

Según el parecer de varios críticos y estudiosos de su obra, el trabajo que Georges Perec ejerciera durante buena parte de su vida como bibliotecario en un laboratorio de investigación neurofisiológica, clasificando datos y grabaciones, podría haber influido en su particular estilo literario, del que nos habla en el siguiente texto, que transcribe una lectura del autor y el debate posterior en Melbourne, en 1981. Dicho estilo se vio consolidado sobre todo a raíz del encuentro con el grupo Oulipo, al que se unió en 1967, y en el que conoció, entre otros, a Raymond Queneau, a quien dedicó su novela *La vida, instrucciones de uso* (1978).

## discusión sobre la poesía

**GEORGES PEREC**

TRADUCCIÓN ANA USEROS

Esta noche voy a leeros fundamentalmente textos muy cortitos y otros algo más importantes, que describen un poco lo que se podría llamar el camino hacia mi actividad poética. No voy a leer textos en prosa. Bueno, aunque haya textos en prosa, son textos que para mí tienen, en un grado u otro, un valor poético.

Yo pertenezco desde hace algún tiempo —quince años ya, desde 1966— a un grupo que se llama Oulipo. Oulipo quiere decir Obrador de Literatura Potencial. Es un grupo que fundaron en 1961, hace veinte años, Raymond Queneau y algunos de sus amigos y que se propone trabajar y eventualmente hacer trabajar a escritores sobre lo que nosotros llamamos constricciones o estructuras, es decir, darles un determinado número de reglas que han de servir, quizás, para estimular su trabajo de escritor. Estos ejercicios se pueden comparar con el trabajo que hace un pianista cuando, antes de interpretar a Schumann o a Debussy, se obliga a hacer escalas. Hay escalas que son complicadas y hay escalas que son más sencillas. Con las escalas no vamos necesariamente a llegar a algo que tenga la ambición de un texto completo pero, en cualquier caso, vamos a llegar a una práctica de escritura que puede ser fructífera y, poco a poco, podremos llegar a resultados que serán tal vez divertidos, tal vez algo cercanos a lo que buscamos al escribir poesía.

Os voy a dar un primer ejemplo de estas constricciones, en concreto, la que ha mencionado mi presentador hace un momento cuando ha dicho que yo había escrito un texto (una novela completa) sin la letra «e»: eso es un tipo de construcción. Si suponemos que la «e» no existe en el idioma francés, ¿cómo nos apañamos para escribir una novela? Al principio nos parece del todo punto imposible. No podemos escribir la palabra «imposible». No podemos escribir «el». No podemos usar la forma femenina francesa de los adjetivos. No se pueden escribir verbos franceses en plural porque todos terminan en «ent»... excepto en futuro. Así que, ¿cómo vamos a conseguir escribir? Buscando, buscando, uno se da cuenta de que no se puede decir «ventana», pero se puede decir «postigo». No se puede decir «puerta», estamos obligados a usar una palabra un poco más rebuscada como es «vano». Y después, cuando llevamos un rato trabajando así, nos damos cuenta de que podemos decir, por ejemplo «hoy no vamos al campo». O bien, cuando se ha trabajado un poco más,

nos damos cuenta de que en inglés se puede decir una frase muy larga y muy bella. «*It's a story told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing*». Una vez que hemos empezado a trabajar así, comenzamos a intentar traducir lo que queremos contar, en este caso un relato que va a narrar la historia de la desaparición de la letra «e», algo así como una novela policíaca sin «e», como una novela policíaca en la que el delincuente o el criminal sea la letra «e», alguien que está escondido en el lenguaje y que busca asesinar a los que intentan pronunciar su nombre. Y así es como se llega a escribir una novela. Pero antes de llegar a la novela, hay que hacer un montón de pequeños ejercicios sobre problemas semejantes. Así que voy a leeros unos cuantos ejercicios de este tipo, precisando de tanto en tanto si les concedo un valor distinto que el de ser un mero ejercicio. Veamos el primero. Son cuatro escalas que llamamos tautogramas. ¿A qué llamamos tautograma? Enseguida lo entenderéis. Esta es una escala, que se podría llamar escala de «i».

Intellectuel, introspectif, Ivan imagine inventer. Inconsciemment, il imite Igor. Inquiet, icelui interroge Ignace. Inspiré, Ignace indique Isidore, incomparable ingénieur irlandais...<sup>1</sup>

Todas las palabras de esta frase comienzan por «i». Esto es lo que llamamos un tautograma. Aquí, simplemente, se ha producido una frase sintácticamente correcta. Se podría intentar generar una frase un poco más complicada. He aquí una escala en «q», un tautograma en «q»:

Quand quelques quincalliers querelleurs questionnèrent quatre quotidiens, quarante-quatre quakeresses qui, quoique quasiment quinquagénaires, quètaient qualitativement, quittèrent Quimper.<sup>2</sup>

Y aquí una en «d», donde ya vemos un poco más de sentido:

Deux députés du département du Doubs devront décider demain du départ des douze dactylos débutantes désignées dans diverses discussions; dans deux dependances désaffectées du domaine de Domrémy, des dockers désappointés disent devoir

<sup>1</sup> Intelectual, introspectivo, Iván imagina inventar. Inconscientemente imita (a) Igor. Inquieto, interroga (a) Ignace. Inspirado, Ignace invita (a) Isidore, incomparable ingeniero irlandés...

