



El arte de combinar fragmentos

Prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud)

Tesis doctoral presentada por

Pablo Martín Sánchez

bajo la dirección de

Domingo Sánchez-Mesa Martínez (Universidad de Granada)

y la codirección de

Christelle Reggiani (Université de Lille 3)

defendida en la

Universidad de Granada

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada

Granada, 2012

TESIS DOCTORAL

El arte de combinar fragmentos

Prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana

(Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud)

Autor: Pablo Martín Sánchez

Director: Domingo Sánchez-Mesa Martínez

Codirectora: Christelle Reggiani

Tribunal:

Presidente: ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS

Vocal: ANTONIO RODRÍGUEZ DE LAS HERAS

Vocal: CHRISTELLE REGGIANI

Vocal: ANDREA DEL LUNGO

Secretaria: MARÍA ÁNGELES GRANDE ROSALES

AUTORIZACIÓN PARA LA PRESENTACIÓN DE LA TESIS DOCTORAL

1.- Datos personales del autor de la Tesis		
Apellidos: MARTÍN SÁNCHEZ	Nombre: Pablo	
DNI: 39896851-Q	Teléfono: 646574984	Correo electrónico: repablovic@yahoo.es

2.- Datos académicos
Programa de Doctorado: Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada
Título de la Tesis: <i>El arte de combinar fragmentos: Prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud)</i>

3.- Autorización de los Directores	
D: Domingo SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ	DNI: 24235528-Z
Institución: Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura (Universidad de Granada)	Correo electrónico: dsanchez@ugr.es
D ^a : Christelle REGGIANI	DNI: 10AT64801
Institución: Laboratoire ALITHILA (Université Charles de Gaulle - Lille 3)	Correo electrónico: christelle.reggiani@gmail.com

Como Directores de la Tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo nuestra dirección y se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones. Así mismo, el trabajo reúne todos los requisitos de contenido, teóricos y metodológicos para ser admitido a trámite, a su lectura y defensa pública, con el fin de obtener el referido Título de Doctor, y por lo tanto AUTORIZAMOS la presentación de la referida Tesis para su defensa y mantenimiento de acuerdo con lo previsto en el Real Decreto 99/2011, de 28 de enero,

Granada/Lille, septiembre de 2012

Directores de la Tesis

Fdo.:

A handwritten signature in blue ink on a light blue background. The signature is written in a cursive style and reads "Domingo Sánchez-Mesa Martínez".

Domingo Sánchez-Mesa Martínez

A handwritten signature in blue ink on a light blue background. The signature is written in a cursive style and reads "Christelle Reggiani".

Christelle Reggiani

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Resumen: Partiendo de las herramientas proporcionadas por la teoría literaria y la literatura comparada, esta tesis pretende poner de manifiesto las relaciones existentes entre la literatura hipertextual y la literatura potencial desarrollada por los miembros del grupo Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle). Más precisamente, el análisis de las obras hipertextuales de los principales impulsores del grupo (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino y Jacques Roubaud, sin que ello sea óbice para invocar a otros autores) constituye un intento por demostrar la importancia del Oulipo en el nacimiento, desarrollo y consolidación del hipertexto, entendido como un tipo de escritura multisequencial donde diferentes fragmentos textuales conectados entre sí ofrecen la posibilidad de elegir distintos itinerarios de lectura. Esta concepción estructural del fenómeno da cabida tanto a los hipertextos de papel como a los hipertextos digitales, al tiempo que permite recorrer en paralelo la historia de las literaturas potencial e hipertextual, desde la década de los años sesenta (en que se acuñan ambos términos), hasta la actualidad.

Palabras clave: Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud, Oulipo, hipertexto, literatura, combinatoria, potencialidad, virtualidad, multisequencialidad, interactividad, *contrainte*, juego.

Résumé: En s'appuyant sur les outils fournis par la théorie de la littérature et la littérature comparée, cette thèse vise à mettre en évidence les relations entre la littérature hypertextuelle et la littérature potentielle développée par le groupe Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle). Plus précisément, l'analyse des œuvres hypertextuelles des principaux écrivains du groupe (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino et Jacques Roubaud, sans que cela soit un obstacle à en convoquer d'autres) est une tentative de démontrer l'importance de l'Oulipo pour la naissance, le développement et la consolidation de l'hypertexte, compris comme une forme d'écriture multiséquentielle où différents fragments textuels reliés entre eux offrent un choix d'itinéraires de lecture. Cette conception

structurelle du phénomène accueille à la fois les hypertextes sur support papier et les hypertextes numériques, tout en permettant de parcourir parallèlement l'histoire des littératures potentielle et hypertextuelle, depuis les années soixante (où sont forgés les deux termes), jusqu'à nos jours.

Mots-clés: Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud, Oulipo, hypertexte, littérature, combinatoire, potentialité, virtualité, multiséquentialité, interactivité, contrainte, jeu.

Abstract: The present dissertation aims to reveal the connections between hypertextual literature and potential literature developed by Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) using the tools given by the literary theories and comparative literature. More precisely, analysing the hypertextual works of the main driving forces of this literary group – Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino y Jacques Roubaud, among others – represents a way of proving the capital importance of Oulipo in the birth, developing and consolidation of hypertext as a form of multi-sequential writing, in which different parts of a text offer different itineraries for a particular reading. Conceiving this phenomenon structurally means including paper hypertexts as well as digital hypertexts, and makes possible a parallel journey along the history of potential and hypertext literature from the 1960s decade – where both terms were coined – to the present moment.

Keywords: Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud, Oulipo, hypertext, literature, combinatorics, potentiality, virtuality, multi-sequentiality, interactivity, *contrainte*, game.

ÍNDICE

<i>Del arte de ser agradecido (acknowledgments)</i>	11
0. ÍNCIPIT: ELIGE TU PROPIA AVENTURA.....	15
1. INTRODUCCIÓN: CUANDO TITULAR ES CONCLUIR.....	17
2. PRIMERA PARTE: PROPEDÉUTICA	27
2.1. EL HIPERTEXTO.....	27
2.1.1. Los límites del hipertexto: hacia una primera definición.....	27
2.1.2. El hipertexto <i>avant la lettre</i> : hacia una genealogía	39
2.1.3. Los ingredientes del hipertexto: hacia una sintomatología	54
2.2. EL OULIPO.....	73
2.2.1. Cincuenta siglos de historia, aproximadamente	73
2.2.1.1. <i>El Collège de 'Pataphysique</i>	75
2.2.1.2. <i>El Ouvroir de Littérature Potentielle</i>	81
2.2.1.3. <i>El Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs</i>	91
2.2.2. La estética de las ratas que construyen su propio laberinto	96
2.2.3. La recepción del Oulipo en España	111
3. SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS.....	119
3.1. PLAGIARIOS POR ANTICIPACIÓN	124
3.1.1. Los laberintos del siglo de oro español.....	130
3.1.2. Raymond Roussel	137
3.1.3. Hiperplagios por anticipación.....	148
3.2. RAYMOND QUENEAU O LA ESTÉTICA DE LA VIRTUALIDAD	158
3.2.1. <i>Cent mille milliards de poèmes</i>	162
3.2.2. «Un conte à votre façon».....	173
3.3. GEORGES PEREC O LA ESTÉTICA DEL AGOTAMIENTO	181
3.3.1. <i>El aumento</i>	185
3.3.2. <i>La vida instrucciones de uso</i>	190

3.3.3. «Doscientas cuarenta y tres postales en colores auténticos»	204
3.3.4. «81 recetas de cocina para principiantes».....	215
3.3.5. <i>Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerici</i>	221
3.3.6. «Un peu moins de vingt mille incipit inédits de Georges Perec»	224
3.4. ITALO CALVINO O LA ESTÉTICA DE LA ENCRUCIJADA	226
3.4.1. <i>El castillo de los destinos cruzados</i>	230
3.4.2. <i>Las ciudades invisibles</i>	239
3.4.3. «El incendio de la casa abominable»	248
3.4.4. <i>Si una noche de invierno un viajero</i>	255
3.5. JACQUES ROUBAUD O LA ESTÉTICA DEL MEANDRO.....	264
3.5.1. €	271
3.5.2. <i>Renga</i>	279
3.5.3. <i>Le grand incendie de Londres</i>	285
3.5.4. <i>Sursonnet de Braffort-Heredia</i>	300
3.6. MÁS ALLÁ DE LOS GRANDES NOMBRES: FLORILEGIO DE HIPERTEXTOS OULIPIANOS....	304
3.6.1. François Le Lionnais	305
3.6.2. Jean Queval	306
3.6.3. Claude Berge.....	308
3.6.4. Jacques Duchateau	311
3.6.5. Luc Étienne	313
3.6.6. Paul Fournel.....	315
3.6.7. Harry Mathews	319
3.6.8. Jacques Jouet y Olivier Salon.....	321
3.6.9. Frédéric Forte.....	321
3.7. MÁS ALLÁ DEL OULIPO: LOS HIPERTEXTOS DIGITALES DEL ALAMO.....	324
3.7.1. Los trabajos del Alamo.....	327
3.7.2. Los trabajos de Jean-Pierre Balpe.....	339
4. CONCLUSIÓN: A MODO DE EPÍTOME.....	359
5. BIBLIOGRAFÍA	367
BIBLIOGRAFÍA CITADA	367
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	390
6. ANEXOS	401
ANEXO 1: Cronología de los textos del corpus.....	401
ANEXO 2: Índice de ilustraciones	403

DEL ARTE DE SER AGRADECIDO

(ACKNOWLEDGMENTS)

Una tesis sin agradecimientos es como un cuadro sin marco, como un mantel sin ribete, como una comida sin pan. Hay quien los prefiere cortos y quien los prefiere largos, quien los prefiere al principio y quien los prefiere al final, quien los prefiere contenidos y quien los prefiere desbocados. Aquí no nos andaremos con rodeos: seremos prolijos, pero ecuanímenes; íntimos, pero atrevidos; generosos siempre en el halago, pero nunca lisonjeros. Porque agradecer es de bien nacidos, pero adular es de cobardes.

Gracias en primer lugar a mi director, Domingo Sánchez-Mesa, por haberme acompañado a lo largo de esta travesía, desde su nacimiento en la Universidad Carlos III de Madrid hasta su desembocadura en la Universidad de Granada. Gracias por los impagables consejos, por el inquebrantable apoyo, por la generosidad sincera. Sin ti, maestro, esta tesis simplemente no existiría.

Gracias también a mi codirectora, Christelle Reggiani, por haberme acogido con los brazos abiertos en el seno del laboratorio ALITHILA de la Université de Lille 3, durante dos intensos años. Gracias por estar siempre disponible (incluso en días festivos), por guiarme en el bosque oulipiano y por abrirme las puertas de la Association Georges Perec.

Gracias a todos los profesores que me han enseñado algo y me han traído hasta aquí: a los del colegio Joan Rebull, que me enseñaron a

escribir; a los del instituto Gabriel Ferrater, que me enseñaron a leer; a los del Institut del Teatre, que me enseñaron a hablar; a los de la Universidad de Barcelona, que me enseñaron a pensar; a los de la Université de la Sorbonne, que me enseñaron a traducir; a los de la Universidad Carlos III de Madrid, que me enseñaron que el humanismo tiene muchos derroteros. Pero gracias, sobre todo, a mis compañeros de colegio, de instituto y de universidad, que me enseñaron tanto o más que muchos profesores.

Gracias al personal de las bibliotecas donde se ha gestado esta tesis: la Biblioteca Nacional de España, La Biblioteca Nacional de Catalunya, La Bibliothèque Nationale de France, la biblioteca de la Universidad de Barcelona, la biblioteca de la Universidad Carlos III de Madrid, la biblioteca de la Université de Lille 3, la biblioteca de la Universidad de Granada. Hágase extensivo el agradecimiento al personal administrativo de todas estas instituciones.

Gracias a la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, que me concedió una beca para participar en el III Curso Superior de Filología para Jóvenes Hispanistas, dirigido por José María Pozuelo Yvancos y Lía Schwartz. Allí conocí a las «visiones» Beatriz Zaplana, Catalina Quesada, Ignacio Muñoz, Natalia Cancellieri, Teresa López y Jorge Sáenz (todos ellos ya doctores), que me animaron a seguir sus pasos.

Gracias al Instituto de Crédito Oficial, que me concedió un Préstamo Renta Universidad durante el bienio 2007-2009, gracias al cual pude llevar a cabo mi tesina de máster, la primera piedra de este trabajo.

Gracias a la Fundación La Caixa, que me concedió una beca para estudios de posgrado en Francia durante el bienio 2010-2012, gracias a la cual he podido terminar esta tesis. Gracias asimismo a Éric Beaumatin, Ian Baetens y Màrius Serra por haber apoyado mi candidatura.

