.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Los espacios de Georges Perec: una reflexión sobre la escritura

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Analía Negishi

Manuel Rebón, dir.

Felisa Santos, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2017

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Índice

Introducción..... 2

1. La escritura como espacio: el lenguaje fragmentado..... 12
1.1 El espacio fragmentado..... 20
1.2 Una mesa de trabajo..... 22
1.3 Los espacios del recuerdo..... 30
1.4 Rompecabezas..... 38

2. La escritura como ejercicio: reflexiones sobre la idea de autor.. 44
2.1 ¿Quién habla?..... 46
2.2 El ejercicio de la escritura..... 53
2.3 Lugares..... 62
2.4 Trabajos prácticos..... 67

3. La escritura como juego: una introducción a OuLiPo..... 72
3.1 Una apertura..... 73

4. La escritura como práctica: el procedimiento en la obra de Perec. 92
4.1 De Vanguardias..... 92
4.2 Instrucciones de uso..... 98
4.3 El procedimiento es el texto..... 104
4.4 Enumeraciones y clasificaciones..... 108

Conclusiones..... 118

Bibliografía..... 123

Introducción

"Entiendo por literatura no un cuerpo o una serie de obras, ni siquiera un sector de comercio o de enseñanza, sino la grafía compleja de las marcas de una práctica, la práctica de escribir."

Roland Barthes

La comunicación supone siempre un otro, el abandono del solipsismo, sea en el diálogo, en la composición de una sinfonía o en la redacción de una carta, es desde siempre un proceso vivo, en movimiento, sin principio ni fin, mas bien circular o recurrente; un oleaje en cuyo vaivén se pueden vislumbrar capas que se mezclan incesantemente: aquello que se intenta comunicar -aquello que se mantiene invariable en una traducción, lo que ha aparecido bajo el nombre de *sentido* o *contenido*-, las palabras materiales que lo acoge y los lazos lábiles, estrechos, pero inciertos, ajenos al ser que los ha puesto en el mundo; lazos que no le pertenecen. Mas bien como un doble lejano, el sujeto, apenas rastreable en esas palabras, deja a su paso sombras, pero no sus sombras, sino las de todo lo que en su cuerpo ha recogido, lo que ha visto, oído, leído y reflexionado. Y dentro de ese oleaje permanente, de esa actividad incesante y del movimiento que el lenguaje produce y a partir del cual es producido, la escritura aparece como una huella, como un recorte de toda esa masa viva, recorte que no la estanca sino que la fija temporariamente, que la inmortaliza en una hoja de papel y al mismo tiempo la libera al flujo histórico de lo que fue escrito y lo que está siendo escrito para desaparecer en los pliegues del tiempo. Tiempo inmaterial, abstracto, que se fija con un alfiler por un momento, que es la prueba material de un proceso que también ha de ser material aunque se haya pensado exclusivamente como intelectual y abstracto.

Estas palabras están existiendo a medido que son escritas, nunca antes han estado en el afuera del mundo, pero no han de salir de mí, de mi pensamiento; de hecho, ya han sido dichas y escritas, quizás millones de veces, estas reflexiones no tienen una pretensión de originalidad, en el sentido moderno del término; no buscan escribir nada que no exista aun, todo existe ya, cada palabra de este ensayo existe fuera de mí y fuera de este ensayo. ¿Por qué, entonces, escribirlas?

La apertura de un espacio de reflexión de una situación comunicacional dada, tomando a la práctica de la escritura como una acción y ejercicio, trabajo lúdico e incansable en oposición a una actividad sagrada, secreta, que esconde un sentido último y único, es buscada aquí a partir de la lectura, re-lectura y reflexión en torno a fragmentos de la obra de Georges Perec (1936 – 1982), a la luz de propuestas analíticas y conceptos provenientes de textos de Michael Foucault y Roland Barthes, siguiendo una pregunta que funcionará como apertura y disparador: ¿por qué es tan difícil sentarse a escribir? Si la investigación de una porción de material lingüístico concreto se relaciona con oraciones y enunciados concretos en los que subyace una idea de escritura como proceso no psicológico, la desacralización de la idea de autor y su función será, esperamos, un desprendimiento de nuestra reflexión.

La escritura como esa huella, inmersa en un devenir y recortando, al mismo tiempo, un fragmento de tiempo-espacio, representará para quien la piense, algo diferente de acuerdo a la idea de la cual se parta: considerada como una herramienta transparente a través de la cual los sujetos comunican sus ideas y sus sentimientos supone, en principio, una perspectiva que vería a la escritura como un medio, de esta forma un mismo sentimiento podría ser representado a través de la escritura, de una

pintura o de una canción, el contenido sería el mismo en cada caso, pero la forma de expresión diferiría cada vez. Por otro lado, y en esta dirección apuntamos nuestro ensayo, otra perspectiva entenderá a la escritura como medio de comunicación pero con una lógica propia y no como medio o representación sino como acción en sí misma. Dejando de la lado la distinción entre forma y contenido como esferas independientes e intercambiables, partimos de la idea de que la escritura entendida como acción, como trabajo, como materialidad, entiende al lenguaje como generador de realidad y no como reflejo de la misma. De esta forma, la escritura puede pensarse no como un acto creador originario sino como una acción combinatoria segunda, pero no segunda con respecto al autor, al mundo o a la realidad, sino con respecto a otras escrituras. La lectura de escrituras anteriores, su apropiación, su uso, su combinación con otras, puede suponer un proceso tan original y creador, como la idea moderna de talento o genio. Por otra parte, este movimiento supone el cambio de foco del individuo como fuente de sentido al proceso de la escritura como estructura de enunciación en la cual el sujeto es sólo un factor más y no su razón y punto de partida. La pérdida de importancia del individuo en este movimiento es fundamental para poder comenzar a reflexionar sobre la escritura escribiendo, sin la persecución de un fantasma que nos exija una escritura original y única.

Para ello nos proponemos partir de lo que sucede con la escritura a partir de un momento de inflexión en la historia reciente, el desarrollo de las ideas de las vanguardias literarias de siglo XX y una noción de escritura nueva; una escritura que busca estar libre de ataduras biográficas y solemnidad académica, libre de supuestos críticos de la razón instrumental. Sin plantear, con ello, una vuelta al romanticismo, sino, y lejos de pensar que lo ideal es un libertad infinita, plantear una posibilidad en la

escritura a través de procedimientos, una estructura que, en lugar de cercenar, abra posibilidades.

La forma elegida para esta reflexión, el ensayo, remite justamente a las características mencionadas hasta ahora, y en especial a partir de dos ideas que lo atraviesan: por un lado, la no-originalidad, el terreno sobre el que construimos estas reflexiones no es un vacío, muy al contrario, pretendemos establecer un diálogo en la reflexión sobre la escritura, abrir líneas en una red de fragmentos cambiantes y efímeros, porque pensar lo perecedero es propio del ensayo como forma y es aquí una intención explícita. Fuera de cualquier pretensión de universalidad y desechando la idea de unicidad, no haremos más que apoyarnos en otras escrituras, pero no solo recurriendo a ellas como un marco de teoría dentro del cual pensar escritos literarios, sino ubicándonos en un vértice de cruce de textos, de sus frases y estructuras para poder, desde allí, pensar a la acción de escribir desde un lugar crítico. Tomando oraciones textuales, este trabajo se presentará salpicado de citas, de fragmentos de texto que necesariamente aparecerán al momento de intentar ordenar de un nuevo modo aquello que ya ha sido dicho antes, viendo en esa apropiación no una acción reprochable, desde el punto de vista de la posesión o autoría, sino mas bien desde una perspectiva que busca reflexionar sobre la escritura como un proceso no original, fragmentario y abierto. Por otro lado, y en la misma dirección, la forma ensayística nos permitirá, por la similitud con el “objeto” a estudiar, es decir, la escritura, un acercamiento lateral, rodeando la palabra, merodeando alrededor de lo dicho para entrever un camino posible en la crítica a una concepción en la que la posibilidad de la escritura está dada, en principio, por el carácter talentoso de un individuo. En este sentido, será difícil seguir un hilo claro de exposición, con fundamentos y consecuencias lineales de nuestra

reflexión, en tanto pensamos en esta forma más como un tejido que como una cadena de razonamientos, o, en palabras de Adorno "los momentos se entretejen como los hilos de una tapicería." (Adorno, 1963: 23).

La elección de Perec no es inocente y no se relaciona solo a lo que fue su concepción de la escritura, más practicada que enunciada, mostrada en la acción y práctica misma antes que relatada o descripta; sino que fundamentalmente no podremos leer sus textos fuera del halo oulipiano: en 1960 se crea en Francia el OuLiPo, *Ouvroir de Littérature Pottentielle* o el Obrador de Literatura Potencial, por iniciativa de Raymond Queneau y François Le Lionnais, seguidos por un grupo de escritores, periodistas, poetas y... matemáticos. *Ouvroir*, obrador; no escuela ni corriente, obrador como taller, como espacio para crear, lugar de acción desmesurada, juego y acción. De Literatura Potencial, escritura infinita, apertura y posibilidad eterna. Esta potencialidad se busca, paradójicamente a simple vista, en los *contraintes* (constricciones o trabas), la idea de que una estructura no solo no cercene sino que abra potencialidades por su configuración misma, es la que subyace en diversos ejercicios, algunos provenientes de cálculos matemáticos, de grafos, de teoremas, de formas geométricas, que proponen procedimientos potenciales para la creación literaria, no como estricto rechazo a la inspiración como fuente creatividad, pero desconociéndola como la única o la principal. Por lo que la cualidad potencial de los textos de Perec, a través de los procedimientos (algunos de los cuales da cuenta, de otros, no), es la que interesa aquí, más allá de sus libros, de lo que representaría su obra, lo que de ella se desprende es lo que se pretende recoger en este ensayo.

Michael Foucault plantea la pregunta ¿qué importa quien habla? en 1969 frente a la Sociedad Francesa de Filosofía en una conferencia llamada "¿Qué es un autor?", tan sólo dos años después del ingreso de Georges Perec al OuLiPo. Mas allá del dato biográfico, que nos ubica en una situación de contemporaneidad con respecto a lo que estaba siendo escrito y reflexionado, pensado y puesto en duda en este momento particular de la historia, la pregunta "¿qué importa quien habla?" fue y sigue siendo el símbolo provocativo de una indiferencia que resuena en un contexto que aún sigue sin salir de la primacía del individuo como fuente total de sentido. La elección de Foucault como marco teórico de este trabajo, puede parecer menos clara que la de Barthes, cuyo interés en el campo textual y lugar como crítico literario es bien conocido e indiscutible. El interés por Foucault proviene mas bien de un lugar bisagra; él, quien no puede ser ubicado en un campo específico pero más cercano a las ciencias sociales que a la literatura, será de quien tomaremos ideas que, justamente no nos permitan perder de vista la impronta con que entenderemos a la escritura, más desde un lugar discursivo que desde el interior de la literatura misma. Y además, aunque la palabra método exceda ampliamente las pretensiones de este trabajo, intentaremos tomar la idea de problematización de Foucault (Santos, s.f.); aquella que se refiere a un proceso analítico que tiene como objeto la ruptura de una evidencia, de aquello que se ha pensado como evidente en una insistencia histórica, crear un acontecimiento singular por el cual pensar, por ejemplo, el proceso de la escritura en tanto no es evidente que se *tenga algo para decir,* en tanto no exista un trasfondo secreto de las palabras, en tanto ellas no ocultan nada pero no hacen más que señalar hacia otras, en tanto la lectura tampoco ha de representar ese proceso evidente de consumo y pasividad. Hacer de fenómenos habituales un cuestionamiento, una duda, un problema. ¿Cómo y por qué un concepto aparentemente estructurador como el de procedimiento llevaría la creación y no la

repetición? ¿En qué lugar queda el autor? Si hay un procedimiento anterior a la escritura, ¿importa quién escribe? ¿Importa que importe?

Tomaremos, entonces, fragmentos de cuatro libros de Georges Perec: *Lo infraordinario, Pensar/clasificar, Especie de espacios y Nací*, todos ellos compuestos por pequeños ensayos y textos referentes a diversas áreas de la cotidianeidad y desde un lugar solapado, no expuesto a las grandes letras de la academia. Excepto *Especie de espacios,* son todas ellas compilaciones póstumas de escritos de Perec que se encontraban en diversas publicaciones, revistas, reportajes, etc. Todos los textos fueron escritos luego de su unión al OuLiPo y solo en pos de una organización los hemos reagrupado aquí en cuatro ejes temáticos: la escritura como espacio, la escritura como ejercicio, la escritura como juego y la escritura como práctica. La práctica, el ejercicio y el juego son difícilmente separables, especialmente en la obra de Perec y nuestra clasificación será seguramente arbitraria; sin embargo las tres apuntan a una relación particular del autor con la escritura, con el lenguaje.

En el primer capítulo, “La escritura como espacio: el lenguaje fragmentado” se reflexiona sobre el concepto de lenguaje que recorrerá la totalidad de nuestro ensayo, lejos de una idea representacional del mismo, se lo asumirá como un espacio en el cual habitamos. Una concepción del espacio atravesará todo el capítulo, en especial aquel tomado de Foucault relacionado a un posible análisis literario que, en lugar de tomar al tiempo como su fundamento y origen, entiende que lo constitutivo del lenguaje es, en cambio, el espacio. En consecuencia, el foco también se desplaza hacia la materialidad del lenguaje, pensado no ya como categorías abstractas, sino como trazos negros, letras que forman palabras y oraciones. Si el lenguaje no refleja ya el mundo que habitamos o

nuestras ideas o pensamientos, ¿cómo puede pensarse la creación literaria desde esta perspectiva? ¿Dónde, si es que puede plantearse de esta forma, está la fuente de sentido de un texto si no es en la mente o en el espíritu del escritor?

Tomaremos en principio como analogía de esta nueva idea de lenguaje como espacio a un lugar privilegiado en la obra de Perec: la mesa de trabajo. A partir de la lectura de dos textos, *Notas sobre los objetos que ocupan mi mesa de trabajo* y *Still life/Style Leaf*, recorreremos la escritura analizándola materialmente. El segundo apartado de este capítulo se relaciona con uno de los ejes que según Perec atraviesan toda su obra: lo autobiográfico (los otros son lo cotidiano, lo lúdico y lo narrativo). ¿Qué lugar puede quedar para la escritura autobiográfica en un contexto en el que se intenta quitar la figura del individuo creador como fuente de sentido? ¿Cómo aparece Perec en sus textos? ¿De qué forma se encuentra, y porque no puede no aparecer, la autobiografía en su escritura? ¿Qué supone esto para la tarea de la escritura en tanto acción? ¿Y qué sucede con la lectura?

Estas cuestiones se hallan estrechamente ligadas con las planteadas en el segundo capítulo "La escritura como ejercicio: reflexiones sobre la idea de autor". Aquí se intenta reflexionar explícitamente sobre el lugar del autor, si él no es ya la mente detrás de lo escrito, ¿quién es? ¿Qué escribe? ¿De dónde proviene aquello que escribe si no es del fondo de su interioridad? Se utilizará como herramienta teórica y a fin de esclarecer ciertas problemáticas, la conferencia antes mencionada "¿Qué es un autor?". ¿Cómo pensar a Georges Perec y sus textos? ¿Cómo pensar la idea de originalidad? La idea de escribir como un ejercicio se cristaliza en las numerosas propuestas que Perec realiza (o invita) al lector a llevar adelante, no partir de opiniones o experiencias extraordinarias sino, todo lo contrario, partir de lo que él considera una sociología de lo

cotidiano, una especie de mirada antropológica vuelta a nosotros mismos, nuestros lugares, nuestras vestimentas, nuestras comidas. En el ejercicio de la escritura, en las descripciones que pueblan la obra de Perec se podría comenzar a rastrear, ya no su importancia como autor, sino su propuesta de escritura, aquello que nos queda como legado no son sus libros, sino una posibilidad, un camino a recorrer; un procedimiento. Y este ejercicio supone, además, una búsqueda de democratización en la escritura, poder liberarse del genio creador será una posibilidad real en la medida en que todos seamos poetas, ya no existirá la necesidad de sufrir para poder escribir. ¿Qué implicaría esa igualación?

El tercer capítulo está íntegramente dedicado a Perec en OuLiPo. Se reflexionará sobre el grupo, sus integrantes, sus objetivos, sus influencias, su relación con las vanguardias literarias de siglo XX y las bases sobre las que se yergue. La relación que marcará todo este capítulo, "La escritura como juego: una introducción a OuLiPo", será la que existe entre la escritura y lo lúdico. ¿Qué sucede con los juegos en la escritura? Los juegos en la escritura, ¿suponen que no hay *nada que decir*? La idea de procedimiento es central en este apartado, como aquello que los oulipianos buscan generar, es decir, crear, no obras, sino recetas a partir de las cuales se puedan escribir textos. ¿Qué podemos extraer del uso y creación de procedimientos en Perec con respecto a la problematización de la idea de escritura? ¿Qué sucede con la idea de calidad de una obra generada de esta forma? ¿Pierde la obra importancia en pos del procedimiento? ¿Es la obra un registro de ese proceso y nada más?

En el cuarto y último capítulo, "La escritura como práctica: el procedimiento en la obra de Perec" se retomarán varias cuestiones expuestas hasta ahora y se intentará

hacerlas dialogar en el espacio del texto sobre la escritura de una novela de Perec, novela que además de partir de un procedimiento oulipiano, deja un vacío alrededor de las palabras en tanto no hay una presencia psicológica del autor ni de los personajes; las habitaciones se describen, los sucesos se rememoran, las piezas de un puzzle van formando un cuadro pero todo se desarrolla en el misterio de una escritura que supone acercar la vista a las palabras, alejarse por un momento de la historia que está siendo narrada, para encontrar, más que una despersonalización, un ejercicio donde cada palabra llama a la otra y juntas han de conformar ese *más allá* de la escritura; ese espacio que habitamos y que nos habita.

Este ensayo busca, entonces, a partir de estas lecturas y re-lecturas poder pensar la cuestión de la escritura y su lugar sagrado, cómo sacarla de allí a las calles, de qué manera podrían los procedimientos representar un punto de partida para la democratización en la escritura y, con ello, poder pensar en la democratización de las condiciones reales de existencia, si es que ellas están en algún punto relacionadas. Y a partir de todas estas cuestiones se hace ineludible la pregunta por nuestro presente, ¿cómo influyen las tecnologías en las que estamos inmersos y la cantidad abrumadora de texto que nos transitan en esta problemática? ¿Qué sucede con la idea de originalidad en un contexto en el que el acceso a Internet supone un acceso a la información nunca antes experimentado, así como la posibilidad de tomar, editar, copiar, engordar, modificar otros textos? Si el individuo deja de considerarse como fuente primera de sentido, si, en fin, deja de importar *quién* habla para poder pasar a la acción en sí misma, ¿desaparecerá el genio atormentador?

1. La escritura como espacio: el lenguaje fragmentado

"Así comienza el espacio, solamente con palabras, con signos trazados sobre la página blanca. Describir el espacio: nombrarlo, trazarlo, como los dibujantes de portulanos que saturaban las costas con nombres de puertos, nombres de cabos, nombres de caletas, hasta que la tierra solo se separaba del mar por una cinta de texto continua. El alef, ese lugar borgesiano en que el mundo entero es simultáneamente visible, ¿acaso no es un alfabeto?"

Georges Perec

Todo cuanto existe, nuestros actos, nuestras decisiones, el mundo que nos rodea, la realidad, nuestra visión del mundo y el sentido común, todo existe por y en el lenguaje; no conocemos la realidad a través de él, sino que la construimos en él. Lo habitamos y al mismo tiempo nos habita. La escritura como posibilidad de comunicación, y la literatura en especial, nos enfrenta a la cuestión de la lengua en un estado particular, un estado en el que se realiza un recorte de su fluir que queda plasmado en una hoja de papel. Lo que sucede en ese movimiento de escritura, en esa acción que deja una huella material concreta, es lo que nos da la posibilidad de acercarnos a las cuestiones sobre las que deseamos reflexionar: partiendo de la lectura y análisis de fragmentos de la obra de Georges Perec, es decir, indagando en una porción de material lingüístico concreto, sus oraciones y enunciados, es nuestra intención abrir un espacio de reflexión sobre esta situación comunicacional dada, entendiendo la escritura como un trabajo, un juego o un ejercicio y no como actividad sagrada. Comunicación implica siempre la presencia de un otro, sea material o no, sea quien nos lee o a quienes hayamos leído, el diálogo siempre ocurre, siempre tiene lugar en ese espacio que es el lenguaje. Pero estos lugares se han definido históricamente en relación

al autor; él ha quedado en el centro de esta estructura, se entiende que de él brota la escritura y lo que justamente quisiéramos es, al menos como ejercicio de reflexión, correr la mirada del autor al proceso.

Tomaremos la idea de espacio para comenzar una tentativa de análisis literario que Foucault propone en *Lenguaje y literatura* (1996), es decir, un análisis literario relacionado con la espacialidad. Si bien la función del lenguaje es el tiempo, dice, su esencia es el espacio; el lenguaje funciona en el tiempo pero *es* espacio. Se ha pensado en la dimensión temporal siempre por ciertas características del lenguaje, sin embargo es, en realidad, el espacio lo constitutivo del lenguaje:

> Espacio, puesto que cada elemento del lenguaje solo tiene sentido en la red de una sincronía. Espacio, puesto que el valor semántico de cada palabra o de cada expresión está definido por el desglose de un cuadro, un paradigma. Espacio, puesto que la misma sucesión de los elementos, el orden de las palabras, las flexiones, los acordes entre las diferentes palabras, la longitud de la cadena hablada obedecen, con más o menos latitud, a las exigencias simultáneas, arquitectónicas; espaciales por consiguiente, de la sintaxis. (Foucault, 1996: 96).

Este desplazamiento del tiempo al espacio supone además, y muy acertadamente en cuanto a la obra de Perec, un acento en la materialidad del lenguaje: mientras el tiempo es inmaterial y a veces completamente subjetivo, el espacio no es más que materialidad, no es posible que exista en otro plano que no sea el de lo material. El tiempo llega a nosotros en forma de mañana, tarde o noche, en forma de meses o años, de horas en un reloj, pero no tiene una existencia material en sí mismo, ha sido inventado. Refleja sí

cierto posicionamiento de la tierra con respecto al sol y la luna, pero un minuto a la espera del cambio del semáforo en nada se parece a un minuto de nuestra canción favorita sonando en la radio, a esto nos referimos cuando hablamos de la "subjetividad" del tiempo. En cambio, dice Perec (2004) el espacio no puede no ser material, todo es espacio, es la materialidad pura, es lo que hay alrededor o dentro del vacío. (p. 23).

Hay varias posibilidades en cuanto al análisis espacial propuesto por Foucault: puede ser exterior a la obra, es decir, que refleje valores espaciales que definan una época y/o una cultura en particular y de la que los textos son un signo a través del lenguaje, y a la vez resultado de esa espacialidad, como por ejemplo la figura de la esfera entre el siglo XV y el siglo XVII, figura espacializante, "la curva cerrada, el centro, la cúpula, el globo que irradia no son formas simplemente elegidas por la gente de aquella época, son los movimientos por los que están dados silenciosamente todos los espacios posibles de aquella cultura -y el espacio del lenguaje." (Foucault, 1996: 97). Pero este tipo de análisis se limitaría a ver la obra "desde afuera". O bien, puede ser un análisis espacial interior a la obra. Es necesario no seguir avanzando sin antes aclarar que no es esta una teoría sobre el análisis literario elaborada y formulada por Foucault, son más bien esbozos para una posible tarea de lectura de textos a partir de la espacialidad y no de un análisis semiológico que se centra en las palabras y el lenguaje en tanto signos y sistema de signos, lectura que ha ido históricamente de la mano de la idea que el tiempo y lenguaje son casi la misma cosa. Esta nueva tentativa de análisis parece particularmente pertinente para re-leer a Perec y sus espacios. ¿Qué movimiento implica el traslado del foco de atención del tiempo al espacio? ¿Cómo habremos de plantearnos el lenguaje y la escritura a partir de este viraje? ¿En qué circunstancias y por qué será más apropiado este tipo de análisis? Sin embargo, Foucault no plantea la

necesidad de cambiar un tipo de análisis por otro, ni que ello deba suceder en un futuro cercano, sino apenas la propuesta de una lectura diferente, de una dirección entre otras, de llegar al espacio por excelencia de la literatura, es decir, al libro, a partir de varios caminos que irán descubriendo posibilidades desde una idea de lenguaje más cercana al espacio que al tiempo.

> (Este tipo de lectura) Poco a poco hace visible, pero todavía envuelto en una niebla, que el lenguaje se torna cada vez menos histórico y sucesivo, muestra que el lenguaje está cada vez más distante de sí mismo, que algo así como una red se aparta de sí, que su dispersión no se debe a la sucesión del tiempo, no al esparcimiento del anochecer, sino al estallido, al centello, a la tempestad inmóvil del mediodía. La literatura en el sentido estricto y serio de esa palabra, que he procurado explicarles, no sería sino ese lenguaje iluminado, inmóvil y fracturado, es decir, esto mismo que tenemos ahora, hoy, que pensar. (Foucault, 1996: 103).

Entonces para pensar y re-leer textos que conforman la obra de Perec a través de estas ideas planteadas por Foucault sobre la espacialidad, proponemos un recorrido *perequiano* por cuatro libros: *Pensar/Clasificar* (1986), *Nací* (2012), *Especie de espacios* (2004) y *Lo infraordinario* (2013) atravesando modos de interrogación que suponen distintos tipos de trabajo literario planteados por el mismo Perec (1986): “La primera de estas interrogaciones se puede calificar como sociológica: cómo observar lo cotidiano (…), la segunda es de orden autobiográfico (…), la tercera, lúdica (…), la cuarta, por último, concierne a lo novelesco...” (p. 12). Dejaremos de lado, en este trabajo, esta última categoría, la de lo novelesco, ya que los libros escogidos están formados por ensayos, artículos, cartas, textos más bien fragmentarios; el tratamiento de

lo novelesco supondría un trabajo aparte, con singularidades y análisis que no tenemos la posibilidad de abarcar aquí.

Tenemos entonces tres modos de interrogación que atraviesan la obra de Perec en su totalidad: lo cotidiano, lo autobiográfico y lo lúdico. Y al mismo tiempo podemos plantear cuatro ejes de nuestro análisis: el lenguaje, la escritura, el autor y los procedimientos, ejes que se traducen en cuatro capítulos: la escritura como espacio, la escritura como ejercicio, la escritura como juego y la escritura como práctica. Podríamos conformar el siguiente cuadro:

	Lo cotidiano	Lo autobiográfico	Lo lúdico
Lenguaje			
Autor			
Procedimientos			
Escritura			

Aclaremos que este cuadro solo está realizado a modo de guía, de ninguna manera pretende trazar exhaustiva y, en especial, organizadamente el recorrido por la obra de Perec que hemos elegido. Tampoco saltaremos caótica y desarticuladamente de un texto a otro; iremos recorriendo estos casilleros, los tendremos como instrucciones de uso pero sin perder nunca de vista que las líneas que trazan los límites de cada intersección (sea Autor-Lo cotidiano; Lenguaje-Lo lúdico; etc.) tienen solo una finalidad estructuradora o de clasificación. Al igual que los modos de interrogación propuestos por Perec, éstas no son esferas autónomas; es más, no es posible encontrar un texto que corresponda a uno solo de esos modos, algo que sea exclusivamente lúdico o solo

autobiográfico. Particularmente en los textos que hemos seleccionado, aparece la escritura como un espacio cruzado por palabras, objetos y prácticas que son recurrentes, que aparecen aquí y allá en cada texto, en cada libro.

