'adroit Othon Lippman allait, sans languir, agir sur l'imagination sans aplomb du naïf moussaillon qu'il poussa d'abord à l'abjuration, puis à qui il imposa sa foi, salmigondis d'apostat qui adorait à la fois Vichnou, Brahma, Bouddha, Adonai; mais dont l'initiation contraignait à approfondir au moins dix compilations, fatras brouillon, pot-pourri confondant qu'Othon avait pondu à partir du Vasavadatta, du Mantic Uttair, du Kalpasoutra, du Gîta-Govind,a du Tso-Tchouan, du Zohar, mais où il citait aussi, à tort ou à raison, saint Marc, saint Justin, Montanus, Arius, Gottschalk Valdo, William Booth, John Darby, la Haggada, un bon bout du Shulhan Azoukh, la Sunna, Ghôlan Ahmad, la Çruti, cinq Upanishads, trois Purânas, la Tao-tö-King vingt-trois chants du grand Li-Po, la Çatapathabrâhmana (Disparition, 145)

Como todos sabemos, en castelán os complementos de persoa levan a preposición «a», co cal esta estrutura sintáctica queda descartada nesta traducción. Para salvar este atranco cómpre mobilizar distintas estratexias. Por exemplo, no primeiro parágrafo unha relativa do texto orixinal transfórmase nunha consecutiva na versión castelá.

Il faut, pour saisir la filiation du mauvais sort qui, plus tard, nous accabla tous, accomplir un important flash-back.

Si se quiere entender el origen del infortunio por el que todos sufrimos insistente persecución, es preciso retroceder en el tiempo (*Secuestro*, 133)

Na versión do texto ó galego, teríamos este mesmo atranco, xa que o emprego da preposición «a» co complemento directo rexe tamén en galego para aqueles casos nos que o complemento é nome propio ou pronome.

Cómpre, co fin de entende-lo cerne do infortunio polo que todos fomos perseguidos, retroceder no tempo.

No segundo parágrafo a mesma construción leva a traducción en castelán a cambia-lo ritmo do orixinal e a facer dúas frases onde en francés só hai unha.

Con dieciocho inviernos, Dominicus, por un motivo que siempre nos ocultó, sufrió un fuerte desequilibrio psicológico. Su primo, el Teniente, se preocupó mucho por él y, por miedo de que decidiese ponerse fin en un momento de depresión, de confusión o de frenesí, insistió en que se fuese con él unos buenos doce meses en su velero, de nombre el Judío Fugitivo, donde le enseñó todos los trucos del oficio pesquero. (*Secuestro*, 133)

Esta «traizón» non ten lugar no caso da traducción ó galego. O feito de que o galego non admita, polo xeral, a preposición «a» nos complementos

directos, dándose a posibilidade noutros casos de enmascarala na contracción “ó”, axuda a preserva-la estrutura do texto orixinal:

Con vinte invernos, Dominicus, por un motivo que sempre nos ocultou, sufriu un forte desequilibrio psicolóxico que preocupou moito ó seu primo o Tenente, temendo que decidise morrer nun momento de depresión, de confusión ou de frenesí, porfiou en que fose con el uns doce mesiños no seu veleiro, de nome O Xudeu inmorredoiro, onde lle ensinou todos os trucos do oficio pesqueiro.

A proscripción dos complementos ten curiosamente algúns efectos positivos sobre a traducción ó castelán xa que permite encadear subordinadas relativas co mesmo suxeito e o mesmo complemento.

Así, no parágrafo seguinte, no orixinal francés é Othon quen convence a Augustus e quen empurra a este a renunciar á súa propia relixión. Esta realidade non muda na versión castelá pero obsérvase de entrada que o parágrafo completo non consta dunha soa frase senón de tres e que o xeito de expresa-las relacións devanditas é distinta.