Gracias a la Fundación La Cala y al Rector Magnífico Grassa Toro por haber sufragado mi estancia en la sede del Altíssimo Instituto de

Estudios Pataphysicos de La Candelaria y haber puesto a mi disposición su copiosa biblioteca.

Gracias al Collège de 'Pataphysique y especialmente al Régent Gilles Firmin por haberme mostrado el camino de las soluciones imaginarias.

Gracias a la asociación Zazie Mode d'Emploi y a sus principales impulsores, Robert Rapilly y Coraline Soulier, por haberme puesto sobre la pista de numerosos hipertextos oulipianos.

Gracias a los miembros del Oulipo que me han ayudado con sus consejos y referencias bibliográficas: en especial a Olivier Salon, Jacques Jouet, Frédéric Forte, Ian Monk, Marcel Bénabou, Valérie Beaudoin y Paul Braffort.

Gracias al departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada, y en concreto al área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, que tan amablemente han acogido esta tesis doctoral.

Gracias al laboratorio ALITHILA de la Université de Lille 3, por haberme aceptado entre sus acólitos, sufragando cuando ha sido necesario mi asistencia a congresos internacionales.

Gracias al Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid, por haberme invitado a formar parte de un proyecto que comparte el espíritu de esta tesis.

Gracias a los miembros del tribunal de mi tesina de máster, que me orientaron en el camino a seguir: Antonio Rodríguez de las Heras, Laura Borràs y David Conte.

Gracias al Colectivo Autobombo, que me hizo más soportable la travesía.

Gracias a mis amigos, que me han hecho más soportable la vida.

Gracias a José Ángel, que me animó a pasar del lápiz a la tableta.

Gracias al doctor Alberto Caturla, que me ayudó a diferenciar entre un bicuadrado latino y un par de cuadrados latinos ortogonales.

Gracias a Pablo Moíño Sánchez, por mostrarme la entrada (y la salida) de tantos laberintos.

Gracias a los humanistas invisibles y a los visibles, en especial a Aitana Mauleón (*yes, you know*).

Gracias a mi madre, que me iluminó.

Gracias a Teresa, que lo es todo.

0. ÍNCIPIT: ELIGE TU PROPIA AVENTURA

Tendría que remontarme a los felices años ochenta para encontrar el germen de este trabajo, a las soporíferas tardes de verano en las que me encerraba en mi habitación y bajaba las persianas para que el sol se quedara fuera. Solo entonces sacaba de la estantería uno de aquellos libros rojos que parecían estar esperándome y leía, una y otra vez, lo que decía la contraportada: «Las posibilidades son múltiples; algunas elecciones son sencillas, otras sensatas, unas temerarias... y algunas peligrosas. Eres tú quien debe tomar las decisiones. Puedes leer este libro muchas veces y obtener resultados diferentes. Recuerda que tú decides la aventura, que tú eres la aventura. Si tomas una decisión imprudente, vuelve al principio y empieza de nuevo. No hay opciones acertadas o erróneas, sino muchas elecciones posibles». Así que yo soy la Aventura, me decía sintiéndome importante, y me lanzaba de cabeza a explorar aquellos laberintos, sin darme cuenta todavía de que estaba experimentando el goce ingenuo de la hipertextualidad.

Poco a poco, incomprensiblemente, fui abandonando mis exploraciones y la semilla se mantuvo enterrada durante una interminable década, hasta llegar a olvidarme casi de su existencia. Otras distracciones vendrían a ocupar mis tardes de verano. De modo que tuve que esperar a que el abono de la literatura potencial hiciera su aparición para que la simiente empezara a germinar y fuera creciendo hasta convertirse en esta tesis que el lector tiene entre manos: los libros de Perec, de Queneau o de Calvino hicieron renacer en mi interior el espíritu aventurero de aquellas canículas de adolescencia. Con ellos volví a recuperar el placer de sentirme protagonista de lo que leía y el veneno de la hipertextualidad reapareció

en todo su esplendor. Solo entonces eché la vista atrás y vi las persianas bajadas de mi cuarto: sin duda, me dije, aquí empieza una nueva aventura.

1. INTRODUCCIÓN: CUANDO TITULAR ES CONCLUIR

Si «titrer c'est conclure», como dejó dicho André Gardies (1972: 185)¹, el título de este ensayo debería ser a un tiempo su propia conclusión. También Novalis se hace eco de la misma idea, al asegurar que «el libro es el objeto ampliado del título o el título ampliado. El texto del libro empieza con la explicación del título, y así sucesivamente» (en Bénabou, 1994: 15). De hacer caso a tales palabras, lo más sensato sería comenzar este trabajo glosando el rótulo que lo encabeza: *El arte de combinar fragmentos: Prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud)*, y seguir así hasta el final, desarrollando e hipertrofiando cada uno de sus componentes, en una suerte de engendro definicional queniano². No voy a llevar la idea hasta sus últimas consecuencias, pues no me gustaría sufrir al término de la tentativa el «síndrome Rulfo» (también llamado «síndrome de la otra punta del lápiz»); es decir, verme afectado por el consejo que Juan Rulfo le dio un buen día a Eduardo Galeano: «Se escribe

¹ El sistema de citas utilizado en este trabajo es el llamado «sistema Harvard», cuyo funcionamiento y virtudes pueden consultarse en José Martínez de Sousa (2004: 569). Las citas han sido reproducidas en su versión original solamente en aquellos casos en que no existen traducciones españolas o son de difícil acceso. La grafía de las citas castellanas, por su parte, ha sido actualizada para evitar la disparidad ortográfica, siguiendo las últimas recomendaciones de la Real Academia Española (RAE), especialmente en lo relativo a la no acentuación de los pronombres demostrativos y el adverbio 'solo', tal como propone Martínez de Sousa (2004: 552).

² La literatura definicional es una práctica oulipiana inventada por Raymond Queneau. Consiste en engendrar un texto Z a partir de la definición de los componentes de un texto inicial A, luego del texto B resultante, después del texto C y así sucesivamente (Queneau, 1973a: 115-118).

por la otra punta del lápiz, compadre, la que tiene la goma de borrar». Y así, tras emborronar centenares de páginas glosando el título, verme obligado a dar tijeretazos a diestro y siniestro, para comprobar al final de la experiencia que lo único que queda es la frase inicial (en cuya condensación, por supuesto, está ya todo dicho).

Lo que sí voy a hacer, más modestamente, es dedicar este apartado introductorio a desarrollar lo que el título anticipa. Empecemos pasándolo por el cedazo, de manera que aparezcan tan solo las palabras con contenido semántico pleno: arte, combinar, fragmentos, prácticas, hipertextuales, literatura, oulipiana, Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud. Podemos comprobar así que, efectivamente, Gardies y Novalis tienen razón, pues en dichas palabras se condensan no solo los contenidos y objetivos de este trabajo, sino incluso su propia conclusión, al proponerse, en definitiva, como un intento por demostrar que la *literatura oulipiana practicada* por autores como *Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino* o *Jacques Roubaud* ha contribuido al desarrollo del *hipertexto* entendido como el *arte de combinar fragmentos*. De hecho, las dos hipótesis principales que sustentan el discurso de esta tesis aparecen ya insinuadas en el título, a saber: a) que la práctica literaria ha impulsado también el nacimiento, desarrollo y consolidación del hipertexto (y ahí tenemos el ejemplo de la literatura oulipiana para corroborarlo); y b) que el hipertexto es, ante todo, una estructura combinatoria (aunque pueda verse asimismo como un medio, un soporte, una técnica, un género literario, una ideología, una práctica cultural o un proceso de lectura, como sostiene buena parte de la crítica).

Considerar el hipertexto como una estructura resulta fundamental, pues nos permitirá no solo enfocar su análisis desde una perspectiva eminentemente formalista, sino también aceptar que dicha estructura puede encontrarse tanto en textos analógicos como digitales; el medio no será aquí el mensaje, que diría McLuhan: el mensaje será la estructura

(pues, al fin y al cabo, como escribió Paul Fournel, actual presidente del Oulipo: «On ne peut donc pas échapper à la structure» [1972: 36]). Por su parte, reconocer que los escritores han desempeñado un papel relevante en la constitución del hipertexto nos va a permitir centrarnos en el terreno de la práctica literaria, alejándonos de otras perspectivas más comúnmente adoptadas, como las que se basan en la importancia que las teorías posestructuralistas (especialmente las de la escuela francesa: Derrida, Barthes, Foucault, etc.) o la evolución tecnológica han tenido en la aparición del fenómeno hipertextual (sin negar, en cualquier caso, la fecunda y necesaria labor de ambas).

Dicho esto, pudiera parecer un truísmo recalcar algo evidente, pero que conviene dejar bien claro desde el principio: que el terreno en el que vamos a movernos es el de la literatura. En consecuencia, lo que aquí nos interesa es el uso literario del hipertexto, y no sus implicaciones informáticas, filosóficas o antropológicas, ni su utilización con fines enciclopédicos o académicos, ámbitos estos en los que la tecnología hipertextual ha experimentado un gran desarrollo en la era digital (por ejemplo en la búsqueda de fuentes de información o la utilización de la World Wide Web como herramienta de investigación y transferencia de conocimiento). Pero también en el terreno de lo literario conviene acotar el alcance de este estudio, cuya aproximación heurística adopta una perspectiva formalista o estructuralista en su sentido más obvio: lo que nos interesa principalmente de los hipertextos literarios que conforman el corpus analizado es su forma y su estructura, no su contenido, su temática o su discurso (ya sea este de orden sociológico, ideológico, político, etc.). Y ello sin dejar de ser conscientes, por supuesto, de que en última instancia forma y contenido son las dos caras de una misma moneda, aunque en esta ocasión nos limitemos a diseccionar solamente la cruz de la medalla.

Sin embargo, que la literatura sea la materia prima con la que vamos a trabajar, no significa en modo alguno que el enfoque adoptado sea filológico: más bien nos situaremos en el ámbito de la literatura comparada. Y no solo porque se analicen obras de diversos autores desde una óptica «supranacional» (por usar una expresión del agrado de Claudio Guillén [2005: 27]), sino porque se utilizan para ello las teorías literarias del hipertexto, que son casi por definición transdisciplinares. Ciertamente, aunque la literatura comparada sea una disciplina relativamente joven (sobre todo si la comparamos con otras de mayor alcurnia, como la retórica o la filología), resulta especialmente apropiada para una tesis como la que aquí se propone: no en vano, el propio George Landow (uno de los primeros y más influyentes teóricos hipertextuales) asegura que «el hipertexto no solo tiene potencial para permitir los enfoques normalmente utilizados por el comparatista, sino que también ofrece formas de remediar un punto débil de los estudios comparatistas», dado que «siempre que los estudios comparatistas escogen tres o más textos como su tema de estudio, la investigación necesariamente se encuentra con relaciones textuales que adoptan la forma de una red, y las redes constituyen la base de los engranajes de los hipermedia» (2008: 33 y 37).

Dicho esto y volviendo al título del ensayo, convendría aclarar sin más dilación dos de los términos que en él aparecen y que he venido utilizando un tanto a la ligera en los párrafos precedentes, pues constituyen, por así decirlo, su eje vertebrador: me estoy refiriendo, claro está, a los conceptos de hipertexto y de literatura oulipiana. Por supuesto, en el apartado propedéutico (capítulos 2.1 y 2.2) tendremos ocasión de analizarlos con mayor detenimiento, pero no estará de más aprovechar esta introducción para apuntar sucintamente sus rasgos esenciales, aunque solo sea como punto de partida orientativo.

Para la noción de 'hipertexto' nos bastará, de momento, con invocar la sencilla (y abundantemente citada) definición que propuso en su día el inventor del neologismo, Theodor Holm Nelson (más conocido como Ted Nelson): «By "hypertext" I mean *non-sequential writing* – text that branches and allows choices to the reader, best read at an interactive screen. As popularly conceived, this is a series of text chunks connected by links which offer the reader different pathways» (Nelson, 1993: 12). En estas dos frases aparecen, a mi entender, todos los elementos indispensables para que podamos hablar de hipertexto: escritura no secuencial, bloques de texto conectados entre sí y existencia de más de un itinerario posible de lectura. La alusión que hace Nelson a la pantalla del ordenador como hábitat natural del hipertexto, sin embargo, no excluye de facto su posible existencia en soporte impreso, por lo que no debe entenderse como una cualidad inherente. Así pues, y simplificando aún más la definición (pues siempre conviene simplificar, como diría Perec), podríamos afirmar que un hipertexto es una estructura textual combinatoria que exige del lector la toma de decisiones, entendiendo el término 'texto' en un sentido amplio, tal como lo hace Yuri Lotman: «como una forma de organización, es decir, como un sistema determinado de relaciones» (1988: 73). Esto nos permitirá (por lo menos en teoría) incluir imágenes y sonidos al hablar de textos –elementos habituales en los hipertextos digitales, por lo que algunos teóricos prefieren hablar de hipermedialidad (como acabamos de ver en el caso de Landow).