La manera en que estas palabras se relacionen entre sí en la obra dará a luz a una forma, a una figura de la espacialidad que podría ser, entre otras infinitas posibilidades, el espacio de un tejido. Un tejido compuesto de puntos que están a la vez entrelazados y que se unen y forman una malla, los puntos están organizados, no en una maraña caótica sino siguiendo una estructura, una forma. Pero esa forma no tiene un comienzo y un final, hay un lugar de sutura donde todo vuelve a comenzar y aunque sea otra fila de puntos igual (o no) a la anterior, sumará en la extensión del tejido espeso. Hemos visto y seguiremos viendo cómo se entretejen entre sí los textos de Perec, hay diversos tipos de puntos, grosores de hilos, colores, texturas, de la misma forma que se entrelazan los objetos, recuerdos, lugares en listas, descripciones y espacios. El "cenicero redondo y minúsculo de cerámica blanca, cuya decoración, dominada por los verdes, representa el monumento a los Mártires de Beirut" del texto que a continuación nos ocuparemos, *Still life/Style leaf*, publicado en 1981 es el mismo que ya había descrito en *Notas sobre los objetos que ocupan mi mesa de trabajo* en 1976: "Hay muchos objetos en mi mesa de trabajo. El más viejo es sin duda mi estilográfica; el más reciente es un pequeño cenicero redondo que compré la semana pasada; es de cerámica blanca y su decoración representa el monumento a los mártires de Beirut". (Perec, 1986: 17).

Perec (2004) escribe: "Vivimos en el espacio, en estos espacios, en estas ciudades, en estos campos, en estos pasillos, en estos jardines. Parece evidente. Quizás debería ser efectivamente evidente. Pero no es evidente, no cae por su peso." (p. 23).

Pero podría decirse: Vivimos en el lenguaje, en estas frases, en estas oraciones, en estos silencios, en estas inflexiones. Parece evidente. Pero no lo es. Esta idea-juego recorre los textos de *Especie de espacios*, el lenguaje como el espacio que habitamos, que no es anterior ni exterior a nosotros, ni tampoco es una totalidad inmutable; sino fragmentos pequeños de espacios que vivimos. Pero no fragmentos desordenados, sino una extensión, una ordenación o una estructura que habitamos y que nos habita. Algo así ocurre entre el lenguaje y nosotros, o entre el lenguaje y el autor (volveremos más adelante sobre la idea de autor que recorre nuestra reflexión), el lenguaje ha logrado independizarse del pensamiento, por lo que la escritura no es ya la representación de un mundo, de objetos, de seres ajenos al lenguaje y anteriores a él. Ni es la traducción "al lenguaje" de ideas interiores, personales, propias de quien las escribe. El lenguaje ya no traduce una imagen, sino que crea realidades y mundos a partir de su trazo:

> Simulacro de espacio, simple pretexto con nomenclatura: pero ni siquiera hace falta cerrar los ojos para que ese espacio suscitado por las palabras, espacio de diccionario únicamente, espacio solo de papel, se anime, se pueble, se llene: un largo tren de mercancías arrastrado por una locomotora de vapor pasa por un viaducto; gabarras cargadas de grava surcan los canales; pequeños veleros maniobran en el lago; un gran transatlántico escoltado por remolcadores penetra en la rada; unos niños juegan al balón en la playa; por las sombrías sendas de un oasis un árabe tocado con un gran sombrero de paja va al trote en su asno... (Perec, 2004: 35).

Todas estas son palabras, trazos negros sobre un fondo blanco que definen el espacio que habita Perec (2004): "Escribo: vivo en mi hoja de papel, la cerco, la recorro. Suscito

espacios en blanco, espacios (saltos en el sentido: discontinuidades, pasajes, transiciones." (p.31). No hay aquí un proceso de rememoración, transposición, traducción de lo que pienso a lo que escribo. Todo es lo que escribo, todo es lo que estoy escribiendo.

Pero en todos estos espacios de lenguaje hay una estructura que nunca se deja de lado ni tampoco de remarcar; la masa de los textos no son un ovillo de frases que hablan de frases en un espacio perdido en alguna galaxia literaria, no da lo mismo todo; mas bien todo lo contrario: hay un orden y una estructura en cada uno de los libros de Perec que señalan un todo organizado, lo cual se hace visible, por ejemplo, en el índice de sentido creciente de *Especies de espacios*: "Prólogo – La página – La cama – La habitación – El apartamento – El inmueble – La calle – El barrio – La ciudad – El campo – El país – Europa – El mundo – El espacio". Este último espacio, "el espacio", por lógica secuencial, debería remitir al espacio exterior (nuestra vía Láctea, al menos) y sin embargo le es imposible resistirse a la tentación de jugar con la palabra, saborearla y volver al principio, así Perec (2004) comienza este apartado diciendo: "Nuestra mirada recorre el espacio y nos proporciona la ilusión del relieve y la distancia. Así construimos el espacio: con un arriba y un abajo, una izquierda y una derecha, un delante y un atrás, un cerca y un lejos" (p. 123). El espacio se construye, entonces, en la medida en que es cercado, cercenado, seleccionado o escogido, para existir debe tener límites, aunque sean provisorios o invisibles (paradoja de un *espacio exterior* que no tiene o límites o, lo que es lo mismo, no los conocemos).

Pensamos, entonces, un espacio, con objetos en él y un orden que los pone en relación, lo cual supone una configuración o estructura, un ordenamiento de la materia dispersa en fragmentos del todo en múltiples partes, entre las que pueden trazarse relaciones con respecto a la proximidad/distancia, asimilación/disimilación, analogía/diferencia,

posición/contraposición y otras tantas que puedan inventarse. Y entre esos espacios, habitamos.

1.1 El espacio fragmentado

Existió en un momento de la historia un movimiento a partir del cual el lenguaje ya no está en el lugar privilegiado y anterior con respecto a todo el conocimiento, ya no constituye aquella herramienta de representación primera, transparente, que permite conocer las cosas del mundo, cosas que solo aparecían al nombrarlas. Al respecto, nos dice Foucault (2002) en *Las palabras y las cosas:*

> El análisis independiente de las estructuras gramaticales, tal como se lo practica a partir del siglo XIX, aísla por el contrario el lenguaje, lo trata como una organización autónoma, rompe sus ligas con los juicios, la atribución y la afirmación. El paso ontológico que el verbo *ser* aseguraba entre el hablar y el pensar se ha roto; de golpe, el lenguaje adquiere un ser propio. Y es este ser el que detenta las leyes que lo rigen (…) A partir del siglo XIX, el lenguaje se repliega sobre sí mismo, adquiere su espesor propio, despliega una historia, leyes y una objetividad que solo a él pertenecen." (p. 289).

Tenemos un lenguaje con sus propias reglas, un lenguaje que no puede no hablar de sí mismo al tiempo que habla de cualquier cosa, un murmullo constante que acumula todo lo dicho y además nos permite comunicarnos a través de la lengua, pero un lenguaje que ya no está en un lugar segundo, para retener o representar una realidad o un pensamiento. La práctica de la escritura, la enumeración de los objetos, las

descripciones de lugares y situaciones no remiten ya necesariamente a una actividad real, una existencia concreta y exacta de esos objetos, no tiene a la representación de lo real como función primaria. Contrariamente a pensar que una misma "idea" o pensamiento puede expresarse de formas distintas aparece la posibilidad de pensar que una idea no existe fuera de la forma que la expresa, toda ella es una, si la forma cambia, cambiará la "idea", ellas no pueden haber existido fuera del lenguaje ni tampoco serán las mismas que estén escritas una vez escritas, es decir, no pueden existir ni existen fuera de la materialidad del lenguaje, en la inmanencia de la materialidad existe una forma que será una y única, y a la vez será completamente diferente a la idea moderna de *originalidad*, aquella que nos remite a la creación desde la nada. Al respecto leemos en *La muerte del autor* de Roland Barthes (1984):

> el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (…) el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera expresarse, al menos debería saber que la 'cosa' interior que tiene la intención de 'traducir' no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente... (pp. 65-71).

Como ese diccionario ya compuesto, la apertura en la escritura como un espacio infinito, cadena recurrente que podría extenderse eternamente, es la posibilidad única de la escritura pensada como espacio y que, al mismo tiempo, es una espacio entendido como depositario de palabras y enunciados ya dichos, que el autor toma, ordena, reordena,

copia, refuta o reproduce, pero que de ninguna manera es un contenido nacido de la nada, lo cual pondría en duda una idea moderna, que desarrollaremos más adelante, en el marco de la institucionalización y el derecho de propiedad sobre lo escrito.

1.2 Una mesa de trabajo

Comenzaremos nuestro recorrido por el tejido *perequiano* con un espacio privilegiado para quien escriba: la mesa de trabajo. Enseguida viene a la mente un pensamiento, que se puede escribir en otros miles de lugares: la mesa del comedor, la cama, el sillón, un bar, la casa de un amigo o una plaza, por qué no. Sin embargo, y por cuestiones de comodidad y pertenencia postural, sin mencionar que es un espacio privilegiado en la obra de Perec, nos quedaremos con la mesa de trabajo. Si tomamos la mesa de trabajo como espacio y a la lengua como su equivalente, tendremos un lenguaje rico, lleno de palabras y frases: "A veces desearía que estuviera todo lo vacía posible. Pero con mayor frecuencia prefiero que esté atestada, casi hasta el exceso" (1986: 17), se lee en *Notas sobre los objetos que ocupan mi mesa de trabajo,* artículo publicado originalmente en 1976 y compilado luego de la muerte de Perec en *Pensar/Clasificar*. "Una lámpara, una cigarrera, un florero, un pirófono, una caja de cartón que contiene pequeñas fichas multicolores, un gran secante de cartón duro con incrustaciones de carey, un portalápices de vidrio, varias piedras, tres cajas de madera torneada, un despertador, un calendario de botonera, un bloque de plomo..." (1986: 19). Gran cantidad de objetos son enumerados por el autor, reivindicando aquello que la escritura contemporánea ha olvidado: "el arte de enumerar: las listas de Rabelais, la enunciación de los peces, propia de Linneo, en *Veinte mil leguas de viaje submarino,* la enumeración de los geógrafos que exploraron Australia en *Los hijos del Capitán Grant*..." (Perec,

1986: 20). Esta enumeración se desarrolla en algunas partes sin seguir ninguna regla de clasificación previa aparente, y otras veces nombrando, por ejemplo los objetos que están allí por su función, es decir los que son útiles, por un lado, y los que están solo porque le gusta tenerlos allí por otro; los que están allí momentáneamente y los que siempre están allí, los que están asociados con la tarea de escribir y los que no. Cada objeto tiene una historia, quizá hasta una razón para estar en esa mesa de trabajo, sea funcional o no, cada uno tiene un poco del todo que conforma en una ordenación del espacio que además no es azaroso ni casual: "Este ordenamiento de mi territorio rara vez se realiza al azar. Coincide en general con el principio o la finalización de un trabajo determinado; se produce en medio de esos días flotantes en que no sé si emprenderé una tarea precisa o me limitaré a actividades de repliegue: agrupar, clasificar, ordenar." (Perec, 1986: 18). Repliegue, pero no pasividad, el momento de retiro a estas actividades es el que ordena y da estructura a todos los objetos de la mesa de trabajo, este ordenamiento consiste en quitar todos los objetos de la mesa y recolocarlos, previa limpieza de la superficie, en este caso, de vidrio. A partir de este ritual, la mesa queda vacía o con los objetos elementales, "solo un cuaderno abierto en una página en blanco". La analogía entre el vacío del escritorio y el blanco de la hoja no se nos escapa; más cuando leemos que a medida que progresa su labor de escritura, su mesa de trabajo se va poblando de objetos. Concluye Perec (1986):

> Así, una cierta historia de mis gustos (su permanencia, su evolución, sus fases) se inscribirá en este proyecto. Con mayor precisión, se tratará una vez más de un modo de delimitar mi espacio, de una aproximación algo oblicua a mi práctica cotidiana, un modo de hablar de mi trabajo, mi historia, mis preocupaciones, un

> esfuerzo para asir algo que pertenece a mi experiencia, no en el nivel de sus reflejos lejanos, sino en el corazón de su emergencia. (p. 21).

No hay en esta escritura un secreto, un "por debajo" que haya que descifrar, todo está puesto en la escritura, en estas palabras que hablan de la experiencia y los gustos de Perec hablando de sus objetos, en el orden que los posiciona en su mesa de trabajo. En el momento en que el autor nombra los objetos, ya han desaparecido, en el momento en que las palabras están en el papel, ya no pertenecen al escritor, éste ha desaparecido. "Todo el trabajo de escritura se hace siempre con relación a algo que ya no está, que puede fijarse un instante en la escritura, como una huella, pero que ha desaparecido". (Perec, 2012: 85).

Años más tarde, de hecho meses antes de la repentina muerte de Perec, se publica un texto que comparte ciertas líneas generales con *Notas sobre los objetos...* pero que va más allá. Se publica en *Le fou parle* en septiembre de 1981 y más tarde se incluirá en la compilación *Lo infraordinario.*

Una mirada recorre, nuevamente, una mesa de trabajo pero esta vez en *Still life/Style Leaf,* título que es un juego de palabras entre la "naturaleza muerta" y la "hoja con estilos" -u hoja de papel con ¿ejercicios de estilo[1]?-, juego sonoro que se pierde en la traducción primera, y puesto que Perec escribe en francés y el título de este texto está enteramente en inglés ya nos da la pauta de una escritura doble antes de comprender, efectivamente, que lo que sea que tenemos enfrente tendrá dos ejes. A simple vista estamos ante una descripción de la mesa de trabajo del autor, el texto comienza así: "El

[1]No olvidemos los *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau, compañero de Perec en Oulipo y a quien volveremos más adelante.

escritorio sobre el que escribo es una antigua mesa de joyero, de madera maciza, provista de cuatro grandes cajones, y tiene sobre su superficie de trabajo, ligeramente aplanada en los bordes, tal vez para impedir que las perlas que antaño se calibraban ahí no se fueran a caer al suelo, un paño negro de una textura extremadamente apretada." (Perec, 2013: 95). Ya no estamos ante la mesa de vidrio de años antes, pero la disposición de los objeto-palabras y del espacio-mesa son irremediablemente familiares. La mirada luego pasa por diversos objetos verosímiles de encontrarse en la mesa de trabajo del escritor y otros no tanto: papeles, libros, adornos, un abridor de acero, varios ceniceros, rompecabezas, cajas, monedas, y aunque Perec nos exhorte a no utilizar la palabra "etcétera" por razones de economía de espacio (y de tiempo) diremos: etcétera. Todo está inmóvil, muerto -*still life*- y de hecho, veremos que casi todo en los textos aquí elegidos de Perec está inmóvil, aunque represente el paso del tiempo, aunque el registro de ese avanzar temporario sea el objetivo de algunos ejercicios, el tiempo permanece de alguna manera anulado, solapado, escondido entre los pliegues del espacio; todo está entonces dado quizás para ser inventariado, nombrado, descrito. La enumeración de los objetos continúa hasta que la mirada, luego de haber recorrido todo el escritorio minuciosamente, vuelve al principio solo para volver a comenzar:

> En primer plano, destacándose netamente sobre la tela negra de la mesa, hay una hoja de papel a cuadritos, de formato 21 x 29.7, casi enteramente cubierta por una escritura exageradamente apretada en la que puede leerse: 'el escritorio sobre el que escribo es una antigua mesa de joyero, de madera barnizada, provista de cuatro grandes cajones...'. (Perec, 2013: 99).

Y así el texto vuelve a comenzar, palabra por palabra se describe el contenido de la hoja de formato 21 x 29.7 (que, además, está en primer plano). La estructura recurrente asoma entre los objetos de la mesa de trabajo, como aquel tejido del que no podemos diferenciar el comienzo y el final, la barra que separa la *still life* del *style leaf* se borronea en palabras que, aunque no marquen un final y un comienzo, sí muestran una sutura: el paso de una acción a la otra; si la primera parte del texto comenzaba con "el escritorio sobre el que escribo" la segunda (por decirlo de alguna manera) dice "(la hoja) en la que puede leerse": escribir y leer no son casualmente los verbos que inauguran este texto duplicado, escribir y leer son acciones centrales, esenciales en la vida y la obra de Perec. La personalidad del primer texto ("el que (yo) escribo"... ¿quién es "yo"?) se complementa con la impersonalidad de la segunda parte ("puede leerse"), detalles que no deseamos perder de vista.

Una lectura distraída podría, a partir de esta primera oración, suponer que el autor vuelve a transcribir palabra por palabra toda la descripción de la mesa de trabajo y el juego sería ese, repetir lo que ya ha escrito, una escritura dentro de otra. Y si suponemos que efectivamente se lee en la segunda lo que se escribió en la primera, ambos textos deberían ser, invariablemente iguales. Sin embargo una lectura *perequiana* nos obliga a leer enteramente el texto en buscar de un juego, una propuesta, un desafío, una apertura propia de su escritura, sabiendo que la escritura infinita y recurrente, si bien es característica de Perec, ya no nos es suficiente. Y no somos defraudados: una mirada atenta deja ver que hay muchas diferencias entre el primer texto y el segundo, algunas más visibles que las otras, algunas más sutiles pero seguramente ninguna de ellas será inocente.

Algunos cambios son estéticos, semánticamente no suponen ninguna diferencia como "un pez de latón" en uno y "un pez dorado" en el otro o "un hombre herido" y "un

hombre agonizante", pueden ser intercambiados sin mucho peligro de poner en riesgo el sentido de la frase. "Un aspecto de guante" y "un aspecto de manopla" es otro ejemplo; estas diferencias sutiles remiten más a un esfuerzo de memoria que a una lectura o repetición, como si el autor estuviera describiendo su mesa de trabajo en la primera parte del texto y rememorando esa escritura en la segunda: algunas palabras son sinónimos de otras anteriores o tienen un significado muy parecido pero son otras; otras son diferencias sintácticas como "está iluminada por" y "la ilumina" pero en definitiva ninguna de ellas parece ser relevante en cuanto al sentido del texto.

Pero si se continúa indagando las palabras del texto, hay otro tipo de diferencias entre las dos partes, saltos que podrían contradecir la teoría hasta ahora sostenida, ya que hay datos que además de dar cuenta del inevitable paso del tiempo entre una escritura y la otra, y que por consiguiente muestran que la segunda no es la simple lectura de la escritura de la primera, sino, cuanto menos, la escritura de la lectura o de la rememoración de la primera, decíamos, además de dar cuenta de ese transcurrir entre una escritura y la otra, hay pistas que dejan ver una intención explícita en marcar una diferencia entre un momento y el otro y la relación que entre esos dos textos existe. Así, el tiempo ha asomado la cabeza desde los pliegues del espacio en su forma más figurativa, el reloj: "en el centro, un despertador electrónico de cuarzo, marca SATEK, que indica actualmente las 10:18 AM; a la izquierda, un juego..." (Perec, 2013: 99) y luego en la descripción de la hoja escrita sobre el paño negro se lee: "en el centro, un despertador electrónico de cuarzo, marca SATEK, que indica actualmente las 12:50 PM; a la izquierda, un juego..." (p. 103). Detalle menor, casi imperceptible, que podría escurrirse en lecturas de bruces en la cama como le gusta remarcar a Perec, forma en la que deberían ser leídos sus libros. El tiempo ha transcurrido y el autor lo señala, la barra

entre *still life* y *style leaf* se hace ver, sin embargo la sensación de continuidad es buscada, es verosímil suponer que una escritura fue realizada a las diez de la mañana y la otra a la una del mediodía (¿Paró para almorzar? ¿Cambió de habitación? ¿Chequeó luego qué objetos había olvidado? ¿Los agregó?). Esta dimensión temporal del lenguaje es una característica que lo ha definido, como hemos señalado, que los ha emparentado por varias razones; el tiempo en el lenguaje es lo que permite que un relato se desarrolle, que una oración detrás de la otra defina un rumbo a seguir en el texto, que cuente algo traído desde la memoria, que se resguarde ese relato para que no se pierda en el aire del habla: "el lenguaje como *logos* ha tenido siempre como función suprema conservar el tiempo, velar por el tiempo, mantenerse en el tiempo y mantener el tiempo bajo su vigilancia inmóvil." (Foucault, 1996: 95).

Siguiendo el recorrido, volvemos a encontrar, como en *Notas sobre los objetos...* una analogía entre la mesa de trabajo, que está atestada de cosas, y su escritura llena de palabras "exageradamente apretada" o, más bien, encontramos un parentesco cercano y natural entre las cosas y las palabras, ambas son abundantes, la escritura y la mesa se van poblando, la escritura de letras apretadas sobre una tela negra de textura extremadamente apretada conviven en una hoja de papel. Sin embargo, leyendo cuidadosamente vemos que donde al principio leímos "un paño negro de una textura extremadamente apretada" ahora leemos "un paño negro de una textura muy fina". Aunque el cambio es casi imperceptible, como el de la hora del reloj y quizá hasta más sutil aun, no es en absoluto inocente o casual, no en un texto de Perec, en los que las palabras son elegidas con pinzas milimétricas. En el salto de una textura muy apretada a una textura muy fina se podría adivinar un alivianar de las palabras, quizás, una segunda versión de los que se lee, aunque sería preciso averiguar la palabra exacta utilizada en el

francés original del texto, ¿fina como liviana? ¿O fina como lujosa? En estos intersticios del tejido de palabras y los laberintos que ellas forman es donde podríamos localizar una pista en la búsqueda del sentido, donde esa lectura *perequiana* de la que antes hablamos, nos abre una infinidad de espacios posibles y a los que estamos invitados a leer pero también a escribir, porque si continuamos recorriendo los dos textos observamos otras sutiles diferencias y así el juego está dispuesto y es casi imposible resistirse a jugarlo, anotar las diferencias, ver en ellas más que un juego, un desafío, dibujar el escritorio, o mejor, recrearlo, fotografiarlo, recorrer esa fotografía con palabras y así, una infinidad de aperturas y posibles escrituras.

Esta escritura que podría ser infinita no sería una línea recta, que se pierde en el devenir, sino que siempre vuelve a sí misma, una escritura dentro de otra como unas muñecas rusas que toman la forma de la anterior y encajan perfectamente en la siguiente, el texto podría extenderse sin repetirse exactamente pero repitiéndose en una espiral eterna, en tanto no hay un sujeto que está escribiendo sobre objetos, sino que hay un lenguaje hablando del lenguaje. Solo en el lenguaje es posible encontrar repeticiones estrictamente iguales, Foucault (1996) plantea que existen identidades parciales entre especies de animales por ejemplo, pero nunca encontraremos repeticiones en la naturaleza como en el lenguaje. Y no solamente que encontramos repeticiones en el lenguaje sino que son una propiedad constitutiva del lenguaje aunque “esta propiedad no permanece neutra e inerte en relación con el acto de escribir” (p. 87) sino que se encuentra en el centro de las obras de literatura, al menos las occidentales desde Homero en adelante.

No solamente porque repitiendo una cantidad finita de caracteres, estructuras semánticas, morfológicas, sintácticas se pueden formar infinidad de textos, como bien

vemos en *Still life/Style leaf* donde encontramos repeticiones al pie de la letra pero donde también encontramos repeticiones-comentarios, más sutiles, con otras palabras: de "una calculadora marca CASIO en la cual se lee el número 315308, leído al revés forma la palabra BOESIE" (Perec, 1989: 95), de la cual no hemos logrado encontrar una definición, a "una calculadora marca CASIO en la cual se lee número 35079, leído al revés, forma la palabra GLOSE" (p. 100), palabra que el diccionario Larousse define como "*Explication, commentaire d'un texte*". La recurrencia, la repetición, el comentario, esa forma infinita que describe Foucault está presente en este texto en varias capas, de formas diversas y cristalizando juegos, fórmulas, recetas que el mismo Perec propone a sus lectores-escritores. Porque además de tomar la palabra *glose* como símbolo del comentario general que supone la segunda parte del texto con respecto a la primera, lo hace a través de un juego muy *oulipiano*, tomando a los números no en su valor semántico sino en su valor estético, cómo dados vuelta se asemejan a letras y así forman otras palabras. Seguramente haya un juego también con respecto a esos números, alguna fórmula o algoritmo que abra otro espacio pero que no hemos logrado descifrar aun.

1.3 Los espacios del recuerdo

Además de objetos o lugares concretos que aparecen como vértices de líneas que se cruzan a lo largo y a lo ancho de esta figura de tejido o malla que forman los textos de Perec, aparece un espacio en el cruce de lo autobiográfico con lo material; es decir, el lugar de los recuerdos. Ante todo debemos tener en cuenta que cuando utilizamos la palabra "autobiográfico" aquí y a lo largo de todo este trabajo (y, dicho sea de paso, a lo largo de la obra de Perec) no nos estamos refiriendo a datos biográficos del autor

(aunque puedan aparecer directamente o solapados) ni a sus opiniones o sentimientos, vivencias subjetivas o acumulación de sensaciones a partir de los acontecimientos del pasado. Ni siquiera a esos acontecimientos "objetivos" del pasado, a datos. Toda esta masa típicamente asociada con la figura de la persona del autor en una autobiografía se nos escapa aquí, o, a lo sumo podría ser un punto al que arribar, pero nunca del cual partir. Tampoco se nos escapa aquí la cuestión fundamental de ¿quién es el autor? ¿Georges Perec? ¿Y eso qué significa? ¿Lo que cuenta, lo que escribe que vio y olió sucedió en ese plano caprichoso que hemos de llamar la realidad? ¿O todo es un cuento? ¿Y acaso importa? Cuestiones profundas que nos vienen cosquilleando el oído a medida que vamos avanzando y a las cuales vamos, inevitablemente, acercándonos. Pero de a poco.

Decíamos entonces que Perec parte de la materialidad de los objetos, de los lugares, de lo visto y oído; no de lo que ello generó en él. Como en la totalidad de su obra, el hombre -el ser- pierde protagonismo ante los espacios que va habitando, con las cosas que esos espacios contienen, esos fragmentos de materia son lo que el autor rescata: hablar de los objetos para hablar de él, de la misma forma que, para hablar de la escritura, hablamos de las palabras y no del autor. Y cuando leemos "recuerdos" también debemos tener la precaución de saber que estamos ante una masa más social que individual, más material que sentimental y más activa que quieta:

> Son recuerdos provocados, cosas olvidadas que voy a hacer resurgir, una anamnesis; vale decir, lo contrario del olvido. Es una práctica bastante curiosa: estoy ante mi mesa de trabajo, en un café, en un aeropuerto o en un tren y trato de

> recuperar un acontecimiento que no tiene importancia, que sea banal, desusado y que, en el momento en que lo recupero, va a desencadenar algo. (Perec, 2012: 77).

cuenta a Frank Venaille[2] en una entrevista. Vemos entonces que la rememoración en Perec carece del romanticismo y la nostalgia generalmente asociados a esta tarea, es una acción consciente de rescate de detalles banales, a partir de los cuales se irán tejiendo otros textos. Es algo ligado a lo vivido (¿qué no lo es?) pero es algo vivido que

> ...nunca será aprehendido por -¿cómo podría decirse?- ¡la conciencia, el sentimentalismo, la idea, la elaboración ideológica! Nunca hay psicología. Es lo vivido (…) captado a nivel del medio en el cual se desplaza el cuerpo, los gestos que hace, toda la cotidianeidad ligada a la ropa, a los alimentos, a los viajes, a los horarios, a la exploración del espacio." (Perec, 2012: 83).