<sup>2</sup> Cuando algunos quincalleros litigantes cuestionaron a cuatro periódicos, cuarenta y cuatro cuáqueros casi cincuentones, que investigaban cualitativamente, abandonaron Quimper.

demander des documents décisifs; depuis dimanche dernier, des dizaines de délégués défilent devant des directeurs désabusés; dans deux déclarations, Didier de Durand-Duval, dernier duc de Dôle, doute du doigté diplomatique du docteur D. Donc, dès demain dimanche, débiterons de drôles de débats!<sup>3</sup>

Y ahora una en «c» que es mucho más larga y que empieza a contar toda una historia. Se llama «Capítulo ciento cincuenta y cinco (copia certificada conforme)»

Ça commença comme ça: certaines calomnies circulaient, concernant cinq conseillers civils coloniaux: contrats commerciaux, complaisamment conclus, collaborateurs congédiés, comptabilités complexes camouflant certaines corruptions crapuleuses (...) <sup>4</sup>

Ahora voy a leeros otro texto que me parece mucho más conseguido, más cercano a lo que trato de llamar poesía y que también está escrito conforme a una constricción. Primero voy a leeros el texto y después os diré cuál es la constricción.

ouvre ces serrures cavernueuses  
avance vers ces ouvres rares;  
une encre ocre creuse son cerne  
sous sa morsure azur, aucun  
ressac ne navre encore ces aurores<sup>5</sup>

Este texto se presenta bajo la forma de una tarjeta postal. Tiene una constricción tipográfica que se llama la constricción del prisionero y que consiste en que, cuando se quiere escribir, se supone que el preso en su celda tiene muy poca tinta y muy poco papel y, sin embargo, quiere escribir el texto más largo posible. Así que va a prescindir de todas las letras que «sobrepasen» la media por arriba y por abajo. No habrá entonces «b» ni «p» ni «q» ni «t» ni «i». No habrá «i» porque sobre la «i» hay un punto. Tampoco habrá palabras con tilde porque las tildes... Son textos de los que no sobresale nada y eso les da una disposición tipográfica muy bonita porque el texto es absolutamente horizontal, lo que efectivamente es algo que pocas veces se ve en un texto normal.

Voy a leeros ahora tres textos que se corresponden con poemas que escribí el año pasado, o como mucho hace dos años, y que yo llamo los bellos obsequios. El principio de estos bellos obsequios es muy sencillo. Es una constricción que podría haber existido —que uno se pregunta por qué no ha existido— desde la Edad Media, desde la época de los Grandes Retóricos, y que consiste en escribir un texto sobre alguien utilizando únicamente las letras de su nombre. El primer texto que escribí de esta manera trata sobre un pintor que se llama Jacques Poli. Es decir que tenemos «j», «a», «c», «q», «u», «e», «s», «p», «o», «l», «i». Y todo el texto va a intentar hablar del trabajo del pintor empleando sólo estas letras, es decir, las vocales «a», «e», «i», «o», «u» (están todas las vocales en su nombre) y las consonantes «c», «j», «q», «s», «p», «l». Hay once letras en este

Reunión de Oulipo en 1975. Sentados de izquierda a derecha: Italo Calvino, Harry Mathews, François Le Lionnais, Raymond Queneau, Jean Queval, Claude Berge. En el centro de la mesa: André Blavier. De pie de izquierda a derecha: Jacques Roubaud, Paul Fournel, Michéle Métail, Luc Étienne, Georges Perec, Marcel Bénabou, Jacques Bens, Paul Braffort, Jean Lescure, Jacques Duchateau y Noël Arnaud



3 Dos diputados del departamento de Doubs deberán decidir mañana sobre el despido de dos dactilógrafas debutantes designadas en discusiones diversas; en dos dependencias ajenas de la circunscripción de Domrémy, estibadores desilusionados decían que debían pedir unos documentos decisivos; después del domingo pasado, docenas de delegados desfilaron ante los directores desengañados; en dos declaraciones, Didier de Durand-Duval, último duque de Dôle, duda de la habilidad diplomática del doctor D. Donc; ¡a partir de mañana, domingo, empezarán unos debates extraños!

4 Así fue como comenzó: circularon ciertas calumnias, concernientes (a) cinco consejeros civiles coloniales: contratos comerciales, complacientemente cerrados, colaboradores cesados, contabilidades complejas camuflando ciertas corrupciones crápulas (...)

5 abre esas cerraduras cavernosas / avanza hacia esas raras obras: / una tinta ocre marca su contorno / bajo su mordida azur, ninguna / resaca aflige aún esas auroras

nombre y el texto se llama « $11 \times (11 + 11) + 11$ ». Que es el número de palabras que hay en el poema:

Puisque l'espace se coule pas à pas, pouce à pouce,  
sous la pellicule jaspée qui calque ses esquilles collées (...) <sup>6</sup>

Voy a leerlos otro dedicado también a un pintor, esta vez a una mujer que se llama France Mitrofanoff:

entre cette trace et ton miroir noter ce frottement  
mat cette arête comme atone et effritée comme  
certain écart imminent —trait effacé confronté  
à ta craie nette (...) <sup>7</sup>

