

Ejercicios de estilo
Autor: Raymond Queneau
Editorial Cátedra
2009
ISBN: 978-84-376-0675-0

Esta obra está protegida por el derecho de autor y su reproducción y comunicación pública, en la modalidad puesta a disposición, se han realizado con autorización de CEDRO. Queda prohibida su posterior reproducción, distribución, transformación y comunicación pública en cualquier medio y de cualquier forma, con excepción de una única reproducción mediante impresora por cada usuario autorizado.

Raymond Queneau

Ejercicios de estilo

Versión y estudio introductorio de
Antonio Fernández Ferrer

DECIMOTERCERA EDICIÓN

CATEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

1.ª edición, 1987
13.ª edición, 2009

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Editions Gallimard, 1947
© de esta versión, Antonio Fernández Ferrer
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 1987, 2009
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 33.899-2009
ISBN: 978-84-376-0675-0
Printed in Spain
Impreso en Anzos, S. L.
Fuenlabrada (Madrid)

En el caso del libro que en este preciso momento comienzo a prologar... y que tú, lector, deberías haber empezado no antes de la página 49 ..., pero me temo que, siguiendo la costumbre, acabas de iniciar la lectura a partir de esta misma introducción, lo cual me lleva a interrumpirte con la primera nota a pie de página¹.

En el caso de esta obra, decía, cuyo verdadero prólogo comienza ahora, no puede afirmarse, como lo hace el comienzo del conocido relato evangélico, que en el principio fue el *verbo* (o, mejor, la *palabra*, que es traducción más llevadera en castellano), pues en el origen de *Ejercicios de estilo* fue la música. Así lo cuenta el propio Queneau al iniciar la introducción que escribió para la edición ilustrada por Carelman y Massin:

En una entrevista con Jacques Bens, Michel Leiris recuerda que «en el transcurso de los años treinta, estuvimos escuchando juntos (Michel Leiris y yo) en la sala Pleyel un concierto en el que se interpretaba el *Arte de la Fuga*. Me acuerdo que lo seguimos muy apasionadamente y que, al salir, nos dijimos que sería muy interesante hacer algo de ese tipo en el plano literario (considerando la obra de Bach, no desde el ángulo del contrapunto y fuga, sino como construcción de una obra por medio de variaciones que proliferaran hasta el infinito en torno a un tema bastante nimio)».

En efecto, fue acordándome de Bach muy consciente-

¹ Te recomiendo encarecidamente que, si no lo has hecho ya, leas ahora por lo menos noventa y ocho «ejercicios»; después, volviendo allí donde estabas cuando esta nota te distrajo, puedes proseguir, sin más tropiezos, la lectura del prólogo.

mente como escribí *Ejercicios de Estilo*, y muy en especial de esa sesión de la sala Pleyel; pero, ¿era, seguro, antes de la guerra? En cualquier caso, fue en mayo del 42 cuando compuse los doce primeros (que, además, han quedado como los doce primeros del libro); pensaba limitarme a eso y titulé este modesto intento *Dodecaedro*, porque, como es sabido, ese bello poliedro tiene doce caras. El director de una revista muy distinguida que aparecía entonces en zona llamada libre y que me había pedido un «texto», me devolvió el *Dodecaedro* con aire consternado, incluso diría con tristeza, como si hubiese querido jugarle una mala pasada.

Aquello no me impidió continuar; en agosto del 42, en noviembre del 42, en julio del 44, una docena más se añadió a *Dodecaedro*. En febrero de 1945, *La Terre n'est pas une vallée de larmes*, publicación surrealista y belga dirigida por Marcel Mariën, publicó nueve de ellos con el título *Ejercicios de Estilo*; una nota decía: «El autor piensa, de este modo, "tratar el mismo asunto" —un incidente real, por lo demás, y *trivial*— de un centenar de maneras diferentes. Seguramente esos cien capítulos idénticos en cuanto al tema no dejarán de provocar, leídos en hilera (*sic*), algún efecto en el lector.» Esta nota la había redactado yo, por supuesto.

En el transcurso de 1945, escribí otros dieciocho que aparecieron en diciembre del mismo año en *Fontaine*. En resumidas cuentas, en tres años, había redactado menos de cincuenta; todo el resto fue liquidado durante el verano de 1946 en Isle-sur-Sorgue. Me detuve en los noventa y nueve, juzgando satisfactoria la cantidad; ni tanto ni tan calvo: el ideal griego, vaya².