Mencionamos también lo social como una característica de estos recuerdos, la materialidad de estos objetos y lugares no pueden no señalar además un "ahora" en el tiempo de la historia, los recuerdos, si bien no serán iguales, serán compartidos por una generación, por ello Perec cierra esta entrevista hablando de un "tejido conjuntivo", él que pertenece a una generación marcada por el nazismo y las grandes guerras europeas. Y en la memoria de esa pertenencia generacional podemos vislumbrar un miedo (confeso) del autor a olvidar; un camino, quizá, de vuelta a una infancia marcada por un padre muerto en combate y una madre judía desaparecida en Auschwitz, supusieron la necesidad de la pérdida de la memoria de su judaísmo en pos de una supervivencia,

[2]Frank Venaille (1936) es un poeta francés, director, al momento de la entrevista, de la revista *Monsieur Bloom* y la revista *Exit*.

donde su historia, su nombre y sus recuerdos pasaron a ser exclusivamente bretones. Pero, por supuesto que no es Perec quien elucubra estas teorías, sino que son citadas de su biografía, *Georges Perec. A life in words,* como posible explicación a esta sed de recuentos por Jorge Fondebrider (traductor de Perec) en el prólogo de *Nací*. Y, para finalizar, tanto la materialidad como este aspecto social se cristalizan en otro hecho: la elaboración, la producción de un objeto que será social, que será compartido, un objeto material que será intercambiable e intercambiado; el libro.

Tomaremos, entonces, dos textos que se vinculan directamente con la materialidad de los recuerdos. En primer lugar, texto originalmente publicado en *Action Poétique* en 1976 "Tentativa de inventario de los alimentos líquidos y sólidos que ingurgité en el curso del año mil novecientos setenta y cuatro" (Perec, 2013: 85) es a simple vista un inventario, como su título indica, de los alimentos que el autor ha ingerido, líquidos y sólidos, durante el año 1964. Sin embargo no es un inventario, es una tentativa de inventario, ¿qué quiere decir esto? ¿Que está incompleto? ¿Que el autor, desde un principio, marca que no está tan seguro de no haber olvidado ninguno? Estas opciones son posibles y hasta verosímiles, ya que nos cuesta pensar que se hayan inventariado todos los alimentos ingeridos en un año, pero puede pensarse, también, a partir de la aparición de la palabra en otros textos como "Tentativa de agotar un lugar parisino" donde la palabra "tentativa" remite más a una acción en progreso, a la apertura o continuidad de un trabajo que nunca estará en sí mismo cerrado que al aspecto incompleto de un listado, es decir, al trabajo de hormiga que Perec insiste en colocar en la base de todos sus textos.

A primera vista, el inventario es más un listado que una clasificación explícita, no hay una numeración ni una separación en categorías rotuladas. Sin embargo, una vez que

comenzamos a leer descubrimos que el texto está separado en párrafos que podríamos llamar alimenticios, un párrafo de sopas, uno de embutidos, uno de frutos de mar, uno de ensaladas o acompañamientos, uno de huevos, uno de pescados de mar, uno de carne de vaca, otro de carne de ternera, uno de carne de cerdo, uno sobre carne de cordero, otro de pollo, un párrafo sobre carnes de conejo, uno sobre carne de liebre, uno de achuras, un párrafo un poco misterioso pero que podríamos suponer es de comidas frías, un párrafo sobre verduras, uno de pastas, otro párrafo sobre quesos, uno sobre frutas, otro sobre tortas y otros postres, otro párrafo de helados, un párrafo de vinos, otro de cervezas y, antes de finalizar, uno sobre otras bebidas alcohólicas. A fin de cuentas siempre necesitamos de un criterio para ordenar y clasificar.

Al concluir el texto leemos: “N cafés. Una infusión. Tres vichy” (Perec, 2013: 94). El orden de estos párrafos bien podría estar imitando la carta de un restaurant; primero las sopas y las entradas, luego acompañamientos, luego carnes, pastas, quesos, postres y bebidas al final. Pero Perec no se contenta con enumerar los alimentos que ha ingerido sino que anota la cantidad: “Nueve caldos de carne, una sopa de pepinos helada, una sopa de mejillones” o “Cinco porciones de conejo, dos de guiso de conejo, una de conejo con fideos, una de conejo a la crema, tres de conejo a la mostaza, una de conejo a la cazadora, una de conejo al estragón, una de conejo de Tours, tres de conejo a la ciruela.” (p. 89).

Podemos rastrear en este tejido de textos de Perec, algunos que hablan de otros textos, principalmente en entrevistas o cartas, descripciones de modos de hacer de proyectos que devinieron (algunos; otros no) en textos, por ejemplo con respecto al inventario de alimentos dice Perec (2013):

> Yo llevaba un diario. Anotaba mis comidas y eso da un resultado que es a la vez monstruoso y completamente curioso. ¡Era un trámite absolutamente compulsivo! ¡El miedo a olvidar! Llevé adelante ese diario, anoté todos los acontecimientos, para nada los pensamientos, no, hechos del tipo 'Me comí una pata de cordero y tomé una botella de vino de Gigondas' (p. 82).

Suponemos que al cabo de un año hizo la suma de todos los alimentos y anotó solo (¡solo!) las cantidades totales de cada plato o bebida (por cierto, ¿una infusión en todo un año? Y, ¿por qué el café no se contabiliza como infusión?). Y tampoco tenemos referencias temporales, no sabemos en qué momento, en qué circunstancias, con quién y dónde ingirió estos alimentos. (Podríamos arriesgar algunos lugares a partir de la presencia de platos típicos de algunas zonas geográficas, pero nada es definitivo).

Pocas cosas más materiales que los alimentos que nos permiten seguir viviendo, este recuento exhaustivo agrupa los recuerdos de un año (no sería impensable, a partir de esto, la autobiografía alimentaria de alguien) pero también hace a un proyecto mayor, se cruza, en el tejido que componen las obras de Perec con "fundar, finalmente, nuestra propia antropología: la que va a hablar de nosotros, la que va a buscar en nosotros lo que durante tanto tiempo les hemos copiado a los otros. Ya no lo exótico, sino lo endótico" (Perec, 2013: 15). En definitiva, se trata de interrogar lo habitual; lo que comemos, lo que vestimos, donde dormimos, donde vivimos, en qué calle, con qué libros, qué tenemos colgado en las paredes, qué utensilios preferimos en la cocina, cuántas baldosas tiene el patio, qué árboles están plantados en la vereda. Porque a partir de estas palabras no importa que Perec no haya sido vegetariano o que le gustara mucho el vino, ni siquiera si es verdad o no que ha consumido todos estos alimentos al cabo de

un año, sino que este texto cobra sentido dentro de esa malla, en ese espacio de materialidad y memoria que lo engloba, pero al que también nombra de alguna manera, en este todo organizado y compuesto por fragmentos que a la vez suponen y señalan ese espacio de totalidad, al escribir pone especial atención en aislar los pequeños detalles, y ello le permite hacer un inventario extenso de vivencias banales en el que la suma del conjunto es claramente mayor que las partes.

Los caminos para volver a esos momentos llamados recuerdos, como vemos, son muchos y diferentes; su materialidad nos sitúa en un espacio igualador, es decir que realizar una lista de alimentos es un ejercicio, un juego, que podemos realizar todos, es una invitación casi explícita que se vislumbra en estos textos a tomar un papel y una lapicera o sentarse a la computadora y comenzar a escribir. Es esta apertura, la generación de este espacio que buscamos desentrañar y señalar con la lectura minuciosa de estos textos. Otro proyecto de materialidad autobiográfica pero que no fue concretado en sí mismo, aunque sí fueron publicados fragmentos, era el de realizar un inventario de todos los lugares donde Perec había dormido alguna vez, exceptuando los de su primera niñez:

> Tal vez como la mayoría de la gente, me di cuenta de que podía, cuando estaba acostado en la oscuridad, resucitar casi sin esfuerzo una habitación antigua, reubicar el lugar de las paredes con relación a la cama, de los muebles, de las puertas y de las ventanas, y volver a sentir casi físicamente el recuerdo cenestésico de la posición de mi cuerpo en relación con la pieza. Lieux où j'ai dormi va a ser una suerte de catálogo de cuartos, cuya evocación minuciosa (y la de los recuerdos

> que se relacionen con ella) esbozará una especie de autobiografía vespertina. (Perec, 2012: 62).

Fragmentos de este proyecto fueron "Tres aposentos reencontrados" publicado en noviembre de 1977 en *Les Nouvelles littéraires* y más tarde se incluido en *Pensar/clasificar* y "La habitación" texto publicado en 1974 en *Especie de espacios*. En ambos casos se obedece a la premisa rigurosamente; Perec realiza descripciones minuciosas de habitaciones en las que ha permanecido cierto período de tiempo por diversos motivos, las trae de vuelta, las reencuentra a partir de la descripción y la enumeración de los muebles, las ventanas y puertas, las paredes, los objetos y, por supuesto, las camas.

> Era en verdad un aposento muy pequeño, unos tres metros de ancho y apenas dos de largo. La cama estaba en un rincón, a la izquierda de la puerta; creo que era una cama de hierro. A la izquierda de la cabecera de la cama había una ventana que daba hacia la ruta (¿la ruta de Brezólles?) y hacia la pared del parque de la casa de enfrente, una gran finca donde nunca entré. (Perec, 1986: 22).

O, de la misma manera, leemos:

> Cuando se abre la puerta, la cama está inmediatamente a la izquierda. Es una cama muy estrecha, y la habitación también es muy estrecha (la anchura de la cama más la anchura de la puerta, o sea apenas un poco más de un metro cincuenta, centímetro más o menos) y no es mucho más larga que ancha. En la prolongación de la cama hay un pequeño guardarropa. Al fondo una ventana de guillotina. A la

> derecha, una mesa de aseo con encimera de mármol, una palangana y una jarra de agua, que creo no utilicé demasiado. (Perec, 2004: 44).

Todos esos objetos, esos detalles, esos pequeños fragmentos traen de la mano más recuerdos, el espacio nombrado de la habitación basta para suscitar los datos más triviales como los acontecimientos más importantes. Las primeras novelas policiales leídas, el dolor de unas vacaciones perdidas al estudio para un examen reprobado en junio, una caja de porcelana con viejos cigarrillos amarillentos, la picadura de un mosquito en un párpado, curas de sinusitis, romances de verano, todos estos recuerdos están aferrados a las puertas, a las camas, a los objetos, a los espacios.

1.4 Rompecabezas

Hasta aquí hemos surcado alguno de los vértices y líneas que conforman el tejido de los textos elegidos dentro del marco de una propuesta foucaultiana de análisis literario a partir de la categoría de espacio. Sin embargo, Foucault va más allá y propone, por último, un tercer nivel posible de análisis: el de la espacialidad del lenguaje mismo en la obra;

> Sacar a la luz un espacio que no sería el de la cultura, que no sería el de la obra. Sino el del lenguaje mismo, puesto ahí en la hoja blanca de papel, el lenguaje que, por su propia naturaleza, constituye y abre cierto espacio, un espacio a menudo muy complicado y que ha sido quizás, en el fondo, el espacio de la inocencia, de la virginidad, de la blancura, también el espacio del cristal de la ventana, que es el del frío, de la nieve, del hielo donde el pájaro está retenido; espacio a la vez tenso y

> liso, además de cerrado y replegado sobre sí, que se abre en todas sus cualidades de licitud, abriéndose a la penetración absoluta de la mirada que puede recorrerlo, pero no pudiendo la mirada, en el fondo, sino resbalar sobre él. Este espacio abierto es al mismo tiempo un espacio completamente cerrado, este espacio que se puede recorrer es un espacio como congelado y enteramente cerrado. (Foucault, 1996: 99).

Este espacio es el libro, el objeto libro que al tiempo que abre cierto espacio está completamente cerrado, al tiempo que muestra, oculta y cuando están las palabras escritas sobre la blancura inocente, ya han desaparecido: "El libro es la huella de esa búsqueda infructuosa bajo la cual aparece en filigrana ese recorrido de la escritura que busca su verdad: un juego cuyas reglas son muy simples, pero cuya partida es de las más desesperadamente complicadas." (Perec, 2012: 48). Siguiendo esta idea de juego, tomaremos para esta lectura una figura central en la obra entera de Perec y en la que encontramos un espacio ideal para el recorrido de este tercer nivel de análisis: el rompecabezas o puzzle, espacio múltiple que no cobra sentido sino en su totalidad.

> (El rompecabezas) no es una suma de elementos que haya que aislar y analizar primero, sino un conjunto, es decir una forma, una estructura: el elemento no preexiste al conjunto, no es ni más inmediato ni más antiguo, no son los elementos los que determinan el conjunto, sino el conjunto el que determina los elementos: el conocimiento del todo y de sus leyes, del conjunto y su estructura, no se puede deducir del conocimiento separado de las partes que lo componen: esto significa que podemos estar mirando una pieza de un puzzle tres días seguido y creer que lo sabemos todo sobre su configuración y su color, sin haber progresado lo más mínimo: solo cuenta la posibilidad de relacionar esta pieza con otras. (Perec, 2015: 235).

Esta idea de fragmentos ordenados y estructurados a partir de ciertas premisas ha venido recorriendo este trabajo desde el inicio, podría encontrarse una analogía con el conjunto de las obras de Perec, siendo cada texto o cada libro una pieza de un puzzle del que el mismo autor desconoce su figura final:

> Tengo la confusa sensación de que los libros que escribí se inscriben, cobran sentido en una imagen global que me hago de la literatura, pero me parece que jamás podré asir esta imagen con precisión, de que ella es para mí un más allá de la escritura, un 'por qué escribo' al cual solo puedo responder escribiendo, postergando sin cesar el instante mismo en que, al dejar de escribir, esta imagen se volvería visible, como un rompecabezas inexorablemente resuelto. (Perec, 1986: 13).

Sin embargo hay también otras formas de analizar esa búsqueda infructuosa sin entrar en la tarea inmensa y seguramente infinita de armar el puzzle de las obras de Perec. Nos referimos a textos que llamaremos textos-puzzle, textos que están compuestos por fragmentos que solo al encontrar su lugar en la totalidad de la imagen cobran sentido, fragmentos que no suponen una jerarquía u orden de relevancia ni diferencia de tamaño o importancia, ni tampoco encuentran su sentido en la sucesión temporal de las palabras; el devenir de una historia. Cada pieza tendrá su forma individual y particular (como aquellos buenos puzzles, artesanales, cortados con una sierra a mano, siguiendo líneas sobre el dibujo cada vez distintas, haciendo a cada pieza distinta a las demás) y solo podrá ser conectada con otra y así formarán otra pieza distinta hasta que la unión de todas devele el misterio que hasta ese momento permanecía oculto.

"Doscientas cuarenta y tres postales de colores verdaderos" fue publicada originalmente en 1978 en *Le fou parle* y recogida luego en *Lo Infraordinario.* Como anuncia su nombre este texto cuenta con 243 postales (o piezas) sin destinatario, remitente, fecha, lugar, ocasión o contexto alguno. Tampoco están las fotografías o imágenes que suelen tener las postales, solo los textos breves contando a veces sobre las actividades llevadas a cabo por el o la o los o las escribientes (jamás identificados), los paisajes, los hoteles, las ciudades, las comidas. Hay, además del misterio, algo común a todas: cada postal da cuenta de un cambio de lugar, de un salto en el espacio, de una playa a otra, o de una ciudad a otra. Además todas dejan ver que todos estos viajes son placenteros, vacaciones seguramente, las actividades nunca se relacionan con un trabajo o una actividad académica. Veamos algunas de ellas:

"Estamos en hotel Beau-Rivage. Hace buen tiempo. Vamos a la playa. Juego a las bochas. Lástima, se termina el martes." (Perec, 2013: 32).

"Navegamos a lo largo de las costas belgas. Nos bronceamos con la brisa. Ah, nada mal. Me picó una medusa. Recuerdos amistosos." (p. 48).
"Tenemos una pieza en el Lion d'Or. Y ya que se trata de dormir, ¡dormimos! Qué bien que hace. Nos recuperamos. Vamos a estar en Saint-Étienne el 14." (p. 38).

Y así la vista recorre otros doscientos cuarenta fragmentos de este texto, de este juego. Podríamos identificar la espacialidad del lenguaje en los textos de Perec en el espacio de lo lúdico, un espacio de apertura y de experimentación, de producción en movimiento.

Y al mismo tiempo un espacio lleno de palabras, como objetos, que están allí para ser recorridas pero que solo emergen al momento de leerlas.

Este es un lenguaje en fragmentos, no por una sucesión de significantes que sería mas bien el resultado de un análisis semiológico, sino fragmentos de palabras escritas en la hoja en blanco, palabras combinables. Así vemos que estas postales son el resultado de un juego de combinaciones, juego que se enmarca en las experimentaciones de OuLiPo (Obrador de Literatura Potencial, al que Perec se unió en 1967), grupo de escritores y matemáticos cuyo objetivo es el de generar procedimientos que a la vez posibiliten la escritura, tomando como inspiración ese mismo ejercicio de generación. Volveremos sobre las características propias del OuLiPo y su parentesco con los textos de Perec más adelante.

En principio hay cinco elementos que se encuentran en todas las postales: ubicación (ciudad, región, hotel), algunas consideraciones (el clima, la siesta, bronceado), palabras sobre la satisfacción (comida, playa, bienestar), algo de información (actividades, encuentros, insolación) y los saludos (besos, pensamientos, fecha de retorno). De todas las combinaciones posibles de estos elementos y listas elaboradas de nombres de lugares, de hoteles, de comidas, etc., y a través de fórmulas matemáticas, surgen las 243 posibilidades.

“Aquí andamos por Villablanca. Nos bronceamos. Comida muy correcta. Engordé. Les mandamos un beso.” (p. 54).

“Recorremos Dalmacia. Tiempo divino. ¡Nos topamos con muchos franceses! Comemos quesos increíblemente buenos. Cariños.” (p. 50).

Este espacio fragmentario y fragmentado que es el del puzzle muestra finalmente una imagen en el mundo, de ese hacer que es escribir esos garabatos negros que van surcando la hoja en blanco, una traducción del misterio que deja la lectura del silencio hecho palabras:

> Ese blanco del que la palabra brota y en el que acaba por desaparecer es el Silencio primordial. Principio y fin de cada criatura, de todo lo creado, el blanco escribe para nosotros lo fundamental de toda escritura: el círculo de misterio que envuelve nuestra existencia. La calidad de cualquier escritura depende de la medida en que transmite el misterio, ese silencio que no es ella. Su esplendor es enriquecedora abdicación de sí. Y ésta resulta evidente en el tipo de lectura que permite y exige. La palabra portadora de misterio demanda una lectura lenta, que se interrumpe para meditar, tratar de absorber lo inconmensurable: pide relectura, consideración del blanco. (Murena, 2012: 63).

Esta forma de lectura de la que habla Murena, lenta e interrumpida, fragmentaria, es lo que podría completar el espacio de lenguaje del que hemos estado hablando; si la escritura se toma como una actividad generadora, lúdica, material y sin identidad subjetiva, la lectura podría complementarse en un mismo sentido misterioso; lo que se lee es más el silencio del vacío alrededor de las palabras que ellas mismas, el misterio que nos señalan es ese espacio de lenguaje que no responde a una autoridad ni a un poder de autor.

2. La escritura como ejercicio: reflexiones sobre la idea de autor

"...pensé en las grandes pirámides y en el interior de la iglesia de Saenredam; pensé en algo japonés, pensé en el vago recuerdo que tenía de un texto de Heissenbüttel en el que el narrador descubre una pieza sin puertas ni ventanas; pensé en sueños que había tenido sobre el mismo tema, cuando descubría en mi propio apartamento una pieza que no conocía..."

Georges Perec

"Foucault dice", "Perec cuenta", "según Barthes" representan para nosotros fórmulas que no cuestionamos, que son tan comunes en los textos (de cualquier género) que leemos y que escribimos sin analizar realmente su pertinencia o, más bien, su significado. Al igual que el concepto de "autor" que venimos utilizando indistintamente a los nombres de los escritores con los que estamos trabajando, Perec, Foucault, Barthes... ¿son ellos quienes hablan, quienes cuentan, quienes dicen? ¿En base a qué? ¿A sus experiencias, su pasado, sus sentimientos e ideas? La respuesta negativa se debe a que, por un lado el texto no sale de un proceso de pensamiento único y original, con un significado que supondría una lectura como búsqueda de un sentido oculto o de un secreto "detrás de" las palabras; lectura sagrada, sino que ningún texto tiene un sentido único y legítimo, algo inequívoco que el escritor quiso comunicar, será una operación diferente cada vez, con un sentido por cada lector (y volveremos más adelante sobre la figura del lector). Por otro lado, además de las múltiples lecturas de un texto, y como ya hemos mencionado, es difícil pensar que alguien exprese sus ideas mediante la escritura porque ningún texto ha salido de la mente original e individual, una psicología encerrada en un cuerpo que ha tenido ciertas ideas y las ha traducido, mediante el lenguaje, a la escritura y de allí a nosotros, los lectores. Hemos visto que el lenguaje no es una herramienta de la que el escritor echa mano, sino que es un espacio; no es

anterior a nada ni posterior a nada, todo es el lenguaje y, por qué no, el lenguaje es todo. La escritura es el espacio donde se encuentran numerosos textos, todo texto es así, intertextual, “buscar las 'fuentes', las 'influencias' de una obra, es satisfacer el mito de filiación; las citas con las que se construye el texto son anónimas, ilocalizables, y, sin embargo, *ya leídas*: son citas sin comillas.” (Barthes, 1974: pp. 71-81). Ese mito de filiación es el que supone que un autor tiene con el texto que escribe la relación que existe entre un padre y su hijo; en primer lugar uno es necesariamente anterior al otro y en segundo lugar, uno engendra al otro, lo crea, le pertenece; según esta perspectiva el autor sería el padre de sus textos, y éstos, una consecuencia de su persona.

De qué manera y cuándo surge esa idea parental de un autor fue (y es) más bien un proceso, un movimiento histórico que deriva de otras concepciones e ideas necesarias para poder arribar a esta imagen de autor que, siguiendo a Barthes y Foucault, la crítica actual, queriendo desplazar, no hace más que enaltecer. Pensar la escritura como un proceso original (en el sentido moderno, es decir, la originalidad amparada en un derecho legal como el “derecho de autor”) supone un antes y un después, una hoja en blanco que se va completando con ideas de una persona, el autor como figura central y casi única de este proceso en el cual la subjetividad, el genio o talento de una mente brillante se expresa a través de una escritura que representa esas ideas de una forma particular, suya y única. Más cerca de nosotros en el tiempo comienza a tener protagonismo la idea de “creatividad” para hablar de ese genio o talento como fuente de inspiración: ¿quién es creativo y por qué? ¿Es una cualidad innata? ¿Se es creativo o se forma? ¿Se estudia? ¿Hay instrucciones para la creatividad?

2.1 ¿Quién habla?

La figura de autor que llega hasta nuestros días comienza a forjarse a partir del empirismo inglés y el racionalismo francés, vértice central del antropocentrismo constitutivo de finales de siglo XVIII y principios de siglo XIX, plena modernidad: la importancia de la persona se traduce, en las artes ahora como en las ciencias antes, en la importancia del nombre propio del artista, de la persona singular que ha escrito o esculpido o pintado esa obra. Otro rasgo de este momento es que el tiempo presente se entroniza, no solo por la velocidad de la máquina y la aceleración de la historia; sino también por una exaltación del momento actual en contraste con la tradición del pasado; lo moderno como lo nuevo. Y lo nuevo como mejor. Salidos de la oscuridad de las edades anteriores, estas son marcas profundas, herencias del Siglo de las Luces, cuando el hombre aparece como tal; ya no es un fragmento indiferenciado de los hijos de Dios, sino que es, además de un hombre individualizado y único, un ciudadano.

Pero el escritor no fue solo una persona individual en este momento, no solo dejó de formar parte de la masa por el hecho de la individuación como gesto y resultado político; sino que, poco a poco, el escritor fue encontrando un lugar en la sociedad ligado al sufrimiento. Lo que antes de 1848, con el ascenso de la burguesía en Francia, se consideraba literatura cumplía con ciertas reglas o requisitos; la novela como mayor exponente de este momento histórico tenía rasgos particulares, rasgos provenientes de una mirada del mundo definida: Barthes la describe como una “escritura de clase”, una escritura cuya problemática de la forma pasaba por las diversas retóricas (órdenes del discurso con una finalidad persuasiva) pero que en sí era considerada como universal. Al perder interés estos tratados de retórica surgen de la pluralidad las escrituras

modernas. Y de esta escritura de clase se desarrolla y cristaliza, entre los siglos XVIII y XIX una idea de autor que llevó mucho tiempo en ser puesta en duda: la escritura ligada al sacrificio. Una vez superada la etapa de la profesionalización del escritor, la tarea de la escritura se va develando como una tarea casi imposible, escribe César Aira (2000): "mientras Balzac escribió cincuenta novelas, y le sobró tiempo para vivir, Flaubert escribió cinco, desangrándose, Joyce escribió dos, Proust solo una. Y fue un trabajo que invadió la vida, la absorbió, como un hiperprofesionalismo inhumano." (pp. 165-170). Este contexto hace que el autor entre al circuito de la producción de una manera muy diferente a la que podría entrar cualquier productor: sin querer estar dentro de un sistema mercantil pero necesitándolo, gozando de un cierto prestigio que estaba signado por la paradoja de tener que ser exitoso (o, al menos, un autor popular, que vendiera) para poder vivir de una actividad marcada por la trasgresión:

> El discurso, en nuestra cultura (y sin duda en muchas otras), no era, originalmente, un producto, una cosa, un bien; era esencialmente un acto -un acto colocado en el campo bipolar de lo sagrado y de lo profano, de lo lícito y de lo ilícito, de lo religioso y de lo blasfemo. Históricamente ha sido un gesto cargado de riesgos antes de ser un bien trabado en un circuito de propiedades. Y cuando se instauró un régimen de propiedad para los textos, cuando se decretaron reglas estrictas sobre los derechos de autor, sobre las relaciones autores-editores, sobre los derechos de reproducción, etcétera -es decir, a finales del siglo XVIII y a principios de siglo XIX- es en ese momento que la posibilidad de trasgresión perteneciente al acto de escribir tomó cada vez más el cariz de un imperativo propio de la literatura. Como si el autor, a partir del momento en que fue colocado en el sistema de propiedad que caracteriza nuestra sociedad, compensara el estatuto que así recibía al encontrar el antiguo campo bipolar del discurso, practicando sistemáticamente la

> trasgresión, restaurando el peligro de una escritura a la que, por otro lado, se le garantizaban los beneficios de la propiedad." (Foucault, 1999: 789-812).