Por su parte, el término 'oulipiano' es un adjetivo derivado del grupo literario Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle), fundado en 1960 por el escritor Raymond Queneau y el matemático François Le Lionnais. El concepto clave aparece ya en el acrónimo que conforma el nombre del grupo y no es otro que el de «potencialidad», que habrá que entender en este contexto como la capacidad de una estructura para

engendrar un artefacto literario... siempre que haya un lector dispuesto a convertir en acto lo que hasta entonces solo existía en potencia. Esto implica, evidentemente, una concepción particular de la literatura, que enlaza directamente con las principales teorías literarias del siglo XX (desde la estética de la recepción hasta el concepto de obra abierta, por mencionar dos ejemplos significativos) y que vendría a hacer suya la pregunta fundamental de Maurice Blanchot, formulada tan solo cinco años antes del nacimiento del grupo: «¿Qué es un libro que no se lee? Algo que todavía no está escrito» (1992: 180-181). Por supuesto, el Oulipo no tiene la exclusividad de la literatura potencial, que es en el fondo una propiedad casi intrínseca de cierto tipo de literatura; ni tan siquiera tiene la exclusividad de la literatura oulipiana, a tenor de lo que afirma el propio Jacques Roubaud: «Des œuvres "oulipiennes" peuvent avoir été produites par des non-membres de l'Oulipo» (1995a: 204). Sin embargo, por literatura oulipiana entenderemos aquí, tal como hace Éric Beaumatin (2006: 25), las obras escritas, individual o colectivamente, por los miembros del Oulipo; de lo contrario, el corpus se extendería casi infinitamente y podría abarcar desde Ramón Llull hasta Milorad Pavić, pasando por Leibniz o Julio Cortázar³.

Una vez enunciados y puestos sobre la mesa los dos ejes vertebradores de este ensayo, la siguiente pregunta parece evidente: ¿por qué utilizar la literatura oulipiana como material de trabajo para un estudio sobre el hipertexto? La respuesta tiene aires de claudicación: ante la imposibilidad de llevar a cabo un análisis exhaustivo de todas aquellas corrientes literarias que han propiciado la aparición y evolución de la

³ No incluiremos tampoco obras de autores pertenecientes a grupos nacidos bajo el amparo del Oulipo, los llamados Ou-X-Po (ver pp. 91-92), aunque algunas podrían resultar ciertamente interesantes para el tema que nos ocupa. Caso aparte será el Alamo, una rama del Oulipo dedicada a la creación literaria digital, pues no solo no es un Ou-X-Po (estrictamente hablando), sino que resulta fundamental para entender la evolución del concepto de hipertexto literario en el seno del grupo (algo que no ocurre con los demás obradores).

literatura hipertextual, he optado por centrarme en uno de los movimientos más significativos. No obstante, la elección de obras oulipianas como corpus analítico hipertextual no es fruto ni de la arbitrariedad ni de la veleidad, sino que responde a una decisión fundamentada principalmente en tres pilares: contemporaneidad, convergencia arte/ciencia y representatividad. En primer lugar, se trata de fenómenos históricamente contemporáneos y que avanzan en paralelo (el Oulipo se fundó en 1960 y el término ‘hipertexto’ fue acuñado por Ted Nelson en 1965, y ambos siguen en plena vigencia actualmente⁴). En segundo lugar, la literatura oulipiana se concibe como un nexo de unión entre el arte y la ciencia, otorgando un papel destacado a los recursos matemáticos y tecnológicos aplicados a la creación literaria, lo que vendría a establecer un lazo insoslayable con la literatura hipertextual (en este sentido, la creación en 1981 del Alamo supondría un eslabón más en la conexión entre literatura oulipiana e hipertexto). Finalmente, conviene señalar el carácter global o universal del Oulipo (como lo es también el fenómeno hipertextual, innegablemente transnacional), pues a pesar de su clara filiación francófona incluye también a autores en lengua italiana (Italo Calvino), inglesa (Harry Mathews, Ian Monk) o alemana (Oskar Pastior), sin olvidar que su influencia llega a alcanzar asimismo a autores hispanos (Julio Cortázar, sin ir más lejos, estuvo a punto de formar parte del grupo), lo que vendría a reforzar el carácter representativo del corpus

⁴ En realidad, la coincidencia temporal es aún más acusada, pues si bien Nelson no acuñó el término hasta 1965, la idea la tuvo ya en el otoño de 1960, exactamente al mismo tiempo en que se fundaba el Oulipo, como él mismo declara en una entrevista realizada por Alain Baritault: «Elle m’est venue en octobre-novembre 1960 alors que je suivais un cours d’initiation à l’informatique qui, au début, devait m’aider à écrire mes livres de philosophie. Je cherchais un moyen de créer sans contrainte un document à partir d’un vaste ensemble d’idées de tous types, non structurées, non séquentielles, exprimées sur des supports aussi divers qu’un film, une bande magnétique ou un morceau de papier» (Baritault, 1990: 191). No deja de resultar irónico, por otro lado, que el propósito de Nelson fuese el de «créer sans contrainte», sabiendo que la *contrainte* es uno de los principios fundamentales del Oulipo (ver apartado 2.2.2).

oulipiano. No hay, pues, pretensión de exhaustividad, pero sí de representatividad.

Esta confluencia entre literatura hipertextual y literatura oulipiana se ve reflejada en la propia estructura de la tesis. Un simple vistazo al índice que se incluye al principio del volumen bastará para comprobar que está constituido por dos grandes bloques: un apartado propedéutico y un apartado analítico. En el primero se describen, por separado, las principales características del hipertexto y del Oulipo (origen, historia, teorías, influencias, etc.); en el segundo, ambas cuestiones confluyen y se entremezclan, dando paso al análisis de los principales hipertextos oulipianos. Para esto último, y ante la imposibilidad –o, cuanto menos, la inoperatividad– de manejar un corpus de treinta y nueve autores –pues tal es el número de miembros del Oulipo, hasta la fecha–, el análisis se centra en la obra de Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino y Jacques Roubaud, probablemente los escritores más representativos del grupo (el «póker de ases oulipiano», a decir de algunos), sin que ello nos impida dedicar sendos capítulos a sus predecesores más ilustres (los llamados «plagiarios por anticipación»), a los hipertextos más relevantes del resto de autores oulipianos y a los trabajos del Alamo (la rama electrónica del Oulipo).

Conviene decir, para terminar, que el corpus de obras oulipianas incluye pseudohipertextos, hipertextos analógicos e hipertextos digitales. Esta distinción puede resultar un tanto heterodoxa, pero responde a un intento por mi parte de aclarar algunos malentendidos habituales, especialmente en lo referente a eso que algunos críticos definen vagamente como «protohipertextos». Dicho término suele ser utilizado como una especie de cajón de sastre al que van a parar todos aquellos textos impresos que de algún modo u otro son considerados como antecedentes del hipertexto digital. Y es precisamente ese «de algún modo u otro» lo que me parece poco riguroso por parte de dichos

críticos: a mi entender, no es lo mismo el *Tristram Shandy* de Sterne o «El jardín de senderos que se bifurcan» de Borges, que los *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau o la *Rayuela* de Cortázar. ¿Cuál es la diferencia? Muy sencillo: que en los dos primeros textos la lectura es lineal, desde la primera página hasta la última, por mucho que estén trufados de digresiones o que planteen la existencia de mundos alternativos; los segundos, en cambio, permiten diferentes itinerarios de lectura, ofreciendo al lector la posibilidad de combinar distintos fragmentos textuales. Así, según la definición del hipertexto enunciada más arriba, incluir a ambos en una supuesta categoría de protohipertextos es, cuanto menos, poco riguroso: los primeros son solamente pseudohipertextos (si se me permite acuñar el neologismo), mientras los segundos son hipertextos de pleno derecho (analógicos, si se quiere, pero hipertextos al fin y al cabo)⁵.

Mas no quisiera alargar innecesariamente esta introducción anticipando cuestiones que ya tendremos ocasión de debatir con más detalle a su debido tiempo. Franqueemos de una vez por todas el umbral y hagamos caso al Italo Calvino de *Si una noche de invierno un viajero*: relajémonos, concentrémonos y alejemos de nosotros cualquier otra idea. Que el hipertexto oulipiano nos espera.

⁵ Evidentemente, hay otros críticos que defienden esta misma postura. Basten las palabras de María José Vega en relación al *Tristram Shandy* de Sterne como prueba de ello: «La consideración del *Tristram* como precedente del hipertexto denuncia una lectura inocente de la obra, que confunde la falta de linealidad de la trama con el itinerario de los lectores, que sí es lineal, único, rígido e inalterable» (2003: 14).

2. PRIMERA PARTE: PROPEDÉUTICA

Sabido es que la propedéutica es la enseñanza preparatoria para el estudio de una disciplina. Y así es como cabe entender la primera parte de esta tesis: como un soporte, de carácter eminentemente descriptivo, que permita sentar las bases teóricas de nuestro tema de estudio. En primer lugar, analizaremos con cierto detalle los aspectos relativos al hipertexto (definición, historia y características principales); y, en segundo lugar, intentaremos desentrañar las cuestiones esenciales de la literatura oulipiana (historia y estética del grupo), esperando poder encontrar el justo medio, como diría Aristóteles, para no pecar de prolijos ni de superficiales.

2.1. EL HIPERTEXTO

2.1.1. Los límites del hipertexto: hacia una primera definición

Decía Oscar Wilde que definir es limitar, apelando al origen etimológico del término, y creía así liberarse del yugo de las definiciones. Sin embargo, vacunados contra el virus romántico, hoy día podemos aceptar sin tapujos que los límites son algo, si no necesario, cuanto menos útil. Lo queramos o no, el concepto de marco resulta esencial para la moderna teoría literaria, y una definición no es sino un marco que nos sirve para encuadrar mejor nuestro objeto de estudio. Ya decía Lotman (1988: 261) que «el problema del marco –el límite que separa un texto

artístico de un no texto— es fundamental». Del mismo modo, la definición del marco hipertextual que llevaremos a cabo en este capítulo nos ha de servir para trazar los límites que separan un hipertexto de un no hipertexto. Por otra parte, bien es cierto que a los autores oulipianos no les molesta en absoluto el concepto de límite, pues (como veremos más adelante) se consideran ratas que construyen su propio laberinto, del que luego intentarán salir. ¿Y qué sería, al fin y al cabo, un laberinto si no tuviera límites? Sería un terreno baldío.

No reneguemos, pues, de las definiciones —aunque solo sea para intentar delimitar el marco de este ensayo— y empecemos por el principio (que es por donde siempre hay que empezar). Y hagámoslo deconstruyendo (en su acepción filológica, no derridiana) el término que nos ocupa: el hipertexto. Tal vez así, desvelando el sentido de cada uno de sus componentes, lleguemos a hacernos una idea inicial de lo que pueda significar. El término está constituido por un prefijo ('hiper') y un sustantivo ('texto'). Busquemos ambas entradas en el *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)* y veamos qué se nos dice⁶:

—*hiper*—: Significa superioridad o exceso.

—*texto*: Enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos.

La intersección de ambas definiciones nos llevaría a la conclusión de que un hipertexto es un «exceso de enunciados» o un «conjunto de enunciados superiores». Por supuesto, tal definición no solo resulta insuficiente, sino que es a todas luces un despropósito. Veamos, pues, qué dice el diccionario del término completo:

⁶ Obviamente, el recurso lexicográfico debe entenderse aquí como un punto de partida que nos permita acceder a la «concepción popular» (por utilizar la expresión de Ted Nelson) de los términos, en ningún caso como punto de referencia teórico de nociones tan complejas como 'texto' o 'hipertexto', que ya habrá ocasión de desarrollar más adelante.

–*hipertexto*: Inform. Texto que contiene elementos a partir de los cuales se puede acceder a otra información⁷.

Desde luego, utilizar un componente ('texto') de la palabra definida para elaborar su propia definición no parece lo más acertado, sobre todo si dicho elemento tiene tantas acepciones y connotaciones como es el caso. Ya he dicho (y lo repetiré cuantas veces sea necesario) que aquí entenderemos el término 'texto' en su sentido más amplio; ahora añadiré, aprovechando la deriva lexicográfica, que la etimología de la palabra resulta especialmente interesante para el tema que nos ocupa, pues proviene del latín *textus*, que significa 'lo que está trenzado', propiamente 'tejido' (Corominas, 1973: 560). Esta etimología parece estar hecha ad hoc para definir el hipertexto; o, mejor aún, para designar al lector de hipertextos, que se erige en el tejedor encargado de unir con el hilo de sus elecciones las distintas ramificaciones de una escritura no secuencial.