Como es sabido, James Joyce se propuso escribir una obra maestra, la voluminosa novela titulada *Ulysses*, ciñéndose a un solo día en la vida del protagonista, un 6 de junio de 1904, un día de Dublín como otro cualquiera. Que neaú parte de asunto aún más trivial y ajeno a complejidades simbólicas. Con una anécdota nimia, explícita ya en el primer texto de la serie («Notations»), construye noventa y nueve variaciones distintas. Como un huevo de Colón literario, la ideica nos sorprende gratamente con ese don pro-

² R. Queneau, «Préface», *Exercices de style; avec 45 exercices parallèles dessinés, peints et sculptés par Carelman, et de 99 exercices de style typographiques de Massin*, Paris, Gallimard, 1963, págs. 9-10.

pio de las ocurrencias que cualquiera puede tener, pero que nadie ha pensado.

Aparte de la inspiración musical que provocó tan curiosa obra, Queneau contaba con algún ejemplo clásico. Sin ir más lejos, en la literatura francesa decimonónica, la réplica de Cyrano de Bergerac cuando, en el archifamoso drama de Edmond Rostand, contesta airoso al vizconde que se ha burlado, de manera excesivamente pedestre, de la «muy gran nariz» del protagonista:

Eso es muy corto, joven; yo os abono que podíais variar bastante el tono.
Por ejemplo: *Agresivo*: «Si en mi cara tuviese tal nariz, me la amputara.»
Amistoso: «¿Se baña en vuestro vaso al beber, o un embudo usáis al caso?»
Descriptivo: «¿Es un cabo? ¿Una escollera? Mas ¿qué digo? ¡Si es una cordillera!»
Curioso: «¿De qué os sirve ese accesorio? ¿De alacena, de caja o de escritorio?»
Burlón: «¿Tanto a los pájaros amáis, que en el rostro una alcándara les dais?»
Brutal: «¿Podéis fumar sin que el vecino —¡Fuego en la chimenea!— grite?» *Fino*: «Para colgar las capas y sombreros esa percha muy útil ha de seros.»
Solícito: «Compradle una sombrilla: el sol ardiente su color mancilla.»
Previsor: «Tal nariz es un exceso: buscad a la cabeza contrapeso.»
Dramático: «Evitad riñas y enojo: si os llegara a sangrar, diera un Mar Rojo.»
Enfático: «¡Oh nariz!... ¿Qué vendaval te podría resfriar? Sólo el mistral.»
Pedantesco: «Aristófanes no cita más que a un ser sólo que con vos compita en ostentar nariz de tanto vuelo: el Hipocampelephantocamelo.»
Respetuoso: «Señor, bésoos la mano: digna es vuestra nariz de un soberano.»
Ingenuo: «¿De qué hazaña o qué portento en memoria, se alzó este monumento?»
Lisonjero: «Nariz como la vuestra es para un perfumista lista muestra.»

Lírico: «¿Es una concha? ¿Sois tritón?»
Rústico: «¿Eso es nariz o es un melón?»
Militar: «Si a un castillo se acomete,
aprontad la nariz: ¡terrible ariete!»
Práctico: «¿La ponéis en lotería?
¡El premio gordo esa nariz sería!»
Y finalmente, a Píramo imitando:
«¡Malhadada nariz, que, perturbando
del rostro de tu dueño la armonía,
te sonroja tu propia villanía!»³.

De entrada, y aun en la lectura menos atenta, *Ejercicios de estilo* resulta radicalmente distinto de una obra literaria convencional. Nada más absurdo que tratar de encuadrarlo dentro de los géneros literarios tradicionales, pues, como su mismo título indica, se nos presenta como una especie de «pre» o «para-literatura». Recuerda aquellos libros de antaño sobre el «arte de escribir», que constituían verdaderos recetarios de estilística y, en este sentido, podemos considerar la obra como una parodia de los tratados sobre el tema. No es extraño, por lo tanto, que se juegue con el carácter técnico de la terminología al utilizar algunos de los terminachos más especializados y pintorescos de la jerga retórica clásica. *Ejercicios de estilo* se sitúa, o finge situarse, en una especie de tierra de nadie, entre la teoría y la práctica literarias, dándonos la impresión de que ha sido confeccionado teniendo en cuenta los capítulos de un manual de estilística o como ejercicios análogos a los *progimnasmas*⁴, las prácticas de la enseñanza retórica clásica. Preci-