De esta manera va encontrando el escritor un lugar en la sociedad, pero a medias, en la frontera misma de la pertenencia a un sistema (capitalista) y a una sociedad (burguesa) a la que criticaba pero a la cual pertenecía la mayoría de las veces. Hay una división entre el arte y la vida, signando ese sufrimiento del escritor; quien tuviera la sensibilidad para ser un artista no podría tener la superficialidad para vivir una vida ordinaria. El hombre de mundo de Baudelaire se enfrenta así al artista: "Hombre de mundo, es decir hombre del mundo entero, hombre que comprende el mundo y las razones misteriosas y legítimas de todas sus costumbres; artista, es decir, especialista, hombre apegado a su paleta como el siervo a la gleba (…) El artista vive muy poco, o incluso nada, en el mundo moral y político". (Baudelaire, 1999: 356). Arte y vida serán los dos polos de un cuestionamiento que aun hace eco en nosotros y que fue el ovillo a desenredar por las llamadas vanguardias estéticas de siglo XX y de las cuales nos ocuparemos, aunque tímidamente, más adelante.

Esta figura de autor ligada al sacrificio y las ideas y libros que brotan de su mente se encuentra aún hoy legitimada por una gran porción de la crítica literaria y de los lectores en general; las biografías de autores pueblan los estantes de las librerías exaltando la persona del escritor como en la antigüedad se exaltaba la vida del héroe, su nacimiento, su infancia, sus "influencias", todo lo que existe en el libro sería así (y siguiendo la idea antes expuesta de la filiación) un resultado de la historia personal del autor.

> La crítica aun consiste, la mayor parte de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre; la de Van Gogh, su locura; la de Tchaikovsky, su vicio: la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como, a través de la alegoría más o menos transparente de la acción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus 'confidencias'. (Barthes, 1987: pp. 65-71).

El problema estaría en que, para pensar y sostener esta visión de autor es necesario entender al lenguaje como herramienta ajena a él, un código que le sirve para comunicar esas experiencias personales. Y si hemos sostenido en el capítulo anterior que el lenguaje no es tal cosa, sino que representa para nosotros un espacio vivo, un lugar de cruces; un tejido en el cual vivimos, ni antes ni después, sino *en* el lenguaje cada vez, en todos los ahoras; pues entonces la idea de autor que venimos describiendo se desvanece y debe dejar, necesariamente, lugar a otra propuesta.

No es nuestra intención, desde luego, negar la existencia de una persona, por ejemplo, llamada Georges Perec que ha nacido efectivamente en París en 1936, que se dedicó a escribir, que tuvo padres polacos emigrados a Francia, que fue criado por sus tíos al perder a sus padres a la Segunda Guerra Mundial, que obtuvo numerosos premios y que murió de cáncer en 1982. Estos datos pertenecen a la historia personal, a la biografía de Perec como hombre. Sin embargo cuando hablamos de un texto que lleva la firma de Perec y en particular de la relación existente entre el hombre Georges Perec y el texto, por caso, *Las cosas*, nos hemos trasladado inevitablemente a otro campo, al campo del discurso y a la figura de autor.

Recurrimos, para comenzar, a algunos conceptos expuestos por Foucault en su conferencia “¿Qué es un autor?” (1999). En primer lugar, si bien tanto el nombre propio

y el nombre de un autor designan algo, lo hacen de formas distintas; que un hombre X se llame Juan o Pedro no será lo mismo que decir que el hombre llamado Borges no escribió el relato *El Aleph*, el uso y las implicaciones de un nombre de autor son diferentes a las de un nombre propio. El nombre de autor no solo designaría una persona sino que supone, además, un principio de clasificación: los textos que circulan en una sociedad determinada en un momento de la historia pueden ser agrupados bajo el nombre del autor, se realiza un recorte en la masa discursiva circulante en una sociedad a partir de esta clasificación, de la misma manera que tomamos cuatro títulos de Perec para este trabajo. Los discursos que cuentan con la función de autor (como los literarios, a diferencia de, por ejemplo, un telegrama, que tiene un remitente pero no un autor) tienen características propias: por un lado, ya hemos mencionado que son objetos de apropiación amparados en un sistema legal de consumo a partir de un momento específico en la historia. Por otro lado, se ha invertido la relación entre los textos y los autores en el ámbito científico y el literario a partir del siglo XVII o XVIII: antes de este momento solo los nombres de los autores de textos científicos garantizaban una cierta valoración o fiabilidad a su discurso, la función autor desaparece y, al contrario, la veracidad se emparenta ahora con el anonimato, la ciencia funda su confianza en la distancia de la subjetividad personal. Esa función parece haberse desplazado a los textos literarios (que antaño circulaban por la sociedad sin importar su origen o autor), los cuales "ya solo pueden recibirse dotados de la función autor: a todo texto de poesía o de ficción se le pregunta de dónde viene, quién lo escribió, en qué fecha, en qué circunstancias o a partir de qué proyecto". (Foucault, 1999: 789-812). Lo cual se exacerba, como ya hemos visto, hasta la entronización de la persona del autor en la modernidad. Y entonces aparece la pregunta que Foucault toma de Beckett: ¿Qué importa quién habla?

Pero para arribar allí es necesario antes releer la propuesta de Barthes (1987) con respecto a la muerte del autor:

> ...la lingüística acaba de proporcionar a la destrucción del Autor un instrumento analítico precioso, al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores: lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino que dice yo: el lenguaje conoce un 'sujeto', no una 'persona' y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se 'mantenga en pie', es decir, para llegar a agotarlo por completo. (pp. 65-71).

Entendemos, entonces, que cada vez que escribimos "según Perec" o "dice el autor" no estamos señalando al hombre detrás de ese nombre propio, sino a esa función de autor antes descripta. Todo lo que hemos de leer proviene de ese mar de citas y cruces de textos imposible de rastrear (¿y para qué querríamos hacerlo?), el lenguaje habla a través de sí mismo y en el momento en que el autor dice "yo" ya ha desaparecido: "El escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora." (Barthes, 1987: pp. 65-71). No existe, por lo tanto, un sentido original en las palabras de un autor que debamos rastrear o encontrar.

En *Notas sobre lo que busco* (1986: 11), texto breve de Perec sobre la tarea de escribir, en el que describe o intenta hablar de su objetivo, si es que tiene alguno, comienza con la idea de versatilidad a la que aspira, tratando de pasar de un texto a otro sin dejar una clara huella, lo cual deja muchas veces a lectores y críticos desorientados por igual. Esta

versatilidad, sigue Perec, le ha dado la reputación de ser una especie de máquina de escribir textos, pero él en cambio, se ve mas bien como un granjero que siembra los mismos campos con distintas cosas cada vez, la acción y todo su entorno sería el mismo, el granjero en sí no importa, pero no puede no existir, no en función de su psicología, sino como "sujeto"; en el momento en que está realizando la acción de sembrar, cuidar, cosechar, etc. él, el granjero, es quien está produciendo todas las verduras, que cada vez serán distintas aunque pertenezcan a la misma especie. Fuera de esa situación él deja de ser el granjero y el granjero será quien ocupe ese lugar, su psicología, sus ideales, su historia quedan fuera de este proceso, aunque sus huellas aún se vislumbren. Para que el lenguaje fluya como tal, nos cuente las historias que nos cuenta, nos describa las bellezas que puede describirnos, nos señale los espacios misteriosos alrededor de las palabras y el misterio que ellas dejan, para que todo eso suceda no se necesita la pre-existencia de una persona, de un autor; para que el lenguaje hable y funcione como tal, necesita de un sujeto que solo existe y se define dentro de una enunciación, no antes de ella, un sujeto que, en el caso de la escritura, es quien está escribiendo y al mismo tiempo es escrito por su propia escritura.

Georges Perec es esa figura de autor en la medida en que se emplaza en una bisagra entre su cuerpo y la situación enunciativa en la cual ha escrito los textos, pero no él como fuente original de sentido, romántica, única o genial, sino como compilador, re ordenador de todas las voces provenientes de culturas y tiempos que han encontrado su vértice en el garabateo del negro sobre el blanco que leemos hoy como "los textos de Perec". Se abren aquí dos cuestiones, por un lado la indiferencia con respecto a la persona-autor de los textos y con respecto al "sentido" de sus textos y, por otro, el

desplazamiento hacia la escritura entendida más como ejercicio que como acto creativo y original. Foucault resume la primera cuestión de esta manera:

> Se trata de darle vuelta al problema tradicional. Ya no plantear la pregunta: ¿cómo puede insertarse la libertad de un sujeto en la densidad de las cosas y darle sentido, cómo puede animar, desde el interior, las reglas de un lenguaje y de este modo abrirle paso a sus propias intenciones (…) Se trata de plantear más bien estas preguntas: ¿cómo, según qué condiciones y bajo qué formas algo como un sujeto puede aparecer en el orden de los discursos? ¿Qué lugar puede ocupar en cada tipo de discurso, qué funciones puede ejercer, y esto, obedeciendo a qué reglas? En suma, se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, y de analizarlo como una función variable y compleja del discurso (...) Ya no se escucharían las preguntas tan machacadas: '¿Quién habló realmente? ¿Es él, efectivamente, y nadie más? ¿Con qué autenticidad o con qué originalidad? ¿Y qué fue lo que expresó de lo más profundo de sí mismo en su discurso?' Se escucharían otras como éstas: '¿Cuáles son los modos de existencia de este discurso? ¿Desde dónde se le sostuvo, cómo puede circular, y quién se lo puede apropiar? ¿Cuáles son los lugares reservados para posibles sujetos? ¿Quién puede cumplir estas diversas funciones de sujetos?' Y detrás de todas estas preguntas no se escucharía más que el rumor de una indiferencia: '¿Qué importa quién habla?' (Foucault, 1999: 789-812).

2.2 El ejercicio de la escritura

El ejercicio de la escritura como tal no tendría otro fin más que el acto mismo que se está llevando a cabo, de esta manera el proyecto de una obra tendría, en esencia, el mismo valor que una obra acabada (lo que sucede en ese paso del proyecto a la obra

misma es otra cuestión que ha sido y sigue siendo pensada, un paso de difícil descripción). Decir esto no equivale a decir que todo da lo mismo y que no importa si un proyecto es llevado a cabo o no, no buscamos juzgar desde un lugar ético, moral o estético estas cuestiones. Decimos simplemente que, desde esta perspectiva (y habría que analizar otras) la escritura no está en la búsqueda de un resultado, una completitud, un sentido dado; un hijo.

La idea de ejercicio aquí supone varias cuestiones. En principio la liberación de la escritura de ideales modernos relacionados con aquella imagen de autor que ya hemos descrito; autor sufriente, original, creativo y genial, no porque no existan escritores geniales (por dicha para todos nosotros) sino porque esa genialidad o talento, si existiese, no es una condición *sine qua non* para la tarea de la escritura. El beneficio del instrumento de la enunciación del que hablaba Barthes supone justamente que ese lugar de sujeto existe y es necesario un cuerpo que lo ocupe pero es igual de necesario sacar al individuo como fuente originaria, salir de la idea de la inspiración como lugar de origen, de comienzo, de la interioridad individual; salir, en fin, del sufrimiento: "cuando la poesía sea algo que puedan hacer todos, entonces el poeta podrá ser un hombre como todos, quedará liberado de toda esa miseria psicológica que hemos llamado talento, estilo, misión, trabajo, y demás torturas." (Aira, 2000: 165-170). ¿Podrá la poesía igualarnos? ¿O debemos llegar a un estado de igualdad política antes de que podamos acceder a esa democracia poética?

Por otro lado, estas palabras de Aira pueden enmarcarse en una lectura sobre el estado contemporáneo de la escritura realizado por Barthes en *El grado cero de la escritura*: la idea de la democratización de la escritura, es decir, aquello de que todos puedan (podamos) ser poetas supondría la posibilidad, sino la necesidad, de la transparencia o

neutralidad de un lenguaje que ya no hable en nombre de una porción de la sociedad a través de retóricas que busquen educar o entretener o copiar la realidad o reproducir otras hablas, hablas de clase, pero solo como muestra de un exotismo ajeno a la condición de quien escribe y de la sociedad que recibe esos textos. Entra en juego aquí una dimensión política de la cuestión: "la búsqueda de un no-estilo, o de un estilo oral, de un grado cero o de un grado hablado de la escritura, es la anticipación de un estado absolutamente homogéneo de la sociedad; la mayoría comprende que no puede haber lenguaje universal fuera de una universalidad concreta, ya no mística o nominal, del mundo civil." (Barthes, 1993: 88). ¿Consecuencia lógica o expresión de deseo? Desde luego que para conseguir un estado homogéneo de la sociedad deben darse varias condiciones, pero no es tampoco justo tomar con ligereza la necesidad de un lenguaje transparente, si es que, como afirmamos desde un comienzo, es el lenguaje el que forma nuestra realidad.

Pero, volviendo a lo estrictamente lingüístico, ¿a qué se refiere Barthes con un grado cero de la escritura?

> Estilo de ausencia que es casi una ausencia de estilo; la escritura se reduce pues a un modo negativo en el cual los caracteres sociales o míticos de un lenguaje se aniquilan en favor de un estado neutro e inerte de la forma (…) la escritura neutra recupera realmente la condición primera del arte clásico: la instrumentalidad. Pero esta vez el instrumento formal ya no está ligado al servicio de una ideología triunfante; es el modo de una nueva situación del escritor, es el modo de existir de un silencio; pierde voluntariamente toda apelación a la elegancia o a la ornamentación, pues estas dos dimensiones introducirían nuevamente el Tiempo en la escritura, es decir, una potencia derivante, portadora de Historia. (Barthes, 1993: 81).

¿Podemos reconocer esta escritura en el trazo de Perec? ¿Podemos ver sus descripciones, sus recuentos, sus relatos y sus ejercicios a la luz de esta escritura neutra? ¿La (im)posibilidad de alcanzar una transparencia total del lenguaje depende de la posibilidad de la universalidad total de los hombres? Y, de la misma manera, esta escritura neutra, ¿conduce, necesariamente, a ese estado democratizado? Es claro que Perec nunca habla de los objetivos de sus textos en este sentido particular, aunque veremos que va surcando un camino, allanando una forma en la que, si la igualdad como valor no es explícitamente mencionada, sí, al menos lo es la posibilidad y deseo de un lector que a la vez sea escritor. La familiaridad con lo banal y lo cotidiano, con los micro recuerdos, las descripciones de lo infraordinario no hace más que confirmar su búsqueda y la idea subyacente de escritura en los textos de Perec se cristaliza en las propuestas esbozadas a lo largo de sus textos, buscando así construir un lector activo, un lector-escritor.

El registro de los cambios de doce lugares (calles, cruces, edificios, etc. ligados a recuerdos o a momentos determinados de la vida de Perec) durante doce años parece, a simple vista, un ejercicio banal pero riguroso (o, en palabras del autor, *monstruoso);* un ejercicio que supuso una disciplina por parte del escritor como observador y testigo directo de los cambios en la gente, los negocios, las fachadas, los estilos, las ramas del comercio en decadencia o florecimiento a través de los registros, las descripciones, las comparaciones, los recuerdos o detalles del lugar. La idea inicial consistía en elegir estos lugares de París, lugares significativos por una razón u otra, y visitar dos de esos lugares cada mes, luego realizar dos descripciones de cada lugar: una en el momento y lugar mismo de la visita y, más tarde, quizás ya de vuelta en su casa o en la mesa de un

café, volvería a escribir sobre él, sobre lo que había sucedido en ese lugar tiempo atrás, sobre un detalle que había observado o cualquier otro texto que esa visita engendrara. "Comienzo así durante doce años, permutando mis pares de lugares según una tabla (bi-cuadrados latinos ortogonales de orden 12) que me ha sido proporcionada por un matemático hindú que trabaja en los Estados Unidos." (Perec, 2012: 60). Nos acercaremos más adelante a la estrecha relación que Perec ha mantenido con las matemáticas.

Volvemos, por un lado, a la idea de los recuerdos asociados a la memoria personal pero a la manera perequiana: no en el nivel de los sentidos y sentimientos, impresiones u opiniones, sino en el nivel material, en el ruido de fondo, en los detalles que dan cuenta de un estado actual de las cosas, o de espacios, pero además del paso del tiempo, de las novedades o deterioro de estos doce lugares a través del registro incansable y las descripciones minuciosas, de rememoraciones pero que podríamos asociar con una escritura aparentemente limpia (neutra, en palabras de Barthes) sin artificios. Esta escritura dejar ver, por otro lado, la intención con respecto al camino que el escritor intenta abrir, el procedimiento que sigue para este proyecto es, aunque de gran tamaño y extensión, simple, sencillo de llevar acabo (como él mismo lo anota, a fin de cuentas supone escribir dos textos por mes) no hay un mensaje, un sentido oculto o una idea a ser descifrada en toda esta masa textual; es, simplemente, sentarse a describir un lugar. No hay un alma detrás de esta escritura porque "La escritura dice que está ahí, y nada más, y hete aquí que estamos en ese palacio de espejos en el que las palabras remiten unas a otras, reflejándose al infinito sin nunca encontrar otra cosa que su sombra." (Perec, 2012: 71).

La rue Vilin es un texto que refleja el proyecto ambicioso de registro y observación inacabado que se llamaría *Lieux* (Lugares) y que comenzó en 1969 y terminaría en 1980, cuando Perec hubiera contado con 244 sobres cerrados y lacrados para leer, ordenar, clasificar y... no sabemos qué hubiera sucedido ni cuánto tiempo duró efectivamente la tarea de análisis y observación o por qué quedó trunco, en qué circunstancias, pero sí nos ha quedado este fragmento publicado el 11 de noviembre de 1977 (¿acaso cuando abandonó el proyecto?) en *L'Humanité,* diario asociado al Partico Comunista Francés, bajo el nombre de la calle donde se conocieron sus padres y donde él pasó sus primeros años de vida, en un barrio obrero ubicado al este de París. El texto comienza fechado el jueves 27 de febrero de 1969, cerca de las 16 horas:

> La rue Vilin comienza a la altura del n° 29 de la rue des Couronnes, enfrente de edificios nuevos, unos monobloques recientes que ya tienen algo de viejos (…) A la izquierda (lado impar), el n° 1 fue recientemente revocado. Era, según me dijeron, el edificio donde vivían los padres de mi madre. En la entrada minúscula no hay buzones. En la planta baja, un negocio, antaño de muebles (la huella de las letras MUEBLES todavía está visible), que se reabre, a juzgar por los artículos que se ven en la vidriera, tal vez como mercería. El negocio está cerrado y no está iluminado. (Perec, 2013: 18).

Más allá del dato (no del todo seguro, por lo demás) de la casa de los abuelos maternos, no hay referencia al lazo que lo uniría con esta calle particular; la descripción es meticulosa y detallada, una mirada atenta que recorre la numeración a lo largo de la calle observando sin juicios de valor o incluso estéticos los negocios que la habitan o habitaban:

“En el 9, Restaurant-Bar Marcel

En el 6, Plomería Sanitaria

En el 6, Coiffeur Soprano

En el 9 y 11, dos negocios cerrados

En el 11, Vilin Laverie...", el estado de la calle: "La pendiente sigue siendo la misma (bastante pronunciada) en toda la calle. La calle está pavimentada. La rue Julien-Lacroix la cruza casi por el medio de su primer -y más largo- tramo." (p. 19) y también encontramos registro de los diversos carteles de la calle: "CUIDADO ESCALERA" o "LA CASA CIERRA LOS DOMINGOS" o más tarde leemos:

> En el 24 (la casa donde yo vivía):
>
> Primero, un edificio de un piso, con una puerta (clausurada) en la planta baja; alrededor, todavía rastros de pintura y por encima, aún sin haberse borrado del todo, la inscripción
>
> PELUQUERÍA DE SEÑORAS
>
> Luego un edificio bajo con una puerta que da a un gran patio adoquinado con algunos desniveles (escaleras de dos o tres escalones). A la derecha, un gran edificio de un piso (que antaño, por la puerta clausurada de la peluquería, daba a la calle) con una escalera doble de hormigón (era en ese edificio donde vivíamos; la peluquería era la de mi madre). (p. 21).

Sin romanticismo ni drama, la mención de la casa paterna y el negocio de la madre encajan en el texto -casi- como un dato más; de hecho, no es más que eso: una minúscula referencia a su pasado pero que no interfiere de ninguna manera en la escritura y descripción de la *rue Vilin*. Son palabras que navegan junto a las demás en el

texto, esbozando un cuadro minucioso pero no de los espacios o lugares que visita o mira, sino de las palabras que han venido a su trazo para ese fin. Estas palabras de Barthes vienen a aclarar y esbozar una posible lectura de esta escritura:

> Leo en Bouvard et Pécuchet esta frase que me da placer: 'Manteles, sábanas, servilletas colgaban verticalmente, agarradas por palillos de madera a las cuerdas tendidas.' Gusto en ella un exceso de precisión, una especie de exactitud maníaca del lenguaje, una extravagancia de descripción (que es posible reencontrar en los textos de Robbe-Grillet). Se asiste a esta paradoja: la lengua literaria es trastornada, sobrepasada, ignorada, en la medida en que se ajusta a la lengua "pura", a la lengua esencial, a la lengua gramatical (se sobrentiende que esta lengua no es más que una idea). La exactitud en cuestión no resulta de un aumento de cuidados, no es un plusvalor retórico, como si las cosas fuesen progresivamente mejor descritas sino de un cambio de código: el modelo (lejano) de la descripción no es más el discurso oratorio (no se 'pinta' más) sino una especie de artefacto lexicográfico. (Barthes, 1993: 45).

Recordemos que la lexicografía es la disciplina que rige las realizaciones y ediciones de los diccionarios y estaremos de acuerdo con este planteamiento de Barthes; el placer de estas descripciones minuciosas, de estas aglomeraciones de palabras que se tienden en relación a algo tan sencillo como el recuento de algunos lugares no reside en la "esencia" de esos espacios o de lo que ellos despiertan en Perec, ni en los recuerdos de su infancia o de las destrezas retóricas que tenga para escribir, aun si las tuviese (sin perder este concepto de vista: esa pureza del lenguaje, esa neutralidad es solo una idea, no es posible en la escritura contemporánea, entre otras cosas porque aún no hemos logrado desembarazarnos de las cargas políticas y culturales del lenguaje, pero eso es tema para

otro trabajo) sino del placer generado por las palabras mismas, aquellas palabras que, decíamos antes, solo se apuntan unas a otras en un laberinto de espejos y del misterio o el vacío alrededor de ellas. En palabras de Foucault (1996):

> La 'descripción' no es aquí una reproducción, sino más bien desciframiento: empresa meticulosa para desencajar ese batiburrillo de lenguajes diversos que son las cosas, para restablecer a cada uno en su lugar natural, y hacer del libro el emplazamiento blanco donde todos, después de la descripción, pueden volver a encontrar un espacio universal de inscripción. Y ahí está sin lugar a dudas el ser del libro, objeto y lugar de la literatura. (p. 200)

Pero volvamos al número 24, esta vez el jueves 25 de junio de 1970, hacia las 16 horas: "En el 24, un patio pequeño, en el que hay un gato sobre el depósito de carbón. La inscripción PELUQUERÍA SEÑORAS todavía se ve. Afiches del PC. En el 25 un negocio cerrado" (Perec, 2013: 25). No hemos tomado el número 24 por su importancia factual o porque esté señalado de una manera especial, todo lo contrario; lo hemos tomado solo como muestra del paso del tiempo, del lugar, pero también de la escritura de nuestro autor; en el primer texto nos es contado, aunque muy humildemente, qué constituye ese número, ya en el segundo año solo es mencionado dentro de una enumeración más amplia, aunque la mención del cartel de la peluquería no deja que nos alejemos de este texto en particular, señala que no estamos ante una enumeración cualquiera de lugares al azar.

Ya en 1972 es claro que Perec es testigo, además, del abandono al que fue sometida la calle durante aquellos años:

> El n°1 sigue ahí. El 2, el 3: pinturas y confección “Au bon accueil”; el 4: Botonero (cerrado); el 5: ¿Lechería convertida en plomería? El 6: peluquería. El 7, destruido. El 8, ¿el 9? El 10: limpieza de pieles; el 11, destruido; el 12: Selibter, el 13, destruido; el 14: un edificio destruido, un negocio todavía en pie; el 15, enteramente destruido. ¿El 16? El 17: bar-bodegas. El 18: Hôtel de Constantine. ¿19? ¿20? 21, destruido... (p. 28).

Además de la tarea, si se quiere, sociológica, que todo esto conlleva hay un espacio privilegiado, ya que es la última entrada del texto, para la política: fechado el 27 de septiembre de 1975 se lee: “La casi totalidad de lado impar está cubierta de tapias de cemento. En una de ellas, un graffiti:
TRABAJO = TORTURA” (p. 30).

2.3 Lugares

Hay otras descripciones que no parten enteramente de datos autobiográficos, no al menos de una manera explícita (ya que si lo analizamos en profundidad poco hay que podamos escribir que no tenga un componente autobiográfico como aquí lo entendemos). Los textos que hemos elegido para este apartado se enfocan en dos lugares, Londres y Beauborg, ambos textos publicados en la revista de la compañía aérea francesa, *Atlas/Air France* reflexionan y anuncian, siempre desde la óptica perequiana, la posibilidad de un tipo de turismo poco -o nada- convencional, éstos no recomiendan ni previenen al turista (ni siquiera queda claro que a él está dirigido el texto, pero al encontrarse en una revista de una compañía aérea, suponemos que debe tener algún interés turístico) de peligros, de zonas para merendar o museos famosos, ni siquiera de tesoros bien guardados de las ciudades o de cómo desplazarse de un punto X a un punto

Y. Como es de sospechar, nada obedece a lo convencional de un folleto turístico en estos textos de Georges Perec.

Comencemos por Londres, ciudad descripta de manera genial como "un gigantesco microcosmos donde ha venido a amontonarse todo lo que los hombres han producido en el curso de los siglos." (Perec, 2013: 70). Londres constituye, efectivamente, por historia principalmente y tradición, el símbolo de la ciudad occidental, del progreso, de la industria, de la urbanidad y un hecho idiomático lo explica muy claramente:

> ahí donde los franceses apenas tienen siete palabras para designar lo que genéricamente llamamos calle (rue, avenue, boulevard, place, cours, impasse, venelle) los ingleses tienen al menos veinte (street, avenue, place, road, crescent, row, lane, mews, gardens, terrace, yard, square, circus, grove, greens, houses, gate, ground, way, drive, walk, etc.)" (p.70).

Son numerosos los símbolos que dan cuenta del tamaño de ciudad de Londres y de su unicidad, entre ellos se mencionan los típicos buses rojos de dos pisos y la necesidad de ajustar el cuello una vez en la ciudad y mirar a la derecha antes de cruzar la calle, lo que colabora a la idea de estar en una ciudad foránea muy diferente a su París natal. Pero Londres es, sobre todo, infinita, imposible de recorrer en su extensión, imposible de visitar, contemplar, analizar y admirar todos sus edificios, todas las obras contenidas en los museos, todos los parques y vecindarios, los puentes y los trenes, las calles y las tiendas, el visitante buscará en general mantenerse a salvo de lo desconocido y potencialmente peligroso, se quedará en las avenidas más transitadas, chequeará cinco veces antes de salir del hotel la ruta a seguir, preguntará lo menos posible y sobre todo,

nunca dejará que la noche lo encuentre en una callejuela desconocida. “Vamos a ver los cuadros y las iglesias. Nos gustaría mucho pasearnos, callejear, pero no nos atrevemos; no sabemos ir a la deriva, tenemos miedo de perdernos. Incluso no andamos de verdad, vamos siempre a toda prisa. No sabemos muy bien qué mirar.” (Perec, 2004: 102).

