

ESCRITURA, LECTURA Y POTENCIALIDAD: LAS MARCAS DEL TEXTO OULIPIANO**Writing, Reading and Potentiality: Marks of the Oulipian Text**

Autor: Pablo Martín Ruiz¹

Filiación: Department of Romance Languages – Tufts University. Boston, Estados Unidos.

Email: pablo.ruiz@tufts.edu

RESUMEN

Las prácticas literarias del grupo parisino Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*, Taller de Literatura Potencial), centradas en el uso de restricciones formales adoptadas por el autor, han dado lugar a una discusión acerca de la naturaleza de los textos producidos y de una posible especificidad que los caracterice más allá del hecho de haber sido producidos de esa manera. Este trabajo argumenta que tal especificidad existe y que está centrada en la función que el relato de composición (una narración acerca del proceso de escritura) cumple en esos textos, que se analizan tanto desde el punto de vista de la escritura como de la lectura. Como resultado de ese análisis, también se amplía el modo en que habitualmente se entiende el concepto de potencialidad en relación al Oulipo.

Palabras clave: Oulipo, potencialidad, poética, relato de composición, lectura

ABSTRACT

The literary practices of the Parisian group Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*, Workshop for Potential Literature), centered on the adoption of constraints by authors when they write, have led to a discussion about the nature of the texts thus produced and about a possible specificity those texts may have beyond the fact that they were produced that way. This paper argues that that specificity exists and it is centered on the role that accounts of composition (a narrative about the writing process) play in those texts, which I analyze from the point of view of both writing and reading. As a result of this analysis, the way the concept of potentiality is usually understood in relation to the Oulipo is also expanded.

Key Words: Oulipo, potentiality, poetics, account of composition, reading

Fundado en 1960 en Francia por Raymond Queneau y François Le Lionnais, el grupo literario Oulipo (sigla que significa *Ouvroir de Littérature Potentielle*, o Taller de Literatura Potencial) se fijó el objetivo de explorar lo que llamaron “literatura potencial”, es decir, producir formas y estructuras, a partir de conceptos e ideas relacionados con el lenguaje y

sobre todo con la matemática, para ofrecer a los escritores como matrices para posibles obras literarias. Al presentar al grupo en enero de 1964, cuatro años después de su fundación, Queneau describió sus actividades y objetivos en los siguientes términos:

¿Cuál es el objetivo de nuestros trabajos? Proponer a los escritores nuevas “estructuras” de naturaleza matemática, o bien inventar nuevos procedimientos artificiales o mecánicos, que contribuyan a la actividad literaria: apoyos de la inspiración, por decirlo así, o bien, de alguna manera, una ayuda a la creatividad. (Queneau, *Bâtons* 297)²

La principal manifestación de esta búsqueda del potencial literario son las restricciones formales (*contraintes* en francés), es decir, cierta limitación formal que el escritor adopta voluntariamente como fuerza modeladora de lo que escribe. Recurrir a la forma soneto, o no usar una o más letras del alfabeto, o permutar cualquiera de los elementos (letras, palabras, tramas, funciones de la trama, etc.) de la obra que se escribe, están entre las múltiples formas que esas restricciones pueden adoptar. La escritura con restricciones se transformó en la actividad privilegiada del grupo, la práctica oulipiana por excelencia, de la que proviene la definición que los miembros del grupo ofrecen de sí mismos: “Los oulipianos son ratas que construyen el laberinto del que planean escapar” (Matthews 41). Señalemos además que el grupo se define también como anti-azar, adepto a una ideología del texto según la cual sus elementos tienen que derivar de una determinación que los justifique. Esta concepción está en explícita oposición a la escritura automática surrealista y a procedimientos afines.

La actividad del Oulipo puede verse como un intento de responder a la siguiente pregunta: ¿puede la nada tener una forma? Pregunta que a su vez puede verse como la versión literaria (o como un caso particular de la versión literaria) del problema de forma y materia en metafísica, al que habría que agregar el problema de la nada y el ser. Sin entrar en esta yuxtaposición de dos problemas de larga presencia en el debate filosófico, pero sin perder de vista sus resonancias y derivaciones conceptuales, lo que me propongo a continuación es determinar una especificidad del texto oulipiano, tanto desde el punto de vista de la escritura como de la lectura.

I.

Potencialidad y composición

El principal hallazgo del Oulipo, su innegable contribución a la literatura, consiste en haber descubierto que el potencial de una obra literaria, ese particular silencio del lenguaje que ocurre cuando la literatura está a punto de irrumpir, podía ser objeto de una exploración intelectualmente significativa y que podía ser pensado y modelado. Primero no hay nada, y con este precioso material se produce otra nada, pero esta vez con forma. De una nada a la otra, la tarea aparentemente modesta que se impuso el Oulipo ha resultado en un big-bang literario que dio nacimiento a un nuevo mundo de posibilidades, a la invención de un nuevo camino para el viaje literario. Un camino que hizo de la composición la materia privilegiada de la invención, y que puso al origen de la obra literaria en el centro de la búsqueda creativa.

Se necesitaron varios siglos para que los escritores llegaran al género literario que refiere los orígenes de sus creaciones. Las cosmogonías de sus mundos verbales tuvieron que esperar hasta mediados del siglo XIX para producir su primer ejemplo durable: el ensayo

“Filosofía de la composición” de Poe, en el que Poe narra paso a paso el supuesto proceso de composición de uno de sus poemas. Se podría decir, como voy a argumentar a continuación, que es de la voluntaria profusión de esos relatos, de su anhelo declarado, que está hecho el Oulipo. Es de hecho en Francia donde, en 1935, se publica otra instancia central de este tipo de textos. Me refiero al libro póstumo del escritor francés Raymond Roussel *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (Cómo escribí algunos de mis libros), en el que Roussel explica el peculiar método de asociaciones fonéticas que usó para componer algunas de sus obras narrativas. Este texto resultó un modelo decisivo para Raymond Queneau, entonces un joven novelista que tres años después decidió imitar a Roussel y escribió el ensayo “Técnica de la novela”, en el que narra el proceso de escritura de sus primeras novelas y expone algunos de los procedimientos que había usado para componerlas.