Dominicus se dejó convencer por el verbo de Othon Leipzig quien porfió en disponer del secreto del conocimiento que introduce en el Limbo, en el enorme olvido níveo. Muy pronto, Othon Leipzig influyó sobre el espíritu endeble del ingenuo grumete de modo que este, primero renunció y después se convirtió y se hizo devoto del nuevo credo: un cóctel heterodoxo que lo mismo defiende el poder divino de Visnú, como el de Jesús o el de Confucio pero cuyos principios requieren que los neófitos profundicen en, por lo menos, diez códices, unos tochos liosos, un popurrí que confunde, todos ellos escritos por Othon/. Este se inspiró en el Ketevedette en el Mentic Utteir de Kelpesoutre, del Gite Govindo del Tso-Chouon, del Sintoismo e incluso reprodujo trozos de Lutero, de Pedro, de Justino, de Tertulio, de Job, de Eliseo, de W. Booth, de Zen, del Luen yu, del Libro de los muertos, del Te-King, de los veintitrés sonetos del enorme Li-Po, del Çruti y Smriti escogidos sin ningún criterio (*Secuestro*, 133)

O complemento pasa a ser suxeito paciente, o axente é complemento e recórrese a unha perifrase verbal. Na frase seguinte Othon é recuperado como suxeito da acción. Aínda que non era imprescindible para a traducción, o resto do parágrafo tamén aparece dividido en dúas frases. Neste sentido pode dicirse que algunhas das restriccións que a constricción lingüística impón ó código teñen efectos positivos sobre a traducción xa que levan a unha simplificación sintáctica das frases que acostuma a contribuír a unha clarificación do texto.

Desde o punto de vista sintáctico Perec podía encadear subordinadas relativas mais doadamente cós tradutores, de aí que o texto francés presente ás veces frases moi longas nas que a principal non sempre é fácil de localizar. Polo contrario Perec tiña máis limitacións cós tradutores á hora de expresar

outro tipo de relacións tales como a causalidade, a finalidade, a consecuencia... En francés a supresión do «e» exclúe practicamente tódalas conxuncións causais: «*parce que*», «*puisque*», «*vu que*», «*étant donné que*», «*de ce fait*», «*comme*»... Sen embargo, en castelán boa parte delas seguen dispoñibles: «*por*», «*porque*», «*por consiguiente*», «*como*»... En definitiva pódese afirmar que o texto castelán, desde o punto de vista estilístico, se caracteriza por frases máis breves e máis directas, por unha maior abundancia de frases nominais, causais e pasivas e, en xeral, por unha certa tendencia a evita-las longas cadeas de incisos que si fai Perec. Isto vese claramente no seguinte fragmento:

quand, tout paraissant au point, il s'introduisait, tout nu, dans son bain lustral pour y accomplir sa purification du matin, Augustus paraissait d'abord pris d'un grand frisson. Il s'attachait autour du front un licou qui lui garantissait qu'il aurait toujours, au moins, son tarin hors du bain, sinon il aurait pu mourir d'asphyxiation au fond du tub; alors, au bout d'un court instant, il s'avachissait, stalourdissait, stassoupissait (Disparition, 147-48)

Primero siente un fuerte tiriteo como si le cogiese un repentino golpe de frío. Siempre **se pone** en el testuz como un yugo que **le permite** tener el hocico erguido impidiendo el peligro de morir por inmersión en el fondo del pilón. Luego de unos minutos, se rinde, se distiende, se duerme (*Secuestro*, 135)

Primeiro **sente** un forte tremor como se collese un súpeto golpe de frío. Sempre se pon no pescozo como un xugo que lle permite te-lo fociño erguido, impedíndolle o perigo de morrer por inmersión no fondo do pío. Logo duns minutos, réndese, disténdese e prende nel o sono.

Nas versións castelá e galega o parágrafo foi dividido en dous. Por outra parte, na última frase, onde o orixinal presenta catro verbos conxugados: *il s'attachait, lui garantissait, il aurait, il aurait pu...* En castelán e en galego temos só dous: **Se pone/ se pon** e **le permite/ permítelle**. O suxeito de tódolos verbos é, en francés, Augustus, mentres que en castelán e en galego aínda que Dominicus é o suxeito do primeiro verbo, o centro temático da frase é o xugo que se coloca para non morrer afogado.