³ Edmundo Rostand, *Cyrano de Bergerac*, tragicomedia en cinco actos, en verso, traducida por Luis Vía, José O. Martí y Emilio Tintorer, Barcelona, Imprenta «La Renaixensa», 1899, págs. 32-33. Los cuatro últimos versos de la cita son una parodia del drama *Pyrame et Thisbé* (1617), de Théophile de Viau.

⁴ Sobre estos «ejercicios preparatorios» de la Retórica clásica se ha conservado el tratado de Hermógenes (siglo II), Προγυμνάσματα; véase la edición de Hugo Rabe en *Hermogenis Opera*, Leipzig, B. G. Teubner, 1913, págs. 1-27. La obrita de Hermógenes fue traducida al latín por el famoso gramático Prisciano (siglo VI), convirtiéndose en el texto escolar básico con el título de *Praeexercitamina rhetorica* (véanse las ediciones de H. Keil en el volumen III de *Grammatici Latini*, Leipzig, B. G. Teubner, 1860, págs. 430-440 y de K. Halm en *Rhetores Latini Minores*, íd., 1863, págs. 551-560).

En cuanto a las estilísticas y «artes de escribir», en el año 1947, por citar la fecha en que aparece *Exercices de style*, se publica el libro de Mar-

samente por ello, cobra una relevancia especial el texto titulado «Maladroit» («Torpe»), al tratarse de un ejercicio en el que se ironiza sobre el propio «arte de escribir».

Sin embargo, pese a ser importante en el conjunto de la obra, la utilización de conceptos y procedimientos de la Retórica en el sentido más restringido y escolar del término (lítote, metáfora, poliptoton, sínquisis...) es sólo una parte. El autor muestra un dominio notable de la disciplina, incluso cuando la entiende a su manera, pero al considerar globalmente *Ejercicios de estilo* hemos de entender Retórica o Estilística en su mayor amplitud conceptual, abarcando todo género de prácticas y situaciones discursivas.

Queneau rechaza cualquier esquema previo que pudiera haber presentado los «ejercicios» en agrupaciones temáticas, por su complejidad gradual o, simplemente, por orden alfabético. Ni tan siquiera trabaja sobre un mismo fragmento base que genere las distintas transformaciones «estilísticas», pues, aunque coloca «Notations» en primer término, ello no significa, de ninguna manera, que se tome este texto como modelo⁵.

En ocasiones se prefiere el mero juego mecánico de transformación textual para lograr una sensación de puro disparate. Tenemos, al respecto, los simples tratamientos automáticos de adjunción, supresión o permutación de letras, morfemas o sintagmas sin especial trasfondo. En «Synchyses», sin ir más lejos, todo el texto está trastocado mediante el batiburrillo sintáctico —en realidad, una intensificación de la clásica *mixtura verborum*—, sin que interese, en modo alguno, conseguir una significación más allá

cel Cressot, *Le style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique*, París, Presses Universitaires de France, y la trigésimosegunda edición (la primera es de 1927) del manual de Antoine Albalat, *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*, París, Armand Colin.

⁵ En todo caso, como señala Gérard Genette, el texto base sería «Récit» («Relato»): «... la versión titulada «Récit» puede considerarse sin abusar demasiado, aunque el autor no la presente en modo alguno así ni sea la primera por su fecha, como el estado más próximo a un hipotético grado cero (exposición del tema) de la variación estilística» (G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Editions du Seuil, 1982, pág. 133). En este mismo estudio, Genette propone el término de *transestilización* (*transtylistation*) para bautizar el procedimiento de variación estilística en el que se basa *Exercices de style*, feliz amalgama, en realidad, de *parodia* temática y *pastiche* estilístico, las dos manifestaciones más evidentes de la «hipertextualidad» o literatura en segundo grado.

del «nonsense». Confrontemos este ejercicio concreto con el uso de la sínquisis que hace Julio Cortázar en un texto en el que imagina a las gallinas dueñas del planeta:

Por escrito gallina una

Con lo que pasa es nosotras exaltante. Rápidamente del posesionadas mundo estamos hurra. Era un inofensivo aparentemente cohete lanzado Cañaverál americano Cabo por los desde. Razones se desconocidas por órbita de la desvió, y probablemente algo al rozar invisible la tierra devolvió a. Cresta nos calló en la paf, y mutación golpe entramos de. Rápidamente la multiplicar aprendiendo de tabla estamos, dotadas muy literatura para la somos de historia, química menos un poco, desastre ahora hasta deportes no importa pero: de será gallinas cosmos el, carajo qué⁶.