El plan de paseo que aquí encontramos es completamente diferente, tanto en relación a la imposibilidad de abarcar todas las atracciones de una ciudad como en relación a la manera de ser turista en esta ciudad. Con respecto a la primera cuestión se nos advierte que, al toparnos con un museo u otro, nos deshagamos de la posibilidad de visitarlo por completo, de punta a punta, especialmente estos días que los museos se han convertido en “monstruos con los que un ser humano normalmente constituido no podría terminar jamás” (Perec, 2013: 75). En cambio será mejor abocar más tiempo y más energía a unas pocas piezas escogidas, “en la National Gallery: *Los embajadores,* de Hans Holbein el Joven, *San Jerónimo en su estudio,* de Antonello da Messina, o *La boda de los Arnolfini,* de Von Eyck...” (p. 75). Con respecto a la metodología adoptada para pasear por la ciudad, vagabundear sin rumbo es la manera elegida, alcanza con ir paseando sin referencias por la ciudad, siguiendo, no los carteles destinados a los turistas, sino banalidades, “dejarse tentar por un camino arbolado, por una estatua ecuestre, un negocio con la vidriera ya de lejos atrayente, una multitud, el cartel de un pub, un autobús que pasa...” (p. 73). Veremos más adelante algunas propuestas de método de paseo por ciudades extranjeras esbozadas con intenciones explícitas de ser puestas en acción por los lectores. Finalmente leemos:

> El encanto de Londres no es fácil de definir (…) ese encanto no viene ni de sus monumentos, que nada tienen de realmente notable, ni de sus perspectivas, generalmente mediocres, sino de todo el resto, de las calles, de las casas, de los negocios, de la gente: esos alineamientos de hermosas residencias que bordean una

> plaza rectangular con árboles centenarios, con sus puertas de madera uniformemente laqueadas de rojo o de verde oscuro, y sus aldabas de metal dorado; esas calles en semicírculo donde las antiguas cocheras para carruajes hoy se han convertido en talleres lujosos de la bohemia dorada y de la intelligentsia; de esas bow-windows detrás de las cuales se distinguen vagamente los contornos afelpados de un canapé Chesterfield, el resplandor de un fuego en una chimenea, un servicios de té de una fineza extrema... (Perec, 2013: 76).

Bien podría decirse, entonces, que el encanto de Londres, a diferencia de lo que una primera mirada apurada podría suponer, no está en los grandes puentes y buques, puertos y edificios lujosos, sino en los detalles, en los fragmentos del espacio que la mirada superficial deja de lado, en aquello que la cotidianeidad marcaría como opuesto a la idea de atracción turística, y que especialmente a través del vagabundeo, puede llegar a apreciarse con justeza. La enumeración de estos pequeños espacios nos muestra, además, que quizás la mejor forma de pasear por Londres o, en cualquier caso por cualquier ciudad, no sea ni la guía estricta de un manual ni el vagabundeo errático, sino que "mejor que visitar Londres, quedarse en casa, junto a la chimenea y leer las irremplazables informaciones que proporciona Baedeker (edición de 1907)" (Perec, 2004: 103), o diríamos nosotros, mejor que visitar Londres quedarse en casa leyendo a Perec enumerar los detalles fragmentarios de Londres.

Si en *Paseos por Londres* las palabras recorrían una ciudad extranjera, si la escritura se anclaba justamente allí; en los rasgos de foraneidad de un lugar ajeno (aunque familiar), buscando la manera de recorrerla, pasando de un fragmento a otro y observando las particularidades de la ciudad; si, en fin, vimos con la mirada extranjera una ciudad extraña; el ejercicio en *Alrededor de Beaubourg* es completamente distinto:

aquí nos encontramos frente a su ciudad de origen, su mirada no puede ser ya la de un extranjero (la mirada que podría ser la nuestra) sino todo lo contrario, será *él* quien nos lleve a recorrer; no recorreremos ya *juntos* un lugar que no *nos* es propio a ninguno de los *dos*. La familiaridad con los espacios se deja ver en el tinte de invitación a conocer la ciudad que podría acercarse más a un folleto turístico, la interpelación a "usted" marca un quiebre pero las descripciones de los lugares, las situaciones y las personas siguen siendo igual de "neutras" o "impersonales": "Ahí es donde, por algunos francos, usted podrá comprar una lata de conservas que contenga un poco de aire de París, un sacapuntas con forma de barco de vapor, de gramófono antiguo o de... Centro Georges-Pompidou..." (Perec, 2013: 62). Vuelven inevitablemente las palabras barthesianas del gusto por el "exceso de precisión, una especie de exactitud maníaca del lenguaje, una extravagancia de descripción" pero no por una mirada más atenta o porque, tratándose de su ciudad natal pueda aportar *más y mejores datos*, sino por el artefacto lexicográfico, la pureza de las palabras, de las enumeraciones: "Algunos pasos más hacia el norte, por el boulevard Sébastopol, y casi de inmediato, usted se encontrará en el pleno centro del París de los artesanos: los sombrereros, los fabricantes de joyas de fantasía, de artículos para los fumadores, de botones, de piezas de damas y ajedrez, los marroquineros, los peleteros, los ópticos..." (Perec, 2013: 66).

Pero además de los espacios, aparece en este texto el eje del tiempo, de la historia; si lo industrial y majestuoso de Londres lo une a la dimensión económica, París no puede tener otra ligazón que no sea la política:

> Todas las calles de este barrio tienen una historia, no son otra cosa que historia: fue en la esquina de la rue Saint-Martin y de la rue Aubry-le-Boucher donde se levantó la barricada de los últimos amotinados de junio de 1832, y fue ahí donde Víctor Hugo hizo que muriese Gavroche (…) en la rue des Lombards nació Bocaccio,

> delante del n°11 de la rue de Ferronnerie, justo al otro lado de la rue Saint-Denis fue asesinado Henri IV el viernes 14 de mayo de 1610... (Perec, 2013: 64).

2.4 Trabajos prácticos

Foucault propone dejar de hacer preguntas tales como ¿quién expresó qué idea con ese estilo o talento? ¿Qué sentido oculto subyace en esa escritura? Para salir de la persona del autor y preguntarnos, ¿cuáles son los modos de existencia de este discurso? ¿Desde dónde se le sostuvo, cómo puede circular, y quién se lo puede apropiar? ¿Cuáles son los lugares reservados para posibles sujetos? ¿Quién puede cumplir estas diversas funciones de sujetos? Y, en fin, ¿Qué importa quien escribe? Pero esta última pregunta no encierra una desestimación del sujeto que escribe, sino que esa indiferencia tiene más que ver con la democratización de la que habla "Lautréamont: 'La poesía debe ser hecha por todos, no por uno.'" (Aira, 2000: 165-170). Y transitando el camino del intento de que la poesía sea hecha por todos, encontramos las propuestas perequianas, las invitaciones a escribir sin suponer que se deba saber algo, tener un conocimiento especial o haber vivido una experiencia extraordinaria para poder hacerlo. De hecho, todo lo contario: como su propia escritura, lo que él propone es partir de lo más ordinario que existe, lo más banal y dado por hecho, todo aquello que no vemos porque la cotidianeidad lo ha ocultado bajo el velo de lo sobreentendido. En detrimento del concepto de novedad moderno, de la moda o de circunstancias extraordinarias, la propuesta aquí es desplazarnos al plano opuesto, no se necesita una historia fuera de lo común ni una imaginación voraz para tomar un punto de partida y comenzar con el ejercicio de escribir, basta con mirar sobre la mesa, por la ventana o en un bolsillo:

> Describa su calle. Describa otra. Compare.

> Haga el inventario de sus bolsillos, de su bolso. Interróguese sobre la procedencia, el uso y el devenir de los objetos que ha sacado de ahí. Interrogue a sus cucharitas (…)
>
> Poco me importa que estas preguntas sean, aquí, fragmentarias, apenas indicativas de un método, a lo sumo de un proyecto. Me importa mucho que parezcan triviales y fútiles: es eso lo que, precisamente, las vuelve tanto más esenciales que muchas otras a través de las cuales hemos intentado vanamente captar nuestra verdad. (Perec, 2013: 16).

Hemos visto en las descripciones de Londres y Beaubourg metodologías de descripción particulares, partiendo también ellas de detalles ínfimos, banales. Bajando la vista de los grandes monumentos a la gente, los negocios, los vendedores ambulantes, las baldosas. La idea es no dejar de ver, no perder de vista los detalles y no solo en una ciudad extranjera (lo que podría calificar como una situación un tanto excepcional), sino tener el hábito, generar la práctica, incorporar la observación y la escritura a nuestra vida ordinaria pero evitando que ese hábito se convierta en automatismo y nuevamente dejemos de ver aquellos que nos rodea.

> Cosas que deberíamos hacer sistemáticamente de vez en cuando
>
> en el inmueble donde vivimos:
>
> ir a ver a los vecinos; mirar lo que hay, por ejemplo, en la pared que nos es común; verificar, o desmentir, la homotopía de las viviendas. Ver cómo se le saca partido;
>
> darse cuenta de algo que puede parecerse a un despiste y que puede venir del hecho de coger la escalera B en lugar de la escalera A, o de subir al 5° a pesar de vivir en el segundo (…)
>
> En los inmuebles en general:
>
> mirarlos;

> levantar la cabeza; buscar el nombre del arquitecto, el nombre del contratista, la fecha de construcción;
>
> preguntarse por qué a menudo está escrito “gas en todos los pisos”;
>
> tratar de acordarse, en el caso de un inmueble nuevo, de lo que había antes;
>
> etc. (Perec, 2004: 76).

Y entonces, si estas recetas se llevan a cabo y proliferan las escrituras, sabemos que todas serán distintas, que cada sujeto escribirá algo propio que podrá ser para otro sujeto bello, placentero, aburrido o inspirador, el asunto es que ya no importa quién habla, ya no existiría como un factor determinante el peso de una historia, de una biografía, de un conjunto de ideas o experiencias, de un resultado; aquí, con Perec, el resultado es la propuesta, el procedimiento. Y, ¿hasta dónde llegar?

Hay otras propuestas que pueden tomarse en este mismo sentido pero en lugar de partir de la descripción de lo banal o lo fútil, se puede partir de un juego o, como ya hemos visto, de un recuerdo. La elaboración de la lista de los alimentos ingeridos durante un año, la lista de aquello que se quiere hacer antes de morir, los libros leídos este año, las palabras que se encuentran en los paquetes de alimentos... si lo reflexionamos contemporáneamente se podría decir que vivimos en una época apropiada -¡apropiadísima!- para releer estos ejercicios y ponerlos en práctica: nos encontramos, quizás sin notarlo, rodeados e inmersos en palabras, sumergidos en ellas, nos interpelan desde todos los puntos cardinales, nuestra vida ordinaria ahora incluye al menos una pantalla; una computadora, un teléfono y aunque no lo pensemos todo el tiempo, todo en ellos pasa por el lenguaje: toda la programación, todas las imágenes más todo el texto que circula en ellos son flujos incesantes de letras, números, símbolos. Sumado a los ya casi obsoletos carteles en las calles (algunos sí ya son digitales),

publicidades, correos, mensajes, etc. Y en lugar de encarar la tarea sociológica de preguntarnos por el significado de esas inscripciones o sobre el efecto que esto tiene sobre nuestra capacidad de atención, por ejemplo, la propuesta aquí es solo observarlas, reescribirlas, repetirlas, buscarlas o reproducirlas. No podemos explayarnos sobre este asunto, que además de contar con diversas aristas y teorías o lecturas, es de una complejidad aún muy nueva. Sin embargo no se nos escapa y queremos, al menos, hacer mención de algunas ideas con respecto al lenguaje y a este tipo de prácticas de escritura en un contexto actual.

En *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*, Kenneth Goldsmith, actual profesor de escritura en la Universidad de Pensilvania y creador de Ubuweb, entre otras cosas, realiza un análisis de las nuevas prácticas de escritura de siglo XXI y por qué y cómo hay nuevas formas (o habrán nuevas formas) de entender esta práctica, la tan machada idea de creatividad, el consumo de texto, la manipulación de la información, el cambio de paradigmas, etc. Siempre en el marco de estas nuevas tendencias tecnológicas que ya forman parte de nuestra cotidianeidad y las prácticas y usos que de ello se desprende, Goldsmith pone especial acento en la necesidad de adoptar nuevos criterios con respecto a la creación, a lo que constituye el proceso creativo de escritura, a los parámetros en los cuáles esta nueva escritura es juzgada, la calidad, el autor.

Estas escrituras perequianas que hemos venido leyendo responden a una lógica (sobre la que volveremos más adelante) cercana a las ideas de vanguardias de principios de siglo XX en donde la construcción de un texto, los método a través de los cuales es escrito, es tan o más importante que el texto en sí mismo; el concepto de “procedimiento” condensa esta práctica de escritura. Ahora bien, si a esta práctica hemos de reubicarla en

un momento en donde nuestra vida está cruzada por la tecnología y especialmente por Internet, el resultado, o uno de ellos, son acciones relacionadas a la escritura no convencionales: “el procesamiento de palabras, la construcción de bases de datos, el reciclaje, la apropiación, el plagio intencional, la encriptación de la identidad y la programación intensiva...” (Goldsmith, 2015: 22). La idea que aquí se sostiene es que ya no podemos hablar de “originalidad” o “creatividad” cuando se trata al lenguaje como masas ya existentes en movimiento y en aumento segundo a segundo. Y con ello también se modifican las habilidades o talento que deben desarrollar los escritores, más cercanas ahora a la manipulación y administración de estas masas de lenguajes que a la idea tradicional de inventiva u originalidad.

Goldsmith repasa diversos ejercicios como la transcripción de un capítulo entero de una novela, la escritura de un ensayo sobre la escritura compuesto enteramente de citas (sin citar, claro), el inventario de todas las traducciones existentes del primer capítulo del *Inferno* de Dante, transcripciones de programas de TV, poemas con números, sinfonías de silencios, listas de los alimentos ingeridos por alguien durante un año...

La porción de crítica tradicional que queda en nosotros se pregunta ¿dónde está el sentido en copiar un texto? ¿Es posible que una obra surja del plagio? ¿Y qué sucede con la calidad? ¿Da todo lo mismo y ya solo nos queda copiar a los demás? Sospechamos que en la búsqueda de respuesta a estas cuestiones podemos comenzar a pensar la escritura desde otro lugar, un nuevo lugar en que el la figura de autor pierda peso en pos de un equilibrio que, al sostenerse sobre el proceso en sí, nos iguale, democratizando a la vez la posibilidad de escribir a partir de otra idea que no sea la de originalidad.

3. La escritura como juego: una introducción a OuLiPo

"los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas"

Jorge Luis Borges

Hemos mencionado ya a OuLiPo, nos adentraremos ahora en profundidad con la intención de reflexionar sobre la escritura como la venimos entendiendo pero en el marco de un grupo de experimentación determinado y en el cual Perec no solo realizó muchos de sus experimentos literarios, sino que llega hasta nuestros días como un exponente ejemplar de las actividades oulipianas.

¿En qué pensamos cuando unimos escritura y juego? Imaginemos un diagrama de dos conjuntos, uno representando la escritura y el otro el juego, sin más consideraciones que aquello que se nos venga a la mente al decir "escritura" y "juego". Nos adentraremos aquí en la franja de intersección que aparece en el momento del cruce de estos conjuntos, en esa zona de superposición en la que la escritura es juego y el juego es escritura. En principio y desde un lugar de prejuicio los juegos en la escritura se relacionan con lo no serio, lo no verdadero, lo vacío de sentido; dando por sentado que la curiosidad, el entretenimiento; en fin, que el juego no contiene nada de valor o calidad literaria. El juego ha quedado tristemente asociado a la infancia, los juegos no son bien vistos en el mundo adulto, a menos que supongan un cierto contenido intelectual o sean de una cierta sofisticación, digamos que el ajedrez, las damas, el backgammon y quizás algún que otro puzzle son juegos adultos cuya validez está en sí mismos; también aceptados, pero en menor grado, los crucigramas, las sopas de letras o los naipes, pero más

asociados a actividades “mientras tanto”: mientras se viaja en el tren o mientras se espera en la sala del médico se resuelve una sopa de letras, se pasa el tiempo jugando naipes. Existe por detrás de estas ideas socialmente consolidadas en nuestro aquí y ahora (aunque habrá que analizar los juegos en nuestros teléfonos celulares y la definiciones contemporáneas de las palabras “adulto”, “juego” y “serio”) la idea subyacente que si un juego requiere de un esfuerzo intelectual es digno de ser jugado (agreguemos “intelectual” a nuestra lista de re-definiciones necesarias) por adultos, en cambio nos sonrojaría ver a dos o más adultos jugando a las bolitas o al “veo-veo”. Sin pretender entrar aquí en un estudio socio-antro-cultural-histórico del asunto, nos preguntamos por el juego; si la seriedad literaria es a la escritura lo que la adultez a los juegos, ¿qué sucede en esta intersección de los conjuntos? Hay quienes atraviesan o intentan saltar sobre esos prejuicios y tienen como objeto explícito el juego en la escritura, ¿son por ello poco serios? ¿Sus escritos *no importan*? ¿No tienen *nada que decir*?

3.1 Una apertura

OuLiPo nace en otra intersección de conjuntos: el de la literatura y el de las matemáticas. Hay un consenso general que afirma que el grupo fue gestado por François Le Lionnais (ingeniero químico) y Raymond Queneau (escritor, poeta) como grupo de investigaciones en literatura experimental en 1960. Un grupo inicial se conformó en el hall de entrada en Cerisy luego de haber asistido a un seminario sobre Queneau llamado “Una nueva defensa e ilustración de la lengua francesa”. Algunos de ellos ya se conocían, otros se conocieron en aquella oportunidad, todos de diversos orígenes y procedencia: Jean Queval (traductor, escritor, periodista), Jean Lescure (poeta), Jacques

Duchateau (escritor, guionista), Claude Berge (matemático) y Jacques Bens (poeta) y de diverso rango etario; Queneau nació en 1903, Le Lionnais en 1901, Queval en 1913, Berge en 1926, Duchateau en 1930. Pero OuLiPo no nació siendo OuLiPo, sino que nació con el nombre de SéLiTex (*Seminaire de littérature expérimental*), bajo el ala de la 'Patafísica (a la que Queneau pertenecía desde 1950). Pero esto cambió rápidamente: la literatura (Li) fue la única que el grupo decidió conservar por suponer que era la que los reunía; lo que los interpelaba del lenguaje era la literatura. La idea de Seminario y su estrecho vínculo con la academia, lo intelectual y las escuelas fue rápidamente reemplazada por Obrador, *Ouvroir*, que remite en francés a salas religiosas donde se reunían las mujeres a trabajar para los pobres o para hacer ornamentos para la iglesia; es decir, un lugar de trabajo. La diferencia es crucial, mientras que pensar en un seminario nos lleva a imaginar a un orador y una audiencia escuchando o tomando notas, un obrador o taller (como se traduce a menudo *ouvroir*) remite al trabajo colectivo, a la producción misma. Sin mencionar que, siguiendo a Lescure en su *Breve historia del Oulipo* (Queneau, Perec, Le Lionnais, Calvino, Matthews y otros, 2016: 47) *séminaire* los remitía a la inseminación artificial (*séminaire* hace referencia a "seminal" en francés; la raiz, que se mantiene en el español también, significa "sembrar").

En cuanto al reemplazo de lo experimental por lo potencial, en los albores del grupo las experiencias que iban realizando eran aun difíciles de clasificar y hasta de vislumbrar, por lo que optaron por una característica objetiva del ser literario: su potencialidad; con o sin experimentos, la potencialidad siempre estaría. Esta potencialidad es uno de los pilares de OuLiPo, ya que constituye su interés por ir más allá de un grupo de experimentos literarios o un grupo de vanguardia; constituye el deseo de trazar posibles procedimientos que podrán ser retomados para que otros escritores-lectores escriban. Como señala Eduardo Berti, único oulipiano argentino, *ouvroir* "implica a las claras la

idea de 'abrir' (*ouvrir*) nuevos caminos, la idea de ampliar horizontes." (Queneau, R. y otros, 2016: 23). Se entiende que desde el momento en que lo escrito desborda ampliamente las intenciones del autor, la lengua en sí misma es potencial, el desafío del OuLiPo es, a través de un trabajo metódico y sistemático, encauzar esa potencialidad en un sentido concreto: el de la literatura por hacerse.

Georges Perec se une a OuLiPo en 1967, había conocido a Marcel Bénabou estudiando literatura. Para ese momento había publicado *Las cosas* (1965) y *¿Qué pequeño ciclomotor de manillar cromado en el fondo del patio?* (1966). Sin serlo él aun, ambas obras son profundamente oulipianas; en *¿Qué pequeño...* se narra, por un lado, una historia simple: un grupo de amigos busca la forma de retener a uno de ellos que ha sido reclutado para ir al campo de batalla. Por el otro resulta ser un compendio de "flores y ornamentos retóricos" que se encuentran prolijamente nombrados y ordenados alfabéticamente en un índice al final del libro: Aliteración, Brevitas, Caliepia, etc. Todas las obras de Perec, de una forma u otra se inscriben en los lineamientos oulipianos, sea por las restricciones que utiliza o por el particular humor que acompaña a otras, pero principalmente por la idea de lenguaje y escritura que subyace en cada texto.

OuLiPo trabaja principalmente en dos direcciones: analítica y sintéticamente. Analíticamente se rastrean en el pasado aquellas obras que han recurrido a ciertas restricciones o estructuras similares a las oulipianas sin saber que lo eran. La fórmula "plagiarios por anticipado" fue usada por primera vez por François Le Lionnais en el Segundo Manifiesto del OuLiPo, escrito en 1963; encontramos entre ellos a los poetas alejandrinos, los Grandes Retóricos, algunos poetas barrocos alemanes como Quirinus Kuhlmann, el grupo de los formalistas rusos, especialmente Khlebnikov, así como los

escritores Raymond Roussel o Robert Desnos. (Queneau, R. y otros, 2016: 11). De aquí surgen dos cuestiones fundamentales: por un lado OuLiPo no busca, como las escuelas de vanguardia de siglo XX, ya sea el Dadaísmo o el Expresionismo, la ruptura con el pasado, la innovación que aquellas proponían era a costa de una superación del pasado tradicional, de la imposición de nuevas y mejores formas de proceder; OuLiPo, contrariamente, enfoca la mitad de sus energías en el rastreo de procedimientos utilizados en el pasado que les permiten descubrir nuevas formas de escritura. Volveremos más profundamente sobre el concepto de vanguardias en el siguiente apartado.

Tomaremos como ejemplo de plagiario por anticipación a Raymond Roussel: nacido en 1877 en París en el seno de una familia rica, estudió piano y se dedicó a componer pero también a escribir durante su juventud. En 1894 decide dedicarse por completo a la escritura, lo que le resultaba más sencillo que la composición musical. Invadido por una fiebre de trabajo, Roussel escribe sin parar obsesionado por alcanzar la gloria a partir de libros que en la mayoría de los casos, él mismo se encarga de publicar. Entre 1907 y 1910 descubre o inventa un procedimiento a partir del cual escribirá la mayoría de sus libros restantes, para Rousell (2004) "'la imaginación es todo'; la obra no debe tener nada de real, ninguna observación del mundo, sino combinaciones imaginarias, solo concebidas a partir del lenguaje." (p. 360). Nunca obtiene en vida el reconocimiento que buscaba ni la gloria que tanto amaba y, luego de viajar durante años y seguir escribiendo, y convertirse en un adicto a los barbitúricos y un experto en ajedrez, entrega a su editor, a comienzos de 1933, *Cómo escribí algunos libros míos*. Lo encuentran muerto el 14 de julio de ese mismo año.

El segundo párrafo de *Cómo escribí...* nos da la pauta exacta de la razón por la cual Roussel tiene un lugar privilegiado entre los plagiarios por anticipación: “Se trata de un procedimiento muy peculiar. Y en mi opinión tengo el deber de revelarlo, ya que me parece que tal vez los escritores del futuro podrían usarlo con provecho.” (Roussel, 2004: 9). Dijimos antes que OuLiPo se mueve en dos direcciones; por un lado una acción analítica, a la cual nos estamos abocando, y otra dirección sintética, que, a grandes rasgos se trata justamente de lo que Roussel proponía casi sesenta años antes: generar procedimientos de escritura para poder ser aprovechados por los futuros escritores, dejándolos ya no a merced de la inspiración o el talento como punto único de partida.

A continuación Roussel (2004) explica el procedimiento:

> Escogía dos palabras casi semejantes (al modo de los metagramas). Por ejemplo, billard (billar) y pillard (saqueador, bandido). A continuación, añadía palabras idénticas, pero tomadas en sentidos diferentes, y obtenía con ello frases casi idénticas.
>
> Por lo que respecta a billard y pillard, obtuve las dos frases que siguen:
>
> 1.° Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...
>
> 2.° Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.
>
> En la primera frase, lettres tenía la acepción de 'signos tipográficos' (letras), blanc la de 'tiza' y bandes la de 'orlas'.
>
> En la segunda, lettres significaba 'cartas', blanc 'hombre de raza blanca' y bandes 'hordas guerreras'.
>
> Una vez encontradas las dos frases, mi propósito era escribir un cuento que pudiera comenzar con la primera y terminar con la segunda.
>
> La necesidad de resolver este problema me procuraba todo el material que yo empleaba. (p. 9).

Lewis Carroll, otro plagiario por anticipación, fue quien creó el juego de palabras denominado metagramas: unir dos vocablos mediante una cadena de palabras, cambiando cada paso una única letra y preservando el orden original.

En un ensayo sobre la obra de Roussel y, especialmente, sobre el procedimiento de su escritura y sobre el uso del lenguaje que conlleva, Foucault (1976) concluye que "Su naturaleza (la del procedimiento) arbitraria despojaría a la redacción de toda complicidad, inducción, comunicación subrepticia e influencia y le dejaría, en un espacio absolutamente neutro, la posibilidad de adquirir su propio volumen." (p. 17). Roussel no busca copiar la realidad o escribir a partir de sus sentimientos, sino descubrir espacios en el lenguaje y construir allí cosas que nunca antes habían existido. Quizás su incomprensión sea una consecuencia de esta relación con el lenguaje, quizás, como hipotetiza Foucault, la publicación póstuma de *Cómo escribí...* haya sido más un último intento de la gloria buscada que una gesto de solidaridad con los escritores futuros. ("A falta de otra cosa, me refugio en la esperanza de obtener alguna audiencia póstuma a través de mis libros" (Roussel, 2004: 31) es la frase final del texto); el caso es que el procedimiento que ilustra aparece despojado de toda explicación o introducción, de forma simple y directa (aunque aclara que ha sido siempre una tarea ardua, que el trabajo de buscar esos encadenamientos de palabras, lejos de ser un juego sencillo y placentero, supuso un trabajo extenso). "Y el procedimiento, sigue Foucault (1976), consiste precisamente en purificar al discurso de todos esos falsos azares de la 'inspiración', de la fantasía, de la pluma que corre, para ponerlo ante la evidencia insoportable de que el lenguaje nos llega desde el fondo de una noche perfectamente clara y que no puede ser dominada." (p. 53). Esa noche perfectamente clara nada tiene que ver con el exterior, con el afuera, la realidad o, menos aún, con el azar; si algo

muestra el procedimiento utilizado por Roussel es que el azar puede condicionar las vidas, pero no la escritura.