Observacións moi similares pódense facer para o parágrafo seguinte.

Mais quand il passa au doigt son Zahir, s'y attachant au point d'y assouvir à tout instant sa vision, disant a qui voulait l'ouïr qu'il aimait plus la mort qu'un abandon, il constata qu'illico la juxtaposition du Zahir dans son bain provoquait un dam torturant, prurit lancinant, bobo fulgurant, mal cuisant, aigu, poignant, qu'il n'arrivait pas, non obstant tout son vouloir, à subir, y souffrant, y agonisant au point d'y vomir, oubliant par surcroit la pâmoison qui constituait pourtant l'alibi capital, vital cardinal, l'absolu motif, la raison du bain lustral du matin (Disparition, 148)

Desde el momento en que puso el Zohir en su dedo quedó prendido de él y seducido por siempre con su visión. Quien quiso pudo oírle decir «prefiero morir pero que no me deje». Muy pronto comprobó que el meter el Zohir en

el pilón del rito produce un dolor pungente, prurito cruel, escozor violento, suplicio intenso, inclemente, incontenible, que no conseguiu resistir por mucho empeño que puso en ello, sufriendo, retorciéndose, devolviendo; olvidó incluso el embeleso que constituye el motivo propio, distintivo, único, el principio supremo, el porqué de su rito del rosicler (*Secuestro*, 136)

Desde o intre en que puxo o Zohir no seu dedo ficou prendido del e seducido por sempre co seu brillo. Quen quixer puido oírle dicir «Prefiro morrer pero que non me deixe» Moi cedo comprobou que mete-lo zohir no pío do rito produce dor punxente, proído cruel, comechón violento, suplicio intenso, inclemente, incontible, que non consegue resistir por moito que o desexe, retorcéndose, devolvendo. Esqueceu mesmo o feitizo que constitúe o motivo propio, distinto, único, o principio supremo, o porqué do seu rito do mencer

Neste caso coido que é evidente que os textos castelán e galego gañan en fluidez e claridade respecto do orixinal. A proscripción dos complementos directos con *a* obríganos en castelán a crear 3 frases onde o orixinal só ten unha e a transforma-lo discurso indirecto en directo.

En definitiva, como é obvio, traducir *La disparition* ó castelán ou ó galego, respectando o lipograma, non é, evidentemente, unha operación mecánica; a dificultade non se limita ó léxico. É dicir, o único problema non é atopar sinónimos sen «a» que poidan dicir máis ou menos o mesmo có texto orixinal.

A calidade da tradución depende esencialmente da construción das frases que ofrecerán ó lector a menor resistencia posible e da elaboración de parágrafos que, canto ó seu contido narrativo, precisan reflecti-lo máis fielmente posible o orixinal.

Desde este punto de vista *El secuestro* non difire moito de calquera outro tipo de texto. Trátase aquí de reflecti-lo máis fielmente posible tanto o contido como a forma do orixinal. A diferenza (entre outras moitas) con outro tipo de traducións estriba en que aquí a tradución literal é a penas orientativa para o resultado final.

A operación traductora neste caso obriga a coller distancias con respecto do orixinal para quedar co sentido xeral do que se conta e, posteriormente, vertelo á lingua de chegada realizando os axustes precisos para cada-las frases.

Isto vese con claridade na descrición dos ritos purificadores de Dominicus C. Butler.

Dominicus C. Butler convértese á relixión de Othon Leipzig que require dos seus adeptos que se purifiquen cada abrente coa auga da rosada.