Y os voy a leer el tercero, que es uno de los más recientes, un poema dedicado a Georges Condominas. Georges Condominas es un etnólogo que ha trabajado mucho en el sudeste asiático, especialmente en Indochina, con una tribu que se llaman los Mnong Gar. Es importante porque el nombre Mnong Gar forma parte del texto. También ha trabajado en Madagascar. Estos son los elementos que hay que conocer, digamos, para apreciar el poema:

ça commence dans des méandres de mémoire,  
anamnèse,  
mirage grec, images anciennes en marge des grammaires (...) <sup>8</sup>

Ahora voy a leerlos dos poemas contruidos sobre otro sistema, un poco más complicado, que se llama la bella o el bello ausente. El bello o la bella ausente es un poema que tiene tantos versos como el número de letras del nombre de la persona que se designa a través de él. Todas las letras del alfabeto salvo, por decisión mía, las letras que tienen un empleo difícil en un poema, como la «k», la «w», la «x», la «y» o la «z», letras cuyo uso sería posible pero que, digamos, harían bascular el poema hacia algo que visiblemente pareciera muy trucado. En fin, todas las letras del alfabeto figuran en cada verso, excepto la primera letra del nombre en el primer verso, la segunda letra del nombre en el segundo verso, la tercera letra del nombre en el tercer verso, y así sucesivamente, de tal manera que el nombre en el que pensamos se encuentra dentro del poema en ausencia. He aquí dos poemas que me gustan y que he escrito sobre este modelo:

As-tu su vaincre ta panique? Hasard figé, immobile  
gris du froid bloquant à jamais ton corps hagard. (...) <sup>9</sup>

He aquí el segundo

Inquiet, aujourd'hui, ton pur visage flambe.  
Je plonge vers toi qui déchiffre l'ombre et  
La lampe jusqu'à l'obscur frange de l'hiver (...) <sup>10</sup>

Y, para terminar, voy a leer un texto un poco más divertido, que es lo que llamamos un monovocalismo y del que enseguida vais a entender el principio. El texto se llama «What a Man!» y también se le puede llamar «blablaba»:

Smart à falzar d'alpaga nacarat, frac à rabats, brassard à la Franz  
Hals, chapka d'astrkhan à glands à la Cranach, bas blancs, gants  
blancs, grand crachat d'apparat à strass, raglan afghan à falba-  
las, Andras McAdam, mâchant d'agaçants partagas, ayant à dada  
l'art d'Allan Ladd, cavala dans la pampa (...) <sup>11</sup>

Y así es como funciona... más o menos. Podría leerlos otros textos pero también puedo detenerme aquí y responder a vuestras preguntas, si queréis.

[...]

—Además de las constricciones de este tipo, ¿qué otras hay?

—Están las constricciones de estructura, que son mucho más complicadas de explicar porque, evidentemente, determinan un proyecto entero. Por eso he hablado de hacer escalas, porque las constricciones sobre las letras son de un nivel elemental. A partir de ahí se puede jugar, se puede ir muy lejos en la constricción, se pueden utilizar como bases de poemas, se pueden también usar para una única frase. Las constricciones de estructura son en general constricciones de permutaciones. Es decir, aunque estemos dispuestos a hacer trampas enseguida con las reglas que nos hemos fijado, intentaremos determinar desde un principio el número de capítulos y lo que ocurre en cada capítulo en función de un esquema preexistente. Uno de los modelos más conocidos, que no pertenece al Oulipo, que se creó de hecho mucho antes de que Oulipo existiera, es la imagen de una partida de ajedrez que genera una novela. Una novela, por ejemplo, *Alicia a través del espejo*, puede describirse como una partida de ajedrez. Hay gran cantidad de análisis sobre esto y sabemos manifiestamente que Lewis Carroll, al escribir, había concebido la distribución de lo que ocurre en cada capítulo correspondiendo con una determinada situación del tablero tras cada jugada. Eso sería un ejemplo de estructura. Otro ejemplo de estructura sería *La Vie mode d'emploi*, por ejemplo, que reposa sobre una estructura que se llama un bicuadrado latino ortogonal de orden 10. Es un poco complicado explicar lo que es un bicuadrado latino ortogonal de orden 10, pero voy a explicaros lo que es un bicuadrado latino de orden 3. Así lo entenderéis. Es lo mismo, sólo que al ser 10 lleva mucho más tiempo explicarlo. Voy a leerlos un pasaje de la explicación que se encuentra en *La Vie mode d'emploi*. Lo más sencillo, para transmitir lo que es un bicuadrado latino ortogonal de orden 10 y cuáles pueden ser sus aplicaciones novelescas, es partir de un bicuadrado ortogonal de orden 3.

Supongamos pues una historia en tres capítulos en la que actúen tres personajes llamados respectivamente Dupont, Durand y Schustenberg. Dotemos a estos tres individuos de dos series de atributos: por una parte «tocados», a saber un kepi (K), un bombín (B) y una gorra (G); por otra de «cosas (?)» que se puedan llevar en la mano»: un perro (P), una maleta (M) y un ramo de rosas (R). El problema es entonces relatar una historia en la que cada uno de los tres personajes tenga sucesivamente estos seis elementos pero que nunca se repitan.

6 Pues el espacio gotea paso a paso, pulgada a pulgada / bajo la película jaspeada que calca sus esquirlas pegadas (...)

7 Entre este trazo y su espejo notar ese roce / mate esta arista como átona y desmoronada como / cierta separación inminente —rasgo borrado confrontado / a tu tiza limpia (...)