Sea como fuere, que el *DRAE* hable de 'texto' para definir el hipertexto al menos sirve para dejarnos claro que un hipertexto es, en cualquier caso, un tipo de texto. Lo cual no es poco, al fin y al cabo, sobre todo si tenemos en cuenta lo que dicen otros diccionarios, como el *Diccionario del Español Actual (DEA)*, coordinado por Manuel Seco, para quien el hipertexto no es un texto, sino un sistema informático:

–*hipertexto*: Inform. Sistema de software y hardware que permite almacenar caracteres, imágenes y sonidos y relacionar los distintos elementos con facilidad.

Ambas definiciones presentan notables diferencias, pero coinciden en anteponer la marca «Inform.», que significa, obviamente,

⁷ El avance de la 23.^a edición del *DRAE* tiene previstas algunas modificaciones en la definición, que quedaría como sigue: «Inform. Conjunto estructurado de textos, gráficos, etc., unidos entre sí por enlaces y conexiones lógicas». Aunque los cambios son importantes, no afectan sustancialmente a lo dicho a continuación, y no hacen sino corroborar la evolución constante del concepto.

«Informática». Y ahí aparece ya el gran dilema (que hemos mencionado en la introducción y que ahora solo apuntalaremos, para centrarnos en él más adelante): ¿debe limitarse el hipertexto al soporte digital o podríamos incluir también algunos textos impresos? En realidad, en el caso del *DRAE*, si omitiéramos la marca antepuesta a la definición, nada nos impediría considerar como hipertextos determinados textos en papel; y, curiosamente, el propio diccionario de la RAE (tanto en su versión impresa como en su edición electrónica) podría responder perfectamente a la definición de hipertexto: ¿o acaso no se trata de un *texto que contiene elementos a partir de los cuales se puede acceder a otra información*? En cambio, en el caso del *DEA* ya no es posible, puesto que la definición indica claramente que el hipertexto solo puede ser digital, al tratarse de un sistema informático; sin embargo, presenta la ventaja de considerar el texto (aunque sea de un modo implícito) en un sentido más amplio, en consonancia con la noción de texto ofrecida más arriba y que será la que tomaremos nosotros como referencia: un discurso trenzado de caracteres, imágenes y sonidos.

En cualquier caso, afortunadamente, los diccionarios generalistas son (casi por definición) deficitarios y pocas veces pueden dar completa cuenta de la profundidad y riqueza de los conceptos que definen (tampoco es su objetivo, por otro lado). Así, por ejemplo, dentro del mundo de la teoría literaria, que es al fin y al cabo en el que nos estamos moviendo, la palabra «hipertexto» tiene por lo menos dos grandes acepciones. Una de ellas es, *mutatis mutandis*, la que ofrecen los diccionarios que acabamos de consultar; la otra, en cambio, es absolutamente ignorada por ellos. Se trata, ni más ni menos, de la noción de hipertexto acuñada por Gérard Genette en su obra *Palimpsestos* (1989), en la que considera la hipertextualidad como una de las cinco formas de transtextualidad posibles, junto a la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad y la architextualidad. No es este el lugar adecuado

para analizar detalladamente todo este conjunto de relaciones transtextuales que ponen «al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette, 1989: 10), pero sí me parece pertinente explicar a grandes rasgos qué entiende el crítico francés por hipertextualidad. El propio Gérard Genette señala que «llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*» (1989: 17); la hipertextualidad sería, así, la relación que une un texto B (el hipertexto) con un texto A (el hipotexto), del cual deriva aquel imitándolo o transformándolo: el *Ulises* de Joyce o la *Eneida* de Virgilio, por poner un par de ejemplos canónicos, serían hipertextos de un mismo hipotexto (la *Odisea* homérica). Y el autor de *Palimpsestos* acaba reconociendo que, en el fondo, «no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales» (Genette, 1989: 19).

Por supuesto, esta no es la noción de hipertexto que vamos a manejar aquí, pero valga el ejemplo para dejar claro de una vez por todas que el concepto de hipertextualidad no es, ni muchos menos, un concepto cerrado o diáfano; ni siquiera lo sería dejando de lado acepciones como las de Genette y limitándonos al terreno que aquí nos interesa. De hecho, si los diccionarios no se ponen de acuerdo en considerar el hipertexto como un texto o como una tecnología, los teóricos del hipertexto tampoco destacan por un mayor quórum en sus definiciones. Por citar solo a prestigiosos expertos en la materia, la horquilla definitoria va desde quien entiende el hipertexto como «una práctica de la era de la información» (Moulthrop, 2006: 154), hasta quien lo concibe como un «texto plegado» o «en tres dimensiones» (Rodríguez de las Heras, 2008: 143), pasando por Pierre Lévy, quien lo considera una matriz de textos potenciales (definición, por cierto, que saca a la luz –tal vez inconscientemente, pero de manera elocuente– la relación entre

literatura oulipiana e hipertexto): «Un hipertexto es una matriz de textos potenciales, de los cuales solo algunos se realizarán como resultado de la interacción con un usuario» (Lévy, 1999: 39). Otros, como Laura Borràs, lo entienden incluso como un tipo particular de lectura, lo cual no es para nada descabellado, dada la relevancia que el papel del lector adquiere en la propia constitución del hipertexto: «Un hipertexto, en definitiva, más que un texto [...] es más bien un proceso de lectura. Un proceso creado por el lector gracias a las posibilidades combinatorias» (Borràs, 2005: 33). E incluso hay quien lo considera un «fenómeno cultural» (Vianello, 2004: 25).

Hay, pues, definiciones de todos los colores y para todos los gustos⁸, pero ninguna puede dejar de tomar partido sobre si el hipertexto debe ser considerado o no un producto de materialidad exclusivamente digital. Como ha quedado claro desde la propia introducción, la hipótesis defendida en este trabajo es que el hipertexto es una estructura que puede encontrarse tanto en documentos impresos como informáticos, y valgan las siguientes afirmaciones para demostrar que dicha idea no es ni mucho menos peregrina.

Tal vez una de las que mejor verbaliza esta postura es, curiosamente, Marina Vianello en su exhaustivo ensayo *El hipertexto entre la utopía y la aplicación: Identidad, problemática y tendencias de la Web*. Y digo «curiosamente» porque su trabajo se centra en ese (cuasi) infinito hipertexto que es la World Wide Web, de carácter indiscutiblemente digital. Sin embargo, dice Vianello que «limitar la definición del hipertexto al campo informático representa una grave reducción del fenómeno, que no es solo un conjunto de nodos y enlaces administrados

⁸ Para un análisis sistemático y diacrónico de las distintas definiciones del hipertexto (desde 1965 hasta 2003), dando fe de la complejidad y variedad del fenómeno, cf. Borràs (2005: 34-38). Tras analizar pormenorizadamente un buen número de definiciones, Laura Borràs acaba reconociendo que en lugar de hablar de hipertexto, tal vez lo más conveniente sería que habláramos siempre de *hipertextos*.

por una base de datos. Se trata sin duda de una visión reductora, que no da fe del proceso histórico que el hipertexto representa y su razón de ser» (2004: 138).

También Laura Borràs se hace eco de esta idea, y lo hace precisamente apelando a George Landow, quien «utilizó durante mucho tiempo el concepto *computer hypertext* para diferenciar los hipertextos electrónicos de los impresos en papel, como *Rayuela* o el *Ulises* de Joyce. Ya había, pues, hipertextos, lo que pasa es que el medio los favorece y potencia enormemente» (Borràs, 2005: 44). Fijémonos en que esta idea aparecía ya en la primera definición dada por Ted Nelson, el inventor del término 'hipertexto', cuando venía a afirmar que el medio digital era su hábitat natural (lo cual, inmediatamente, dejaba abierta la puerta para que pudieran existir también hipertextos de papel). Y fijémonos también, por otra parte, que la propia Borràs comete el desliz (si se me permite la osadía) del que nos lamentábamos en las páginas introductorias: meter en el mismo saco la *Rayuela* cortazariana y el *Ulises* joyceano, cuando (según la terminología enunciada en la introducción) el primero es un hipertexto en toda regla y el segundo un seudohipertexto, pues no hay enlaces de ningún tipo que permitan combinar fragmentos textuales no secuenciales⁹.

Aunque tal vez el que se haya mostrado más radical al respecto sea el interesante teórico Espen Aarseth, quien llega incluso a poner en duda que exista alguna diferencia estructural relevante entre los hipertextos digitales y los analógicos: «Más allá de las obvias diferencias de apariencia, la verdadera diferencia entre los textos en papel y los textos en ordenador no está muy clara. De hecho, ¿existe realmente

⁹ En este apartado van a aparecer una serie de conceptos (secuencialidad, linealidad, fragmentación, combinatoria, interactividad, jerarquización, lexías, enlaces, etc.), que por el momento solo van a ser apuntados. Remito al lector al apartado 2.1.3, en el que se analizan con detalle todos estos términos que caracterizan al hipertexto.

alguna diferencia? En lugar de buscar una disimilitud estructural, este estudio [se refiere a su libro *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (1997a)] parte de la premisa de que no se presupone ninguna diferencia esencial» (2004: 138). Y si los teóricos se empeñan en separarlos, señala acerbamente Aarseth a continuación, es principalmente por motivos de orden político más que estético, pues «no se centran en la naturaleza de estos géneros o modos textuales, sino en la diferencia funcional mutua que se les presupone» (2004: 139). De hecho, las afirmaciones del crítico noruego cabe entenderlas en el contexto de su apuesta por una literatura «ergódica», tal como él la denomina. Este concepto (que proviene de los vocablos griegos *ergon* y *hodos*, que significan ‘obra’ y ‘camino’) resulta muy interesante para el enfoque adoptado aquí, pues permite plantear la cuestión no desde una distinción radical entre literatura impresa y electrónica, sino desde la existencia de un tipo de literatura que «espera y reclama un esfuerzo, más allá de pasar páginas, por parte del lector» (Borràs, 2005: 45); que le obliga, en definitiva, a *atravesar* el texto, a penetrar en él¹⁰. En esta misma línea cabría incluir la noción de cibertexto propuesta por Aarseth, para quien «el concepto de cibertexto no se limita al estudio de la textualidad informática (o “electrónica”); porque eso sería una limitación arbitraria y no histórica, quizás comparable a un estudio literario que solo admitiese los textos impresos en papel» (2004: 117). El cibertexto aarsethiano abarcaría, así, todo tipo de textualidad que exija al

¹⁰ En este sentido, podría decirse que el análisis del corpus literario oulipiano que vamos a llevar a cabo en la segunda parte de este trabajo no establece una ruptura entre los textos impresos y los digitales, sino que los concibe como un *continuum* dentro de un análisis histórico de textualidades ergódicas, entendiendo los hipertextos electrónicos como el resultado lógico de una evolución de las prácticas hipertextuales llevadas a cabo por el Oulipo desde su fundación hasta la primera década del siglo XXI, fruto del propio progreso tecnológico. Así, el hilo que unirá los textos del corpus no será en ningún caso su posible pertenencia a un soporte u otro, sino su estructura de tipo hipertextual, pues en el fondo, como apunta Aarseth, «muchas de las formas de textualidad informatizadas tienen menos que ver entre sí que con algunos de los medios en soporte papel» (2004: 141).

lector (o usuario) una reconfiguración, una reconstrucción física del texto, por lo que habría que incluir desde el *I Ching* hasta los videojuegos. Y es que, en definitiva, para Aarseth un cibertexto no es sino «una máquina para la producción de variedades de expresión» (2004: 119), lo que nos situaría ya claramente en la órbita oulipiana.

Al otro lado de la trinchera, encontramos a los defensores de que la literatura hipertextual solo se entiende verdaderamente en un contexto electrónico. Así lo sostienen Susana Pajares, para quien «el hipertexto es una estructura de base informática para organizar la información que hace posible la conexión electrónica de unidades textuales (de diferente tamaño, categoría y naturaleza) a través de enlaces (*links*) dentro de un mismo documento o con documentos externos. Requiere la manipulación activa del lector para poder ser leído/utilizado, además de la actividad cognitiva común a cualquier proceso de lectura» (2005: 193); o Katherine Hayles, quien afirma que «los hipertextos son documentos electrónicos que están estructurados como redes de unidades discretas, o *lexias*, más que como una secuencia lineal de páginas unidas» (2004: 61).

Algunos parecen darlo por sentado, como María Teresa Vilariño y Anxo Abuín (2006: 19-20), para quienes

el hipertexto es un conjunto formado por textos y «documentos» (las llamadas *lexias* o *scriptons*) no jerarquizados unidos entre ellos por enlaces (*links* o *liens*) que el lector puede activar y que permiten un acceso rápido a cada uno de los elementos constitutivos de ese conjunto. El hipertexto es por lo tanto un tipo de texto interactivo, no secuencial, no lineal (o multi-lineal), esto es, no basado en una secuencia fija de letras, palabras o frases, un texto cuya secuencialidad pueda variar a lo largo de la lectura.