En el texto de Cortázar la sínquisis construye el sentido del relato, mientras que el ejercicio de Queneau se complace únicamente en el efecto de disparate que tiene el uso del artificio por sí mismo, como mero juego perturbador de la comprensión del mensaje.

Pero todo no se reduce, ni mucho menos, a estos juegos que pudiéramos considerar como simples formalismos. Por el contrario, *Ejercicios de estilo* ofrece un muestrario de los diversos registros comunicativos («Lettre officielle», «Vulgaire», «Paysan»...) con una ironía que no perdona nada: desde los vicios de dicción, muletillas, errores, hasta los lenguajes técnicos o especializados. Por supuesto, tampoco la propia literatura se iba a librar del sarcasmo y llega a parodiarse el propio afán escritor («Maladroit»). A Queneau le divierte sobremanera la burla del lenguaje culto pedante («Ampoulé», «Apostrophe», «Modern style», «Précieux»...) aunque, por lo demás, los recursos para la elaboración de los diferentes «ejercicios» son de lo más diverso: a partir de un tema o campo semántico («L'arc-en-ciel», «Visuel»...), de frases hechas, conceptos gramaticales, modalidades poemáticas, parodias idiomáticas, etc.

Al cabo, contamos con un muestrario amplio y heterogéneo que desborda los límites de cualquier manual al uso de preceptiva estilística. Y el conjunto no se queda en el

⁶ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo I, 20.^a ed., Madrid, Siglo XXI, 1984, pág. 170.

mero juego o exhibición formalista, pues, por el contrario, tras una lectura deliciosamente reiterativa y provocadora, nos queda la sensación de haber asistido a una visión inquietante de la «comedia humana» comunicativa. Con perpleja desazón los lectores nos hemos contemplado en un extraño espejo cóncavo que nos refleja como un «collage» de discursos, como un entrecruzamiento de «ejercicios de estilo» entre cuya algarabía balbuceamos y gesticulamos los que a nosotros mismos nos venimos considerando, no sin paradoja, ciudadanos contemporáneos. Pero antes de seguir comentando otros aspectos de *Ejercicios de estilo* conviene tratar, aunque sea brevemente, tanto de su autor como de las tareas del «Oulipo», el grupo del cual fue promotor y miembro destacado.

QUENEAU

Raymond Queneau (El Havre, 1903-París, 1976) se formó, después de estudiar Filosofía, en el surrealismo, relacionándose más estrechamente con el grupo de la «rue du Château» (Prévert, Tanguy, Duhamel). Tras ejercer de empleado de banca, pasó a trabajar en la editorial Gallimard, de la que fue su secretario general a partir de 1936. Entre otras iniciativas editoriales de importancia, fue creador y director de la *Encyclopédie de la Pléiade*. Miembro electo de la Academia Goncourt, ofició, como era de esperar por su talento y obra, de Sátrapa Transcendente en el Colegio de Patafísica.

La personalidad y actividades de Queneau se caracterizan por un ingenio proteico e imaginativo poco común: promotor de toda clase de empresas culturales; letrista de canciones famosas; actor, guionista y realizador cinematográfico; traductor; dramaturgo; pintor... sus aportaciones más notables fueron en el terreno de la matemática, la poesía y la narrativa.