En segundo lugar, la idea central en relación a la idea de procedimiento del OuLiPo es la idea de *contrainte* o restricción. La escritura, para los oulipianos, siempre está coercionada por algo, aunque sea simplemente por el tiempo o el lenguaje mismo, la división en capítulos de una novela o en versos de un soneto es una regla. El camino tomado por el grupo no es tratar de abolir esas reglas sino dar cuenta de su presencia, tomarlas proactivamente y generar otras. El punto es que estas restricciones, lejos de pensar que han de limitar la escritura, la habilitan y la expanden. Según Ítalo Calvino (otro autor oulipiano) lo que los Románticos llamaron genio o talento o inspiración o intuición no es otra cosa que encontrar el camino adecuado empíricamente, lo que OuLiPo busca hacer mediante las restricciones. Para ser totalmente libre hay que imponerse reglas, así los oulipianos se ven a sí mismos como ratas que construyen el laberinto del cual buscan la forma de escapar. Sin embargo es menester realizar aquí una diferencia que muchas veces juega a favor de los opositores a OuLiPo; se entiende que las reglas (como la cantidad de sílabas de un verso o la división en actos de una obra de teatro) son *necesarias*, que no pueden evitarse por la constitución misma del texto. Las restricciones, por otro lado, no son *necesarias*, por lo tanto son tomadas como un mero artificio retórico; un juego. Pero se sabe -sabemos- que el lenguaje ya no es un reflejo del mundo, su correlato segundo, que los textos no son los hijos de sus autores; por lo tanto, que el lenguaje existe como tal, que es él quien crea la realidad y no al revés. Lo tomamos como un sistema complejo en el que se dan diversas combinaciones de palabras y de frases y es en este sentido que las restricciones de OuLiPo aparecen como una búsqueda experimental, la idea es forzar al lenguaje a salir de su funcionamiento

ordinario, transitar un espacio por fuera de aquello que se quiere comunicar, así, el develamiento de sus posibilidades supondría "¿Una exhibición de virtuosismo? De ninguna manera. Más bien, la exploración de diversas potencialidades." (Queneau, R. y otros, 2016: 13).

En cuanto a la acción sintética del OuLiPo, tomaremos las palabras de Le Lionnaire:

> Es posible componer textos que tendrán cualidades poéticas, surrealistas, fantásticas o de otro tipo, sin que haya cualidades potenciales. Ahora bien, es precisamente esta última característica la que resulta esencial para nuestro trabajo. Es la única que debe guiarnos. El objetivo de la literatura potencial es el de proveer a los escritores del futuro técnicas nuevas que puedan fomentar la inspiración de su creatividad. De ahí la necesidad de una cierta libertad. Hace nueve o diez siglos, cuando un escritor potencial propuso la forma soneto, dejó, a través de ciertos procedimientos mecánicos, la posibilidad de una elección. (Queneau, R. y otros, 2016: 56).

La síntesis de estos procedimientos o restricciones va conformando (aun hoy) una larga lista de restricciones, disponible para quien quiera tomarla, desde las antiguas retomadas (como el soneto o los lipogramas) hasta las inventadas por miembros del OuLiPo (como el Alejandrino Trasplantado o la Literatura Definicional). Dentro del primer grupo podemos encontrar:

> Lipograma: Se trata de un texto en el cual el autor se impone no usar jamás una letra, o varias. Están proscriptas todas las palabras que contienen esa o esas letras. El texto puede tener extensión diversa y el ejemplo más célebre de lipograma es la

novela La disparition, de Gerorges Perec, en la que no se utiliza la letra e, la vocal más usada en francés (fue traducida al español como El secuestro, sin utilizar la letra a).

Palíndromo: El palíndromo es un texto que puede ser leído igual de derecha a izquierda que de izquierda a derecha. Es una forma artística muy antigua, presente en todas las lenguas. Existen palíndromos de sílabas, de palabras y de frases. Ejemplo de un famoso palíndromo monovocálico en inglés, atribuido al presidente Roosevelt: “A man, a plan, a canal: Panama”. Palíndromos del escritor argentino Juan Filloy: “La ruta nos aportó otro paso natural”, “Acaso hubo búhos acá”, “Solo diseca la fe de falaces ídolos”, “Sometamos o matemos”. (Queneau, R. y otros, 2016: 322).

Y los inventados por OuLiPo:

Bubu L'Urubú: Monovocalismo en “u”. Ejemplo: ¡Uh! ¡Un cucú! ¡Un tutú! ¡Humus y rhum! (De Jacques Roubaud)

Locurrima: Se utiliza la rima como principio de sustitución de expresiones corrientes, aforísticas o proverbiales. Ejemplo: “No por mucho merendar, oscurece más gusano”. (De Marcel Bénabou)

Palabras Perequianas: Una palabra será perequiana si todas las letras que tiene en común con el nombre “Perec” aparecen en el mismo orden (la misma cantidad de veces). Un texto es perequiano si todas sus palabras lo son.

Textos con arranque: “Me acuerdo de Reda Caire”. Así comienza el libro de Georges Perec Me acuerdo (Je me souviens). Luego le siguen más de quinientos recuerdos. El libro es una larga lista, y también un largo poema. La lista es exploratoria, sistemática, pero no exhaustiva. Sistematización: todos los “arranques” como “me acuerdo” están permitidos. Por ejemplo: “Me olvidé que...”, “Sé que....”,

> “Lamento que...”, “Dónde leí que...”, “Me pregunto si...”, etcétera. (Queneau, R. y otros, 2016: 323).

El asunto de si se deben dar a conocer o no estas restricciones (como lo hizo Roussel en *Cómo escribí...*) divide las opiniones; para Perec el problema es que, una vez vista la regla o el procedimiento, no se puede ver otra cosa. En este sentido cabe mencionar que las primeras críticas a *La Disparition* (*El Secuestro*), que trataba justamente de la desaparición de la letra *e*, no daban cuenta de la falta de la letra *e* en francés (o *a* en castellano) porque los críticos no habían reparado en ese detalle, ¿debe entenderse esto como un triunfo? En este sentido, podríamos preguntarnos si, más allá de brindar posibles recetas para otros escritores, el conocimiento de la *contrainte* en el caso de los textos oulipianos, corre al texto del lugar del "resultado", lo que supondría un triunfo, ya que es un objetivo para el grupo no hablar de obras como resultados. Pero la pregunta persiste, ¿qué hay más allá del procedimiento? ¿Debe haber algo? ¿El sentido se aloja en el uso mismo del procedimiento? ¿Gana algo el texto si es acompañado por el conocimiento del procedimiento que lo hizo aparecer?

La idea misma de procedimiento refuerza el argumento por el cual rehusamos de la idea del autor como creador y dueño de ideas; justamente lo que refuerza el procedimiento es aquella estructura de la que hablaba Barthes, la enunciación, que no requiere de la persona del autor para funcionar sino que basta con que alguien esté allí para llenar los casilleros del procedimiento, “el lenguaje conoce un 'sujeto', no una 'persona' y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se 'mantenga en pie', es decir, para llegar a agotarlo por completo.” (Barthes, 1993: 2).

El resultado de estos ejercicios o juegos existen en sí mismos (es decir, se pueden considerar una obra), pero además señalará a todos los otros textos que potencialmente podrían originarse a partir de esa coerción y todos aquellos de los que proviene. Todos los textos posibles están ya en esa oración primera, en esa restricción. El corolario de este proceso es, necesariamente, la exhaustividad. Esto es particularmente cierto en el caso de Perec, quien se centra en pequeños retazos de la realidad; su objetivo no es agotar el mundo, sino agotar pequeños fragmentos del mundo. En *La cámara obscura (*1973), una recopilación de 124 sueños de Perec descubre una edición de *El Secuestro* en la que la letra "e" aparece por todas partes, como en el trabajo incompleto, interrumpido por la muerte de Perec que trataba sobre un libro incompleto dejado por un escritor que desaparece, se encuentran las metáforas de lo que Perec sabía; que la literatura es un rompecabezas sin solución.

Además de no considerarse un movimiento literario o una escuela (se considera, más bien, un jardín de infantes) y de no buscar un corte con respecto al pasado, OuLiPo se aleja definitivamente de las expresiones de vanguardia en otro aspecto fundamental, en palabras de Claude Berge: “El Oulipo es el anti-azar” (Queneau, R. y otros, 2016: 10). Bajo la influencia del descubrimiento psicoanalítico del inconsciente y en reacción al realismo y romanticismo que los precedían, los surrealistas proponían como procedimiento la escritura automática, la fluidez de la pluma con el objetivo de sortear el juicio de la conciencia. OuLiPo se encuentra en el otro extremo de este arco; lejos de lo que podría pensarse a primera vista, el azar queda excluido completamente, nada se deja librado a él y es en este punto donde la relación con las matemáticas se hace más visible. De hecho, los integrantes del grupo eligieron como modelo a Bourbaki, el grupo que durante la década del '30 buscaba un fundamento sólido para las matemáticas. De

acuerdo con Marcel Bénabou, oulipianos y bourbakistas tenían tres cosas en común: el carácter colectivo, el abordaje completo de un campo (lo matemático y lo literario) y la utilización de un instrumento privilegiado: el método axiomático para Bourbaki y la *contrainte* para los oulipianos. "El proyecto consistirá en una tentativa de exploración metódica, sistemática, de las potencialidades de la literatura, o mejor dicho, de la lengua." (Queneau, R. y otros, 2016: 11). La relación entre la escritura y las matemáticas en OuLiPo (y en la literatura en general) es más estrecha de lo que a priori podría pensarse ya que, en primer lugar, hay algo del orden del lenguaje entendido como espacio sistematizado, como aquello *en* lo que estamos inmersos y no como una herramienta que nosotros manejamos a nuestro antojo, que también está presente en las matemáticas: un escritor comienza una novela, imagina a sus personajes, los describe, los comienza a habitar y en un punto de inflexión ellos toman las riendas del relato (si es que no las tuvieron desde siempre) y hasta discuten con él acerca del devenir de la novela. Estos personajes existen, entonces, por sí mismos, en la medida en que el lenguaje es un sistema que no requiere en realidad del autor, los personajes pueden, y de hecho viven por fuera del autor.

> Del mismo modo, las esencias matemáticas, que parecen depender de nuestra imaginación, serán, para el matemático que no las mira desde fuera sino que sigue el detalle de su crecimiento, seres verdaderos que observa mucho más que los fabrica y que compara al objeto de estudio del naturalista antes que a las invenciones arbitrarias del jugador. Henri Poincaré, preguntado sobre su método de trabajo, respondió que le guiaba su tema y no podía dirigir él mismo su marcha. (Oulipo: cifras y letras: 2014, p. 9).

Así tanto la literatura como las matemáticas constituyen espacios que pueden ser explorados; es más, constituyen objetos concretos, que van más allá de su función de representación. Por lo tanto, puede operarse sobre el lenguaje como sobre otros objetos de la naturaleza, esta concretitud (no la que remite a los objetos sino a lo concreto de las palabras mismas) es mostrada por Lescure en un simple ejemplo: decir "el hombre malo mató al chico pobre" es muy diferente a decir "la maldad del hombre mató a la pobreza del chico". "El lenguaje (literario) no manipula, como todavía se cree, las nociones, sino que se maneja con objetos verbales e incluso, para la poesía (¿puede hacerse una diferencia entre poesía y literatura?) con objetos sonoros." (Queneau, R. y otros, 2016: 52).

Hemos enumerado diversas tendencias oulipianas: las consignas o estructuras nuevas propuestas a los futuros escritores (Minisextina, Poema del metro, Sardinosaurio), los métodos de transformación que se utilizan sobre textos ya existentes (Haikuzación, S+7, Inventario). Nos encargaremos ahora de las transposiciones de conceptos en las diversas ramas de las matemáticas hacia las palabras: como la poesía factorial, en la cual algunos de los elementos del texto pueden ser permutados de todas las maneras posibles, según la voluntad del lector o del azar; en su evolución a la forma novela se resuelve en una obra cuyas páginas, sueltas, pueden ser leídas sin que importe el orden, a voluntad del lector. Al mejor estilo *Rayuela*, es el lector el que va eligiendo el destino de la novela a medida que avanza. El contra-ejemplo lo encontramos en *El arte y la manera de abordar a su jefe de sector para pedirle un aumento*: "haciendo exactamente lo contrario de lo que había hecho Queneau en 'Un cuento a su gusto', desarrollé linealmente un organigrama: mientras que, con todas sus hipótesis, alternativas y decisiones, se despliega en el esquema de una página la situación dada

(pedirle un aumento al jefe de servicio), me han sido necesarias 22, a doble columna y con caracteres pequeños, para explorar sucesivamente todas las eventualidades" (Perec, 2012: 52).

Además de *La vida instrucciones de uso*, que es un proyecto que nace a partir de un bi-cuadrado latino ortogonal de orden 10 y del cual nos ocuparemos en detalle en el próximo apartado, también podemos mencionar la "poesía exponencial": en *Cien mil millones de poemas*, Queneau escribe diez sonetos, cada verso se encuentra físicamente separado de los demás en catorce tiras de papel, por lo que el lector puede realizar las combinaciones que le plazca.

La Teoría de los Grafos ha proporcionado otros caminos posibles para los escribientes: ante la figura de un grafo, con puntos y recorridos; el lector puede establecer un punto de partida y uno de llegada y realizar el camino que le apetezca. O también grafos en los que se ofrecen a cada paso dos continuaciones posibles, según qué opción le interese más al lector. También están los relatos en cajas, donde un personaje cuenta la historia de otro personaje que cuenta la aventura de otro... y así hasta el infinito, o hasta que todo vuelve a comenzar. Como en *Still life/Style leaf* donde el recorrido por la mesa de trabajo de Perec llega a la hoja donde está escrita la descripción de la mesa de trabajo donde...

Y como hemos mencionado, las posibilidades se multiplican día a día en un contexto histórico en el que las palabras fluyen sin cesar de una máquina a la otra, ¿por qué no escribir poemas utilizando el método S+7 pero con el corrector de los celulares? ¿Cómo pasar capítulos del Quijote a tweets? Las posibilidades solo se multiplican...

Ahora bien, aunque entendamos al lenguaje en su materialidad es inútil ignorar que cada palabra supone un sentido, éste, en el caso de los integrantes de OuLiPo queda

"a la buena voluntad de cada autor". Históricamente se ha asociado la calidad de una obra al sentido, al "contenido", a lo que busca comunicar; por eso aquellos que juzgan los juegos oulipianos como meras distracciones suponen, de alguna manera, que al estar puesto el interés en la materialidad de las palabras, en su ordenamiento, en su encadenamiento, su sentido es malo o, cuanto menos, nulo. Pero, ¿una cosa supone necesariamente la otra? Y volvemos irremediablemente a la cuestión del conocimiento del procedimiento utilizado y su efecto sobre el impacto que el texto produce en quien lo lee. ¿Es *La vida instrucciones de uso* una novela *mejor* cuando leemos sobre el complejo procedimiento que utilizó Perec para escribirla? ¿Deja de ser "una novela" para pasar a ser "un juego"? Ciertamente la repuesta es negativa. Por un lado, dejemos de lado, en otro siglo, los criterios de calidad asociados a "mejor" o "peor"; ¿mejor o peor que qué? Pero esta ya es otra discusión, y una muy controversial hasta nuestros días. Sin embargo, no puede obviarse la idea de calidad; OuLiPo no busca generar procedimientos para escribir "buenas obras" sino para escribir. Como ya lo había dicho Roussel: "Del mismo modo que es posible hacer versos buenos o malos con las rimas, también es posible, con este procedimiento, hacer obras buenas o malas." (Roussel, 2004: 21).

> Se trata de provocar deliberadamente eso que las obras maestras han producido secundariamente o como por añadidura, y sobre todo de hacer aparecer en el tratamiento mismo de las palabras y de las frases lo que la misteriosa alquimia de las obras maestras genera en las esferas superiores del sentido y de la fascinación estética. Se entiende fácilmente que la Literatura Potencial no es una receta para "hacer obras maestras": apunta a algo infinitamente menos elevado, su esfuerzo de encontrar la misma facultad generadora de aquella, pero en el orden mucho más

> elemental y más científico de las estructuras del lenguaje. (Queneau, R. y otros, 2016: 61).

A pesar de que todas las palabras tienen el mismo valor y que por ello pueden asociarse de mil maneras posibles, la forma en la que se ensamblan no *da lo mismo*; no estamos proponiendo olvidar el juicio e ignorar la calidad de un texto (sean cuales fueran los criterios que cada uno aprecia), no todos los lipogramas deben ser placenteros porque fueron generados a partir de un procedimiento. Y el trabajo que conlleva realizar el procedimiento no es una garantía de su belleza. La idea misma de calidad tiene un anclaje histórico, pero también político:

> Desde una perspectiva militante la calidad de la obra puede considerarse un residuo de la ideología burguesa, que hace obstáculo a la fusión plena de vida y poesía. El recurso de considerar la obra como documento permite anular la calidad. Por supuesto que esto no se realizó del todo en la realidad; es parte de la contradicción irresuelta del surrealismo, que en la estela de Dadá, el puro gesto del arte sin el arte, se hizo archivista sin renunciar al gesto. (Aira, 1998: 36).

Pero si en vez de hablar de calidad hablamos de eficacia, el panorama cambia completamente: en el Segundo Manifiesto de OuLiPo se lee "La eficacia de una estructura (es decir, la mayor o menor ayuda que puede aportarle a un escritor) depende, en principio, de la mayor o menos dificultad de escribir textos respetando reglas más o menos restrictivas" (Queneau, R. y otros, 2016: 38).

La calidad se busca, entonces, en el procedimiento y no en la obra, porque es el procedimiento el que tiene la cualidad potencial que OuLiPo valora por sobre todas las demás y porque es la que empujaría al lenguaje fuera de sus lugares habituales. "Lo que

el OuLiPo pretendía mostrar era que las restricciones son tan hermosas, tan generosas, como la literatura misma." (Queneau, R. y otros, 2016: 50). A este respecto nos dice Roubaud: “Una buena restricción oulipiana es una restricción simple” (p. 121). Y da como ejemplo el lipograma, suponiendo que la sustracción de una letra es, según Perec, “la operación más neutra, más neta, más decisiva, algo así como el grado cero de la restricción, a partir del cual todo resulta posible.” (p. 168). Además el lipograma puede hacer surgir una obra o aplicarse a otra ya existente; Néstor de Laranda reescribió en el siglo III la *Ilíada* privándose de *alpha* en el primer canto, *beta* en el segundo, *gamma* en el tercero y así sucesivamente. La sencillez de la propuesta lipogramática puede a su vez enfrentarse con una realización dificultosa.

> Evitó, conscientemente por siempre, el recurso cómodo de lo psicológico unido con lo ético que constituye el súmmum del buen gusto en este terruño. Su producto le hizo entrever un poder desconocido, un poder que se ignoró, pero que según él sirve de estímulo y se inscribe con honor en el surco que descubrieron libros como El Quijote o Locus Solus, como los de Sterne, los de Julio Verne, los de Leiris, o -por qué no un Opus Nigrum u Opus Niveum- libros por los que siempre expresó, con gritos incluso, su fervor, sin poder cumplir sus deseos de conseguir un escrito que los repitiese, en su diversión, en su humor ilógico, en su disfrute del término preciso, en el poder sugestivo de un cierto tono irónico, de los retorcido, de lo invertido, del ingenio siempre inquieto poniéndose siempre límites superiores. (Queneau, R. y otros, 2016: 267).

“Él” es, sin dudas, Perec, quien escribe estas palabras sobre su búsqueda en la escritura, sobre los descubrimientos que realizó al tiempo que leyó y releyó a ciertos autores, sobre aquello a lo que busca, si es que busca algo; él escribe aquí, sin la letra *a*.

El trabajo oulipiano es, además, y no hay que olvidar esta característica por un segundo, divertido; no tiene una finalidad seria o académica, a OuLiPo no le interesa resolver grandes cuestiones o que lo que se haga tenga una utilidad; descubrir leyes que nos gobiernen o máquinas infalibles. OuLiPo es juego y el juego tiene como principal característica la gratuidad; no se busca nada con el juego más que jugar, la literatura así entendida supone que no hay enseñanza, búsqueda espiritual, recorrido mental ni moraleja: se escribe para escribir.

Pero volvamos a esta cuestión: ¿qué sucede en la escritura a partir de un procedimiento y el sentido que ella tiene? ¿Escribir para escribir supone que no queda nada de esa escritura? ¿Que estos autores no tienen, realmente, *nada que decir*? La escritura se dice por sí misma, se señala a ella misma en ese laberinto de espejos, pero ¿eso quiere decir que existe solo en el momento de ser escrita y que luego pierde su sentido? Sin embargo, nuestros muebles nos prueban que algo queda, que todos esos garabatos negros sobre las hojas blancas persisten, nuestras bibliotecas rebosan de libros. Entonces, más allá de estas restricciones que nos pueden llevar a otras escrituras, lo cual está muy bien y es muy agradable; más allá de esta apertura, ¿qué queda?

Ese sentido que tanto buscamos está, quizás, no en la escritura, en sus infinitas formas o procedimientos, en esos personajes que amamos o nos repelen, en esas listas interminables de poemas sufrientes o novelas al calor del hogar, en esas palabras especialmente elegidas y articuladas, sino que si quisiéramos ubicarlo, si pretendiéramos que exista en *algún lado*, pues, pensemos que ese sentido puede estar en el lector, o, a la manera oulipiana, en el lector-escritor: si el texto es en realidad intertextualidad, una malla de relaciones de innumerables textos, que a la vez provienen

de otros textos, que establecen diálogos entre sí, entonces el lugar donde se cruza toda esa malla no es el autor, sino el lector, él es

> el espacio mismo en que se inscriben sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan solo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. (Barthes, 1987: pp. 65-71).

Con todo, se trata de abolir esas distinciones autor-lector, forma-contenido, escribir-leer; no porque sean concretamente iguales o conlleven las mismas actividades sino porque han quedado históricamente asociadas a actividades separadas que si no lo estuvieran enriquecerían nuestra labor de lector-escritor, quizás la mejor forma de leer sea escribiendo y la mejor forma de escribir sea trabajando.

4. La escritura como práctica: el procedimiento en la obra de Perec

"La poesía egocéntrica de nuestros antepasados en que ellos tratan de demostrar al lector cuán estimable o repudiable es el ser humano, cuán inteligentes y sensibles son ellos, cuán dignos de consideración son los objetos de este mundo, debe ceder el paso a una poesía más objetiva de simple descripción de la naturaleza del hombre."

Nicanor Parra

Si bien hemos decidido dejar fuera uno de los ejes que estructuran la obra de Perec, es decir, lo narrativo, nos detendremos aquí, como consecuencia verosímil de todo lo expuesto, no en el resultado (la novela en sí; el libro o "la obra") sino en el procedimiento a partir del cual ella fue escrita. Podrían esgrimirse varias razones por las cuales hemos recalado en la escritura de *La vida instrucciones de uso* (1978); su reconocimiento (varios premios), la significación de su publicación en la vida de Perec (a partir de su publicación solo se dedicó a escribir), su extensión (más de 500 páginas), sin embargo, aquí, a nuestros fines y propósitos utilizaremos *La vida...* como brújula en el terreno de la idea de escritura propuesta por las vanguardias literarias y el concepto de procedimiento. ¿Qué fueron estas vanguardias? ¿Qué nos han legado?

4.1 De Vanguardias

Hemos mencionado en varias ocasiones a lo largo del trabajo las vanguardias de siglo XX sin detenernos en ellas, quisiéramos ahora tomarlas como una herramienta más en la reflexión sobre la idea de procedimientos. La primacía de la razón burguesa ilustrada encuentra su límite o, al menos, la condensación de los resultados de sus ideales y visión del mundo, habiendo prometido una vida plena en la autonomía del

individuo, en el estallido de las grandes guerras mundiales. Pero además de la catástrofe y la muerte, queda como saldo de esos años la figura emergente y victoriosa del sujeto revolucionario, este sería el momento preciso y esperado para terminar con todo aquello que se había prometido y no se había cumplido; de la destrucción emerge una figura esperanzadora: un nuevo Estado que anuncia, junto con la ruptura, una nueva vida. Ese panorama lo envolvió todo y en la esfera artística y cultural, como no podía ser de otro modo, el cambio también devino real y disruptor: hay un rechazo a la tradición estética, pero no solo contra las obras en los museos, sino como conjunto de valores, costumbres, visiones, ideas que el nuevo artista busca eliminar. A grandes rasgos y muy superficialmente este es el contexto en el que se gestan y nacen las vanguardias artísticas de siglo XX, tomaremos de este extenso y complejo proceso solo aquello que entendemos pertinente y necesario para el desarrollo aquí propuesto.

Raymond Williams (1997) distingue distintos momentos en los albores de estos grupos que más tarde devendrán en las llamadas vanguardias: en un principio se conformaron grupos de artistas e intelectuales innovadores que aspiraban a protegerse de un ámbito artístico dominado por las leyes de mercado y la academia; más tarde y con especial énfasis en la idea de creatividad, idea que en períodos anteriores, como el Romanticismo, tenía que ver con retornar a los ideales espirituales del pasado, estaba ahora en estrecha relación con la abolición de modelos tradicionales, utilizando este nuevo contexto en su favor, buscando en la industrialización, la máquina y la velocidad facilidades para la producción y distribución de sus obras, decantando en una actitud decididamente opositora, no solo buscando promover sus obras, sino, y en el mismo movimiento, atacando al orden establecido y con él al conjunto de condiciones sociales, económicas, culturales que lo habían posibilitado; atacando a esa clase social burguesa,

su moral y también su estética. En resumen, estas corrientes surgen y se desarrollan en un momento de crisis, de ruptura, de decepción con respecto al Iluminismo y la razón positivista que tanto había prometido.

La relación que "el arte" venía manteniendo con "la vida", utilizando el par opuesto en el cual el "arte" es una representación de la vida o "el mundo" aunque no todo el mundo, sino de una porción relacionada a la estética, el goce, lo bello; esa relación rompe con la visión de las corrientes estéticas dominantes hasta ese momento: el naturalismo, el realismo, el impresionismo. Ellas mantenían con "el mundo" o "lo real" una relación de representación: el lenguaje (en sus manifestaciones literarios, pictóricas, etc.) se encontraba, en este sentido, en una posición segunda con respecto a lo real, a la vida; el arte representaba la realidad, el lenguaje decía sobre la vida. Lo que los grupos de vanguardias, el Surrealismo y Dadá por tomar los más representativos, vienen a subvertir es este orden: el lenguaje no refiere a un mundo preexistente al que él va a descubrir o representar mediante sus escritos, sus pinturas o sus esculturas; sino que el lenguaje construye la realidad, no es su copia o reflejo. El planteo de las vanguardias es que al ser el lenguaje el que constituye la realidad, tendremos la realidad que podamos o queramos construir; y, en consecuencia se entiende que no hay una única y "verdadera" realidad, aquello que se condensaba en la idea de objetivo, real, verdadero frente a lo subjetivo, personal y singular.