Sin embargo, en este último ejemplo no deja de resultar curioso que si exceptuamos el verbo «activar» (o lo tomamos en un sentido

translaticio), la definición pueda ser suscrita sin renunciar a la inclusión de los hipertextos analógicos.

El debate no está ni mucho menos cerrado y, probablemente, tardará en cerrarse. Al fin y al cabo, puede que se trate tan solo de una cuestión terminológica: los que prefieren entender el hipertexto como un fenómeno exclusivamente digital (pero admiten la existencia de textos impresos que anticipaban ya cierta forma de hipertextualidad) recurren a la doble prefijación y hablan de protohipertextos; los que consideramos que las prácticas hipertextuales no dependen únicamente del soporte en que están escritas, prescindimos del proto- y hablamos de hipertextos analógicos o electrónicos (e incluso de seudohipertextos, para no dejar fuera del análisis a la mitad de los protohipertextos).

Mi modesta aportación al debate radica en tomar el concepto de *estructura* como herramienta fundamental para la comprensión del fenómeno hipertextual. Por supuesto, no soy yo ni el único ni el primero en hacerlo. Ya David Bolter, en *Writing Space*, entendía el hipertexto «como una estructura de posibles estructuras» (en Landow, 2009: 280) y Jurgen Fauth habla del hipertexto literario como de una «novedosa estructura» (2003: 120), dando —a mi entender— una de cal y otra de arena: estructura, sí; novedosa, no tanto. Lo novedoso, en todo caso, es el nuevo medio digital que permite que una estructura no tan novedosa —aunque sí inhabitual— se desarrolle en todo su esplendor, con lo que podríamos decir que el hipertexto literario es una estructura textual infrecuente que ha encontrado en el soporte digital su mejor medio de desarrollo. Fauth llega incluso a hablar (y el concepto me parece digno de atención) de *metaestructura*, entendida como una característica propia y diferenciadora del hipertexto: «Una característica del hipertexto que parece estar fuera del alcance del texto plano es la metaestructura. [...] Esta no puede apreciarse en una única lectura (que da paso a un texto lineal estructurado), pero las sucesivas lecturas de un hipertexto pueden,

sí, revelar una estructura de orden superior: la estructura del hipertexto, la metaestructura de la narración. Dicha metaestructura no existe en la narrativa lineal, la cual consta de un único hilo narrativo» (Fauth, 2003: 126-127). Se trata, en definitiva, de esa *estructura de posibles estructuras* de la que hablaba Bolter.

En cualquier caso, una de las ventajas de considerar el hipertexto como una (meta)estructura es que nos permite obviar –incluso trascender, me atrevería a decir– la cuestión de los géneros literarios: da igual que hablemos de poesía, de narrativa o de teatro, en todos ellos podemos encontrar (meta)estructuras hipertextuales. Tal vez sea este el motivo por el que algunos autores han propuesto considerar el hipertexto como un nuevo género literario, pero aunque la idea pueda parecer sugestiva, me parece completamente desacertada. Y no solo porque en cuestión de géneros piense, como Todorov, que «sería incluso un signo de auténtica modernidad en un escritor no obedecer más a la diferencia entre los géneros» (1996: 47), sino porque, incluso aceptando la operatividad del término, el hipertexto no puede considerarse de ninguna de las maneras un género en sí mismo, sino únicamente una estructura transgenérica, como lo demuestra el hecho de que hasta la fecha (al menos que yo sepa) ningún género histórico ha sido capaz de aglutinar en sí mismo los tres géneros naturales¹¹. Me remito de nuevo a Aarseth para dar por zanjada esta cuestión: «Como nos lo recuerdan con entusiasmo los abogados del hipertexto, la no linealidad puede darse en la novela, la poesía, los manuales, las enciclopedias, etc., así que la no

¹¹ Hablo de géneros naturales (épica, lírica y drama) e históricos (novela picaresca, vodevil, etc.) por utilizar una terminología al uso, aun conociendo las innumerables críticas que tal distinción ha recibido (v. gr. las de Gérard Genette [1988], quien viene a afirmar que todos los géneros literarios son históricos, y que los críticos que hablan de géneros naturales es sencillamente porque están confundiendo lo que es un género con lo que es un modo de enunciación).

linealidad como superconjunto del hipertexto no es claramente un género literario, ni un tipo de expresión o discurso poético» (1997b: 102).

En el fondo, lo cierto es que la concepción del hipertexto como estructura es un hecho relativamente extendido, lo cual es perfectamente comprensible; lo que ya es más inexplicable es la persistencia en asimilar estructura con soporte. Así, por ejemplo, Susana Pajares reconoce que «el hipertexto comprendido de un modo estructural, como texto más enlaces, se ha convertido en omnipresente» (2008: 291), para luego considerar que tal estructura solo puede encontrarse en un soporte digital. Tal vez el problema radique en lo que cada cual entienda por *estructura*. Aquí nos basaremos no tanto en una concepción de la estructura como jerarquía organizada de un texto, sino más bien en la idea de «construcción» que se desprende de la propia raíz etimológica del término: efectivamente, ‘estructura’ proviene del latín *struere*, que significa ‘construir’ (Asensi, 2003: 112), o más literalmente ‘acomodar en pilas, apilar’, que a su vez proviene de la raíz indoeuropea *ster-* (‘desplegar’), lo que vendría a dar cuenta de ese carácter tridimensional y plegado del hipertexto al que hacen referencia algunos autores. De hecho, ya en 1923, Tinianov (uno de los miembros más destacados de la escuela formalista rusa) dedicaba su ensayo «La noción de construcción» a rechazar la idea de la obra literaria como espacio estático, entendiéndola más bien como una «forma dinámica» (Tinianov, 2002: 87). Y es precisamente en este sentido como debemos considerar aquí el concepto de estructura: el hipertexto es una construcción textual abierta, y el albañil encargado de levantar el edificio no es otro que el propio lector del texto. Al hablar, pues, del hipertexto como de una estructura dinámica nos estamos refiriendo a su capacidad para ser construido, para engendrar —a partir de esos ladrillos que algunos llaman lexías— textos diferentes según los itinerarios de lectura que elijan los usuarios. Y esto, siento insistir una vez más, no depende específicamente del soporte con que se construya la casa: lo habitual es

usar ladrillos, de acuerdo, pero también pueden utilizarse piedras, madera o incluso paja y barro (como nos enseñaron los tres cerditos).

Haciendo un poco de balance de lo dicho hasta aquí, nos damos cuenta de que tal vez la mejor definición sea siempre la más sencilla. ¿Y cuál acostumbra a ser la más sencilla? La primera, por regla general. Así que, como un pez que se muerde la cola, volvamos a la esencia del hipertexto apelando al que inventó el término, Ted Nelson: «By “hypertext” I mean *non-sequential writing* – text that branches and allows choices to the reader» (1993: 12). Quedémonos por el momento con esta definición, que ya habrá tiempo en los siguientes capítulos de seguir mareando la perdiz hasta quedar exhaustos.

2.1.2. El hipertexto *avant la lettre*: hacia una genealogía

Una vez construido el marco, podemos comenzar a pintar el lienzo. Y qué mejor forma de empezar el cuadro que bosquejando una genealogía del hipertexto. Se demuestra ahora la pertinencia de haber planteado inicialmente algunas definiciones del término, pues solo desde la concepción del hipertexto como una estructura ya existente antes de la era digital podremos remontarnos en el tiempo sin necesidad de justificar continuamente el hecho de referirnos a autores que nunca tuvieron un ordenador al alcance de su mano. Sin embargo, no conviene perder de vista dos cuestiones fundamentales: que el término como tal no aparece hasta los años sesenta (por lo que siempre que hablemos de prácticas hipertextuales de épocas anteriores lo estaremos haciendo *avant la lettre*) y que bien es cierto que la aparición de los ordenadores abrió la mente de los creadores, produciendo un caldo de cultivo propicio para la proliferación de prácticas literarias hipertextuales (hasta entonces de carácter meramente testimonial). Aunque aquí nos encontramos con el eterno dilema del huevo y la gallina: ¿escribieron Queneau o Cortázar sus

Cent mille milliards de poèmes (en 1961) o su *Rayuela* (en 1963) influidos por las nuevas concepciones de la naciente industria informática, o fue la informática la que se aprovechó de una nueva ola de pensamiento para actualizar y materializar lo que ya existía en potencia y en la imaginación de los escritores? Tal vez la respuesta esté en el aire, como diría Dylan, pero puede rastrearse también en la historia: es un lugar común considerar a Vannevar Bush como el padre conceptual del hipertexto electrónico... a pesar de haber formulado su idea en 1945, antes de la aparición de los primeros ordenadores digitales (lo cual vendría a demostrar que la informática nació — como la rueda — para dar respuesta a una necesidad ya existente, y no al revés).

En cualquier caso, si es lícito remontarse a Bush (a una época predigital), no hay motivo para que no podamos retrotraernos más todavía. Desde luego, la búsqueda de genealogías es una tarea muy peligrosa, pues si ensanchamos demasiado la manga corremos el riesgo de llegar siempre al mismo punto de partida: al nacimiento del lenguaje hace un millón de años (*à la limite*, solo haría falta apelar a Saussure para demostrar que el habla es un fenómeno protohipertextual en el que el hablante selecciona de modo no secuencial fragmentos pertenecientes a dos ejes, el sintagmático y el paradigmático) o incluso a la explosión del Big Bang hace quince mil millones de años (¿pues qué es el universo sino el resultado de un proceso de carácter esencialmente combinatorio?). Desde luego, estamos exagerando, pero no tanto como podría parecer: sin ir más lejos, Enrique Santos Unamuno se remonta a los «sistemas pictográficos prealfabéticos» que analiza Jack Goody en *The Domestication of the Savage Mind* (un ensayo de 1977), para considerar las listas y taxonomías como ancestros de la escritura hipertextual, pues «la lista implica discontinuidad y no continuidad, supone cierta disposición espacial, puede ser leída en diferentes sentidos, lateralmente y verticalmente, de arriba abajo y de derecha a izquierda o viceversa»

(Santos Unamuno, 2003: 85). A pesar de todo, no sostendremos aquí que el origen del hipertexto haya que buscarlo en el Big Bang, pero sirvan estos ejemplos extremos para advertir del peligro de buscar genealogías como si fuéramos zahorís.

Exceptuando casos singulares como el mencionado por Santos Unamuno, en realidad hay dos grandes orígenes a los que suelen remitirse los estudiosos del hipertexto, separados entre sí nada más y nada menos que por tres mil años de diferencia: me estoy refiriendo al *I Ching* y al Memex de Vannevar Bush¹². ¿Cómo es posible tal disparidad de criterios? Podría argumentarse, una vez más, que se debe a la concepción que cada cual tenga del hipertexto: si aceptamos la idea de que pueden existir hipertextos analógicos, entonces el *I Ching* es una referencia obligada, convirtiéndose en el ancestro más antiguo de un tipo de escritura combinatoria y no lineal que irá apareciendo esporádicamente a lo largo de la historia de la escritura hasta alcanzar su período de mayor esplendor a partir de la segunda mitad del siglo XX; si consideramos, en cambio, que el hipertexto o es digital o no es hipertexto, entonces hay que remitirse al Memex, la máquina imaginada en los años treinta por un ingeniero estadounidense, Vannevar Bush, a partir de la cual todo se desencadenará a una velocidad vertiginosa hasta que el hipertexto reciba su acta de bautismo de la mano de Ted Nelson, en 1965. De todos modos, por no redundar una y otra vez en la misma idea, podríamos plantear ahora una diferenciación que puede ayudarnos también a entender por qué existe esta doble filiación tan alejada en el

¹² Curiosamente, ni el *I Ching* ni el Memex son, stricto sensu, textos literarios. El primero, como veremos más adelante, nació como un conjunto de símbolos no verbales de carácter oracular; el segundo, como un proyecto de ingeniería que pretendía crear una máquina de almacenamiento y búsqueda de información. Esto podría parecer contradictorio con el planteamiento de este trabajo, que se pretende eminentemente literario; sin embargo, se trata de un escollo habitual a la hora de hallar los orígenes de ciertas formas o estructuras literarias: baste comprobar cómo Aristóteles se remonta a ciertas danzas corales en honor de Dioniso para establecer el origen de la tragedia.

tiempo: se trata de la distinción que establece Santos Unamuno entre el hipertexto como *concepto* y como *soporte tecnológico*, una interesante diferencia que puede aportar algo más de luz a la cuestión. Permítaseme por ello ofrecer una cita algo más extensa de lo habitual:

Con el fin de poder seguir adelante en nuestro intento de responder a la pregunta inicial acerca de una tradición no secuencial de escritura en occidente, consideramos crucial distinguir entre dos aspectos relativos al hipertexto [...]: el hipertexto es a la vez un *soporte tecnológico* y un *concepto*. La novedad y el carácter diferencial de la tecnología digital (plasmada en el ordenador) subyacente a los entornos hipertextuales respecto a los textos impresos es a todas luces evidente y queda fuera de nuestro ámbito de estudio en esta ocasión. No así el concepto de hipertexto, sin duda ligado en muchos aspectos a la tecnología que lo encarna, pero cuya complejidad y carácter no puramente material permiten (requieren) ponerlo en relación con diferentes rasgos pertenecientes al vasto ámbito de la textualidad, susceptible de ser historiado (2003: 75-76).