La creación del Oulipo reforzará el protagonismo de esos relatos de composición. Los ejemplos de miembros del Oulipo que escribieron este tipo de textos son abundantes. Explícitamente alineados con Roussel están los textos de Calvino “Cómo escribí uno de mis libros”, sobre su novela *Si una noche de invierno un viajero*, y el de Perec “Cómo escribí un capítulo de *La vida instrucciones de uso*”. Hay múltiples instancias de oulipianos que siguen el modelo de Poe y Roussel. Queneau lo hace en el prólogo de *Cien mil millones de poemas*, Roubaud en el prólogo de su libro de poesía ϵ , Calvino nuevamente en el prólogo de las narraciones inspiradas en el tarot de *El castillo de los destinos cruzados*. Marcel Bénabou innovó en el género al abandonar el requisito de la existencia previa de obras literarias escritas por el autor, y produjo la variación *Por qué no escribí ninguno de mis libros*. Los ejemplos podrían multiplicarse.

La presencia de este género dentro del grupo es por cierto amplia, pero su alcance es aún mayor. Voy a plantear este tema de un modo diferente, formulando primero la siguiente pregunta: ¿existe el texto oulipiano? ¿Hay algo que podamos identificar como específicamente oulipiano en un texto producido mediante restricciones formales, además de la tautología de que ha sido producido de esa manera?

Ya se ha tratado de responder a esta pregunta. El intento más importante seguramente es el de Christelle Reggiani, en su voluminoso estudio *Rhétoriques de la contrainte : Georges Perec – L'Oulipo*. En este trabajo sofisticado y erudito hay múltiples ideas e intuiciones valiosas acerca del Oulipo y su literatura, y el libro cubre las principales áreas delineadas por las obras escritas por sus miembros: memoria, autobiografía, historia, lo lúdico, son explorados en detalle. Poco convincente, sin embargo, resulta el intento de Reggiani por describir el texto oulipiano e identificar lo que ella llama la “retórica de la restricción”, si es que algo así existe. Presento brevemente su posición.

Reggiani comienza por observar la resistencia y el escepticismo con que las obras escritas con restricciones formales son o fueron tradicionalmente recibidas. Al intentar explicar las razones de esa recepción, Reggiani traza una distinción entre lo que ella llama “texto retórico” (*texte rhétorique*) y “texto escolástico” (*texte scolastique*). Una serie de oposiciones le permiten distinguir ambos tipos de texto. Mientras el primer tipo es caracterizado como fragmentario, contingente, artificial, ilegible, el segundo tipo es caracterizado como unitario, necesario, natural, legible. A continuación, Reggiani identifica el “texto de restricción” (*texte contraint*, es decir, un texto producido por medio de restricciones) con el texto retórico,

explicando de esa manera la recepción negativa de esos textos en un contexto en el que la ideología dominante favorece el texto escolástico.

La distinción entre estos dos tipos, correspondientes a dos modelos opuestos, es desde luego aceptable. Lo que es más difícil de aceptar es que los textos escritos con restricciones correspondan necesariamente a una de estas dos categorías. Por un lado, podemos decir que dado un texto cualquiera, no escrito con alguna restricción evidente, es imposible decidir si se trata de un texto producido con restricciones o no. O para decirlo de otro modo: dado un texto cualquiera, es siempre posible encontrar o inventar una restricción a posteriori con la cual pudo haber sido escrito³. Por otro lado, existen textos que tienen las características del texto retórico y que no han sido escritos con restricciones formales, sino incluso mediante técnicas o métodos de poéticas opuestas, como las operaciones del azar o la escritura automática. Es decir que no hay algo que podamos identificar como “texto de restricción” más allá de la redundancia de que se trata de un texto producido mediante restricciones. Pero es precisamente esta tautología la que nos permite una aproximación al problema. Voy a argumentar a favor de una especificidad de otro tipo, más limitada pero más precisa.

Empecemos por constatar el siguiente hecho: la práctica oulipiana de escritura con restricciones tiene el inevitable efecto de dejar, en el texto, trazos de su uso durante la composición. Esos trazos pueden ir de lo muy visible, como en el caso de un soneto o un lipograma, a lo prácticamente invisible, como en el caso de un número prefijado total de caracteres o palabras; pero todos esos trazos, más allá de su grado de visibilidad, están igualmente presentes en los textos como testimonios del trabajo de composición. Es decir, la escritura con restricciones conduce a la inscripción de los relatos de origen en la textura misma de las obras producidas. Toda obra escrita mediante un método oulipiano contiene, incluida en sí misma, la historia de su propia composición. Las obras oulipianas cuentan la historia concreta que el lector lee y, simultáneamente, una historia potencial que corresponde al lector descubrir: la de la composición del libro que está leyendo. O para decirlo de otro modo, hay, en el texto escrito con restricciones, una memoria de su origen. En este sentido sustancial, toda obra oulipiana es por cierto potencial, en tanto ha transformado la historia de su propia composición en una historia que puede ser reconstruida. El relato de composición puede por lo tanto ser considerado el género oulipiano por excelencia: en tanto género no escrito sino inscripto potencialmente en las obras que los oulipianos meticulosamente planean y ejecutan, representa plenamente lo potencial.

Podemos entonces proponer la siguiente definición: el texto oulipiano es aquel que incluye, potencialmente y debido al modo en que fue compuesto, un segundo texto que es el relato de composición del primero.

O para decirlo más formalmente, como los oulipianos suelen hacer: “Dado un texto X, X será considerado oulipiano sólo si incluye un texto potencial Y, donde Y es un posible relato de composición de X”.

Ejemplo: Dada la novela *La Disparition* de Georges Perec, es posible comprender, mediante la sola consideración del texto de la novela, que fue escrita con la deliberada exclusión de la letra E y que cada una de las palabras de la novela fue seleccionada por el autor de acuerdo con este principio general. Negar este texto dentro del texto, juzgar por

ejemplo que ese sistema de composición es una alucinación de lectura, sería equivalente a atribuir la novela a una coincidencia colosal, a la ocurrencia implausible de un azar milagroso.