8 comienza en meandros de la memoria, / anámnesis, / espejismo griego, imágenes antiguas al margen de las gramáticas (...)

9 ¿Has sabido vencer tu pánico? Azar fijo, inmóvil / gris del frío que bloquea para siempre tu cuerpo harapiento (...)

10 Inquieto, hoy, tu rostro puro arde. / Yo me zambullo hacia ti que descifras la sombra y / La lámpara hasta la oscura franja del invierno (...)

11 Elegante, con pantalón de alpaca nacarado, frac con alzacuellos, brazalete a lo Franz Hals, chapka de astracán con borlas a lo Cranach, medias blancas, guantes blancos, salpicado de arriba a abajo de lentejuelas, emperifollado con su raglan afgano, Andras McAdam, mordiendo unos partagás de impresión, montando a caballo con el arte de Allan Ladd, cabalga por la pampa (...)



Tenemos una fórmula que es

	Dupont	Durand	Schustenberg
1	KM	GR	BP
2	GP	BM	KR
3	BR	KP	GM

y que es un bicuadrado latino ortogonal de orden 3 (trivial).

Por tanto:

en el primer capítulo Dupont tendría un kepi y una maleta, Durand una gorra y un ramo de rosas, Schustenberg un bombín y un perro; en el segundo Dupont tendría una gorra y un perro, Durand un bombín y una maleta, Schustenberg un kepi y un ramo de rosas; en el tercero Dupont llevaría un bombín y rosas, Durand pasearía a su perro tocado con un kepi y Schustenberg, con una gorra, arrastraría una maleta. Lo único que queda es inventarse historias que justifiquen esas transformaciones sucesivas.

Un ejemplo muy sencillo: no sé si habéis visto la película *El millón*, de René Clair. Hay seis personajes y cada personaje se pasa un billete de lotería con diversas excusas y en esto se basa la historia. O quizá hayáis visto una película que se llama *La ronda* (y lo siento si escandalizo a los espíritus púdicos...). *La ronda* trata de una docena de personajes que se pasan uno a otro la sífilis. Este es un sistema que puede determinarse por adelantado, en el que yo puedo reemplazar los kepis (quien dice kepi dice bombín o gorra) por un sentimiento. En este momento yo tengo tres personajes, tres hombres, tres mujeres, y después van a suceder un determinado número de cosas entre ellos, contradicciones, etc... Son cosas que tanto pueden ser detalles como ser cosas que generen toda la construcción.

— *Usted ha dicho «basta con inventar la historia que justifique estas permutaciones».*

— Sí, quiero decir que al tener ya una idea de la permutación, la propia permutación va a engendrar un determinado tipo de historia, que será una historia en la que nos vamos a encontrar un mismo elemento sucesivamente aquí y allá... Si, por ejemplo, tenemos una historia policiaca, si decido construir un guión para una película policiaca a partir de esto, lo que circulará será un objeto muy comprometedor, incluso un microfilm que contiene las claves para destruir la humanidad. A partir de esta constricción tengo un trampolín. Para eso es para lo que sirven las constricciones del Oulipo. Son lo que yo llamo una bomba de inspiración. Una máquina de ficción, un aparato (como se habla de aparatos de cocina, es decir, toda la receta antes de entrar en el horno, o un aparato de gratinar o un aparato para hacer volovanes...), una máquina de contar historias. El Oulipo no reemplaza el trabajo de la escritura sino que lo estimula. Y propone ejercicios a través de esas estructuras que pueden tomarse prestados, por ejemplo, de la música o de la arquitectura... Se puede concebir un libro que acabe por parecerse a una catedral, en el que habría una nave central que sería el marco, digamos, del libro, y después un determinado número de acciones anexas que serán como pequeños altares que rodean al altar mayor, naves laterales, un claustro, etc. Se puede, como ha hecho Jacques Bens, uno de los miembros de Oulipo, intentar construir un libro, que se llama *La Trinité* y que, de hecho, intenta ser una versión novelesca de la catedral de Bourges. Y eso no quiere decir que el lector deba saber que se trata de la catedral de Bourges. Es una regla para el autor, es como un *scaffolding*, como un andamiaje. Es decir, lo que acabo de contaros sobre el bicuadrado latino de orden 10 que se representa aquí es algo que, al cabo de un cierto tiempo, se ha transformado en la novela *La Vie mode d'emploi* con ayuda de otra estructura, que es la representación de una casa. Y una vez que llegué a eso sencillamente disponía de

cada una de estas pequeñas células cuadradas en las que debían ocurrir cosas. Tenía una especie de pliego de condiciones, que he publicado después, en el que figura que, por ejemplo, para escribir determinado capítulo era necesario que alguien estuviera subiendo escaleras o subido a un escalón; alguien inmerso en una actividad de clasificación; una cita de Julio Verne; una cita de Joyce; dos personajes que fueran ocupantes; alguien que hojee una agenda; alguien que sueñe; *boiseries*, una alusión a la posguerra; una alusión a Oriente Próximo; una alusión al estilo chino; un gato; un abrigo liso de lana roja; medias, calcetines; medallas; libros de arte; un detalle de las *Meninas* de Velázquez; un detalle de *Moby Dick*; alguien que beba té; zakuskis... además de *Les Chatiments*. Todo eso forma un capítulo.