Entre más de quince novelas, citaremos unas cuantas como muestra. Ya en *Le Chiendent* (1933), su primer libro, se hallan muchos de los temas y maneras de su obra posterior. Una estructura compleja y cuidadísima acoge, con la impronta inconfundible de Faulkner o Joyce, meditaciones relacionadas con las filosofías de Platón, Descartes o Husserl. *Chêne et chien* (1937), subtitulada «novela en ver-

so», es una autobiografía rimada, modalidad ciertamente nada usual en la narrativa contemporánea. En *Les enfants du Limon* (1938), de estructura tan abrupta como su primera novela, Queneau incrusta textos y datos biográficos de «locos literarios» —más tarde los llamará «heteróclitos»—. En realidad, se trataba del fruto de sus investigaciones eruditas destinadas a un proyecto de *Enciclopedia de las ciencias inexactas* en el que había trabajado, desempolvando estantes de la Biblioteca Nacional, para rescatar peregrinas lucubraciones de pensadores franceses estrambóticos del siglo XIX sobre la cuadratura del círculo, Cosmología, Física, Filología, Historia o Mesianismo. Al no encontrar editor para tan singular antología, decidió convertirla en novela incluyendo el trabajo como textos recuperados por uno de los personajes, Chambernac, director de un pequeño liceo provinciano.

On est toujours trop bon avec les femmes (1947), se publicó con el seudónimo de Sally Mara —en curioso contraste con el llamativo título—, fingiendo tratarse de una traducción realizada por un imaginario Michel Presle, autor, asimismo, de una nota introductoria. Queneau siguió jugando al apócrifo en un *Journal intime* (1950), pretendida autobiografía erótica de la misma escritora irlandesa.

Pero el autor de *Exercices de style* (1947) parece buscar, con cada nueva novela, un tipo de lector distinto, en el extremo opuesto de aquellos narradores que parecen desarrollar a lo largo de su producción una sola obra. Por el contrario, cada aportación novelística de Queneau constituye una propuesta singular. *Le dimanche de la vie* (1952) narra, esta vez de forma absolutamente lineal, la vida sencilla de una pareja en la Francia de entre guerras. Su protagonista, Valentin Brû, personaje de un enigmático candor, es un soldado raso que acepta los requerimientos matrimoniales de la mercera Julia, monta una modesta tienda de marcos y llega a ejercer de pitonisa en sustitución de su mujer que, también ocultamente, había venido realizando tan singular actividad antes de sufrir un ataque de parálisis.

Zazie dans le métro (1959) es, sin duda, la obra más popular de su autor, llevada al cine por Louis Malle y convertida en un auténtico éxito de venta. Con la maestría lingüística que le caracteriza, Queneau relata las correrías parisinas de una precoz niña provinciana que lleva de cráneo

a todo adulto que se encuentra en el camino. En *Les Fleurs bleues* (1965) Cidrolin, que vive en una gabarra, sueña ser el duque de Auge y éste, a su vez, sueña que es Cidrolin. Ambos se reúnen a comer, sin que quede claro cuál de los dos sueña que es el otro. El enigma nos recuerda aquella maravillosa historia de Chuang Tzu, rescatada por Herbert Allen Giles a finales del siglo pasado y popularizada por Borges: «Chuang Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre.» En la novela de Queneau épocas y ficción onírica se entretejen en una habilísima trama donde no faltan, incluso, dos caballos parlantes. La última novela, *Le vol d'Icare* (1968), cuyo título juega con el doble sentido que tiene en francés la palabra *vol* («robo» y «vuelo»), desarrolla una especie de pirandellismo al revés: un novelista contrata los servicios de un detective para recuperar los personajes que han escapado de entre las páginas de la obra que está escribiendo⁷.

Como queda de manifiesto en *Ejercicios de estilo*, la producción de Queneau destaca por la feliz unión de ingenio, diversidad, amplitud de conocimientos y rigor. En ella conviven, inextricable y brillantemente, lo lúdico y lo serio, resaltando siempre un sorprendente dominio del lenguaje en todos sus registros y modalidades.

«OULIPO» & LA «LIPO»

En 1963, aprovechando una reedición ilustrada de *Exercices de style*, Queneau introduce algunas modificaciones significativas. Seis nuevos textos («Ensembliste», «Définitionnel», «Tanka», «Translation», «Lipogramme» y «Géométrie») sustituyen a otros tantos de la primera edición