Algunas observaciones: 1) Este relato es desde luego sólo un relato parcial de la composición de la obra, y se refiere sólo a la parte de la composición realizada con restricciones formales. Otros elementos, tanto conscientes como inconscientes, que hayan intervenido en la composición quedan excluidos. 2) Este segundo relato necesariamente incluirá diferentes grados de especulación, según el grado de visibilidad de las restricciones utilizadas. La mayoría de las restricciones son de hecho menos visibles que un palíndromo, una sestina o un lipograma prolongado, por lo que alguna indicación, ya sea interna o externa a la obra, será necesaria. 3) La definición establece una condición necesaria pero no suficiente. Es decir, un texto no será considerado oulipiano si no incluye su potencial relato de composición. Pero puede haber algunos tipos de relato de composición inscriptos en obras literarias sin que por eso deban ser consideradas oulipianas. Esto podría solucionarse agregando el requisito adicional de que el texto acerca de la composición debe revelar algún tipo de restricción formal usada en la composición.

La definición anterior podría ser mejorada entonces de la siguiente forma: "Dado un texto X, X será considerado oulipiano sólo si incluye un texto potencial Y, donde Y a) es un posible relato de composición de X, y b) incluye al menos una restricción R usada en la composición de X"⁴.

La obra oulipiana, desde esta perspectiva, es siempre doble, y su texto concreto puede incluso considerarse como una excusa para que el otro, el potencial, pueda existir. La obra potencial se hizo real, pero es ahora su composición real la que se transformó en el relato potencial de sí misma. Y este segundo relato es también una inscripción autobiográfica: al ser la composición de la obra un fragmento de la biografía de su autor, los trazos de la composición serán por lo tanto también trazos de esa biografía. Detrás del texto oulipiano se adivina el resplandor de ese otro relato detrás de las frases, una pequeña épica escondida entre las palabras: el silencioso doble de todo libro, la preciosa aventura de la composición⁵.

Dobles multiplicados

La doble condición es central no sólo al texto oulipiano sino a prácticamente todo lo relacionado con el Oulipo. El Oulipo como grupo surge bajo el signo del doble, y esto en más de un sentido. Primero, el grupo mismo existe en gran parte como un doble negativo del Surrealismo, pero también como doble algo más positivo de un segundo grupo: Bourbaki, una agrupación de matemáticos franceses de comienzos del siglo XX, cuyo proyecto de axiomatización de la matemática los oulipianos han presentado como análogo a su propio proyecto en relación con la literatura. La condición de sus miembros es también doble: los oulipianos deben tener interés tanto en la literatura como en la matemática, y de hecho son o matemáticos o escritores, y en algunos casos las dos cosas.

El grupo tiene dos fundadores: Raymond Queneau y François Le Lionnais (aunque no necesariamente en ese orden). Los libros de Queneau que pueden considerarse como la fundación e ilustración de las ideas oulipianas son también dos: *Ejercicios de estilo* y *Cien mil millones de poemas*⁶. Recordemos brevemente que el primero consiste en sucesivas variaciones de un mismo núcleo narrativo trivial, compuestas siguiendo diversas figuras y

recursos retóricos, mientras que el segundo consiste en diez sonetos sucesivos presentados de manera que cada línea de cada soneto puede combinarse con cada línea de los demás, de modo que se puede generar un total de sonetos igual al número indicado en el título. Podemos decir, por lo tanto, que el primero está centrado en el potencial literario del lenguaje, más concretamente, de los dispositivos retóricos⁷; y el otro en el potencial de la matemática, más concretamente, de la permutación. François Le Lionnais, por otra parte, estaba a cargo de escribir los manifiestos del grupo, que son, por cierto, dos. Incluso la tarea del Oulipo, como es presentada en el primer manifiesto, es en sí misma doble: revisar el pasado para descubrir (aspecto analítico del proyecto) y aventurarse en el futuro para inventar (aspecto sintético).

¿Y no están sus dos fundadores proponiendo dos modelos diferentes del escritor oulipiano? Mientras que Queneau es el modelo que podríamos identificar como “de la potencialidad al acto”, es decir, el escritor que especula acerca de posibles métodos y procedimientos de composición, pero que también los aplica a la producción de obras literarias, Le Lionnais es el modelo que podemos describir como “potencialidad por la potencialidad misma”, es decir, un escritor que pasa de lo potencial al silencio. La restricción ideal para Queneau, por qué no especular, cumpliría con ideales de elegancia y complejidad, pero también tendría el potencial para generar una multiplicidad de obras. La restricción ideal para Le Lionnais cumpliría con esos mismos ideales de elegancia y complejidad, pero sería imposible de aplicar, sería el agente de un acto inalcanzable. Le Lionnais sería, en este sentido radical, un escritor plenamente oulipiano, considerando que él mismo encarnó el ideal de la potencialidad sin haber cedido a la tentación del texto literario. En un siglo que hizo de la abstracción un valor estético, Le Lionnais puede reclamar la condición de supremo entre los escritores abstractos. Un escritor que, plenamente interesado en lo que es previo a la obra literaria y la hace posible, a lo que agrega un consistente tono irónico, puede verse como el doble cómico de Paul Valéry, como un Bartleby sonriente, como el autor oulipiano por excelencia. ¿Y no habría que ver en la proliferación de libros y artículos acerca del Oulipo y de sus miembros una constatación de que hay otro lado en el potencial de la potencialidad: la aparentemente interminable posibilidad de escribir acerca de ella, siendo este mismo texto que estoy escribiendo una más de sus muchas manifestaciones? El tercer Manifiesto no publicado de Le Lionnais sería seguramente la obra maestra de lo potencial, al tratarse de un texto que no es más que la promesa de hablar acerca de la potencialidad.

