

Nuestra edición

El rostro tocado por la pena es una novela fantástica, de peripecia trepidante, abigarrada y nada convencional. Puede ser leída como una metanarración que explora las tensiones entre realidad y ficción, verdad y mentira, omnisciencia y subjetividad, pero también como una crítica a la rigidez del mundo, contra la sociedad burguesa, contra los roles de género, contra la construcción de la identidad como máscara. Y por encima de todo, se trata de una novela romántica —aunque completamente antisentimental— que nos habla sobre las mil caras del amor y la amistad.

Los incontables giros de la trama, la serie de personajes que, uno tras otro, van apropiándose del discurso y la superposición de planos hacen pensar en un mecanismo de relojería: la estructura de la novela parece reproducir la mente mecánica del erudito. Él, el hombre del rostro tocado por la pena, se sitúa (junto con su amigo el mono) en el primero de una serie de círculos concéntricos por los que se mueven los personajes como electrones frenéticos; ella, Essentielle, el más frenético de todos los personajes, actúa compulsivamente hacia la culminación de su propia historia, y solo entonces recupera el sosiego. Tal es la densidad del relato que resultan comprensibles el par de pequeños lapsus en los que tal vez habrá reparado el lector más atento: se afirma en un momento dado que Essentielle nunca había salido de París, pero también que durante un tiempo había vivido con su marido en Normandía; el reencuentro de la protagonista con su madre, relata el narrador, se produce tras quince años de separación, pero en realidad, según la cronología interna, son doce años. No tiene importancia, la novela continúa sin darnos tregua, y el tiempo se mueve también rápidamente, de atrás adelante y a la inversa. La historia de Essentielle, en boca del narrador omnisciente, se proyecta desde el presente hacia el futuro; en paralelo, la historia del erudito va descubriéndose en la polifonía de los personajes, y gracias a la investigación de ella, desde el presente hacia el pasado, desde el erudito hasta Grégory.

Miremos donde miremos, la obra de Prassinós es singular, auténtica, irreductible a ninguna adscripción. Pensemos por ejemplo en la cuestión de los roles de género y su tratamiento narrativo en la construcción de los personajes femeninos y masculinos. Sí hay rasgos comunes a unas y a otros que pueden permitirnos pensar en términos de género, pero esos rasgos resultan insólitos. Las mujeres son contadoras de historias, dueñas del sentido, personajes redondos, apasionados y de moralidad dudosa: Essentielle, una

mentirosa manipuladora; la vieja, una asesina; Olga, una traidora; la florista, una estúpida. Los hombres, por el contrario, son pasivos, racionales, torpemente virtuosos: el hombre de ciencia que en otra vida fue bailarín; el discípulo perseverante.

Y, por supuesto, el estilo de Prassinós es también el resultado de un trabajo minucioso y original. Transita desde el más delicado lirismo («¡Qué gusto sorprender la intimidad del animal redondo, yaciendo en el suelo, desollado vivo, entre su escudo de vidrio hecho pedazos y su vestido de plata abollado! Aún respiraba, el pobre, por todas partes...») a la sintaxis despojada, eficaz, que empuja vertiginosamente cada historia hacia su clímax. Larguísimos parlamentos imposibles y rápidos diálogos verosímiles. Momentos sublimes de elevación, extremas complejidades léxicas y semánticas, y momentos también de placentero sentido del humor, como la escena en que, en el viaje en barco, Essentielle inventa para las chismosas gemelas portuguesas una de sus historias alucinantes y un intérprete improvisado la traduce de forma disparatada, sin comprender nada.

A la vista de todo lo anterior, cabe preguntarse cómo es posible que semejante obra de arte no constara, hasta ahora, en el catálogo de ninguna editorial literaria española.

En Francia, la editorial Grasset publicó *Le visage effleuré de peine* en 1964. En el año 2000, Éditions du Cardinal volvió a publicarla, en una edición a cargo de Annie Richard, experta en Prassinós, revisada por la autora a sus entonces ochenta años y que incluía una *nouvelle* inédita, *Les machines, c'est différent*. Este libro de Cardinal, sin embargo, tuvo escasa circulación, y en 2004 la editorial Zulma volvió a publicar la novela: ese es el texto en el que se basa la presente traducción. Tras la muerte de Prassinós, en noviembre de 2015, Zulma asumió también la representación de sus derechos de autoría.