Yo no sé si ustedes han leído *La Vie mode d'emploi*, pero si lo han hecho, no han ido buscando todas esas cosas. Para mí es sencillamente lo que me ha permitido... lo que me ha dado una base para la historia...

— *¿No se arriesga así a producir una literatura que se reduce a juegos de salón, o a herramientas informáticas?*

— En realidad los ordenadores no consiguen hacer algo así. Nosotros a veces hemos querido utilizar un ordenador para hacer cierto número de cosas, para ir más rápido pero, por ahora, el ordenador no logra hacerlas. En cuanto a los juegos de salón, yo hago crucigramas para un semanario y compongo otros juegos para algunas revistas. Hace un rato os he planteado un enigma que podría formar parte de un juego de salón. Pero no tengo la impresión de que mis libros o mis poemas se parezcan a juegos de salón. Lo que sí es posible es que las reglas de composición que empleo se les parezcan. No tengo nada en contra de los juegos de salón. Por una parte me niego a ver en ello algo peyorativo, pero no creo que ahí entre en juego un reflejo implícito de gratuidad. No tengo la impresión de que mis libros produzcan una sensación de gratuidad, o únicamente de gratuidad, que sean únicamente máquinas. Yo tengo la impresión de que hay algo detrás.

— *Y, ¿qué hay detrás?*

— Yo sé que detrás de los textos que os he leído hace un momento hay para mí cosas que se podría decir que son muy profundas. Y sé que, según las muchas reacciones que he podido registrar personalmente con *La Vie mode d'emploi*, o con *La Disparition*... Bueno, *La Disparition* es un ejercicio, lo que se llama un *tour de force*. Pero en el caso de *La Vie mode d'emploi* ha habido gente que ha tenido ganas de contarme historias después de haber leído ese libro. Me han enviado historias después de haberlo leído. Historias como la de una señora que había dado la vuelta al mundo pintando acuarelas, una historia sobre un señor famoso que coleccionaba guijarros en Grenoble. Me han enviado pastiches. Han tenido ganas de escribirme y contarme cosas. Me parece evidente, en primer lugar, que no habían leído el libro como un simple juego de salón y, después, que en él habían encontrado algo que, si se puede decir así, saciaba un poco su sed de lo novelesco, su necesidad de ficción y la necesidad que todos tenemos de que nos cuenten historias.

— *¿Y no piensa que se arriesga a abocarse a una especie de impasse, un poco como la crítica que se le ha hecho, o la que se le hacía a James Joyce que, en *Finnegans Wake*, se encerró un poco? ¿No se arriesga a eso?*

— Es un riesgo que todo escritor corre todo el tiempo, que todo poeta corre. Todos tenemos la impresión de que, a fuerza de hacer un trabajo que destruye las convenciones que existían antes nos vamos a encontrar frente a un muro y que no tendremos sucesores. Hay, al final de *Finnegans Wake*, algo que pertenece al ámbito del fracaso. Sí, es posible.

— *¿Está ahora trabajando en algo?*

— Sí, sí.

— *¿Nos podría decir dos palabras sobre su trabajo actual?*

— Es un poco complicado porque es un libro que he empezado aquí<sup>12</sup> —bueno, en Brisbane—, aunque lo tenía en la cabeza desde hace bastante tiempo: a lo largo de un mes en el que he vivido una atmósfera de trabajo especialmente fructífera, he resuelto gran cantidad de los problemas que me planteaba. Lo que puedo decir por el momento es que es un libro que se basa en la idea del espejo. A ver si puedo contarle de otra manera... Es un libro sobre el que hay otro libro, y otro libro. Es una novela policíaca donde hay además una novela policíaca y otra novela policíaca. Y, esto es bastante curioso, es un libro en el que se lee una parte y después se lee la segunda parte y uno percibe que todo lo que se ha leído en la primera parte adopta otro sentido, porque se ha situado en un contexto diferente. Así que es exactamente como si tuviéramos aquí dos espejos y un libro en el medio y cuando se mira a la izquierda, no, perdón, a la derecha, cuando se mira a la derecha tenemos una lectura y cuando se mira a la izquierda hay otra lectura. Esa es la estructura de base del libro. Aunque, si pudiera enseñarnos en un dibujo cómo es la estructura, evidentemente, eso no os diría mucho, sólo os daría una especie de imagen de lo que ocurre cuando hay dos espejos enfrentados y a los que se mira. Ofrecería esa imagen en la que uno se hunde, se hunde... Y entonces, en el centro justo, hay una pequeña novela policíaca minúscula que se va a contar en unas pocas líneas y cuyos desarrollos formarán finalmente el libro entero.

— *¿Entonces la constricción, por una vez, se vuelve más significativa que lo que usted escribe?*

— No, la constricción ni es significativa ni deja de serlo. Lo que escribo es quizás significativo. La constricción es un material. Quiero decir: la constricción es un buen andamiaje. Un andamiaje puede permitir construir tanto la Ópera de Sydney como...