Pero la potencialidad es también doble en otro sentido. Casi todo lo que dije hasta ahora corresponde a la potencialidad de la escritura, la potencialidad desde el punto de vista del autor. Pero existe también una potencialidad de la lectura. Las dos obras canónicas de Queneau pueden ser vistas como ejemplificación de esta dualidad: *Ejercicios de estilo* exhibe el potencial de la escritura, en que el escritor puede continuar indefinidamente contando la misma historia trivial en innumerables maneras o estilos diferentes; *Cien mil millones de poemas*, a su vez, muestra la potencialidad de la lectura: es el lector el que puede continuar indefinidamente combinando y recombinando los versos de sonetos provistos por el autor. Este aspecto del potencial de la lectura y de los modelos de lectura en relación con la escritura abre una serie de posibilidades. Veamos esto con más detenimiento.

II.

Lectura: el otro lado de la potencialidad

Volvamos a la cita incluida al comienzo de este trabajo, en la que veíamos cómo Queneau presentaba al grupo en 1964. Se trata de una descripción que surge puramente de la perspectiva de la escritura y la composición. Algunas décadas más tarde, en 2001, Jacques Roubaud todavía presentaba al grupo en términos muy similares: “El Oulipo se propone, no escribir bajo restricciones formales, sino inventar y proponer restricciones a otros para que ellos escriban bajo restricciones” (Roubaud 27). El mismo enfoque puede encontrarse en casi cada texto, escrito por miembros del grupo o por otros, que describe las actividades del grupo: el punto de vista es el de la escritura.

En 1966, sin embargo, el miembro del grupo Jacques Bens publicó el ensayo “Queneau oulipiano”. Contrariamente a lo que se esperaría a partir del título, este ensayo no es un análisis de las restricciones o procedimientos usados por Queneau en la composición de sus novelas o poemas. Se trata de una de las muy pocas oportunidades, y seguramente la primera, en que un oulipiano intentó presentar las actividades del grupo (en este caso, a través del ejemplo de Queneau) desde la perspectiva de la lectura. En palabras de Bens: “Una obra potencial es una obra que no se limita a sus apariencias, que contiene riquezas ocultas, que se presta a la exploración” (23). Y también: “La literatura potencial será por lo tanto aquella que espera un lector, que lo aguarda, que lo necesita para realizarse plenamente” (24). Hay un claro desplazamiento de la escritura a la lectura en esta manera de entender la literatura potencial, que ahora se presenta centrada en el lector. Pero también es cierto, bien mirado, que la interacción entre escritura y lectura había estado entre los intereses oulipianos desde el comienzo mismo. Prestemos atención nuevamente a *Cien mil millones de poemas*, el texto fundacional del Oulipo. Los comentarios sobre este texto se centran mucho más en la lectura que en la escritura. Warren Motte, que lo llama “El texto seminal del Oulipo”, concluye lo siguiente acerca de él:

Como un enorme iceberg, *Cien mil millones de poemas* manifiesta sólo una fracción de su volumen. Su lector puede acceder a cierto número de sonetos derivados (...); recurriendo a la matemática, el lector puede determinar su número exacto. Pero es obvio que incluso en una vida entera de lectura diligente, sólo se podrá leer una pequeña porción de los sonetos teóricamente engendrados por el mecanismo combinatorio. El resto permanece en un estado potencial, y este hecho, más que cualquier otro elemento, es el que explica el estatus de este texto dentro del Ouvroir de Littérature Potentielle. (Motte 5)

No hay nada acerca de recursos para escritores en esa condición potencial; se trata de una potencialidad que existe desde la perspectiva del lector, como promesa de lectura. Y eso es lo que *Cien mil millones de poemas* en última instancia es o representa: no un nuevo procedimiento o un conjunto de procedimientos a los que los escritores pueden recurrir, sino un procedimiento de lectura, una serie de instrucciones para leer de determinada manera. Tanto el prólogo de Queneau como el epílogo de Le Lionnais se dirigen menos a potenciales escritores que a potenciales lectores. En esta sección, propongo ver y pensar el Oulipo como el proyecto de invención de un nuevo lector, y esos textos fundacionales como los primeros intentos de modelar y dar forma a esa invención.

El resto del artículo de Bens no puede recuperarse del siguiente problema: que el análisis de las obras de Queneau desde esta perspectiva no transforma a Queneau en oulipiano más que a cualquier otro escritor que haya recurrido a diversas formas de lo oblicuo y de la alusión, instrumentos que los poetas han conocido desde hace siglos. Lo que Bens llama potencialidad en relación con las novelas de Queneau no parece diferir de lo que

habitualmente llamamos ambigüedad. El mismo Queneau ya había sido explícito acerca de las posibilidades de lectura de las obras de ficción mucho antes de la creación del Oulipo:

Una obra no tiene que ser difícil por simple provocación ... Tiene que ser susceptible de comprensión inmediata, de modo que el poeta no se aparte de su público posible. Y esta comprensión inmediata puede ser seguida de aprehensiones cada vez más profundas. (Queneau, *Voyage* 140)

Queneau también formuló la muy citada analogía (que Jacques Bens menciona en el mismo artículo) entre la novela ideal y una cebolla, cuyas capas el lector debe ir desprendiendo: “Algunos se contentan con la piel más superficial, mientras que otros, menos numerosos, desprenden película tras película” (Queneau, *Voyage* 137). De hecho, Bens reconoce que hay un problema, pero intenta resolverlo atribuyendo a la ambigüedad de Queneau la cualidad de deliberada o planificada, como si la narración indirecta de una historia o la inclusión consciente de algo sólo aludido o no explicitado fueran procedimientos inventados por Queneau. Los precursores por cierto abundan, entre los que se cuenta el que tal vez sea el primer maestro sistemático de esas técnicas: Henry James. Otros ejemplos entre muchos son James Joyce y William Faulkner, a quienes Queneau reconoce como modelos para su literatura.

Bens también señala la importancia de algo más: “[E]l primer postulado de la potencialidad es el secreto, lo que existe bajo las apariencias, la invitación al descubrimiento” (24). Identificar el secreto y el descubrimiento como el componente clave de la poética oulipiana (“el primer postulado”) es importante y de hecho transforma al lector en el centro del texto oulipiano. El secreto como elemento central de un texto también vincula al Oulipo con otros proyectos literarios, pero el Oulipo adopta y explota la poética del secreto de un modo específico, en el que lo escondido no es tanto un sentido o un significado, o algún aspecto de la historia contada, o un punto de vista silenciado, sino la construcción, el secreto de composición.