Para recolle-lo precioso líquido Dominicus dispón ó redor da súa casa un complexo sistema que encana a auga cara a unha pía de ónice onde se mergulla. Pero o invento require que ademais se controle a presión da auga para non danar ó suxeito. O sistema en cuestión é descrito no texto francés como segue:

Afin qu'Augustus n'ait pas à souffrir d'un surplus d'irrotation qui aurait pu avoir un pouvoir malfaisant sur sa constitution, on avait soumis l'admission d'aiguail à un circuit d'automatisation qui contrôlait la fluctuation du courant, agissant sur l'isolibration du flot par un hydro-palan à sas communicants dont l'oscillation provoquait, par l'adroit canal d'un piston à volants s'articulant autour d'un point d'appui à vis sans fin commandant l'induction d'un tiroir d'input-output à transistors, la constriction du dispositif (Disparition, 146)

Tal e como se ve, a comprensión deste fragmento non é evidente e algunhas palabras son, cando menos, pouco frecuentes (*isolibration, hidropalan, tiroir d'input-output*). Na traducción retívese a idea do control da presión e a idea do mecanismo constrictivo que nos remite á constricción lingüística que xera a novela. Sobre esta base creouse unha descrición máis ou menos verosímil pero que si reflicte ben o espírito do texto de saída.

Con el objeto de que Dominicus no sufriese de un exceso de imbibición que pudiese tener un efecto nocivo sobre su constitución, se redujo el suministro de líquido con un circuito eléctrico de control del chorro que limitó el discurrir del fluido, unos cribles de compresión deciden el nivel del pilón y unos pistones corredizos sujetos por tornillos en un punto fijo comprimen por inducción un tubo de input-output, constriñendo de este modo todo el dispositivo (*Secuestro, 135*)

Co obxecto de que Dominicus non sufrise dun exceso de imbibición que puidese ter un efecto nocivo sobre o seu corpo, reduciuse o fornecemento do líquido cun circuíto eléctrico de control do chorro que limitou o fluído, uns cribles de compresión deciden o nivel do pío e uns pistóns corredíos suxeitos por uns trousos nun punto fixo comprimen por inducción un tubo de input-output, constrinxindo deste xeito todo o dispositivo.

4. Conclusión

Traducir é ler e escribir, desentraña-lo sentido dun texto orixinal e verte-lo coa maior exactitude posible a outra lingua. A dificultade que para o traductor presenta débese en grande parte a que enreda enormemente ambas operacións. A lectura faise máis complexa en textos que antepoñen a exploración das posibilidades da linguaxe e das formas literarias a toda intención comunicativa e a escritura do traductor vólvese máis ardua porque estruturas formais coma as que xorden a miúdo en textos coma o de Perek afectan, de xeito moi distinto ás veces, á lingua de saída e á lingua de chegada. A prohibición da maioría das palabras gramaticais xera no orixinal todo tipo de excesos paratáticos e frases nas que ó lector lle resulta difícil localizala proposición principal. Pola contra, en castelán, ó quedar descartados os complementos que rexen a preposición «a», téndese a frases máis breves e máis directas malia o, en moitos casos, evidente afastamento semántico do orixinal. A supresión da letra «a» ten efectos menos devastadores sobre a sintaxe

da frase galega xa que os complementos directos non rexen, polo xeral, a preposición «a» e ademais quedan dispoñibles boa parte dos subordinantes. Isto permite que a versión galega sexa á vez máis próxima ó orixinal e as súas frases máis fluídas.

A traducción castelá e maila galega achéganse moito canto ás consecuencias que o lipograma en «a» ten sobre o uso dos tempos verbais. Nos dous casos o traductor vese obrigado a abusar do pretérito ó ser este o único tempo dispoñible do pasado. Sen embargo, por mor da inexistencia de tempos compostos en galego e a maior frecuencia do uso do indefinido no discurso, o texto galego parece neste punto menos estraño có castelán.

Os efectos lingüísticos e estilísticos dunha mesma regra formal de escritura non son simétricos en linguas diferentes, de aí o interese e a dificultade desta traducción. Esta falta de simetría, cos inevitables afastamentos que conleva respecto ó orixinal, parece da-la razón á tese da intraducibilidade de textos coma os de Péric. Mais contra este argumento pódese responder que «a tan traída e levada fidelidade» ó sentido orixinal pasa nestes casos por tentar un difícil equilibrio entre a repetición do xesto do escritor e os contidos ficcionais do texto que produciu. Logo das análises presentadas todo semella indicar que este equilibrio sería máis doado de acadar en lingua galega do que o foi en castelán.