— *Pero, por ejemplo, cuando escribe un poema sobre un pintor, el hecho de encontrar en su nombre... el hecho de que todo lo que escribe ya esté en su nombre... ¿Hay que leerlo así?*

— Sí, yo no sé si se ha experimentado así. Lo que yo sé es que, para hablar de su pintura, sentí la necesidad de pasar por las letras de su nombre, porque yo no sé realmente hablar de pintura. Lo que sé, sencillamente, es que al aplicarme esta constricción encontré algo que se asemejaba a la otra constricción, no a la constricción del pintor, sino a la de su producción, a lo que ponía sobre el lienzo, a la impresión de suavidad, a lo amable (*poli*) que había en Poli.

— *No he leído el poema a Poli pero, ¿no cree usted que las constricciones existen en la vida por todas partes, que la vida forma un dibujo cubista, que hay elementos de constricción a nuestro alrededor, por todas partes?*

— Sí, lo creo así.

— *Y que para un escritor existe una necesidad de organizar el caos que nos rodea, de disciplinarlo.*

— Sí, pero querría decir que, como de todas formas las constricciones existen... Voy a intentar encontraros una cita de Raymond Queneau que, a mi entender, es muy importante. Es un texto que se ha recuperado en *Le Voyage en Grèce*, pero que es muy antiguo: «Una idea del todo falsa que hoy está muy en boga es esa equivalencia que se establece entre la inspiración, la ex-

ploración del subconsciente y la liberación, entre el azar, el automatismo y la libertad. Y, sin embargo, esta inspiración que consiste en obedecer ciegamente a todo impulso es en realidad una esclavitud. El clásico que escribe su tragedia observando un determinado número de reglas que conoce perfectamente es más libre que el poeta que escribe lo que se le pasa por la cabeza y que es esclavo de otras reglas que ignora». El Oulipo se ha definido como un autor que hace literatura no jourdaniana. Monsieur Jourdain hacía prosa sin saberlo y nosotros queremos hacer prosa sabiendo lo que hacemos. Y me parece que las reglas de partida que nos imponemos son reglas que tendrán como fin el estimular nuestra libertad y nuestra creatividad. Creo que si nos libramos atados de pies y manos al subconsciente, como en la escritura automática del surrealismo, seremos finalmente víctimas de un determinado número de censuras y de un determinado número de tabúes y de un determinado número de represiones que no podremos afrontar. Pero si nos otorgamos desde el primer momento un determinado número de reglas o incluso de cortapisas, estas reglas jugarán un papel liberador en relación con esas censuras. Yo pienso que es por esto por lo que Oulipo es un instrumento, o una técnica, muy enriquecedor para un escritor.

— *¿Tiene algún contacto con otros colectivos de este tipo que existan en el extranjero, en otros idiomas?*

— En alemán hay un grupo en Stuttgart, de Max Bense, que ha estado muy activo hace algunos años y que ahora está un poco en hibernación. En Italia hay un grupo que se llama Istituto di Protesi Letteraria que es algo más bromista que nosotros, pero eso no es algo que nos disguste, y hay más colectivos así... Hay un grupo de poetas americanos que se hacían llamar Escuela de Nueva York y del que formaba parte Harry Matthews, que también formaba parte del Oulipo, y que ha trabajado mucho sobre estructuras bastante similares a las nuestras.

— *¿Y qué hay que hacer para pasar a formar parte del Oulipo?*

— Nada. Quiero decir que somos nosotros los que elegimos, los que captamos, lo hacemos así desde su fundación. No buscamos hacer escuela. Hacemos talleres de escritura porque en los talleres de escritura nosotros mismos tenemos la ocasión de trabajar mucho y a la vez de propagar un poco nuestras técnicas. Pero no intentamos en absoluto tener una actividad comparable a otros grupos como Tel Quel o Change, es decir, presentarnos en tanto detentadores de una verdad, no es para nada eso.

— *Es decir, que desprecian a los escritores que hoy en día son individuales...*

— Para nada. No, no, claro que no. Yo me considero un escritor individual. En primer lugar, yo no siento ningún tipo de desprecio por nadie que escriba de la manera que sea ni, por otro lado, por alguien que no escriba. Esa no es una razón. Pero sé perfectamente que, en lo que a mí concierne, ser un escritor aislado tiene muchas dificultades, aunque solo sea porque no se puede hablar de los problemas con los que uno se topa. Realmente, una de las situaciones más difíciles para un escritor es el no poder estar en contacto. Ya no está en absoluto en contacto, o apenas, con sus lectores, no está prácticamente en contacto con su editor, así que al menos hará falta que esté en contacto con otras personas que escriben. No hay un colectivo de escritores. Bueno, hay un colectivo, un sindicato de escritores, pero que se ocupa de cosas, digamos, institucionales; vaya, únicamente de nombres.

12 Se trata de 53 jours (N. E.).

— Los escritores antaño se daban necesariamente disciplinas, como el arte de la poética... Pero desde aquello ha llovido mucho.

— Precisamente. Precisamente eso es lo que ha pasado, que el alejandrino... Toda la poesía francesa ha funcionado sobre el verso alejandrino y la forma poética por excelencia era el soneto. El soneto le servía tanto a Ronsard y a otros en el año 1500 como a Mallarmé en 1880. Bueno, pues eso ahora se ha terminado, ya no se puede, es muy difícil escribir un soneto en alejandrinos. Es difícil, en primer lugar, porque ese «da da da da da da...» lo hemos oído tantas veces en la escuela que ya ha perdido su sustancia poética. Y eso que la ha tenido, y muy grande. Así que lo que buscamos, en cierto sentido, es reactivar una retórica. Eso es.