⁷ Traducciones castellanas de las novelas citadas: *El problema*, trad. de Floreal Mazía, Buenos Aires, Losada, 1972; *Los hijos del viejo Limón*, trad. de Emma P. de Zappetini, Buenos Aires, Losada, 1970; *Siempre somos demasiado buenos con las mujeres*, trad. de José Escué, Barcelona, Seix Barral, 1982; *La alegría de la vida*, trad. de Carlos Manzano, Madrid, Alfaguara, 1984; *Zazie en el metro*, versión de Domingo Pruna, Barcelona, Plaza & Janés, 1961; *id.*, trad. de Fernando Sánchez Dragó, Madrid, Alfaguara-Bruguera, 1978; *El rapto de Icaro*, trad. de Idea Vila-rriño, Buenos Aires, Losada, 1973.

de 1947, aunque la irónica cifra total de noventa y nueve, permanece intacta⁸. Tres de los cambios corresponden a aportaciones genuinamente oulipianas («Définitionnel», «Translation» y «Lipogramme»).

El grupo *Oulipo*⁹ (siglas de «Ouvroir de littérature potentielle», «Taller de literatura potencial») fue fundado en 1960 por François Le Lionnais, matemático apasionado por la literatura, y por el propio Queneau, devoto, a su vez, de la lucubración aritmética. Al grupo inicial, constituido por los promotores y por Jacques Bens, Claude Berge, Jacques Duchateau, Jean Lescure y Jean Queval, se sumaron posteriormente nuevos y destacados miembros, como Noël Arnaud, Georges Perec, Jacques Roubaud, Marcel Duchamp o Italo Calvino.

«Toda obra literaria —señala François Le Lionnais en la primera proclama oulipiana— se construye a partir de una inspiración (...) obligada a acomodarse, mejor o peor, a una serie de coerciones y procedimientos contenidos unos dentro de otros como muñecas rusas. Coerciones como el vocabulario y la gramática, como las reglas de la novela (di-

⁸ Los seis «ejercicios» desaparecidos son: «Permutations par groupes de deux, trois, quatre et cinq lettres», «Permutations par groupes de neuf, dix, onze et douze lettres», «Réactionnaire», «Haï Kaï», «Féminin», «Mathématique». Queneau cambió también los títulos de ocho textos: «Homéoptotes» («Homéotéleutes»), «Passé simple» («Prétérit»), «Noble» («Ampoulé»), «Permutations de cinq, six, sept et huit lettres» («Permutations par groupes croissants de mots»), «Contre-vérité» («Antonymique»), «Latin de cuisine» («Macaronique») y «A peu près» («Homophonique»). Véase Emmanuël Souchier, «Contribution à l'histoire d'un texte: *Exercices de style* ou: 99 histoires pour... une histoire», en *Queneau aujourd'hui*, París, Clancier-Guénaud, 1985, págs. 179-203.

⁹ Sobre el Oulipo, pueden consultarse los siguientes trabajos: Oulipo, *La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, París, Gallimard, 1973; Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, París, Gallimard, 1981; *La bibliothèque Oulipienne*, présenté par Jacques Roubaud, París, Slatkine, 1981 (se trata de los dieciséis primeros números de la colección de publicaciones del grupo); Paul Fournel, *Clefs pour la littérature potentielle*, París, Denoël, 1972; Jacques Bens, *Oulipo, 1960-1963*, París, Christian Bourgois, 1980 (son las actas de reuniones del grupo durante sus tres primeros años de vida); María Dolores Aguilera, «OU.LI.PO. La máquina de la infinita literatura», *Quimera*, núm. 15, enero, 1982, págs. 8-11; Italo Calvino, «Perec, gnomo y kabalista», *Quimera*, núm. 19, mayo, 1982, págs. 26-27; Eric Beaumatin, «Petite initiation aux travaux de l'Oulipo-Dossier-», *Actes. Premières journées pédagogiques*, Madrid, Association de Professeurs de français de Madrid, 1986, págs. 7-25.

visión en capítulos, etc.) o de la tragedia clásica (regla de las tres unidades), coerciones de la versificación general, coerciones de las formas fijas (como en el caso del rondel o del soneto), etc.» Partiendo de este concepto de *contrainte* («coerción»¹⁰), los miembros del Oulipo se dedicarán principalmente a dos actividades: por una parte, a la búsqueda y recuperación de precursores (los «plagiarios por anticipación») y, por otra, al descubrimiento y estudio de posibilidades inéditas. Entre la amplia labor desarrollada en este último sentido contamos, por ejemplo, con las obras lipogramáticas de Perec, las rimas heterosexuales de Arnaud, las novelas isosintácticas de Queneau, los sonetos irracionales de Bens, métodos diversos de transformación automática de textos, transposición al ámbito de la creación literaria de conceptos de las distintas ramas de la Matemática, investigaciones acerca de las posibilidades de la Informática, etc.