Y si pensamos al arte en la discusión objetividad/subjetividad nos encontramos frente a otro planteo de las vanguardias con respecto a qué es lo válido, qué es lo bello, qué, en fin, es arte y qué no lo es. Planteo que no es exclusivo de este momento histórico, pero que, siguiendo con el hilo que conduce nuestro texto, supone en este

momento una ruptura: la Modernidad planteó, a partir de la desacralización del mundo y la aparición del individuo libre, la emergencia de la esfera artística autónoma, ya no ligada a la religión ni a cualquier otro ámbito. Comenzó a existir una esfera particular del arte pero que, por no estar sujeta a la religión, tampoco era realmente autónoma: su la ligazón era ahora política. El arte comienza a delimitar un ideal burgués; la armonía, la belleza, la unidad era el arte como un ideal moral y pedagógico burgués. En este contexto se encuentra lo que ya hemos mencionado con respecto a lo que Barthes considera una "escritura de clase" pero que en el momento en que se desarrolla no aparece explícitamente ligada a una clase sino que se muestra como universal, como única y *verdadera*. Las vanguardias no solo ponen al descubierto esta unión sino que buscan conciliar la unión entre el arte y la vida: "las vanguardias artísticas plantearon la caducidad del arte si no podía participar de la vida o hacer que ella, la materialidad cotidiana de la vida misma, ingresara al arte sin mediación alguna. Gesto de borramiento de todo límite que, en el caso de la literatura, permitía pensar toda escritura como texto literario y todo sujeto como escritor." (Kozak, 2006: 12). Nos encontramos aquí con uno de los grandes objetivos de las vanguardias: la democratización, la posibilidad de que el arte forme parte de la vida sin parámetros de belleza religiosos o políticos, sin museos, sin cánones, sin especialistas; otra gran figura de la era moderna, pero no nacida en la modernidad sino que, a partir de la aparición de la esfera propia del Arte (en mayúscula) y su consecuente proceso de sacralización de la obra de arte, se desarrolla la figura del artista como genio o poseedor de un don, el artista como un ser elegido por el dedo invisible del talento (lo que para Aira es la *miseria psicológica*). Pero, ¿cómo conseguir esa democratización? Una posible respuesta se encuentra en la idea de procedimiento:

> Como en toda "escuela", al menos en su fase militante, en el Surrealismo el proceso fue preponderante. Las vanguardias fueron esencialmente recetas de 'como hacerlo'; el único paradigma de calidad que importaba era la realización del proceso creador, ya que la calidad del resultado solo podía darla el tiempo, que por definición quedaba en suspenso.
>
> El proceso clave del Surrealismo, o la clave del proceso, fue la escritura automática, que es algo así como el proceso en estado puro en tanto pretende ser un flujo libre del inconsciente, es decir del área mental libre de la consideración de los resultados, del juicio crítico. El resultado se reabsorbe en el proceso; el proceso mismo ya es resultado. (Aira, 2000: 165-170).

El procedimiento pasa a ocupar el lugar del resultado o de la obra; lo que debía hacer el arte no eran más obras de arte sino recetas que condujeran a esa idea de democratización del arte. En el Surrealismo en particular, el procedimiento en el caso de la literatura pasaba por no dejar a la razón juzgar lo escrito, postularon, en cambio, un fluir automático del inconsciente, sin pensar en el antes ni en el después; sin pensar en nada de hecho. Y lo que de esto se desprende es la posibilidad de abrir este juego de la escritura a quien quisiera jugarlo, a no necesitar ser un escritor o estar inspirado para poder escribir. El Primer Manifiesto Surrealista, publicado por André Breton (1924), reza:

> Ordenen que les traigan recado de escribir, después de haberse situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de su espíritu, al repliegue de su espíritu sobre sí mismo. Entren en el estado más pasivo, o receptivo, de que sean capaces. Prescindan de su genio, de su talento, y del genio y el talento de los demás. Díganse hasta empaparse de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escriban deprisa, sin tema preconcebido, escriban lo

> suficientemente deprisa para no poder refrenarse, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se les ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción. Pero eso, poco ha de importarles; ahí es donde radica, en su mayor parte, el interés del juego surrealista. (p. 16)

Ligada a la materialidad más que al intelecto, esta escritura automática se ubica en otro lugar con respecto al lenguaje; pretende anular "lo real" o "el mundo" en un sentido moderno y quedarse solo en la acción de escritura, el lenguaje en primer y único plano: lo más sano de las vanguardias, dice Aira (2000), "es devolver al primer plano la acción, no importa si parece frenética, lúdica, sin dirección, desinteresada de los resultados. Tiene que desinteresarse de los resultados, para seguir siendo acción." (p. 165-170).

Si el lenguaje muta, si ya no representa, si ya no es segundo con respecto a "lo real", si es ahora él quien construye la realidad en vez de contarla, entonces ya no hay secreto que buscar bajo o detrás de las palabras, ya no hay un "qué quiso decir" ya, finalmente y volviendo a Beckett, realmente ¿qué importa quién habla?

> Y el procedimiento consiste precisamente en purificar al discurso de todos esos falsos azares de la 'inspiración', de la fantasía, de la pluma que corre, para ponerlo ante la evidencia insoportable de que el lenguaje nos llega desde el fondo de una noche perfectamente clara y que no puede ser dominada. Supresión de la oportunidad literaria, de sus caminos oblicuos y sus atajos, para que aparezca la línea recta de un azar más providencial: el que coincide con la emergencia del lenguaje. (Foucault, 1976: 53)

4.2 Instrucciones de uso

La relación entre Perec y el procedimiento es muy estrecha; si bien el momento más ilustrativo de dicha conexión se da en el marco de OuLiPO, el procedimiento representó para él, también, una posibilidad para librarse del genio o la miseria psicológica. Otra forma de escritura se hace presente partiendo no de una idea o la inspiración sino de un procedimiento claro que el autor ha comentado en "Cuatro figuras para *La vida instrucciones de uso*" (Queneau, R. y otros, 2016: 209), texto que puede leerse como registro del proceso de escritura o, más bien, una receta que funciona como una estructura compuesta por casilleros que pueden ser completados de formas distintas cada vez, que se relacionan entre sí por una serie determinada de procesos y de los cual emerge un relato. La formulación del procedimiento se encuentra aquí relacionada más a una idea de obra en sí misma que a una explicación o develamiento del secreto de la novela; es decir, se muestra el procedimiento a partir del cual la novela fue escrita no porque ella encierre un misterio o porque la anécdota del momento en que Perec la ha escrito tenga algo de extraordinario, sino que este camino seguido y mostrado por él es más el resultado que la novela misma, ese procedimiento y su explicitación puede así ser copiado, reforzado, refutado, citado o robado... pero siempre para conducir hacia nuevas escrituras. Todo esto sin suponer que para escribir se puede ya prescindir de un sujeto; dice Aira (2016): "Hablé de 'generación automática de relatos' pero es incorrecto porque no es automática; yo reemplazaría esta última palabra por 'no psicológica'" (p. 73).

La vida instrucciones de uso describe las habitaciones, las actividades que en ellas se suceden y que han sucedido en el pasado, de un edificio parisino. En todo el relato encontramos descripciones de las habitaciones, de los ocupantes actuales y antiguos de la casa, enumeraciones de los objetos, su procedencia y una infinidad de historias que van formando una malla en la cual no falta ninguno de los juegos y ejercicios de Perec. Descripciones minuciosas, enumeraciones exhaustivas, citas provenientes de los mil focos de la cultura (y, especialmente, de la literatura), referencia a hechos reales y ficticios, a personajes reales y ficticios colman más de 500 páginas (en la edición en castellano, al menos). Pero como hemos aclarado, no nos interrogaremos aquí por el contenido mismo de la novela (por aquella interrogación de la que hablaba Perec al describir su obra, la que concernía a lo novelesco, al gusto de escribir relatos), sino por el procedimiento del cual ella surgió.

Para llegar a este procedimiento, explica el autor, ha partido de tres bosquejos independientes: por un lado la propuesta de utilizar una estructura matemática llamada bi-cuadrado latino ortogonal de orden 10, idea propuesta al OuLiPo por Claude Berge (matemático francés). En segundo lugar, la descripción de un edificio parisino a partir de un dibujo de Saul Steinberg, que muestra un edificio del que una parte de la fachada fue eliminado, dejando ver el interior de las habitaciones:

> el solo inventario -y no sería ni siquiera exhaustivo- de los elementos del mobiliario y de las acciones representadas tiene algo de auténticamente vertiginoso: 3 cuartos de baño; el del 3° está vacío, en el del 2° una mujer se está bañando; en la planta baja un hombre toma una ducha.
>
> 3 chimeneas de tamaño diferente, pero alineadas. Ninguna funciona (nadie hace fuego en ellas, si se prefiere); las del 19 y el 29 están equipadas con morillos; la del

1° está cortada en dos por un tabique que divide igualmente las molduras y el rosetón del techo.

6 arañas y 1 móvil tipo Calder

5 teléfonos

1 piano vertical y su taburete

10 individuos adultos de sexo masculino, de los cuales

1 bebe un vaso

1 escribe a máquina

2 leen el periódico, uno está sentado en un sofá, el otro está estirado en un diván

3 duermen

1 se ducha

1 come tostadas

1 atraviesa el umbral de una habitación en la que hay un perro...” (Perec, 2004: 72).

Y en tercer lugar un personaje surgido en la reconstitución de un puzzle gigantesco con la imagen del Puerto de La Rochelle, Bartlebooth, cuyo nombre “tomado de Valéry Larbaud y de Melville, ya estaba elegido, y había escrito de su historia un resumen de dos páginas.” (Queneau, R. y otros, 2016: 210). Así, la estructura matemática podía coincidir con el plano de la casa: “cada pieza del inmueble sería una de las casillas del bi-cuadrado y uno de los capítulos del libro; las permutaciones engendradas por la estructura determinarían los elementos constitutivos de cada capítulo: mobiliario, decorados, personajes, alusiones históricas y geográficas, alusiones literarias, citas, etc.” (Queneau, R. y otros, 2016: 210).

Esto le proporcionó a Perec la estructura, la malla, sobre la cual armar su puzzle, la manera en que podía distribuir las historias y los personajes. El problema, y una gran

diferencia entre un dibujo y libro, es la sucesión necesaria de este último para funcionar como tal, no puede presentarse todo a la vez y dejar que los ojos elijan un recorrido, sino que se debe, al menos, ofrecer un orden de lectura; un orden de escritura. Este orden, que no podía dejarse librado al azar, tampoco prometía mucho como sucesión de una habitación a otra (¿por orden de contigüidad? ¿Alfabética? ¿Numérica?); hubiese sido muy tedioso describir habitación por habitación, piso por piso. "Así pues, decidí aplicar un principio derivado de un viejo problema bien conocido por los amantes del ajedrez: la poligrafía del caballo; se trata de que el caballo recorra las 64 casillas de un damero con pararse más de una vez en la misma casilla." (Queneau, R. y otros, 2016: 211). Para la elaboración de la novela debía encontrar una solución para un damero de 10 x 10, ya que *La vida...* se trata de dos series de 10 elementos que se suceden 21 veces. La organización en 6 capítulos de la novela también proviene del ajedrez: cada vez que el caballo pasa por los cuatro bordes del cuadrado comienza una nueva partida. ¿Cómo funciona esa organización?

> Para entender lo que es un bi-cuadrado latino ortogonal de orden 10 y cuáles pueden ser sus aplicaciones a la novela, lo más fácil es partir de un bi-cuadrado latino ortogonal de orden 3.
>
> Imaginemos una historia de tres capítulos en la que actúan tres personajes llamados respectivamente Dupont, Durand y Schustenberger. Dotémosles de dos series de atributos: por una parte, tocados: un quepis (Q), un hongo (H) y una boina (B); por otra, cosas (?) que pueden tenerse en la mano: un perro (P), una maleta (M) y un ramo de rosas (R). El problema es contar una historia en la que los tres personajes tendrán sucesivamente esos seis elementos sin repetir ninguno de ellos. La fórmula siguiente,

	Dupont	Durand	Schstenberger
	QM	BR	HP
	BP	HM	QR
	HR	QP	BM

> que no es otra cosa que un bi-cuadrado latino ortogonal de orden 10 (trivial), proporciona la solución del problema. En el primer capítulo Dupont tendrá un quepis y una maleta; Durand una boina y rosas; Schustenberger, un hongo y un perro. En el segundo. Dupont tendrá una boina y un perro; Durand, un hongo y una maleta; Schustenberger, un quepis y un ramo de rosas. En el tercero, Dupont llevará un hongo y rosas; Durand un quepis y pareará a su perro; y Schustenberger, tocado con una boina, llevará a cuestas una maleta. solo quedará entonces inventar las historias que justifiquen esas sucesivas transformaciones. (Queneau, R. y otros, 2016: 212).

Aquí, entonces, el proceso creativo es más un proceso productivo que inspiracional, en vez de partir de una historia que contar o una idea, se parte de un juego matemático de 100 casilleros que hay que ir completando a través de la combinación de varios elementos. Sin embargo, los capítulos de *La vida...* son 99... Perec se permite "una desviación" (un clinamen en el lenguaje oulipiano, es decir, la excepción a la regla): así es que la casilla del desplazamiento 66 –que corresponde a un sótano– no se describe y en su lugar se salta a la siguiente casilla, por lo cual el libro tiene 99 capítulos y no 100. Este capítulo sucede en una tienda de antigüedades de una tal señora Marcia; algunos oulipianos encuentran la razón de esta decisión al final del capítulo 65:

> Y se ha traído del pueblo algunos utensilios y accesorios sin los que no podría pasar: su molinillo de café y su bola para el té, una espumadera, un colador de

> chino, un pasapuré, un baño maría y la caja en la que, desde siempre ha guardado su vainilla en vainas, su canela en rama, sus clavos de especia, su azafrán, sus granos y su angélica, una vieja caja de galletas de hojalata, cuadrada, en cuya tapa se ve una niña que muerde una punta de una galletita. (Perec, 1992: 373).

Según Marta Macho Stadler, Profesora Agregada de la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), en un documento elaborado en 2012 sobre el OuLiPo esa esquina de la galletita equivale a la casilla inferior izquierda, que tras un *mordisco* desaparece del juego y que por ello queda afuera del libro.

La forma de puzzle es recurrente; también al interior de la novela, en la historia de Bartlebooth, personaje principal en tanto se relaciona con el resto de los, de acuerdo con Stadler, 1467 personajes; Bartlebooth, decíamos, un rico excéntrico y extraño que estudió acuarela durante años para emprender un viaje alrededor del mundo, pintando todos los puertos que tocaba junto a su fiel sirviente Smautf. Una vez terminada cada acuarela era enviada a Winckler, artesano contratado por Bartlebooth, también residente de la casa, que realizaba meticulosamente con cada acuarela, pegada sobre un rectángulo de madera, un puzzle. Bartlebooth pasa sus últimos años, de regreso en París, armando cada uno de esos puzzles que alguna vez pintó. Y la novela culmina:

> Es el veintitrés de junio de mil novecientos setenta y cinco y van a dar las ocho de la tarde. Sentado delante de su puzzle, Bartlebooth acaba de morir. Sobre el paño negro de la mesa, en algún punto del cielo crepuscular del puzzle cuatrocientos treinta y nueve, el hueco negro de la única pieza no colocada aún dibuja la figura casi perfecta de una X. Pero la pieza que tiene el muerto entre los dedos tiene la forma, previsible desde hacía tiempo en su ironía misma, de una W. (Perec, 1992: 572).

Un legado que dejaron las vanguardias, entonces, son las bases para producir procedimientos que toman ahora el lugar del resultado; de la obra. En este intento de democratización las obras deben hacerse *solas* o no hacerse; con *solas* volvemos a la idea de "no psicología"; el objetivo no es declarar la muerte del sujeto y el triunfo de la máquina... no, al menos, en el terreno de los relatos. Y más que la resultante pueda ser tomada como una "obra", proponemos que el procedimiento puede pensarse, en palabras de Barthes como Texto. Y veamos por qué.

4.3 El procedimiento es el texto

En *De la obra al texto* (1974), se habla de un deslizamiento epistemológico más que de un corte o un cambio, que se viene desarrollando en diversas disciplinas y, especialmente, en el espacio interdisciplinario que entre ellas ocurre. Las influencias de la acción conjunta del marxismo, el freudismo y el estructuralismo han obligado a la lingüística a replantearse el concepto de obra (noción tradicional que, según el autor, ha sido concebida newtonianamente) y hacer emerger, en este deslizamiento otro objeto: el Texto (utilizaremos Texto, en mayúscula para referirnos al concepto presentado por Barthes, como él mismo lo utiliza y para diferenciarlo de los textos en general). Obra y Texto no son entendidas aquí como un antes y un después, una de sus diferencias tiene que ver más bien con la materialidad: "la obra es un fragmento de sustancia, ocupa una porción del espacio de los libros (por ejemplo, en una biblioteca). El Texto, por su parte, es un campo metodológico (…) la obra se sostiene en la mano, el Texto se sostiene en el lenguaje" (Barthes, 1974: pp. 71-81). Es decir, que un Texto existe o puede existir a lo largo de una o varias obras y, de la misma manera, puede que existan obras sin Texto. El

Texto es movimiento, solo es posible experimentarlo en un trabajo, una producción y entonces, en este punto, podríamos pensar que los procedimientos son esos objetos que Barthes llama Textos, pueden atravesar obras; se gestan en el movimiento y la producción, y se sostienen en el lenguaje y no en la materialidad y, principalmente, suponen un campo metodológico.

El Texto, por otra parte, no se relaciona con un criterio de calidad; de buena o mala literatura, sino que es su capacidad de subversión con respecto a las antiguas clasificaciones lo que la distancia de la obra; el Texto implica una "experiencia límite", es de difícil clasificación y se sitúa o intenta situarse "muy exactamente *detrás* del límite de la *doxa* (la opinión corriente, constitutiva de nuestras sociedades democráticas, ayudada fuertemente por las comunicaciones de masas, ¿no está definida por sus límites, sus energías de exclusión, su censura?" (Barthes, 1974: pp. 71-81). En este sentido podemos traer palabras de Perec con respecto a sus *juegos* desde la perspectiva de la *doxa*:

> Preocupada únicamente por sus grandes mayúsculas (la Obra, el Estilo, la Inspiración, la Visión del Mundo, las Opciones fundamentales, el Genio, la Creación, etc.) la historia literaria parece ignorar deliberadamente a la escritura como práctica, como trabajo, como juego. Los artificios sistemáticos, los manierismos formales (lo que, en último análisis, constituyen Rabelais, Sterne, Roussel...) son relegados a esos registros de manicomios literarios que son las 'Curiosidades': 'Biblioteca de entretenimiento...', 'Tesoro de singularidades...', 'Entretenimientos filológicos...', 'Frivolidades literarias...', compilaciones de una erudición maníaca en las que las 'hazañas' retóricas son descritas con una complacencia sospechosa, una puja inútil y una ignorancia cretina. (Queneau, R. y otros, 2016: p. 155).

De esta manera, entendemos que el Texto “de Perec” que aquí supone el campo metodológico creado por él y que se sostiene en el lenguaje de la forma mas material, tomando a sus flores y ornamentos retóricos como lipogramas o palíndromos como ejemplos, atraviesa, sin ninguna duda toda su obra, busca desafiar a la *doxa*, especialmente la intelectual; representa, para nosotros esa “experiencia límite” de la que hablaba Barthes, no encaja, en su gran mayoría, en clasificaciones tradicionales de géneros; un texto lleno de listas y clasificaciones, juegos y estructuras matemáticas conforman, entonces, este campo metodológico.

Pero, más allá de la complacencia sospechosa y un pintoresquismo vacío, Perec enumera en *Historia del lipograma* una dureza del mundo literario, académico e intelectual con respecto a estas figuras y juegos:

> La mayoría de los que han hablado del lipograma, lexicógrafos, bibliófilos o historiadores, lo han descrito generalmente como: 'un juego pueril', 'una proeza inepta', 'una manera de tontear', 'una triste bobada', 'a misplaced ingenuity', 'ein gestlöse Spielerei'.
>
> La severidad de las apreciaciones tiene con qué dejarnos pensativos. Sin llegar hasta Dinaux, que habla de 'esos monumentos de la estupidez humana', nos enteraremos, al azar de las compilaciones, de que es 'vano y frívolo redactar la lista de semejantes tonterías' (Gausseron), que un lipogramista en realidad no tiene 'nada que decir' (Raby), que sus obras no tienen mérito alguno, de no ser por la rareza bibliófila (Canel), que hay que ser un tonto para escribir lipogramas (Fournier hijo) y que solo un pedante puede admirar tales desatinos (Boissonade).” (Queneau, R. y otros, 2016: p. 156).

El Texto es, además, plural: no depende de una interpretación sino de una diseminación de sentidos, no solo en su "recepción" ya que no conlleva un contenido único, sino también al momento de su "producción". Ya hemos mencionado esto antes, el texto es un tejido, un cúmulo de citas proveniente de todos los rincones de la cultura, y por ello mismo, irrastreables; cada elemento en un texto proviene de un lugar diferente pero la combinatoria es única; la individualidad de cada texto se encuentra en su diferencia. Explícito o no (¿qué importa?) el Texto de Perec es un símbolo definitivo de este rasgo y aquí, en *La vida...* se presenta, como no podía ser de otra manera, en forma de enumeración:

> Este libro comprende citas, a veces ligeramente modificadas, de: René Belleto, Hans Bellmer, Jorge Luis Borges, Michel Butor, Ítalo Calvino, Agatha Christie, Gustave Flaubert, Sigmund Freud, Alfred Jarry, James Joyce, Franz Kafka, Michel Leiris, Malcom Lowry, Thoman Mann, Gabriel García Márquez, Harry Mathews, Herman Melville, Vladimir Nabokov, Georges Perec, Roger Price, Marcel Proust, Raymond Queneau, François Rabelais, Jacques Roubaud, Raymond Roussel, Stendhal, Laurence Stern, Théodore Sturgeon, Julio Verne, Unica Zürn. (Perec, 1992: 634)

En relación al par significado/significante, el campo del Texto es el significante, pero no como su forma, como la cáscara de un contenido (que quedaría del lado del significado), sino y, muy al contrario, como lo que queda infinitamente, lo que abre, lo que no se cierra en sí mismo, es el "demasiado tarde" del sentido. La lógica que define al Texto no tiene que ver con la maduración o profundización de un tema, con la búsqueda de un significado escondido, sino que es un lógica "metonímica; el trabajo de las asociaciones, de las contigüidades, de las acumulaciones, coincide con una liberación de energía

simbólica (…) el Texto es radicalmente simbólico: una obra cuya naturaleza íntegramente simbólica se concibe, percibe y recibe, es un texto." (Barthes, 1974: pp. 71-81). Esa energía simbólica atraviesa todo el campo metodológico perequiano bajo la forma del juego, de listas, de clasificaciones o de novelas o poemas; lejos de encontrarse en la forma, esta energía es lo que queda de las lecturas de Perec.

4.4 Enumeraciones y clasificaciones

Hemos hablado de procedimientos ligados a las matemáticas, mostrando como *La vida...* parte de un algoritmo. Pero podríamos reflexionar también sobre procedimientos que atraviesan el "Texto de Perec" menos esquemáticos, que, al igual que el bi-cuadrado latino ortogonal de orden 10, constriñen y abren espacios a la vez, pero quizás con instrucciones más solapadas, como las enumeraciones, clasificaciones y elaboraciones de listas.

Además de su capacidad generativa, ya que pueden ser eternas y siempre habrá un ítem a añadir, las enumeraciones constituyen una herramienta privilegiada al momento de escribir aquella "sociología de lo cotidiano" de la que hablábamos al principio, uno de los ejes de la escritura de Perec. El detalle que supone la enumeración de los ítems incluidos en una lista no pasa por un tamiz psicológico o valorativo, no es lindo ni feo, bueno o malo; simplemente está allí, forma parte del garabateo en negro sobre la hoja en blanco. Pero su inmensidad puede servir para dar cuenta del exceso, de la cantidad abrumadora de elecciones y opciones que a primera vista ofrece, en este caso, la moda o el consumismo:

> Chaqueta de cuello redondo, dibujo Jacquard (215 francos) sobre vestido de franela de pura lana virgen (420 F), falda *liberty* de lana, plisado al sol (295 F), chaqueta de dibujo calado (360 F) sobre pulóver de lana, fondo de tweed, dibujo Jacquard en el cuello (185 F).
>
> Pantalón golf en paño de pura lana (250 F), chaqueta Jacquard con cuello chal (225 F), sobre blusa haciendo juego (165 F); falda escocesa, pura lana (230 F), chaqueta de lana, dibujo formando cuello marino (250 F).
>
> Falda escocesa al bies, bolsillos de revés, en pura lana (235 F); chaleco con cuello en V, abotonado por delante (195 F), falda de franela a cuadros, plisado al sol (280 F), chaqueta cuello Claudina de pura lana (265 F)...” (Perec, 1986: 35).

…y así durante una carilla y media más, la enumeración de las prendas de moda da cuenta de una mirada particular con respecto a ella; hablamos de “no psicológica” o “no valorativa” pero no nos referimos con ello a la idea moderna de objetividad o neutralidad; nada hay en esta escritura de inocente o imparcial: “la moda está totalmente de parte de la violencia: violencia de la conformidad, de la adhesión a modelos, violencia del consenso social y de los desprecios que éste disimula” sostiene Perec; en cambio, la moda debería tratarse del placer, moda significaría “una manera de gozar, la sensación de una pequeña fiesta, de un despilfarro; algo fútil, inútil, gratuito, agradable. Se inventaría un plato, un gesto, una expresión, un juego, un traje, un lugar de paseo, un baile, se compartiría este invento, se compartirían los inventos de los demás: eso duraría horas o meses; uno de cansaría o fingiría cansarse; se repetiría o no se repetiría.” (Perec, 1986: 39). La futilidad converge armoniosamente con las enumeraciones que tanto encontramos en los textos de Perec, el trazo de una enumeración placentera, sin utilidad ni razón, siguiendo a quien él llama su “maestra en ese dominio, es una japonesa, Sei Shônagon, que escribió *El libro de la almohada*, un volumen de pensamientos sobre

nada en especial, ¡en fin!, sobre las cascadas, la ropa, las cosas que dan placer, las cosas que poseen una gracia refinada, las cosas sin valor, etc." (Perec, 2012: 84). Así, nos transcribe de su maestra:

> **Abrigos de dama**
>
> Me gustan los colores claros. El color de la vid, el verde suave, la tintura "cereza" el tono "ciruela roja", todos los colores claros son bonitos.
>
> **Abrigos chinos**
>
> Me gusta el rojo, el color "glicina". En verano, prefiero el violeta, en otoño, el tono "landa árida".
>
> **Faldas de gala**
>
> Me gustan las faldas donde están dibujados los corales del mar. Las faldas superiores.
>
> **Chaquetas**
>
> En primavera me gusta el tono "azalea", el color "cereza". En verano me gustan las chaquetas "verde y hoja muerta", u "hoja muerta".
>
> **Telas**
>
> Me gustan los paños violeta púrpura, los blancos, aquellos donde se han tejido hojas de castaño caladas sobre un fondo verde suave. Las telas color ciruelo rojo también son bonitas, pero se ven tanto que estoy cansada de ellas más que de ninguna otra cosa. (Sei Shônagon, *Notes de chevet*, París, Gallimard, 1966) (Perec, 1986: 44).