Hasta la fecha, solo tres piezas breves de Gisèle Prassinós se habían publicado en español, el poema «La langosta artrítica» y dos textos en prosa, «Publicidad» y «El hombre de la tristeza», las tres en la *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961; reeditada en Barcelona, Argonautas, 1981).

De padre griego y madre italiana, Gisèle era la hermana menor del pintor Mario Prassinós. Fue él quien mostró a Breton y a Parisot los poemas que, con solo catorce años, había empezado a escribir su hermana pequeña. Y la joven despertó la curiosidad de los escritores surrealistas. En 1935 Gisèle Prassinós publicó su primer poemario, *La sauterelle arthritique* (Éditions GLM), y después siguió publicando en revistas y en

antologías colectivas, como en la *Anthologie de l'humour noir* (Gallimard, 1940), donde Prassinós fue la única voz femenina. En el prefacio de ese libro, Breton la felicitaba por sus méritos: «El estilo de Gisèle Prassinós es único, todos los poetas la envidian». Los años que siguieron fueron fértiles para la autora, que perseveró en la poesía (en 1943 vio la luz su segundo poemario, *Le feu maniaque*, en Les Éditions Robert J. Godet), incursionó por primera vez en la ilustración (en 1946 Éditions Belfond publicó *La chasse au snark*, de Lewis Carroll, con ilustraciones de Gisèle Prassinós), publicó la novela corta *Le rêve* (Fontaine, 1947) y tradujo del griego, junto a su marido, Pierre Fridas, *La liberté ou la mort*, de Nikos Kazantzakis (Plon, 1953).

A finales de los cincuenta Prassinós inició un ciclo novelístico con la publicación de *Le temps n'est rien* (Plon, 1958), una obra de autoficción que recibió excelentes críticas, entre otros, de Jean Cocteau. Después vino *Le visage effleuré de peine —El rostro tocado por la pena*, en nuestra traducción—, que dividió a la crítica: Annie Gilbert y Matthieu Galey, por ejemplo, valoraron positivamente las vertientes filosófica y fantástica de la novela, pero otros la tacharon de extravagante. Y el ciclo se cerró con *Le grand repas* (Grasset, 1966), una *mise en abyme* de la escritura como actividad creadora obsesiva en la que cada palabra se analiza una y mil veces.

En la década de los setenta, Gisèle Prassinós se concentró en su vertiente como artista plástica, fundamentalmente en la confección de tapices. En primer lugar, para ilustrar los relatos de *Brelín le frou ou le portrait de famille* (Éditions Belfond, 1975), pero después desarrolló toda una obra plástica multidisciplinar en la que creaba escenas inspiradas en la imaginería cristiana que plasmaba después en tapices, cuadros y esculturas. Y a partir de finales de los ochenta volvió a escribir poesía (*La fièvre du labour*, Motus, 1989) y *nouvelles*, entre las que destaca *La table de famille* (Flammarion, 1993), de género fantástico como *El rostro*.

A la vista de la fecundidad de la autora, tan precoz y longeva, resulta aún más chocante su escasísima penetración en el panorama editorial español.

El principal reto de nuestra edición —que partía del texto elaborado por el pequeño equipo de traducción que formaron para la ocasión Solène Delrieu y Virginia Rodríguez, a quienes agradecemos que allanaran para nosotros, cada una desde el dominio de su propia lengua materna, el camino hacia la mejor traducción posible— consistía en preservar el estilo del original, seguirlo de cerca en sus ascensiones hacia la sublime

expresión lírica y en sus complejidades léxicas y semánticas, en todos sus recovecos y extrañezas, pero también en pos de la naturalidad y la eficacia de los diálogos, del sentido del humor, el malentendido y la carcajada.

En los momentos de máxima tensión semántica, hemos necesitado salvar obstáculos importantes para mantenernos firmes en nuestro propósito. Veamos un par de ejemplos. Hacia el final del capítulo 3, Essentielle cuenta su historia familiar y —en un tono extrañamente frío y distante— dice lo siguiente de su abuela paterna: «para vengarse [de una antigua infidelidad de su marido], la esposa [abuela de Essentielle] hizo un corto viaje del que trajo *en sus costados* la semilla que alumbraría a mi propio padre» (la cursiva es nuestra). En francés: «l'épouse fit, pour se venger, un court voyage duquel elle rapporta dans ses flancs la semence qui devait donner le jour à mon propre père». Pero ¿a qué se refiere exactamente Essentielle cuando menciona así los *costados* del cuerpo de su abuela?, ¿a sus ovarios?, ¿al abombamiento de su cuerpo durante el embarazo? Imposible determinarlo con certeza. El segundo ejemplo se encuentra en el capítulo 7, cuando el narrador se recrea en la descripción de las aves lira que Essentielle ha adquirido para que sirvan de entretenimiento a su catatónico esposo: «Esas colas inmerecidas se componían de elementos simétricos, apoyados sobre una cortina de impalpables juncos en flor, en suma modesta, un par de hoces dándose la espalda; poderosa, una pareja de colas de tigre estampadas de volutas». Aquí, la extrañeza se deriva de la cadena de insólitas metáforas y contribuye al lirismo exquisito del fragmento, una descripción plástica minuciosa, original y complicada que hace pensar en la sensibilidad visual de la Prassinos artista.