Pero, en realidad, tal y como dejaron muy claro sus miembros, el Oulipo no es un movimiento literario ni una escuela teórica o crítica, sino una especie de grupo de investigaciones de literatura experimental, cuyo propósito es proporcionar formas literarias susceptibles de promover creaciones novedosas. «Llamamos literatura potencial —precisa Queneau— a la búsqueda de formas, de estructuras —por emplear esta palabra que es un poco docta—, de estructuras nuevas que además puedan ser utilizadas por los escritores de la forma que les plazca»¹¹.

Además de sus numerosas aportaciones al trabajo del grupo, la obra oulipiana más destacada de Queneau es el libro *Cent mille milliards de poèmes* (1961), cuya gestación tuvo que ver con la propia constitución del Oulipo. Tras un esfuerzo considerable y haciendo gala de paciencia y minuciosidad orientales, Queneau logró construir diez sonetos, confeccionados de tal manera que el lector, combinando las tiras hábilmente dispuestas en la ecuadernación, puede llegar a componer, si logra sortear la muerte, el deterioro pre-

¹⁰ Traduzco *contrainte* por «coerción», según la versión castellana que aparece en A. J. Greimas & J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982, pág. 58. «Le grand artiste —decía André Gide— est celui à qui l'obstacle sert de tremplin» («El gran artista es aquel a quien el obstáculo le sirve de trampolín»).

¹¹ R. Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, París, Gallimard, 1972, pág. 140.

visible o demás inconvenientes, hasta cien billones de poemas diferentes (10^{14}), que proporcionan —según constata su autor— lectura «para 190.258.751 años más algunas horas y minutos (sin tener en cuenta los años bisiestos y otros detalles)».

Por su parte, *Ejercicios de estilo* supuso, con trece años de anticipación, un verdadero muestrario precursor de las tareas oulipianas. No es de extrañar, por lo tanto, que en la edición definitiva se interpolasen tres de los procedimientos de manipulación textual más practicados por el Oulipo: el lipograma, el S + 7 y la literatura definicional.

Literatura lipogramática

El lipograma no es un invento oulipiano, aunque sí podemos afirmar que el Oulipo ha resucitado, popularizándolo, tan pintoresco y antiquísimo artificio. Como poco, remonta su tradición al siglo VI a. de C., cuando Laso de Hermione suprimió la sigma en su «Oda a los centauros» y en un «Himno a Démeter», del cual sólo se ha conservado el primer verso. Más tarde, Néstor de Laranda, ya en el siglo III de nuestra era, batió todo un récord al reescribir la *Iliada*, eliminando la α del primer canto, la β del segundo... y así hasta acabar con las veinticinco letras del alfabeto y los correspondientes cantos de la epopeya homérica.

En castellano, contamos con un ilustre lipogramatista, Alonso de Alcalá y Herrera, que publicó, en un volumen en octavo, cinco novelas cortas de tema amoroso, en cada una de las cuales se elimina una de las cinco vocales¹². Aun-

¹² *Varios / effetos / de amor / en cinco novelas / exemplares. / Y nuevo artificio de es- / creuir prosas, y versos sin vna de las / cinco letras vocales, excluyendo / Vocal diferente en cada / Novela*, Lisboa, Manuel da Sylva, 1641. Las cinco novelas son: «Los dos soles de Toledo, sin la letra A», «La carroza con las damas, sin la letra E», «La perla de Portugal, sin la letra I», «La peregrina ermitaña, sin la letra O» y «La serrana de Sintra, sin la letra U». «Los dos soles de Toledo» se ha publicado incluida en *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia, 1986, págs. 201-231. Aunque, curiosamente y para desmedro lipogramático del esforzado Alonso de Alcalá, en esta reciente edición se desliza un «ánimo» (pág. 224) donde el texto original dice «logro» (fol. 23r).