Resumiendo: la influencia del soporte en la evolución del concepto hipertexto es innegable, pero si evitamos caer en un determinismo tecnológico como el liderado por McLuhan desde mediados de los sesenta, podremos distinguir entre el hipertexto como tecnología y el hipertexto como concepto, dándonos la posibilidad de rastrear los orígenes de dicho concepto en otros soportes, como el impreso (por no hablar del rollo de pergamino). Desde esta perspectiva, estaremos en condición de considerar no solo el *I Ching* como uno de los primeros hipertextos (analógicos), sino también de tener en consideración las aportaciones de Ramón Llull en el siglo XIII, la importancia del *arte combinatoria* de Leibniz o incluso aceptar que los índices, las referencias bibliográficas, las glosas marginales y las notas a pie de página son formas elementales de hipertextualidad que refutan la idea de que la

lectura de un texto impreso es siempre lineal, de principio a fin. De hecho, el propio Landow afirma que la lectura del «típico artículo académico de humanidades o de ciencias [...] constituye la experiencia básica y el punto de partida del hipertexto» (2009: 26) y Pierre Lévy redonda en la misma idea: «La lectura de una enciclopedia clásica ya era hipertextual, ya que utilizaba diccionarios, léxicos, índices, *thesaurus*, atlas, tablas numéricas, índices de materias y notas de referencia» (1999: 42).

Habría que remontarse, pues, más de tres mil años para encontrar la primera obra escrita en la que el concepto hipertexto aparece con claridad. Se trata del *I Ching* o *Libro de las mutaciones* (también traducido como *I King*, *Yi King* o *Yijing*), «probablemente el libro más antiguo que la humanidad haya conservado», según se afirma en la solapa de la edición manejada (Vogelman, 1977), una afirmación rebatida por Espen Aarseth, quien, sin embargo, sí lo considera «el más destacado y popular texto no lineal [...] de la Antigüedad, que se utilizó durante milenios para la meditación y como oráculo» (1997b: 85). Al parecer, originariamente el *I Ching* fue un sistema de «*signos* no idiomáticos con significados infinitos» (Vogelman, 1977: 12) inventado por el mítico Fu Hi y cuya versión textual se debe a la labor llevada a cabo posteriormente por figuras como el rey Wen, el duque de Chou o Confucio. En cualquier caso, independientemente del uso esotérico, místico o sapiencial que a la obra se le ha dado desde tiempos remotos, si es considerada por muchos críticos actuales como un referente ineludible en la historia del hipertexto es por su particular estructura combinatoria, formada por sesenta y cuatro (2⁶) símbolos o hexagramas, cada uno de los cuales «contiene un texton principal y seis pequeños, uno para cada línea. Manipulando tres monedas o 49 palitos de milenrama, según un principio de aleatoriedad, los textones forman dos hexagramas combinados, produciendo un escripton entre 4.096 posibles. Este escripton contiene la respuesta a una

pregunta que el usuario escribió de antemano», según la explicación ofrecida por el propio Aarseth (1997b: 85), para quien los textones son los bloques de texto que tienen la propiedad de enlazarse entre sí, mientras el escripton es la «secuencia ininterrumpida de uno o más textones, tal y como son proyectados por el texto» (1997b: 81). Esta participación aleatoria del azar a la hora de escoger un recorrido de *lectura* u otro no será del agrado de los escritores oulipianos (ver p. 97), pero la intervención de las potencias numéricas (2^6 o 2^{12} [4096]) como posibilidades combinatorias entra de lleno —y literalmente— en el terreno de lo *potencial*. En cualquier caso, lo que vendría a demostrar el *I Ching*, por decirlo con palabras de Jean Clément, es que «el rechazo a someter el texto a la sucesión reglada de un orden definitivo no es nuevo sino incluso muy antiguo» (2006: 80).

El segundo eslabón habitualmente citado en la genealogía del hipertexto es la obra de Ramón Llull, quien ya en el siglo XIII (antes de la aparición de la imprenta, por tanto) había llevado a cabo algunas tentativas combinatorias que podrían calificarse ciertamente de hipertextuales, al escribir en trozos de papel que el lector podía leer siguiendo un orden diferente cada vez (Picornell y Pons, 2008: 208). Aunque si el teólogo mallorquín es considerado un referente en la materia, es sobre todo por su *Ars Magna*, calificada por el ingenioso Martin Gardner como «la primera tentativa de utilizar un dispositivo mecánico —una especie de rudimentaria máquina lógica— para facilitar el manejo de sistemas lógicos» (1985: 18). En realidad, por el hecho de tratarse (en un sentido laxo) de una *máquina*, el *Ars Magna* luliana ha sido reivindicada no solo como ancestro del concepto hipertexto, sino incluso de la propia tecnología hipertexto, como lo sería posteriormente la «rueda de los libros» de Agostino Ramelli (ya en el siglo XVI), un dispositivo mecánico giratorio trufado de palancas y engranajes utilizado para acceder más fácilmente a la información (Rodríguez de las Heras,

2004: 156), por lo que ha sido calificado de «tecnología protohipertextual» (Santos Unamuno, 2003: 87). En el caso del *Ars Magna*, sin embargo, el mecanismo es menos aparatoso, pero mucho más productivo: «El dispositivo consistía en una serie de círculos concéntricos en los que había inscritas palabras que designaban ideas, dispuestas en un orden especial. Cuando un conjunto determinado de palabras quedaba colocado en una secuencia tal que formaba una pregunta, aparecían otras palabras que producían la respuesta apropiada. El método estaba basado en la creencia de que todo el saber se encuentra gobernado por un pequeño número de categorías básicas y evidentes por sí mismas» (Cohen, 1969: 35). En la práctica, los círculos rotatorios permitían producir (gracias a sus propiedades combinatorias) una enorme cantidad de enunciados y textos de carácter filosófico o teológico, por lo que podrían ser considerados sin lugar a dudas como una máquina de literatura potencial. No es de extrañar, por ello, que los autores oulipianos ensalzen también la obra de Lull y lo consideren un «plagiario por anticipación» (ver introducción al capítulo 3.1): sin ir más lejos, el escritor oulipiano Hervé Le Tellier afirma que Ramón Lull (Raymond Lulle para los franceses), en su *Liber de ascensu et descensu intellectus*, «illustre de manière saisissante ce que nous appellerions aujourd'hui l'hypertexte: les notions, liées aux icônes, concentrent et organisent le savoir» (2006: 234). Por poner solo un ejemplo de las posibilidades hipertextuales del invento luliano, bastará decir que el propio Lull escribió un libro donde explicaba cómo podían utilizar los predicadores su *ars* para confeccionar discursos... y ofrecía cien sermones escritos mediante las ruedas giratorias (Gardner, 1985: 35)¹³.

¹³ Una interesante aproximación cibertextual a la obra de Ramón Lull puede leerse en Laura Borràs (2006), donde aparecen algunas ilustraciones miniadas que dan cuenta del funcionamiento de los círculos concéntricos del *ars* luliana.

La influencia de Lull en el mundo occidental (y aun en el oriental) fue enorme durante los siglos posteriores, y pensadores de la talla de Giordano Bruno o Athanasius Kircher dedicaron grandes esfuerzos a desentrañar y aplicar las enseñanzas del *Ars Magna*; otros, como Rabelais o Francis Bacon, lo trataron con displicencia, lo que demuestra en cualquier caso que conocían sus enseñanzas. Hay quien afirma, incluso, que la máquina inventada por Jonathan Swift en los *Viajes de Gulliver* (1982: 169-170) está directamente inspirada en las enseñanzas lulianas. Sin embargo, el que más acusadamente recibió su influjo fue con toda probabilidad Gottfried Leibniz, quien en 1666 escribió un «ensayito», como él mismo lo calificaría años más tarde (en Gardner, 1985: 19), titulado *Dissertatio de arte combinatoria*. El título es suficientemente explícito: el filósofo y matemático alemán (quien, por cierto, también estudiaría en profundidad el *I Ching*) ideó —con tan solo veinte años— un sistema que se pretendía como una nueva rama matemática con bifurcaciones filosóficas, metafísicas, morales, históricas, etc. Dicho sistema estaba basado en propiedades combinatorias (que incluían silogismos, fórmulas jurídicas, colores y hasta sonidos); en definitiva, «un verdadero lenguaje matemático que reflejaba la estructura del pensamiento. [...] Leibniz sostenía que mediante un sistema de este tipo los filósofos podían dirimir las cuestiones más controvertidas efectuando unos cálculos. Para él era posible verificar la verdad a partir de la forma —o sea, de la estructura— de las proposiciones» (Vianello, 2004: 47). No deja de ser significativa la apelación a la estructura: si por sí misma puede constituir el esqueleto de la verdad, también puede ser el elemento definitorio de un hipertexto. En cualquier caso, la *Dissertatio* leibniziana constituye un eslabón insoslayable en la genealogía de las prácticas de escritura no secuencial, tanto por la influencia que ejerció en autores posteriores como por el hecho de haber sabido crear todo un sistema filosófico a partir de lo que otros venían practicando tal vez más

ingenuamente. Sin ir más lejos, Leibniz cita a Georg Philipp Harsdörffer, quien habría inaugurado en el mismo siglo XVII la llamada «poesía factorial», basada en la permutación de elementos textuales intercambiables dentro de una cadena o secuencia: así, sus *Recreaciones* son un conjunto de dísticos conformados principalmente por monosílabos, los cuales pueden ser colocados en distintos lugares según la voluntad del lector o del rapsoda. Se le llama poesía *factorial* porque el número total de dísticos resultantes es «n!» (expresión matemática que debe leerse como «factorial de n», siendo $n! = 1 \times 2 \times 3 \dots \times n$); es decir, que en el caso de un dístico con diez elementos intercambiables, el número total de poemas posibles será factorial de diez (10!), una cifra que, desarrollada, arroja la nada despreciable cantidad de 3.628.800 textos distintos, como señala el oulipiano Claude Berge (1973: 46). Siguiendo este mismo ejemplo, el también alemán Quirinus Kuhlmann escribiría aún en el siglo XVII su célebre «XLI beso de amor», un soneto cuyos doce primeros versos contienen fragmentos combinatorios que permiten la creación de 6.227.020.800 (13!) poemas distintos (Braffort, 2002a). Y el propio Leibniz reproduce en su *Dissertatio de arte combinatoria* varios ejemplos de poesía factorial (aunque sin utilizar el término), como este de Thomas Lansius:

Lex, Rex, Grex, Res, Spes, Jus, Thus, Sal, Sol (bona) Lux, Laus
Mars, Mors, Sors, Lis, Vis, Styx, Pus, Nox, Fex (mala) Crux, Fraus

para añadir, tras el poema: «Hic singuli versus, quia 11 monosyllabis constant, variari possunt vicibus: 39.916.800» (Leibniz, 1666: 61).

Y así, avanzando a pasos agigantados de la mano del *I Ching*, de Llull y de Leibniz, llegamos al siglo XX como quien llega al cielo del juego de la rayuela. Desde luego, tres párrafos no pueden bastar para trazar con precisión de cartógrafo tres mil años de historia, pero el objetivo de este rápido esbozo no era otro que marcar algunos de los hitos más

relevantes en la prehistoria del concepto hipertexto, hitos que nos permitirán comprender mejor la eclosión durante el siglo XX de un nuevo pensamiento hipertextual y hacer nuestra la expresión latina *ex nihilo nihil fit*: nada surge de la nada. Sin embargo, antes de llegar al Memex de Vannevar Bush, permítaseme mencionar a vuelapluma un último nombre de principios de siglo, frecuentemente citado por los teóricos del hipertexto: Ludwig Wittgenstein. El filósofo austriaco, en cuyo *Tractatus logico-philosophicus* (un texto de 1922) Pierre Lévy ha creído ver las premisas filosóficas de la cibernética (1989: 121), puede ser considerado como uno de los grandes divulgadores de ese nuevo pensamiento fragmentario y descentralizado que acabará consolidándose con el advenimiento del hipertexto electrónico, hasta el punto de que Gunnar Liestøl afirma que «la experiencia de Wittgenstein y sus soluciones al problema de representar sus pensamientos son un ejemplo de las necesidades que impulsaron al desarrollo del hipertexto» (1997: 110); y añada, por si fuera poco: «Para presentar su filosofía, Wittgenstein pedía una organización y disposición textuales más holgadas que presentan un paralelismo obvio con las aclamadas liberación y carencia de centro de las estructuras hipertextuales» (1997: 111).