Otro rasgo de su estilo desautomatizado, de ese trabajo de escritura capa a capa y palabra a palabra, se encuentra en la búsqueda de la precisión léxica, aspecto que ha requerido esfuerzos análogos en las tareas de traducción y corrección. Un buen ejemplo de ello se halla en la escena final de la novela, que supone la culminación de la peripecia del erudito y la vuelta de Essentielle a su rol inicial. En esta escena, la acción pasa a concentrarse en el verbo *saisir*, cuya traducción resulta compleja debido a su polisemia. El reto entonces consistía en encontrar una palabra española capaz de albergar el sentido de ‘tomar’ o ‘coger’, aplicable a objetos —y que hiciera pensar por lo tanto en la cosificación del personaje femenino—, y la sutil connotación sexual, poco explícita, que acerca este verbo francés al español ‘poseer’, pero en un plano semántico más abstracto y adecuado al clímax del reencuentro de esta extraña pareja. Después de una larga discusión, nos decidimos por el verbo *asir*: «Y mientras piensa así, mientras camina hacia

Essentielle con sus andares entrecortados, las manos tendidas, impacientes por asirla, lentamente y por primera vez se abre entre sus rasgos una hermosa sonrisa».

Aunque nuestro propósito en líneas generales ha consistido en reproducir los vaivenes estilísticos del original —expresar en un español natural lo que en francés es natural, en un español elevado lo que en francés es elevado y mantener la extrañeza donde en francés la hay—, la prosa nada convencional de *El rostro tocado por la pena* admite también algunos guiños a la visibilidad. Porque en esa tensión entre ocultar la lengua original o mostrarla que debe resolver toda traducción, el calco lingüístico puede no ser un error sino una forma de recordar al lector que se encuentra ante un artificio imposible. Y el estilo experimental de Prassinis es terreno propicio para este gesto de honestidad.

Hemos mantenido por ejemplo esa leve huella francesa en el capítulo 6, cuando la florista georgiana —hermana del erudito, como descubriremos después— habla de «la sola pena» de sus padres. Obviamente, en ese *sola*, que en recto castellano habría sido *única*, resuena el francés *seule*, pero el estilo elevado del fragmento daba pie a una licencia que, por lo demás, es un galicismo de antigua raigambre en la lengua española. Hemos querido que el original resultara visible también en cierta preferencia por las oraciones sustantivas, una construcción que en español no resulta tan común como en francés pero que, en nuestra opinión, funciona perfectamente. Así, en el capítulo 7, en la siguiente descripción del erudito: «Abandonado, *la mano puesta en la manivela de la mantequera*, parecía dormir, *el busto erguido*, *los ojos abiertos*, *patéticos*» (la cursiva es nuestra).

Además de traductora, Solène Delrieu es prologuista de este libro, y en ese pequeño gran ensayo que ha escrito se plantea una cuestión que sin duda estará a estas alturas también en la cabeza de muchos lectores: ¿admite esta novela una lectura feminista? Para Solène, ese es el lugar desde el que la obra cobra pleno significado, su punto de encuentro con las lectoras de hoy, por mucho que Prassinis —en esto como en todo— gustara de mostrar el lado más complejo de todas las cosas.

Sea como sea, es innegable que este libro está repleto de voces femeninas: son mujeres la autora, la coprotagonista, casi todos los personajes fuertes, la traductora y prologuista, la revisora de la traducción, la mayoría del equipo editorial, la supervisora

de la corrección de pruebas y hasta las escritoras citadas en los lemas de la novela (Mansfield) y del prólogo (Pizarnik). ¿Cómo no comprender entonces el uso del femenino inclusivo que hace Solène para alcanzar a todos nuestros posibles lectores?