Este rasgo crea también una tradición retrospectiva, una serie de “plagiaros por anticipación”, para usar la terminología del Oulipo, no de la escritura bajo restricciones formales, sino del procedimiento de lectura que consiste en el desciframiento o la reconstrucción de la composición. En uno de sus muchos ensayos acerca del Oulipo, Jacques Roubaud, su teórico más lúcido, señala el carácter criptográfico que pueden tener las restricciones, es decir, su posible condición de secreto que espera ser develado. Y agrega: “No faltan los buenos espíritus que están dispuestos a ver un poco por todas partes restricciones escondidas. Es un rasgo de la locura del lingüista (Saussure), del poeta (Tzara sobre Villon) o de los teóricos burlescos (teoría de los paragramas de Julia Kristeva)” (Roubaud, *Un art* 34). Es cierto que los ejemplos que Roubaud ofrece son ejemplos de “locura”, de lectores que fueron víctimas de sus propias alucinaciones. Pero poner el acento en los casos alucinatorios de esta tradición oculta la verdadera relevancia que este procedimiento de lectura tiene para el Oulipo. Porque este es el procedimiento intrínseco al grupo: el lector que lo aplica al texto que lee, y que trata de reconstruir la composición de ese texto, es el lector engendrado por el Oulipo. El mismo Roubaud es desde luego consciente de esta dinámica. En la producción crítica dedicada a su propia literatura, el develamiento de restricciones o procedimientos escondidos es un componente central de la tarea exegética, un aspecto de la lectura de sus obras que por otra parte él mismo promueve. Las sutiles elaboraciones conceptuales que lleva a cabo en *El gran incendio de*

Londres de los conceptos de “enigma”, “misterio” y “secreto” en relación con su proyecto literario se ubican en esta línea.

Volviendo al ensayo de Bens, notemos que la expresión “literatura potencial” como él la usa en ese texto, se refiere a obras ya existentes, un sentido diferente del que la expresión tiene en el nombre del grupo, donde se refiere a una literatura que espera ser escrita y que se anuncia y se ve a sí misma como posibilidad. Otra expresión usada por Bens es “obra potencial”, con la que se refiere tanto a una obra literaria que incluye lo que llama “potencialidad” (es decir, formas de ambigüedad y de incertidumbre) como a una obra producida de acuerdo con ideas o principios oulipianos, o al menos consistente con ellos. Pero hay también una distinción entre literatura potencial y obra potencial que las hace incluso contradictorias. A diferencia de la literatura potencial como la entiende el Oulipo, la obra potencial de Bens ya ha sido escrita, y en su misma existencia ha hecho que su posibilidad desapareciera. La literatura potencial es un repertorio de formas, métodos y procedimientos que esperan ser usados. La obra potencial es la cancelación de ese repertorio, excepto por los pocos procedimientos concretos a los que ha recurrido su autor. La literatura potencial es escritura posible. Una obra potencial es lectura posible. Este doble sentido de lo potencial es el que explica el deslizamiento de escritura a lectura que se produce en el artículo de Bens.

La escritura potencial y la lectura potencial difieren también en relación con el texto. Desde el punto de vista de la escritura potencial, el texto tiende a infinito. Está siempre en expansión y su aspiración es la totalidad. Mientras que desde el punto de vista de la lectura potencial el texto tiende a un mínimo, o por lo menos se desinteresa de la extensión. Aspira a la contracción que permite la máxima condensación, y son sus sentidos y significados posibles los que buscan expandirse. *Cien mil millones de poemas*, que consiste sólo en diez sonetos y sus combinaciones, podría verse como una figura de la lectura potencial y los sentidos que proliferan⁸. No conozco de hecho ningún libro famoso más breve que *Cien mil millones de poemas*: catorce páginas en la edición de la Pléiade, incluyendo el prefacio y el postfacio. Tal vez el libro famoso más breve de la literatura. François Le Lionnais llevó esto al extremo, a su reducción al absurdo, al escribir un poema de una sola letra: T. Como procedimiento de escritura carece de potencialidad (más allá de su aplicación trivial al resto del alfabeto), pero su potencial de lectura tiende a infinito. La lectura humorística que de él hizo Harry Mathews parece hacerle plena justicia⁹, y es fácil imaginar el ejercicio repetido indefinidamente.

Ejercicios de estilo, por otra parte, consiste en noventa y nueve versiones de un único relato mínimo: es su forma lo que se expande. Aquí se tiene la impresión de que noventa y nueve quiere decir “muchos”, o aún mejor, “muchos más son posibles”. Mientras que los diez sonetos de *Cien mil millones de poemas* son suficientes como un número mínimo de poemas para hacer que el mecanismo resulte interesante, *Ejercicios de estilo* necesita incluir noventa y nueve textos para alcanzar su punto de interés. Si *Cien mil millones de poemas* es una alegoría de la lectura potencial, entonces *Ejercicios de estilo* es la complementaria alegoría de la escritura potencial.

El modelo de lectura

El concepto de procedimiento es sistemáticamente aplicado a la escritura. ¿Podemos pensar en un procedimiento de lectura? ¿En qué consistiría? Comencemos observando

que las teorías de interpretación son exactamente eso, procedimientos de lectura. Toda teoría entre las llamadas teorías literarias propone uno. Lecturas que pueden ser consideradas estructuralistas, o formalistas, o marxistas, o deconstructivistas, no son más que el resultado de seguir ciertas instrucciones de lectura, para establecer ciertas conexiones, acentuar ciertos aspectos, extraer determinadas conclusiones. Las teorías pueden de hecho verse como modos de leer bajo restricciones, análogos lectores de los modelos de escritura oulipianos, máquinas de lectura potencial. Borges exploró la potencialidad de la lectura de varias maneras y propone dos métodos en “Pierre Menard, autor del *Quijote*”: el anacronismo deliberado y la atribución errónea son exactamente eso, procedimientos de lectura.