Sentadas así las bases para que el término ‘hipertexto’ fuera acuñado en 1965 por Ted Nelson, solo faltaba un último y decisivo eslabón: la idea formulada veinte años antes por Vannevar Bush (según la cual el pensamiento humano no opera linealmente, sino por asociación) y su propuesta de construir una máquina que facilitase operar de este modo, amoldándose a la forma de pensar del cerebro humano, a la que llamó Memex¹⁴. La idea apareció explicitada por primera vez en el

¹⁴ En realidad, el proyecto bushiano del Memex tiene más que ver con la tecnología hipertexto que con el concepto hipertexto, pues no en vano Vannevar Bush era un ingeniero que pretendía construir una máquina de almacenamiento y búsqueda de información, por lo que no hay un interés específicamente literario o artístico en su proyecto. De todos modos, tal y como he señalado en la nota 12, a menudo el origen de

número 176 del *Atlantic Monthly* (julio de 1945), en un artículo titulado «As we may think» («Cómo podríamos pensar» [Bush, 2006]), que acabaría consagrando a su autor como el padre del hipertexto digital. Sin embargo, Bush llevaba trabajando en ella desde los años veinte, cuando fue contratado como profesor en el MIT (Massachusetts Institute of Technology); y, especialmente, a partir de los años treinta, hasta el punto de que el famoso artículo ya estaba prácticamente escrito antes del estallido de la segunda guerra mundial, pero diversos problemas editoriales (derivados, con toda probabilidad, de la situación política y social del momento) impidieron que viera la luz con anterioridad (Vianello, 2004: 72).

Por supuesto, el estado actual del hipertexto presenta grandes diferencias con la propuesta bushiana original, pero no por ello debemos dejar de recalcar aquellos elementos que permiten considerar a Bush como uno de los nombres más influyentes en la eclosión de la hipertextualidad en el siglo XX. Es cierto que «Bush concebía su dispositivo como una especie de mesa con superficies translúcidas, palancas y motores preparada para una búsqueda rápida de archivos microforma» (Landow, 2009: 34), lo cual debe entenderse simplemente como una idea rudimentaria fruto de la era predigital en la que fue concebida. Pero no menos cierto es, en contrapartida, que su propuesta supone la culminación de una manera particular de concebir el pensamiento humano que abrirá definitivamente el camino hacia la popularización de la hipertextualidad: «La mente opera por medio de la

un fenómeno no se encuentra directamente arraigado en su propio campo de estudio: así, ni el *I Ching*, ni el *Ars Magna* luliana, ni la *Dissertatio de arte combinatoria* de Leibniz, ni el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, ni el proyecto Memex de Vannevar Bush son estrictamente textos literarios (aunque algunos de ellos podrían perfectamente ser considerados como tales, desde el momento en que Lukács entiende el ensayo como una obra de arte [1975]), pero abren el camino para la creación de estructuras hipertextuales que podrán ser utilizadas por los escritores de la forma que les plazca (por utilizar una expresión de evidentes resonancias oulipianas [ver p. 89]).

asociación. Cuando un elemento se encuentra a su alcance, salta instantáneamente al siguiente que viene sugerido por la asociación de pensamientos según una intrincada red de senderos de información que portan las células del cerebro» (Bush, 2006). Así, si la mente humana funciona como una red de senderos, lo que hay que hacer, dice Bush, es construir una máquina que funcione del mismo modo:

Tomemos en consideración un aparato futuro de uso individual que es una especie de archivo privado mecanizado y biblioteca. Como necesita un nombre, y por establecer uno al azar, podríamos denominarlo «memex». Un memex es un aparato en el que una persona almacena todos sus libros, archivos y comunicaciones, y que está mecanizado de modo que puede consultarse con una gran velocidad y flexibilidad. En realidad, constituye un suplemento ampliado e íntimo de su memoria. [...] Cualquier libro de su biblioteca puede ser, por consiguiente, llamado y consultado con una facilidad muchísimo mayor que si se hubiese de coger de una estantería. Además, puesto que el aparato dispone de varios visores, el usuario puede dejar fijo un libro en uno de los visores mientras consulta otros en los demás. También puede añadir comentarios o notas al margen, como si tuviera la página física ante sí (Bush, 2006).

Dejando de lado el hecho de que el nombre de la máquina no es tan azaroso como Bush pretende hacernos creer (al parecer, se trata de un acrónimo del sintagma «memory extension» [Rodríguez de las Heras, 1991: 85] o «memory extender» [Vianello, 2004: 71]), la explicación que da del funcionamiento del aparato revela algunos aspectos interesantes para una teoría del hipertexto, como son la necesidad de contar con un lector-usuario activo que pueda colaborar con sus notas en la construcción del texto o la relevancia que adquiere el concepto de enlace o nexo, explicitada más adelante por el propio Bush, al considerar que el Memex «representa un paso inmediato hacia la indización o archivado de tipo

asociativo, cuya idea básica consiste en posibilitar que cada uno de los elementos pueda seleccionar o llamar, según nuestra voluntad, a otro elemento de una manera inmediata y automática. Esta constituye la característica esencial del memex; el proceso de enlazar dos elementos distintos entre sí es lo que le otorga su verdadera importancia» (2006). La relevancia que Bush concede a esta propiedad llega a ser tal que imagina en un futuro no muy lejano el surgimiento de una nueva profesión: la de los «trazadores de senderos» (*trailblazers*), es decir, «aquellas personas que encuentran placer en la tarea de establecer senderos de información útiles que transcurran a través de la inmensa masa del archivo común de la Humanidad» (Bush, 2006); o, por expresarlo anacrónicamente con palabras de Vianello, «un intelectual capaz de encontrar los nexos internos al pensamiento, una especie de documentalista del hipertexto, de *hipertextualista*» (2004: 74).

En cualquier caso, lo que a los teóricos del hipertexto más les ha interesado de la propuesta de Bush es que plantea (o, más bien, posibilita) un nuevo concepto de textualidad, viniendo a culminar el recorrido esbozado en las páginas anteriores. Es el caso de George Landow, quien ve en la idea bushiana tres elementos fundamentales que permiten hablar de un cambio importante en el terreno de lo textual:

En primer lugar, requiere una reconfiguración radical de la práctica de la lectura y de la escritura, en la que ambas actividades se acercan mucho más de lo que es posible con el libro impreso. En segundo lugar, a pesar del hecho de que concibiera el Memex antes del advenimiento de la informática digital, Bush intuyó que era necesario algo como la textualidad virtual para los cambios que propugnaba. En tercer lugar, su reconfiguración del texto introduce tres elementos completamente nuevos: los índices por asociación (o enlaces), los trayectos entre dichos enlaces y los conjuntos o tramas de trayectos (Landow, 2009: 37).

No es de extrañar, escuchando a Landow, que Bush sea reivindicado como el padre del hipertexto digital, pero no conviene olvidar que todo padre es hijo de otro padre y que hay una larga lista de abuelos, bisabuelos y tatarabuelos de Bush que construyeron los cimientos en los que se sustentó el pensamiento que daría lugar al Memex. En realidad, esto es algo evidente para el propio autor, quien reclama explícitamente su filiación leibniziana al principio de «Cómo podríamos pensar», al hacerse eco de los intentos de Leibniz por concebir una máquina de cálculo de carácter combinatorio. Pero tan importantes como los abuelos son los hijos y los nietos, y tal vez la gran aportación de Bush haya que encontrarla en la influencia ejercida en teóricos posteriores, como Douglas Englebart o Ted Nelson, que continuaron sus indagaciones, aunque el Memex nunca llegara a ser construido.

Precisamente, Theodor Holm Nelson constituye el punto de llegada de este apartado, pues con él el término 'hipertexto' adquiere su certificado de nacimiento. Los veinte años que han pasado desde que Vannevar Bush publicara su célebre artículo quedan ya muy lejos y el panorama ha cambiado radicalmente: los primeros ordenadores han hecho su aparición, el concepto de «inteligencia artificial» ha sido acuñado por Marvin Minsky y la teoría literaria posestructuralista ha empezado a tener cierta relevancia. Tal vez por ello, a diferencia de Vannevar Bush, Nelson plantea su noción de hipertexto pensando en un soporte ya claramente digital (no en vano era un especialista en programas informáticos) y hace hincapié en las posibilidades literarias del hipertexto. De hecho, el término nace en el contexto del proyecto Xanadú, de carácter fundamentalmente literario, pues estaba «basado en la idea de literatura "instantánea", un sistema de signos interdependientes hecho realidad a partir de la tecnología informática», como señala Virgilio Tortosa (2008: 66). El propio Nelson así lo reconocía años más tarde en el libro *Literary Machines* (publicado por primera vez

en 1981), en el que presentaba su proyecto en los siguientes términos: «This book describes the legendary and daring Project Xanadu, an initiative toward an instantaneous electronic literature; the most audacious and specific plan for knowledge, freedom and a better world yet to come out of computerdom; the original (perhaps the ultimate) hypertext system» (Nelson, 1993: texto de cubierta). Palabras que suenan a gurú o a visionario, no se puede negar, pero que no dejan dudas de la importancia que para Nelson tenían tanto la literatura como la informática en su concepción del hipertexto.

Sin embargo, el padre del proyecto Xanadú acuña el término 'hipertexto' tomándolo no de la literatura, sino de las matemáticas, «basándose en el término *espacio hiperbólico*, introducido y hecho popular en 1704 por Felix Klein, un matemático que lo había empleado para describir una geometría de muchas dimensiones» (Vianello, 2004: 75). Dicha idea es la que lleva a Nelson a entender el hipertexto tal como anticipábamos en la introducción: como «text that branches and allows choices to the reader, best read at an interactive screen. As popularly conceived, this is a series of text chunks connected by links which offer the reader different pathways» (Nelson, 1993: 12). Por su parte, Santos Unamuno glosa así el sistema hipertextual ideado por Nelson en el proyecto Xanadú:

Dicho sistema se configuraba como un espacio interactivo y reticular de manipulación, asociación y lectura de informaciones. De acuerdo con dicha configuración, cada uno de los nudos, es decir, cada *ítem* informativo (ya sea texto, imagen, gráfico, sonido...) se conecta con otros nudos a través de una serie de vínculos (*links*) que no son de tipo lineal sino reticular y multidimensional, como si se tratara de un complejo modelo molecular en el que los mensajes pueden ser alargados, comprimidos y analizados a diferentes niveles según los deseos del usuario [...]. Resulta de ello una estructura no secuencial en la que cada

usuario puede elegir su recorrido personal, gracias a la contribución del ordenador a la hora de elaborar imágenes y permitir la interacción con las mismas (Santos Unamuno, 2002: 154).

No cabe duda, pues, de la relevante contribución de Ted Nelson en la historia de la hipertextualidad: con él, el hipertexto quedó bautizado (e íntimamente ligado al terreno de lo literario). Pero el agua bendita fue tan solo el pistoletazo de salida de una carrera que aún no ha terminado.

2.1.3. Los ingredientes del hipertexto: hacia una sintomatología

Desde que Ted Nelson acuñara el término ‘hipertexto’ en 1965, y tras unos primeros años en los que pasó más bien desapercibido, el concepto se ha convertido en un poderoso imán capaz de revestirse con el disfraz del posestructuralismo, de las teorías ciberculturales o del arte de vanguardia, por poner solo tres ejemplos significativos. Quizá por ello ha acabado transformándose en un ser polimorfo que dificulta su catalogación y provoca cierta desconfianza, por no hablar directamente de desprestigio¹⁵. Ya hemos visto en el apartado 2.1.1 las dificultades para acotar una definición aplicable a todos los hipertextos, debidas entre otras razones a la gran variedad de especímenes con que podemos toparnos (especialmente desde la eclosión que ha vivido el fenómeno hipertextual tras la aparición de las tecnologías digitales): hipernovelas, hiperdramas, cibertextos, weblogs, por no hablar del género poético, que se ha convertido en una fábrica de gestación y acuñación de nuevas

¹⁵ Valga como prueba de ello la consideración que el término ‘hipertexto’ le merece al oulipiano Paul Braffort, quien en ningún caso puede ser considerado un tecnófobo apocalíptico (no en vano, publicó en 1968 uno de los primeros libros dedicados a la inteligencia artificial, *L’Intelligence artificielle* [2002b], y fundó en 1981 el Alamo, rama del Oulipo dedicada a la investigación literaria digital [ver apartado 2.2.1.3]). En una entrevista personal realizada el 4 de junio de 2009 en su apartamento parisino, Braffort, al ser preguntado por el hipertexto, me contestó: «Franchement: ça sert à rien», dejando claro que el concepto sigue despertando cierta controversia en la actualidad.

formas: poesía cinética, hiperpoesía, holopoesía, videopoesía, ciberpoesía, e-poesía, hiperlítica, poesía fractal, poesía multimedia, poesía virtual, polipoesía, etc. (Vilariño, 2008a: 231-232). Tal vez por ello lo más sensato sea intentar inventariar ahora una serie de «síntomas» del hipertexto: es decir, aquellas características más relevantes que, de encontrarlas en un texto literario, nos hagan sospechar que nos encontramos ante un hipertexto. Téngase en cuenta, así, que no hay pretensión alguna de exhaustividad taxonómica, sino la modesta voluntad de ofrecer un abanico representativo de los síndromes más habituales que podemos encontrar en el fenómeno hipertextual literario, a sabiendas de que no tienen por qué producirse todos a la vez ni son los únicos que pueden presentarse.