— ¿Sería indiscreto el preguntarle los nombres de los escritores franceses que forman parte de su grupo?

— No. Somos diecinueve. En fin, voy a nombrarlos a todos, incluso los que están muertos porque... bueno, no por ninguna razón, sino porque han formado parte del Oulipo. Y aquí están todos los miembros y, si les parece, voy a contarles también lo que hacen: Noël Arnaud es el hombre que mejor conoce a Alfred Jarry y Boris Vian; Jacques Bens es novelista y poeta; Claude Berge es matemático y uno de los cabecillas de la teoría de grafos; André Clavier es el hombre que mejor conoce a Magritte en todo el mundo y es belga; Paul Braffort es informático; Italo Calvino es un escritor italiano muy famoso; Ross Chambers era profesor en Melbourne; Stanley Chapman es un crítico inglés; Marcel Duchamp es un pintor célebre; Jacques Duchateau es productor de radio; Luc Étienne hace los retruécacos de *Le Canard enchainé* bajo el pseudónimo La Comtesse; Paul Fournel es novelista; Laris era uno de los directores del Collège de Pataphysique; François Le Lionnais es una mente enciclopédica y, sobre todo, es conocido por sus teorías sobre el ajedrez; Jean Lescure es crítico, novelista, hombre de radio y ahora también de cine; Harry Matthews es un escritor americano; Michèle Metail es poetisa; Georges Perec, que soy yo; Raymond Queneau, al que todo el mundo conoce; Jacques Roubaud es poeta y matemático, y Albert-Marie Schmidt era un gran especialista de la literatura del siglo XVI. Y estos son los miembros del Oulipo.

— Hay un inglés, un americano... ¿escriben en inglés el mismo género de cosas o escriben en francés?

— Escriben en inglés. Stanley Chapman no escribe. Es únicamente un crítico que se interesa, que está interesado. No es necesario ser escritor para estar en el Oulipo. Hay matemáticos que no han escrito nunca. Harry Matthews es novelista, escribe algo en francés... pero sobre todo escribe en americano. Yo le traduzco y él es quien me traduce al inglés. Pero puede escribir también en francés.

— ¿Jacques Poli es un nombre inventado, o es verdaderamente el nombre de alguien?

— ¡No, es su verdadero nombre! En fin, existe... No sé si hay algún retrato suyo, debe de haber un retrato suyo en alguna parte. No, no, existe, claro que existe, ha tenido una exposición muy hermosa en Maeght el año pasado, va a hacer otra el año que viene. El año que viene voy a escribir un libro entero sobre él.

— Hay un libro que ha surgido del juego del Figaro, ¿es así?

— Sí, de Berloquin.

— Exacto. Yo creía que había ahí producciones de su grupo.

— Berloquin nos ha saqueado profusamente.

— Y ese juegucito que consiste en hacer una frase que se lea en los dos sentidos...

— Los palíndromos, sí...

— Como «dábale arroz a la zorra el abad»...

— Sí, eso lo podemos leer en los dos sentidos.

— ¿Es un producto de...?

— No, eso existe desde... ROMA-AMOR. Uno de los más famosos no se lee únicamente sólo en los dos sentidos, sino en los cuatro sentidos. Es el conocido SATOR-AREPO-TENET-OPERA-ROTAS que es una frase que, si se escribe de esta manera:

S A T O R  
A R E P O  
T E N E T  
O P E R A  
R O T A S

se puede leer hacia este lado, hacia el otro... Es un bicuadrado latino. Esto es lo que se llama un bicuadrado latino.

— En resumen, ¿en su grupo hay una orientación científica?

— Sí, hay muchos científicos. Oulipo hace con el lenguaje un poco lo mismo que los matemáticos hacen con los números o con el espacio. Es decir, se formulan hipótesis y después se intenta ver qué propiedades, qué potencial tienen estas en la literatura.

— ¿E Italo Calvino? ¿Cuál es la participación de Italo Calvino? Porque usted ha mencionado que había un grupo parecido en Italia.

— Sí, y Calvino también formaba parte de él. Italo Calvino ha vivido doce años en Francia, en París, y cuando vivía en París acudía muy regularmente al Oulipo. Y sus libros, sus tres últimos libros espe-

Manuscrito de Georges Perec. Esquema para agotar todas las posibles variaciones para la elaboración de cartas postales (1978). Fondos AGP