Imaginemos ahora a alguien que lee el *Quijote*: “En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme (...)”. ¿Por qué no hay ninguna P en esa primera frase?, se pregunta nuestro lector. Tal vez porque el autor está componiendo un lipograma en una o más letras (las consonantes T, F y S, ya ha notado este lector, también faltan). ¿Deriva acaso esta frase de alguna frase previa de algún otro autor, por ejemplo “En un logaritmo de Lagrange, de cuyo negativo no quiero acordarme...”? Y así sigue este lector, haciéndose esas y similares preguntas. Aplicadas a una sola frase, las posibilidades son escasas y tienden a lo caricatural, pero aplicadas a textos completos, las opciones son ilimitadas. Ese modo de lectura, pendiente de posibles restricciones formales, es el modo promovido por el Oulipo.

Hubo de hecho un debate dentro del grupo en relación con las restricciones y su grado de visibilidad. ¿Deberían ser reveladas al lector o no? La siguiente cita resume las posturas:

Hay en realidad dos puntos de vista dentro del Oulipo: uno es el adoptado por Perec y por Ítalo Calvino, por ejemplo, que consiste en declarar los procedimientos que se usan; la otra postura, que Raymond Queneau y yo hemos adoptado, cree que ocultar el método utilizado es más beneficioso para una lectura creativa de la obra que revelarlo. (Baker 118)

Es decir que los oulipianos discutieron cómo querían ser leídos en función de las restricciones y la composición.

Este era un debate inevitable dentro del Oulipo, ya que gira en torno a la especificidad misma de la escritura bajo restricciones, es su conclusión lógica. Como señala acertadamente Reggiani (aunque lo deja sin desarrollar): “Es probablemente la fuerza de las escrituras bajo restricciones hacer del proceso mismo de escritura uno de los ejes de la lectura” (13). Notemos que las posiciones que los autores adoptan en este debate no afectan el tipo de restricciones que eligen o el modo en que las usan o ningún otro aspecto de la composición de las obras, excepto ese aspecto particular que afecta el modo en que las obras van a ser leídas. El debate está estrictamente centrado en la lectura y en modelos de lectura. De las dos alternativas, y en contra de lo que opina Mathews, seguramente es la segunda la que favorece la complejidad de las obras, o más precisamente, la percepción de su complejidad. Dada una determinada restricción revelada, otros secretos son inmediatamente evocados. Quien revela algo sugiere al mismo tiempo la presencia de algo más que no revela. Es lo que le ocurrió a Foucault en relación con Raymond Roussel. Carolyn Durham lo enuncia: “Saber que había un secreto insospechado lo llevó a creer que había otros más” (Durham 162).

Vemos que la revelación de procedimientos de escritura funciona también como instrucciones de lectura. Que a su vez pueden llevar a un caos lector, a un desorden de

lectura, como se ve en el ejemplo de Foucault. Los oulipianos le dieron un nombre a ese desorden y lo incluyeron en su repertorio técnico: lo llamaron *clinamen*. El término, que significa “desvío” en griego, fue usado originalmente por la escuela atomista de la filosofía antigua para referirse al desvío de los átomos que caían y que, al romper el determinismo absoluto, hacía posible el mundo. Redescubierto en Francia por Alfred Jarry, que lo usó en sus escritos patafísicos, fue posteriormente adoptado por los miembros del Oulipo, que llamaron “clinamen” a las libertades que el autor puede tomarse en relación con las restricciones autoimpuestas. Es decir que se trata de una regla que permite que se quiebren las reglas. En la definición de Jacques Roubaud: “Un clinamen es una violación intencional de la restricción formal por razones estéticas” (*Oulipo Compendium* 44). Ítalo Calvino lo describió como la posibilidad de que el arte pueda surgir a través de lo mecánico. Perec lo consideraba un componente necesario del conjunto de restricciones, y lo usó con virtuosismo en su novela *La vida instrucciones de uso*.

Christelle Reggiani dedica varias páginas de su libro a este concepto. Su conclusión es que el clinamen debilita la poética oulipiana porque, al reintroducir la dimensión de la libertad del autor en el proceso de composición, representa una concesión al ideal romántico de creación como expresión subjetiva: “El *clinamen* tiende a disolver en una expresividad romántica la especificidad de la creación bajo restricciones” (Reggiani 50). Creo que hay una mejor manera de verlo. El concepto de clinamen como lo usa el Oulipo seguramente deba ser considerado no desde la perspectiva de la composición sino desde la perspectiva de la lectura, que es su verdadero ámbito.

El clinamen, visto así, se transforma en un componente del relato de composición, o más precisamente, de la complicación de ese relato. Como los criminales que borran sus huellas en la nieve, los autores oulipianos borran (o simulan borrar) las marcas que harían posible la reconstrucción del relato de composición de sus obras. El clinamen tiene que verse junto con el debate oulipiano sobre la conveniencia de revelar o no revelar las restricciones al lector. Porque en última instancia, también el clinamen es consecuencia del modelo de lectura que los oulipianos producen (y que también tienen presente) cuando escriben obras bajo restricciones formales.

El Oulipo inventó un lector y sus miembros escriben para el lector que inventaron: aquel que lee o que trata de leer, escondida en el texto que lee, la historia del origen del texto. El clinamen, entonces, podría verse como el evento culminante tanto del desarrollo del modelo de lectura oulipiano como de la construcción de su lector ideal. Su función no debilita sino que fortalece lo oulipiano, ya que fortalece el potencial del relato de composición. El clinamen funciona en el espacio que se abre entre el descubrimiento y la alucinación con respecto a ese relato, distorsionando y transformándolos recíprocamente, arrojando una dosis de sombras y de desorden al relato de composición que el lector intenta reconstruir. Y dado que el clinamen forma parte del repertorio técnico del Oulipo, aún si el autor no se refiere explícitamente a él o no recurre a él en una obra dada, el lector iniciado sabe de su posibilidad. Al lector ya le han informado, esos mismos autores, que tiene que tener en cuenta la posibilidad del clinamen cuando lee. El clinamen es, en este sentido, el último avatar en el catálogo de las instrucciones de lectura.