La Biblioteca Nacional también conserva otra obra excéntrica de Alonso de Alcalá: *Iardim/Anagrammatico*, Lisboa, Na Officina Craesbe-

que fue tanto el esfuerzo que el artificio lipogramático requería que, unido a los retoricismos culteranos, consiguió textos ciertamente extravagantes. Veamos, a título de ejemplo, los malabarismos expresivos en los que se deleita al describir el rostro de la protagonista de «Los dos soles de Toledo»:

(...) pero en el hermoso rostro y frente tres misteriosos vergeles o peregrinos pensiles vio de flores entretejidos de rosicler y nieve, divididos con un sublime y lindísimo retrete de olor, en excelente proporción de relieve de nieve hecho, y de multitud de flores de los colores mismos, con gentil primor compuesto. Los perfectísimos y menudos dientes, entre el diviso y odorífero rubí (divino y precioso joyel) vistos, los juzgó hechos de lo mismo que en el cielo el sol y que, sentido Cupido de ver los de Venus y los suyos inferiores, se cubrió y vendó de vergonzoso los ojos por no verlos¹³.

Ya en nuestra época, merecen mención especial los logros lipogramáticos de Georges Perec. En *La disparition* (1969) escribe una novela policiaca en la que, a lo largo de más de trescientas páginas, consigue evitar la letra e, la más frecuente en francés. La «desaparición» no es otra que la de esta vocal y para lograrlo el autor recurre a una lógica hilarante, amén de a acrobacias gramaticales (como la eliminación de infinitivos), léxicas y ortográficas. Algún crítico despistado reseñó el libro tomándolo únicamente por una novela policiaca estrambótica, sin advertir el recurso que le daba sentido. Tres años después, Perec extremaba aún más su artificio lipogramático con *Les revenents*, donde sólo se emplea la e y desaparecen todas las vocales restantes. En este caso, como no podía ser menos, son ince-

kiana, 1654. Se trata de un conjunto de poemas anagramáticos en portugués, castellano y latín, de tema hagiográfico. De tan peregrino literato sólo he podido encontrar los datos que proporciona Domingo García Peres en su *Catálogo razonado y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos, 1890: «De procedencia castellana. Nació en Lisboa a 12 de septiembre de 1599, y en la misma murió a 21 de noviembre de 1862. Se ignoran las circunstancias de su vida; fue hombre de estudio y agudo ingenio, de los que abusó hasta la exageración y extravagancia, como lo prueba en la primera de las tres obras que escribió» (pág. 16).

¹³ Ob. cit., fol. 5r.

santes las manipulaciones ortográficas sin que, empezando por el propio título de la obra, puedan pasar inadvertidas hasta para el lector menos avisado.

S + 7

Uno de los hallazgos más apreciados por los oulipianos es el método de transformación de textos denominado S + 7, descubierto por Jean Lescure y utilizado por Queneau en el ejercicio de estilo titulado «Translation». Precisamente, Gérard Genette ha propuesto que se bautice más cristianamente a esta operación como «translación léxica». Se trata de un procedimiento sumamente sencillo, aunque laborioso, de producción textual. Consiste en partir de un texto base, literario o no, y, con la ayuda de un diccionario, reemplazar en él cada sustantivo (S) por el séptimo (+7) que se encuentre en el diccionario elegido contando a partir del sustantivo. Los dos términos de la fórmula pueden variar, de manera que S puede ser sustituido por V(verbo), A(adjetivo), Ad(adverbio)... y en lugar de 7 podemos optar por otra cifra cualquiera. S + 7 sólo es una posibilidad entre muchas de la fórmula general $P + n$ o $P - n$. Por supuesto, también se pueden realizar en un mismo texto combinaciones múltiples (S + A + V - 3, por ejemplo). Pero conviene tomar alguna precaución:

- a) cuando el sustantivo cambia de género, se recomienda efectuar los ajustes gramaticales necesarios;
- b) si el texto contiene el último sustantivo del diccionario elegido, es obligatorio retomar el diccionario desde el principio;
- c) si el sustantivo no se encuentra en el diccionario, se elige el primero que se encuentre tras el lugar donde debería hallarse.

La transformación del texto ha de realizarse con absoluta honestidad y rigidez, aplicando el método escogido de forma absolutamente mecánica, sin manipulación ulterior. Una posible variación muy interesante consiste en cambiar el instrumento auxiliar. Puede trabajarse con los diccionarios más pintorescos, léxicos especializados o, por ejemplo, buscar las palabras en un diccionario español-tagalo y rea-