cialmente, es decir, *Las ciudades invisibles*, *El castillo de los destinos cruzados* y *Si una noche de invierno un viajero...* son libros que llevan muy concretamente la marca del Oulipo. En el caso de *Las ciudades invisibles* está en la construcción, en la relación de unos capítulos con otros. El principio de *El castillo de los destinos cruzados* se construye sobre los juegos del tarot. Ya saben que el tarot tiene una simbología muy especial que ha sido muy estudiada. En la novela hay un hombre que llega a un castillo, donde ve a un determinado número de invitados sentados alrededor de una mesa, y estos invitados son todos mudos. No sabemos si es porque se les ha cortado la lengua o porque hay una regla que les prohíbe hablar. Y para contar sus historias, como en el siglo XVIII —porque ya saben que en todas las novelas del siglo XVIII se entraba en una posada y enseguida alguien contaban una historia que llevaba a otra... son las famosas novelas de cajones del XVIII—, se ayudan de la simbología del tarot. Así, el primero despliega cinco cartas y, ayudándose de la simbología del tarot, Italo Calvino nos cuenta su historia, que está totalmente clara. Después, con otra serie de cartas, se compone una segunda historia, después una tercera, una cuarta y una quinta. Al sexto ya no le quedan cartas. Entonces, en lugar de concebir su historia horizontalmente, la relata verticalmente. Y después otra, y otra, lo que hace que, una vez que las cartas del tarot ya han sido echadas, sea cual sea el sentido en el que se lean, se cuente una historia muy diferente. En ese momento uno se da cuenta de que la simbología del tarot es lo bastante grande, digamos, como para poder contar todas las historias posibles, más o menos. Es un poco como ese juego de adivinación chino que se llama el I Ching, que está compuesto por una especie de dominó. Cuando se lee este libro uno percibe que la disposición que se obtiene se corresponde siempre de forma muy precisa con lo que es, con lo que nos concierne, simplemente por la potencialidad engendrada por la permutación de un gran número de elementos. En la medida en la que hay setenta y tres cartas de tarot, se obtiene un factorial 73. Es un número que podría dar la vuelta a la tierra, un número inmenso como... Lo que es muy hermoso es que Calvino, sirviéndose al mismo tiempo de lo que llamamos el análisis morfológico de los cuentos, como lo que ha hecho Propp en el caso de los cuentos rusos, llega a relatar todos los grandes temas de la humanidad, es decir, Don Juan, Otelo, Edipo... y los que se me olvidan...

— *Me parece haber leído que cuando usted escribía La Vie mode d'emploi trabajaba en el CNRS durante el día, ¿es cierto?*  
— Sí.

— *¿Y cómo se hace para escribir un libro trabajando a tiempo completo?*  
— Se hacen trampas. Se trabaja durante ese tiempo completo.

— *Pero usted escribía de una determinada manera antes del Oulipo, y ahora escribe de una forma distinta. ¿Cómo se produjo ese paso y por qué?*

— Porque me di cuenta, por ejemplo cuando escribía *Les Choses*, de que ya estaba en el camino de aplicar técnicas oulipianas sin saberlo. Lo que pasa es que, en aquel momento, lo llamaba de otras maneras, lo llamaba, por ejemplo, pastiche o cita. La influencia de

Flaubert o de Barthes en *Les Choses* es manifiesta. En cierto modo, si yo hubiera conocido los métodos del Oulipo en aquel momento, cuando escribía *Les Choses*, habría elegido muchas más citas de Flaubert y las habría insertado tal cual en mi relato. Habría sido un calco y habría sido, sin ninguna duda, mucho más preciso. Pero, dicho esto, puedo perfectamente escribir libros sin utilizar técnicas oulipianas.

— *¿Y lo hace ahora?*

— Lo consigo con la poesía, consigo escribir poemas sin ninguna constricción. Es mucho más difícil para mí, pero lo consigo. Ahora lo logro precisamente porque he escrito muchos poemas con esa obsesión de una letra o de un grupo de letras. Así que, en cierto modo, es una propedéutica. Por supuesto que hay una enorme diferencia entre unas escalas extremadamente brillantes y una piececita de Schumann que se toca muy lentamente y en la que, aparentemente, no hay ninguna dificultad.

— *Sí, pero lo que se tiene en cuenta es el resultado.*

— Es el resultado lo que se tiene en cuenta. Pero para llegar hasta él también hay que pasar, en cierto modo, por una doma del lenguaje.

— *¿Piensa usted continuar con este tipo de técnicas?*

— No lo puedo saber. Por el momento continúan siéndome útiles, me son fructíferas, muy *rewarding*. Continúo trabajando con ayuda de estas técnicas. Si un día me fallan... pues atravesaré una crisis. Si ya no creo en ellas, si no creo en su eficacia, seguramente tendré que encontrar otra cosa.

— *Pero por ahora no ha considerado el cuestionarlas.*

— Lo intento de tanto en tanto. Me digo: voy a escribir una novela sin darme desde el principio todas las reglas. Sin saber si tendrá tantos capítulos, más o menos tantas páginas, los acontecimientos que van a suceder, a dónde van a llegar los personajes a causa de tal y tal cosa... Después, para elegir el número de personajes, bueno, podría echarlo a los dados, por ejemplo, como Mozart, que componía sus melodías jugando a los dados. En fin, por el momento yo sé que prefiero aferrarme a un trabajo en el que un determinado número de elementos me sean dados de partida.

— *Gracias. Para mí es una revolución.*

— ¿Ah, sí?

— *Absolutamente. Es una cuestión de época, ¿no? Usted y sus colegas, toda esta gente de la que nos ha hablado, han sentido la necesidad de utilizar estas constricciones, esta disciplina.*

— En cualquier caso de estudiarlas, reconocerlas, enumerarlas... En primer lugar, porque hay muchas que ya estaban inventadas, que hemos recuperado, que existían en la Edad Media, o en la Antigüedad o en el siglo XIX, en la obra de escritores a los que a veces se considera locos, pero... Sentimos la necesidad de hacer una especie de inventario de estas constricciones y ver cómo podíamos emplearlas.