Restricciones y alucinación

Reconsideremos la posible definición de texto oulipiano: “Dado un texto X, X será considerado oulipiano sólo si incluye un texto potencial Y, donde Y a) es un posible relato de composición de X, y b) incluye al menos una restricción R usada en la composición de X”. Por precisa que sea esta definición, no resulta inmune a la objeción. Es difícil argumentar en contra de la siguiente afirmación: dado un texto cualquiera, es lógicamente imposible no encontrar una o muchas (de hecho, ilimitadas) historias posibles de su composición, todas las cuales incluyen una o más restricciones usadas para componerlo y que son consistentes con el texto. Se podría incluso concebir la siguiente invención oulipiana: la *contrainte retrospective*, la restricción retrospectiva o a posteriori.

Podemos decir que dado un texto X, una serie de restricciones puede siempre ser atribuida a su composición. Es decir, no hay texto que no pueda ser leído *sub specie restrictionis*, y el número de restricciones bajo las cuales ese texto dado pudo haber sido escrito tenderá a ser ilimitado. Es cierto que la mayor parte de esas restricciones serían triviales y de escaso interés, pero eso nos reenviaría al problema del valor, problema que los oulipianos afirmaron que no les concernía.

No sé si habrá algún libro escrito por un autor oulipiano que no proponga instrucciones de lectura explícitas. A veces son directas y a veces son menos directas, pero lo típico es que incluyan algún tipo de instrucciones provistas por el autor. La expresión *mode d'emploi* (“instrucciones de uso”) en la tradición del Oulipo puede leerse en relación con instrucciones de lectura, como en los artículos “*Cien mil millones de poemas, mode d'emploi*” de Queneau, o “*ε, mode d'emploi* de este libro” de Jacques Roubaud; ambos fueron originalmente publicados como prólogos de los respectivos libros. Y estos textos deberían ser vistos como el género espejo, el género simétrico del relato de composición.

Quizás Perec estuviera aludiendo a este género, y expandiéndolo, cuando decidió titular su gran novela *La Vie mode d'emploi* (La vida instrucciones de uso). Perec insistió en que no debía incluirse una coma en el título entre *vie* y *mode d'emploi*, lo que hace que *mode d'emploi* funcione como adjetivo de vida, como por ejemplo en ‘la vida heroica’ o ‘la vida banal’; define un tipo de vida. Y también un libro que es al mismo tiempo sus propias instrucciones de lectura, como si la vida pudiera ser la suprema instrucción de lectura. Vida, pero ¿qué vida? La del autor, pero también la del lector y la de los personajes y la del lenguaje, y sobre todo la Vida en sí, como concepto y como fuerza. El lector oulipiano está de hecho ansioso por trazar a partir de lo que lee un resplandor de vida, ese vislumbre de la vida del autor en el momento en que realiza aquello que lo transforma en un autor: la composición. La relación entre composición y lectura que propone el Oulipo termina siendo una relación entre dos vidas, entre dos trazos de vida fugaz en que dos tiempos disímiles quedan unidos en la simultaneidad de las palabras, escritas y leídas en su escribirse, en su hacerse escritura.

San Agustín, el primer autobiógrafo, dijo que el universo es todo lo que sabemos de la biografía de Dios. Los escritores han sido desde siempre lectores de composición, lectores que prestan atención a los procedimientos, a la construcción, al modo en que el texto fue hecho. El Oulipo hace de cada lector un lector de este tipo. Este modelo de lectura se basa en la curiosidad por el proceso y la fabricación, en una determinación análoga a la que los niños muestran por desarmar juguetes y manipular sus partes y descubrir cómo están hechos. Esta imagen la estoy tomando de Nabokov, que dijo que organizaba sus clases de literatura como, “entre otras cosas, una especie de investigación detectivesca del misterio

de las estructuras literarias”, y que su objetivo era “revelar el mecanismo de esos juguetes maravillosos: las grandes obras literarias” (Nabokov 380). El lector oulipiano es un detective de la forma. A partir de unas pocas pistas sueltas que el escritor dejó para él en el texto, algunas de ellas incluso “clinamenmente” diseminadas, el lector es invitado a resolver el misterio de la fabricación, el conjunto de restricciones que forjaron la obra que está leyendo.

La identificación de lector y escritor que este modo de leer implica tiene una larga tradición en la crítica literaria. Se trata de una concepción ajedrecística de la lectura, en la que tratar de leer la mente del otro, aunque sea como conjetura, es necesario para justificar una lectura y dar forma a una interpretación. Recordemos nuevamente a Nabokov, que aseguraba haberles enseñado a sus alumnos “a compartir no las emociones de las personas del libro sino las emociones de su autor, las dichas y las dificultades de la creación” (382). Ese lector al que Nabokov aspiraba es el lector que las obras oulipianas primero inventaron, y más tarde exigieron.

Podemos finalmente observar que el Oulipo, al recurrir a restricciones definidas matemáticamente, también inventó la posibilidad de leer obras literarias del modo que la ciencia lee el mundo: tratando de establecer el orden que las gobierna expresado *more matematico*. Lo que a su vez puede ser generalizado. Podemos decir que la lectura oulipiana, la lectura que las prácticas compositivas del grupo han generado, está en última instancia hecha del mismo material que se encuentra en el centro de la filosofía, de la ciencia o de la religión, un material que consiste en un manojito de preguntas elementales: ¿Cómo surgieron las cosas? ¿Con qué propósito? ¿Como parte de qué plan general? ¿Y para la salvación de quién y la condena y la perdición de quién? Por qué no pensar la lectura y la escritura como si fueran retazos de las respuestas que buscamos, como si se tratara de actividades guiadas por el supuesto de que la literatura es la piedra angular de lo que existe y la clave de lo que somos, el clinamen del mundo que hace posible todo lo demás.