Comenzamos este trabajo con enumeraciones de objetos, objetos que se encontraban en la mesa de trabajo de Perec; enumeraciones también caprichosas si se quiere, testigos de un recorrido atento de la mirada y de un surcar la página. Hay otras listas que no son de objetos o lugares, sino, por ejemplo de las cosas que Perec desearía hacer antes de morir:

Ordenar de una vez por todas mi biblioteca 3

Adquirir varios aparatos electrodomésticos 4

o también

Dejar de fumar 5

(antes de hacerlo por obligación)

Después, cosas ligadas a los deseos de cambio más profundos; por ejemplo

Vestirme de una manera completamente diferente 6

Vivir en un hotel (en París) 7

Vivir en el campo 8

Ir a vivir por bastante tiempo en una gran ciudad extranjera (Londres) 9

(Perec, 2012: 96).

En este caso, además de ser una enumeración, estamos ante una clasificación y nos adentramos aquí en este otro gran procedimiento presente en los textos de Perec. Hay muchas clasificaciones y muchos textos sobre clasificaciones, los libros y los escritos están clasificados, los diarios se dividen es secciones, los libros en géneros, nuestros gustos también se clasifican, agrupamos nuestras actividades de acuerdo a los días, los horarios, ordenamos los utensilios de la cocina de acuerdo a la frecuencia con la que los usamos, a sus tamaños, colores o materiales. Clasificamos nuestras plantas en la terraza y nuestros calzados: los de invierno, los de otoño o primavera, los de verano, los de salir o los de entrecasa. Pensamos y queremos que todo entre en la grilla de clasificaciones que trazamos, que el universo pueda regirse por un principio de clasificación único, que haya una estructura en la cual nuestra vida pueda dividirse en compartimentos aunque más no sea para tener algo que ordenar y reordenar todo el tiempo: “Lamentablemente no funciona, nunca funcionó, nunca funcionará. Lo cual no impedirá que durante mucho

tiempo sigamos clasificando los animales por su número impar de dedos o por sus cuernos huecos." (Perec, 1986: 111).

Notas breves sobre el arte y el modo de ordenar libros (Perec, 1986: 26) ilustrará mejor esta operación: en principio el texto se encuentra dividido en dos grandes secciones: "Del espacio" y "Del orden". La primera de ellas contiene cuatro ítems: "Generalidades", "Cuartos donde se pueden guardar los libros", "Sitios donde se pueden poner los libros" y "Cosas que no son libros y que se encuentran a menudo en las bibliotecas", mientras que la segunda cuenta con otros cuatro apartados: "Modos de ordenar los libros", "Libros muy fáciles de ordenar", "Libros no muy difíciles de ordenar" y "Libros casi imposible de ordenar". A la manera de un árbol con una gran copa frondosa y lleno de ramas que se hacen dos ramitas, que a la vez se convierten en otras dos ramitas, cada uno de estos apartados supone otras clasificaciones dentro de esta gran clasificación primera. De esta forma:

· en Del espacio/Generalidades encontramos datos generales de los lugares donde solemos encontrar los libros (amontonados todos o de a grupos) y particularmente del lugar que se le destina a los libros en nuestra época; en la sala de estar existe un lugar destinado a la biblioteca, este lugar es un casillero junto a otros: el bar con tapa, el escritorio con tapa, el platero de dos puertas, el mueble del estéreo, el mueble del televisor, el mueble del proyector de diapositivas, la vitrina, etc. Si bien los muebles de TV o del estéreo ya han quedado obsoletos, existen aún en nuestras casas repisas y estantes con libros, contra todos los pronósticos apocalíptico-tecnológicos, los libros siguen existiendo. Deberíamos, sin embargo, agregar un apartado en esta clasificación y hablar de los libros virtuales...

· en Del espacio/Cuartos donde se pueden guardar los libros nos topamos a la vez con otra lista: en el vestíbulo, en la sala de estar, en el o los dormitorios, en las letrinas... y pensemos en nuestras casas y los espacios no mencionados aquí; es llamativo que no se nombre un cuarto especial, la biblioteca, que si bien ha ido desapareciendo, aún se conserva en algunas casas;

· en Del espacio/Sitios donde se pueden poner los libros encontramos más opciones: en repisas, entre ventanas, en muebles;

· en Del espacio/Cosas que no son libros y que se encuentran a menudo en las bibliotecas hay una extensa enumeración, en la que encontramos soldados de plomo, postales, ojos de muñecas, una fotografía de Ernest Renan en su gabinete de trabajo del Collège de France, pisapapeles, canicas, etc. Podríamos agregar álbumes de fotos (aunque quizás éstos correspondan a la categoría de "Libros casi imposibles de ordenar" ¿es un libro o no?, CDs, un juego de Tangram, apuntes para una tesis sobre la escritura como juego, etc.;

· Luego en Del orden/Modos de ordenar los libros las propuestas son variadas: clasificación alfabética, por continentes o países, por encuadernación, por fecha de adquisición, por fecha de publicación, por formatos, por géneros, por grandes períodos literarios, por idiomas, por prioridad de lectura, por serie. Y a la vez cada categoría podría subdividirse; por ejemplo, si clasificamos por países, estaríamos tentados de clasificar por ciudades o provincias, por regiones, por climas, por cantidad de habitantes... O también, problema recurrente: ¿dónde ubicar el o los libros que estamos leyendo actualmente? Una biografía, ¿va junto con los libros del protagonista de la misma (si los hubiere), en el lugar correspondiente al orden alfabético del autor de la biografía o junto con las demás biografías (si las hubiere)? No hace falta más que entrar en varias bibliotecas o librerías y comparar los estantes en que cada una elige clasificar

los libros, en general se dividen por géneros, pero también están las mesas de saldos, en las que los libros se clasifican según el precio (y aquí se extiende otra rama gigante de nuestra clasificación, con discusión incluida), hay otras librerías, quizás más especializadas, que clasifican los libros por las editoriales, lo cual podría suponer un problema para quien no conozca la editorial que ha editado el libro buscado o, que un libro haya sido editado por dos o más de ellas o que un mismo autor tenga libros editados por distintas editoriales, caso muy común. Sin embargo, aunque existan estos riesgos, la clasificación por editorial supone, por otro lado, una clasificación estética; basta con ver los estantes de cada editorial, donde convergen las paletas de colores o las tipografías o los estilos para encontrar una unidad de criterio visual más que temático o de géneros. Es extraño pensar que el mundo puede dividirse en "poesía" o "ensayo" o "narrativa", el objetivo de todo esto quizás sea siempre volver a comenzar;

· en Del orden/Libros muy fáciles de ordenar podríamos incluir todos los libros que no pertenezcan a las dos categorías siguientes; todos aquellos libros sencillos; un autor, un título, perteneciente a un género como una novela de Felisberto Hernández o un volumen de cuentos de Mario Levrero. También los diccionarios, las colecciones, los libros bien encuadernados y de tapa dura suelen ser los más fáciles de clasificar y ubicar en el estante correspondiente;

• en Del orden/Libros no muy difíciles de ordenar Perec ubica los libros sobre cine, las novelas sudamericanas (no explica por qué...), los anuarios, el psicoanálisis, los románticos alemanes, podemos agregar antologías de ensayos de diversos autores aunados por la temática de los mismos, compilaciones del estilo "Cuentos que me gustan" ¿van junto a los libros del autor que escogió esos cuentos, a otros libros de cuentos o dónde?, etc;

- y en Del orden/Libros casi imposibles de ordenar encontramos revistas de las que solo se tiene un ejemplar, el caso antes mencionado de la biografía podría ubicarse entre esta categoría y la anterior, un libro editado por un diario con citas de políticos a lo largo de los años, catálogos de exposiciones, manuales, ... (Perec, 1986: 26)

Tentador e inevitable recordar una clasificación de libros en una librería, enumeración extensamente particular, singular y única, casi inabarcable, realizada por otro oulipiano en el prólogo de su novela (que consta de muchos comienzos de novelas) *Si una noche un viajero,* Ítalo Calvino:

> Ya en el escaparate de la librería localizaste la portada con el título que buscabas. Siguiendo esa huella visual te abriste paso en la tienda a través de la tupida barrera de los Libros Que No Has Leído que te miraban ceñudos desde mostradores y estanterías tratando de intimidarte. Pero tú sabes que no debes dejarte acoquinar, que entre ellos se despliegan hectáreas y hectáreas de los Libros Que Puedes Prescindir de Leer, de los Libros Hechos Para Otros Usos Que La Lectura, de los Libros Ya Leídos Sin Necesidad Siquiera De Abrirlos Pues Pertenecen A La Categoría De Lo Ya Leído Antes Aun De Haber Sido Escrito. Y así superas el primer cinturón de baluartes y te cae encima la infantería de los Libros Que Si Tuvieras Más Vidas Que Vivir Ciertamente Los Leerías También De Buen Grado Pero Por Desgracia Los Días Que Tienes Que Vivir Son Los Que Son. Con rápido movimiento saltas sobre ellos y caes entre las falanges de los Libros Que Tienes Intención De Leer Aunque Antes Deberías Leer Otros, de los Libros Demasiado Caros Que Podrías Esperar A Comprarlos Cuando Los Revendan A Mitad De Precio, de los Libros Ídem de Ídem Cuando Los Reediten En Bolsillo, de los Libros Que Podrías Pedirle A Alguien Que Te Preste, de los Libros Que Todos Han Leído,

> Conque Es Casi Como Si Los Hubieras Leído También Tú. Eludiendo estos asaltos, llegas bajo las torres del fortín, donde ofrecen resistencia.
>
> los Libros Que Hace Mucho Tiempo Tienes Programado Leer,
>
> los Libros Que Buscabas Desde Hace Años Sin Encontrarlos,
>
> los Libros Que Se Refieren A Algo Que Te Interesa En Este Momento,
>
> los Libros Que Quieres Tener Al Alcance De La Mano Por Si Acaso,
>
> los Libros Que Podrías Apartar Para Leerlos A Lo Mejor Este Verano,
>
> los Libros Que Te Faltan Para Colocarlos Junto A Otros Libros En Tu Estantería,
>
> los Libros Que Te Inspiran Una Curiosidad Repentina, Frenética Y No Claramente Justificable. (Calvino, 1999: 25)

Y como cada vez que nos llega uno de esos libros casi imposibles de ordenar o nos mudamos y debemos poner todo en cajas o simplemente cuando queremos re-ordenar nuestra biblioteca, el orden y la clasificación pierden sentido, dejándonos en la necesidad de encontrar otro cada vez. Esto es la oposición entre la vida y las instrucciones de uso, entre lo imprevisible de los acontecimientos y aquello que llamamos realidad y las estructuras y clasificaciones que nos edificamos solo para comprobar que son destruidas una y otra vez. Se podría pensar la escritura de la misma manera, siempre flotando entre la estructura, el lenguaje, las reglas y aquello se nos aparece como "inclasificable"; sin embargo no es posible encontrar el límite entre ambos, donde termina uno y comienza lo otro, por eso, arriesgamos la teoría, no es *La vida: Instrucciones de uso* o *La vida, instrucciones de uso* o aún *La vida (instrucciones de uso)* sino *La vida instrucciones de uso*. Es casi como un mantra, algo circular que no tiene principio ni fin, ni centro ni periferia.

Perec, describiendo calles, lugares, comidas, libros, hablando de su mesa de trabajo, de los recuerdos de la infancia, del ordenamiento y clasificación de papeles y muebles, de

viejos vecinos y viejas historias, de teoremas y crucigramas, de instrucciones de juego o de vida, no hace más que escribir sobre la escritura, la abrumadora cantidad de palabras sólo traducen la intención de tomar al ejercicio como estandarte; a llegar a la creación no a partir del pensamiento sino de la práctica. Sin embargo, no habla sobre "su" escritura, como forma personal y única, su escritura en el sentido de *estilo*, porque su escritura no existe, sabe el autor aquí que nada le pertenece, que todo lo que escribe no es suyo, y en realidad nunca lo fue, aquellas citas provenientes de los mil focos de la cultura no se plasman en su escritura para siempre, ella crecerá, se moverá, irá y volverá en el océano de trazos negros. Y al fin el procedimiento que subyace siempre, la invitación latente en el vacío alrededor de las palabras sigue siendo el mismo, escribir sobre la escritura como un procedimiento que sólo busque escribir, garabatear trazos negros sobre el papel, en un intento de liberación del genio creador, aplastando la miseria psicológica, encontrando, al fin, en la acción, en el trabajo intenso y desmesurado una posibilidad en la que el desinterés por el autor se transforme en pasión por la acción.

Conclusiones

"No pienso, sino que busco palabras, en el montón debe haber una que precisará esta vaguedad, esta vacilación, esta agitación que más tarde 'querrá decir algo'"

Georges Perec

Este ensayo ha partido de la necesidad personal de reflexionar acerca de la escritura y, más precisamente, de la dificultad que suponía la realización de esta tesina. Más allá de ciertas trabas relacionadas al ámbito institucional y por circunstancias ajenas al devenir universitario, pareció haber sido (o es) una problemática un tanto extendida en la generación de estudiantes a la que pertenecí; muchos terminamos de cursar la totalidad de las asignaturas de la carrera pero tropezamos con la escritura de la tesina y la parálisis fue tal que muchos de nosotros dejamos pasar varios años hasta que pudimos sentarnos a escribir, si es que lo hicimos. Desde luego que existen miles de circunstancias que llevan a que este escenario sea posible, y reflexionar sobre la escritura parece, a simple vista, una tarea infinita. Y lo es. Lo viene siendo desde hace siglos, pero de cualquier manera, el objetivo de este ensayo ha sido sumar a esa reflexión, a través de la propia escritura, tomar una porción material del devenir literario, hacer un recorte a partir de herramientas teóricas que encontramos pertinentes y abrir una reflexión que, en su proceso, esperamos, se desvíe hacia una perspectiva de pensamiento político del problema; sacarle a la escritura su velo artístico en tanto esté destinado a "los autores", lugar que solo es accesible a sujetos imaginativos, con ciertas experiencias en su pasado o simplemente talentosos, tanto desde el lugar de quien escribe como de quien lee. Y lugar que seguirá siendo de esa forma en tanto sea pensado de esa manera; y si, como sostuvimos a lo largo de este ensayo, es el lenguaje el que

crea nuestra realidad, ese lugar podrá pasar a ser discutido, reflexionado y re-fundado desde el lenguaje. Un lenguaje que nombre al arte como experiencia, donde él y la vida ya no puedan pensarse por separado; en este camino de reflexión la escritura se aloja en la acción de la experiencia y no en la imagen congelada colgada en un museo o, más sencillamente, solamente en los libros, no es posible mover a la escritura de su lugar sagrado sin pensarla contemporáneamente, sin pensarla en las pantallas, en el acceso a infinitas cantidades de escrituras y a las acciones y propuestas que suponen.

Luego de haber abandonado las lecturas académicas en busca de una problemática para analizar o de la relectura de textos escritos con anterioridad en el contexto universitario, mis lecturas se volcaron a los cuentos y novelas casi en un gesto de abandono de la esperanza de poder escribir la tesina que adeudaba. Llegaron a mí, entonces, varios libros de Georges Perec, a quien había leído con anterioridad, pero esta vez su lectura abrió un camino que señalaba un sentido completamente distinto: Perec escribe sobre las calles, sus recuerdos o sobre las cosas solo como excusas, porque en realidad de lo que nunca deja de hacer es escribir sobre la escritura. Pero la escritura como una acción viva, constante, un procedimiento del que no se puede salir porque es donde se encuentra, porque no le implica un sufrimiento ni una tortura, porque no está en busca de una Gran Obra, sino de un camino, de una posible apertura al problema que se me había presentado, ¿por qué es tan difícil sentarse a escribir? Y ese camino, en la escritura de Perec, es transitado a partir de los procedimientos por un lado, y por las constantes invitaciones a escribir, por el otro. La clave en Perec es la acción, la escritura desmesurada, el detalle obsesivo, la descripción aguda, el trabajo infinito; pero no porque haya en la cantidad por sí misma un valor o una garantía; sino porque, en un contexto que empodera al individuo y si psicología, su historia y experiencia, sus ideas

y testimonios, la acción de escritura contínua busca devolverla a un espacio en el que la poesía será anterior y exterior al poeta. El procedimiento es el símbolo de la liberación en la escritura perequiana.

Si bien el concepto de procedimiento, que OuLiPo practica con fervor, no solamente desarrollándolos sino también rastreándolos en el pasado, y que se materializa en las *contraintes*, puede señalar a primera vista una clausura, las constricciones oulipianas buscan probar lo contrario: liberados del peso de encontrar una idea genial, quitándole a la inspiración su rol primero y fundamental, las estructuras servirían de apertura en la medida en que son una invitación a la acción, al trabajo, a la búsqueda, no de la realización de una obra acabada, sino la búsqueda material de palabras que ordenadas a partir de esas reglas, permitan la práctica, acerquen la escritura, la expanda a los no-poetas, a los no-genios, a los no-escritores. Por lo tanto, lo que subyace a este grupo de experimentación literaria es la búsqueda de la democratización, de la igualación de condiciones necesarias para poder enfrentar la hoja en blanco. Y más allá del romanticismo que rodea a la figura del autor solitario, el alma torturada por las letras y su locura, ese movimiento democratizador plasmaría otra idea de autor, un autor que sería más bien un lector-escritor, un ser de acción y práctica, no ya un ente abstracto y de reflexión, de quien brotarían ideas *ex nihilo*, únicas y primeras. En un momento en el que pareciera que todo ha sido dicho, que no queda texto por escribir o idea que no haya sido explorada, ¿por qué seguir escribiendo? ¿Se insistirá en la búsqueda de lo que nunca ha sido dicho, de lo "original"? O la búsqueda de un estilo, ¿se encontrarán escrituras que no hayan sido escritas nunca antes? ¿Qué sentido tiene hoy la idea de originalidad como la conocemos?

Al desplazar al autor como fuente de sentido de un texto, entonces, ¿dónde rastrearlo? Uno de los ejes de la escritura de Georges Perec es, justamente, lo autobiográfico desde un espacio material, como el resto de su escritura: no hay en sus textos sentimientos o pensamientos, opiniones explícitamente mencionadas o sensaciones, hay objetos y lugares. Y sin embargo, la idea de escritura de Perec habita en esos textos, más en el vacío que rodea sus palabras que en el resultado plasmado en sus obras; *La vida instrucciones de uso* no es solo un relato sobre los habitantes de una casa; como el lenguaje mismo que habitamos, nada tiene un sólo sentido. La propuesta barthesiana en este aspecto, es buscar el sentido del texto en el lector, donde se reúne todo lo que se recibe en fragmentos, no un lector de carne y hueso, sino su lugar en el proceso de la enunciación, un lugar, sostiene el autor, de recepción. Pero podemos pensar ahora en un propuesta que se encontraría a mitad de camino, una propuesta en la que aquello que llamamos sentido no está dado por el autor, pero tampoco lo construye el lector; debe existir un espacio de encuentro, un proceso en movimiento continuo que nos es difícil asir, pero que nos acercaría más a la idea de acción vital. De esta forma el sentido de lo que se escribe puede rastrearse en el procedimiento a través del cual fue escrito, pero no porque el procedimiento sea lo que *importe* en el texto, sino porque es a través de él que esos sentidos podrían emerger. La propuesta oulipiana no es excluyente de la inspiración individual pero sí es un paso hacia el pensamiento de la práctica de la escritura como acción generadora. Por ello, la escritura autobiográfica se entiende aquí no como la recolección de datos y experiencias vividas por una persona a lo largo de su vida, sino como la prueba material del procedimiento a través del cual el escritor, en este caso, habla de su escritura. El acercamiento siempre es lateral, la escritura rodea aquello a lo cual se acerca pero con lo que nunca toma contacto real; la lectura es aquí el acto de rastrear aquel vacío entre las palabras. Y si la lectura ya no es solo de una obra,

un libro, una novela o un poema, sino, también, de un procedimiento, el acercamiento a la escritura dejará de ser, deseamos, un asunto de reflexión y abstracción para pasar a ser un trabajo de acción.

Una posible dirección para futuras reflexiones es re-pensar la idea de originalidad. Si bien es una idea largamente arraigada en la cultura occidental, un leve movimiento de perspectiva podría guiarnos hacia otras formas de pensamiento. Discusión que nos es muy cercana, sobre todo a través del desarrollo y expansión de tecnologías como Internet, que hacen que la manipulación de textos sea imposible de controlar. La idea de originalidad supone siempre borrar lo anterior, crear desde la nada, pero si pensamos que la creación en realidad parte de todo lo que ha existido con anterioridad, que no puede no surgir de un diálogo con lo que ya ha sido, entonces la consecuencia sería pensar a la acción de un escritor más cercana a la de combinar que a la de inventar. Combinar las infinitas escrituras que en él se han inscripto, combinar palabras como acto creativo, y en ese fluir deberán ser re-pensados los conceptos de autoría y de propiedad intelectual; solo en el momento en que la obra vuelva a ser el centro de la creación literaria, desplazando al escritor y su psicología, y si es una obra-procedimiento, mejor aún, solo en un contexto en que el valor no provenga de quién lo dijo sino de cómo lo dijo, en qué contextos, cómo puede ser eso re-apropiado y pensado, podremos pensar en la escritura como acción.

Lo que nos deja la lectura y reflexión en torno a los textos de Perec es un ejercicio, escribir no desde la interioridad de nuestro yo, buscando o esperando un momento de lucidez creativa o rememorando situaciones *dignas de* ser escritas, tratando de inventar lo que llamamos una “buena historia” o una ocurrencia literaria. Pero para

ello deberíamos entender al lenguaje mismo desde otra perspectiva, lo que nos llevaría a situarnos a nosotros mismos en otro lugar con respecto a la actividad; pensar al lenguaje no como una herramienta inocente, sino en su potencialidad para generar textos y así, crear realidades. La democratización que supone el acceso a una red global, sin olvidar que no es global en sí misma y que grandes porciones de la población no tienen acceso a ella (y a muchas otras cosas), supondría también un cambio de paradigma, de la idea de originalidad como ya hemos visto, pero también de la idea de arte. Si algo nos han dejado como legado las vanguardias es que el arte y la vida no pueden estar disociados, nos alienta de ahora en adelante la reflexión en torno al arte, a la escritura, precisamente, en nuestro presente, en las posibilidades que nos brinda y la responsabilidad que ellas exigen. Porque pensar a la escritura desde este lugar, poniendo el acento en la acción y el proceso más que en la persona, replanteándonos los conceptos de autoría y originalidad, lejos de alejar al ser de su deseo de expresión y encuentro, lo acercaría, en la medida en que se logren derribar aquellas barreras modernas y que el poeta, al fin, seamos todos.

Bibliografía

Adorno, T. (1963). El ensayo como forma. En *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.

Aira, C. (1998). *Alejandra Pizarnik.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Aira, C. (octubre, 2000). La nueva escritura. *Boletín Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria,* 8.

Aira, C. (2016). *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*. Buenos Aires: Literatura Random House.

Bajtín, M. (2002). *Estética de la creación verbal.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Barthes, R. (1993). *El grado cero de la escritura.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Barthes, R. (1974). De la obra al texto. En *¿Por dónde empezar?* (trad. Francisco de Llinás). Barcelona: Tusquets Editores.

Barthes, R. (1987). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós. Recuperado de www.enriquevilasmatas.com/textos/textbarthes.html

Baudelaire, Ch. (1999). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor (La balsa de la Medusa).

Breton, A. (1924). *Primer manifiesto surrealista*. (s.n.) Recuperado de http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/B/Breton,%2520Andre%2520-%2520Primer%2520Manifiesto%2520Surrealista.pdf&sa=3DU&ved=3D0ahUKEwj8yOCwu-XQAhXGMyYKHb84ADoQFggLMAA&usg=3DAFQjCNHE9XfXX7VgBOqxF9hr89uqvmFmcg=0A=0A

Calvino, I. (1999). *Si una noche un viajero.* Madrid: Siruela.

Foucault, M. (1976) *Raymond Roussel*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura.* Buenos Aires: Paidós.

Foucault, M. (2002) *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (1999). Qu'est-ce que'un auteur? In *Dits et Écrits*. (trad. Gertrudis Gavidia y Jorge Dávila). (s.n.). Recuperado de http://bibliopsi.org/docs/materias/obligatorias/CFG/historia/rossi/foucault%2520-%2520que%2520es%2520un%2520autor.pdf&sa=3DU&ved=3D0ahUKEwi17oipmOPQAhUEOyYKHZCgAK0QFggVMAU&usg=3DAFQjCNEX774Y5t4j_tcfPyZhAtQYmYwtpw

Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital.* Buenos Aires: Caja Negra.

Kozak, C. (comp.) (2006). *Deslindes. Ensayos sobre literatura y sus límites en el siglo XX*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Macho Stadler, M. (2012). *OuLiPo: juegos matemáticos en la literatura.* Bilbao (s.n.) Recuperado de http://www.ehu.eus/~mtwmastm/OuLiPo_Bak2012.pdf&sa=3DU&ved=3D0ahUKEwiXnYGSmOXQAhVFQiYKHRZ3BugQFggRMAM&usg=3DAFQjCNHS4a3v-H7vf6RRqMAQuZM1kSgTRw=0A=0A

Murena, H. (2012). *La metáfora y lo sagrado*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Oulipo: cifras y letras (2014*) Madrid. (s.n*.) Recuperado de http://www.ehu.eus/~mtwmastm/Alliance2013.pdf&sa=3DU&ved=3D0ahUKEwiXnYGSmOXQAhVFQiYKHRZ3BugQFggNMAE&usg=3DAFQjCNG7dNHwfiLUvfH4d0IYq5P_se1ssg=0A=0A

Perec, G. (1986). *Pensar/Clasificar.* Barcelona: Gedisa.

Perec, G. (1992). *La vida instrucciones de uso*. Buenos Aires: Anagrama.

Perec, G. (2004). *Especies de espacios.* (4ta ed.). Barcelona: Montesinos.

Perec, G. (2013). *Lo infraordinario.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Perec, G. (2012). *Nací.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Perec, G. (1992). *Georges Perec: poética narrativa y teoría literaria (seleccion de textos): la experimentación oulipiana.* Barcelona: Anthropos.

Queneau R. (1996). *Ejercicios de Estilo* (Versión y estudio introductorio de Antonio Fernández Ferrer). Cátedra, Madrid.

Queneau, R., Perec, G., Le Lionnais, F., Calvino, I., Matthews, H. y otros (2016) *OULIPO. Ejercicios de literatura potencial*. Buenos Aires: Caja Negra.

Roussel, R. (2004). Cómo escribí algunos libros míos. En *Impresiones de África*. Madrid: Siruela.

Santos, F. (s.f.) *Foucault y las ciencias sociales*. Recuperado de http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/10-Felisa-Santos-Foucault-y-las-ciencias-sociales.pdf&sa=3DU&ved=3D0ahUKEwiV0PHHwuXQAhXM4SYKHU7kCkwQFggLMAA&usg=3DAFQjCNHGurTK1dcXh_6q-lwd-JjCEj4bnw

Williams, R. (1997). La política de la vanguardia. En *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas.* Buenos Aires: Manantial.