Obras citadas

- Baker, Barbara, ed. *The Way We Write*. London; New York: Continuum, 2006.
- Bens, Jacques. “Queneau Oulipien”. *Atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1981. 22-33. (Originalmente publicado en la revista *L’Arc* 28, 1966.)
- Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1989.
- *El castillo de los destinos cruzados*. Trans. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Ediciones Fausto, 1977.
- Durham, Carolyn. *L’Art romanesque de Raymond Roussel*. York, S.C.: French Literature Publications Co., 1982.
- Fernández, Macedonio. *Teorías*. Buenos Aires: Corregidor, 1990.
- Mathews, Harry and Alastair Brotchie, eds. *Oulipo Compendium*. London: Atlas Press, 1998.
- Motte, Warren. *Oulipo. A Primer of Potential Literature*. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1998.
- Nabokov, Vladimir. *Lectures on Literature*. Fredson Bowers, ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.
- Oulipo. *La Littérature potentielle. Créations, re-créations, récréations*. Paris: Gallimard, 1973.
- *Atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1981.
- *La Bibliothèque Oulipienne* (Volume 3). Paris: Seghers, 1990.

- Perec, Georges. *La Disparition*. Paris, Les Lettres nouvelles, 1969.
— *La Vie mode d'emploi*. Paris: Hachette littérature, 1978.
- Poe, Edgar Allan. "The Philosophy of Composition." 27 abril 2013.
<<http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>>
- Queneau, Raymond. *Exercices de style*. Paris: Gallimard, 1947.
— *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris: Gallimard, 1950.
— *Cent mille milliards de poèmes*. Paris: Gallimard, 1961.
— *Le Voyage en Grèce*. Paris: Gallimard, 1973.
- Reggiani, Christelle. *Rhétoriques de la contrainte: Georges Perec – L'Oulipo*. Saint-Pierre-Du-Mont Cedex, France : Editions InterUniversitaires, 1999.
- Roubaud, Jacques. *ε*. Paris: Gallimard, 1967.
— *Le Grand incendie de Londres: récit avec incises et bifurcations*. Paris: Seuil, 1989.
— *Poésie, etcetera : ménage*. Paris: Stock, 1995.
— "L'auteur oulipien". *L'auteur et le manuscrit*. Michel Contat, ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- Roubaud, Jacques, et al. *Un Art simple et tout d'exécution. Cinq leçons de l'Oulipo, cinq leçons sur l'Oulipo*. Paris: Circé, 2001.
- Roussel, Raymond. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Paris: J. J. Pauvert, 1963.

Fecha de recepción: 30/04/13
Fecha de aceptación: 05/06/13

1 Pablo Martín Ruiz es profesor de literatura latinoamericana en el Departamento de Romance Languages de Tufts University, en Boston, Estados Unidos. Es doctor en literatura comparada por la universidad de Princeton. Enseñó cursos de literatura y culturas hispánicas en las universidades de Princeton y Columbia. Su libro *Four Cold Chapters on the Possibility of Literature Leading Mostly to Borges and Oulipo* será publicado próximamente por Dalkey Archive. Sus ensayos, traducciones y crónicas de viaje fueron publicadas en *Variaciones Borges*, *MLN*, *Revue Formules*, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, *La Habana Elegante*, entre otras.

2 Las traducciones son del autor.

3 La misma Reggiani menciona esta posibilidad. En la p.145, cita de "La literatura y los números", de Jean Roudaut: "Corneille limitó a 340 versos cada acto de *La Suivante*. Valéry, se dice, había fijado de antemano el número de signos tipográficos de *Eupalinos*". El hecho mismo de que esas especulaciones sean posibles debilita seriamente la clasificación propuesta por Reggiani.

4 Es desde luego posible hacer esto aún más complejo teniendo en cuenta la posibilidad de que en algunos casos un texto puede simular que incluye un potencial relato de composición debido al modo en que fue supuestamente compuesto. Jean Queval trabajó en esta línea dentro del Oulipo, como a Jacques Roubaud le gusta recordar. Ver por ejemplo los párrafos finales de "El Oulipo y las artes combinatorias", de Roubaud (Matthews 44).

5 Esto se presta a la especulación metafísica. De acuerdo con lo que sabemos acerca del universo y su origen, o al menos según el relato que nos contamos al respecto, se siguieron reglas estrictas en su advenimiento. Desde una perspectiva teológica, ¿a quién pueden deberse esas limitaciones sino a Dios? ¿Fue el universo entonces creado mediante restricciones preestablecidas? ¿Es Dios oulipiano? Ese bien podría ser el gran momento de inspiración de Dios: entender la creación como una tarea oulipiana. La aplicación de un cierto rigor científico a la literatura ha sido un interés permanente del Oulipo. Ahora podemos hacer lo contrario y considerar a la ciencia bajo la mirada oulipiana. El proyecto científico estuvo siempre relacionado con la antigua concepción del universo como un libro escrito por Dios, una concepción que Galileo aún repetiría a comienzos del siglo XVII. Si Dios es el creador no de mundos sino de textos, entonces la ciencia y la búsqueda de conocimiento son la revelación del más preciado de los secretos de Dios: su propio "Cómo escribí mis libros".

6 Aclaro que ésta es una traducción eufónica de lo que en francés es *Cent mille milliards de poèmes*. La traducción numéricamente precisa es "cien billones" o "mil veces cien mil millones", es decir, un uno seguido de catorce ceros.

7 Macedonio Fernández, en su "Estética de la novela", publicado en 1940, parece estar proféticamente presentando este libro al exponer su

ideal literario: "La valía del arte está en la ejecución, la versión de un inauténtico e insignificante suceso, que apenas debe sentirse, como el compás de una obra genuina de música" (Fernández 242). Versiones de un inauténtico e insignificante suceso presentadas como variaciones musicales es una descripción exacta del libro de Queneau.

8 Jacques Roubaud, en "Notas sobre el Oulipo y las formas poéticas", señala el carácter alegórico de esta obra en relación con la potencialidad: "La primera obra explícitamente oulipiana, Cien mil millones de poemas de Raymond Queneau, puede verse como una alegoría de la potencialidad" (Roubaud, Un art 27). Habría que aclarar que se trata de la potencialidad de la lectura.

9 Ver el cuadernillo 51 de la Bibliothèque Oulipienne "Écrits français", de Harry Mathews, posteriormente incluido en formato libro en el volumen 3 de la Bibliothèque Oulipienne.