Tal vez convendría empezar vacunándonos (ya que entre síntomas anda el juego) contra algunos tópicos que se han ido asociando al hipertexto desde que Nelson lo bautizara como tal y que aquí nos van a interesar más bien poco. Así, por ejemplo, Dolores Romero asegura que las preocupaciones de los teóricos del hipertexto se centran en cinco aspectos: la colectividad, la muerte del autor, la ruptura de la linealidad, la desmitificación del canon y la democratización del arte (2008: 217). Pues bien, de los cinco, tan solo uno de ellos nos concierne aquí particularmente: la ruptura de la linealidad. Los otros cuatro son, a mi entender, aspectos que podríamos calificar de colaterales; algo así como la levadura del hipertexto: cuestiones que han ayudado a que el término se inflara... y que han propiciado también que se desinflara la burbuja. Vayamos por partes: ¿a qué nos referimos cuando hablamos de «colectividad»? Efectivamente, un hipertexto puede escribirse de manera colectiva, pero también de forma individual, por lo que la colectividad no puede ser considerada un elemento inherente al hipertexto; por otro lado, cualquier texto puede ser escrito a cuatro manos, o a seis o a ocho, por lo que el rasgo adolece de cierta inoperatividad. En cuanto a la participación

efectiva del lector en la construcción del texto, es probable que el medio digital pueda favorecer formas de escritura colectiva (especialmente si pensamos en determinadas prácticas hipertextuales en el ciberespacio, como los blogs o los MUD¹⁶), pero, *à la limite*, todo texto invita al lector a participar colectivamente en su (re)escritura: pensemos, sin ir más lejos, que la lengua castellana (escrita) nace gracias a un gesto hipertextual y colectivo: ¿qué son las glosas emilianenses sino un acto de hipertextualidad participativa?¹⁷ No se trata de negar que el hipertexto pueda propiciar la escritura colectiva o tener tendencia a la «pluralidad de voces» (como señala Landow [1997: 56], acordándose de Bajtín), pero sí de matizar la importancia que algunos críticos han querido otorgarle a tal característica, convirtiéndola en el epicentro del fenómeno¹⁸. Por lo menos no es así tal y como aquí hemos venido entendiendo el hipertexto literario y, de hecho, la mayor parte de textos que serán analizados en la segunda parte de este trabajo son obra de un solo escritor (por mucho que pertenezca al grupo Oulipo).

¹⁶ Los MUD (cuyas siglas parecen tener distintos significados, desde «Multi-User Dungeon» [mazmorras multiusuario], según Aarseth [1997b: 99], hasta «Multiple User Dimension» [dimensión de usuarios múltiples], según Moulthrop [2003: 50]), son hiperficciones colectivas en Internet, nacidas a principios de los años ochenta y calificadas por Espen Aarseth como «objetos literarios» (1997b: 99). Para más información sobre su funcionamiento, puede consultarse el capítulo «Songs from the MUD: Multiuser Discourse», del propio Aarseth (1997a: 142-161), así como el ensayo de Janet Murray *Hamlet en la holocubierto* (1999: 128-129, 136-138 y 160-164) o el artículo de María Teresa Vilariño «De la Poética del videojuego a los mundos habitados MUDs» (2008b: 361-385).

¹⁷ Tomo prestado y parafraseo aquí el comentario realizado por el doctor Edgardo Dobry (miembro del tribunal de la tesis de Alberto Caturla [2009], titulada *A orillas del texto: Por una teoría del espacio paratextual narrativo*, defendida en la Universidad de Barcelona el día 1 de julio de 2009), en el que venía a decir que la lengua castellana escrita nace como paratexto, como comentario marginal a un texto latino. La inquietante idea puede adaptarse sin esfuerzo a la noción de hipertextualidad colectiva tal como suelen entenderla los teóricos del hipertexto, pues el gesto del copista no dejaría de ser sino un acto de reescritura del texto original, convirtiéndose así en coautor de la obra.

¹⁸ La invocación de la polifonía bajtiniana en relación al hipertexto no deja de ser un lugar común muy discutible. Para una lectura crítica de esta relación, cf. Domingo Sánchez-Mesa (1999), especialmente el capítulo titulado «*Bakhtin in the net. Hypertextuality and dialogism*».

Más de lo mismo ocurre con la muerte del autor. La influencia del posestructuralismo mal entendido se revela aquí con virulencia: Barthes decretó la muerte del autor en 1968, afirmando que «es el lenguaje, y no el autor, el que habla» (1987: 66), y buena parte de la crítica dedicada al hipertexto se aferró como a un clavo ardiendo a la apocalíptica idea barthesiana, enarbolándola como santo y seña del «nuevo» fenómeno, sin parar mientes en que lo que proponía Barthes era una concepción global de la literatura alejada de un biografismo estéril para la interpretación de las obras. En cuanto al rechazo del canon y la democratización del arte como elementos constituyentes del fenómeno hipertextual, si bien pudieron ser estimulantes para los pioneros del hipertexto, no dejan de resultar algo ingenuos vistos desde el siglo XXI. Respecto al canon, no hace falta decir que la literatura hipertextual no ha conseguido desestabilizarlo lo más mínimo (basta ver *El canon occidental* del inefable Harold Bloom para constatarlo); y no solo eso, sino que la literatura hipertextual ha creado su propio canon, en especial en el terreno del hipertexto digital, donde cabría hablar ya de un «cibercanon» (Blanco, 2003: 70), con el *Afternoon* de Michael Joyce o *Victory Garden* de Stuart Moulthrop en los primeros puestos del *ranking*. En cuanto a la democratización del arte, se trata de un aspecto de carácter sociológico que se escapa de los límites marcados por este trabajo, cuyo enfoque es esencialmente formalista; y es que dicha democratización no puede ser considerada una propiedad del hipertexto en tanto estructura o concepto, sino (en todo caso) en tanto medio o tecnología. En efecto, se puede sostener, como hace Landow –incluso aceptando la existencia evidente de la llamada *brecha digital*–, que «la tecnología de la información, desde la escritura hasta el hipertexto, refleja una creciente democratización o reparto del poder» (2009: 413); y ahí tenemos como ejemplo meridiano el caso de la imprenta, que conllevó «una ampliación cuantitativa de la difusión al permitir generar las condiciones para la incorporación de

sectores sociales que hasta entonces tenían vedado su acceso a la cultura letrada», en palabras de Virgilio Tortosa (2008: 52). Sin embargo, si esto ha sido históricamente así, no es debido a que las obras literarias fueran autotélicamente democratizadoras (también fue gracias a la imprenta que el *Mein Kampf* llegó a millones de hogares), sino a que los nuevos soportes han permitido un aumento de la producción y la distribución. Así, desde nuestra comprensión del hipertexto literario como un tipo particular de estructura, la democratización de la cultura se convierte en un efecto colateral¹⁹.

Hechas estas puntualizaciones, podemos entrar a analizar aquellos aspectos que caracterizan nuestro objeto de estudio: los síntomas de la hipertextualidad, por decirlo de un modo aséptico. Empecemos por un rasgo repetido por los críticos hasta la saciedad, pero que no por ello ha dejado de despertar opiniones encontradas: la **ruptura de la linealidad**, fruto de la oposición a lo que Robert Coover llamó «the tyranny of the line» (1994: 169). Espen Aarseth asegura que «la característica principal del hipertexto es la discontinuidad, el salto, el traslado repentino de la posición del usuario en el texto» (1997b: 90) y define el texto no lineal como un «objeto de comunicación verbal que no consiste simplemente en una secuencia fija de letras, palabras y frases; es un texto cuyas palabras o secuencias de palabras pueden variar de lectura en lectura debido a la forma, las convenciones o los mecanismos del texto» (1997b: 71). Visto así, no cabe duda de que el hipertexto debe ser incluido en la categoría de textos no lineales, pues efectivamente una de sus particularidades es que los fragmentos que lo conforman pueden enlazarse siguiendo secuencias distintas. Este matiz resulta fundamental, porque, si no, podríamos

¹⁹ Convendría decir, para ser honestos, que buena parte de estas características que he rechazado como constituyentes de lo hipertextual han sido enunciadas pensando en hipertextos electrónicos, cuyo soporte digital determina a menudo el enfoque adoptado por los estudiosos para su disección. Desde nuestro punto de vista, sin embargo, resultan francamente inapropiadas.

considerar casi cualquier texto como no lineal: ¿o acaso es lineal, estrictamente hablando, la lectura de un libro en el que hay que saltar continuamente de página en página, desde la parte inferior de la leída hasta la superior de la que vamos a leer? El antiguo rollo de pergamino o de papiro sería así más lineal que la escritura del libro códice; pero acaso, ¿no damos saltos continuamente desde el final de una línea hasta el principio de la otra? Solo la escritura bustrofedónica en volumen enrollado podría considerarse entonces como estrictamente lineal... Pero ni siquiera este matiz resulta suficiente y el propio concepto de no linealidad es atacado desde diferentes flancos argumentando que, estricto sensu, toda lectura es (temporalmente) lineal. En efecto, la linealidad de la experiencia lectoescritora no puede desaparecer del todo al enfrentarnos a un hipertexto, ya que, como señala Liestøl, «*el tiempo es lineal*, al menos el tiempo requerido para leer y escribir hipertextos. La lectura y la escritura son fenómenos lineales [...] y cronológicos, condicionados por el ordenamiento continuo del tiempo, aunque sus *posiciones*, de almacenamiento y *en el espacio*, pueden presentar organizaciones no lineales» (1997: 129-130, la cursiva es suya). En definitiva, si queremos hablar de no linealidad deberemos hacerlo en relación a la estructura del texto y no al acto de lectura o de escritura de dicho texto.

Algunos críticos, para sortear el obstáculo, prefieren hablar de no secuencialidad (que es, de hecho, el término utilizado por Ted Nelson en su embrionaria definición del hipertexto: *non-sequential writing*). El cambio terminológico tiene la ventaja de que el concepto de «secuencia» permite que nos alejemos del ámbito temporal de la lectura para centrarnos en el terreno de la ordenación del espacio: un texto no secuencial sería aquel que no presenta los distintos fragmentos que lo conforman (y todo texto literario está configurado por bloques de textos más pequeños: párrafos, estrofas, capítulos, etc.) ordenados de manera

continua en el espacio, sino de forma discontinua, alterna, no sucesiva. Un texto secuencial sería, pues, aquel en el que «chaque unité d'information est lue comme la suite naturelle d'une première et le début d'une troisième», como especifica Jean-Pierre Balpe (1990: 148), miembro fundador del Alamo. En este sentido, resulta sugerente la metáfora aportada por uno de los grandes teóricos del hipertexto, Jay David Bolter, que propone considerarlo como una suerte de hipérbaton textual, en cuanto puede entenderse como una «violación del orden esperado» (2006: 255), pues «hipérbaton fue el nombre dado en concreto a la desviación del orden convencional de las palabras en una frase, pero también podemos pensar en el orden desplazado de los episodios de un hipertexto como en un hipérbaton» (2006: 255). Sugerente es también la propuesta de Barbara Herrnstein Smith, quien habla de la parataxis como un fenómeno aplicable al hipertexto, puesto que «en una estructura paratáctica (en la que el principio de generación no exige que un elemento "siga" a partir de otro), pueden añadirse, omitirse o intercambiarse unidades [...] sin destruir la coherencia o efecto de la estructura» (en Landow, 2009: 281).

Sin embargo, el cambio terminológico (de lo no lineal a lo no secuencial) no parece satisfacer a todo el mundo, y una vez más hay quien alza la voz (no sin cierta razón) para decir que el problema de hablar de no linealidad o de no secuencialidad no estriba en el sustantivo utilizado, sino en el adverbio negativo que lo antecede: no es que el hipertexto sea no lineal o no secuencial, sino que es multilineal o multisequencial. Así lo expresa el propio Landow al corregirse diciendo que un hipertexto es «un texto que el lector experimenta como no lineal o, mejor dicho, como multilineal o multisequencial» (2009: 25) y Gunnar Liestøl corrobora la idea matizando que «multilineal y multisequencial no son negaciones puras de la línea y de la secuencia, sino que designan complejas estructuras de diversos tipos y ocurrencias de linealidades o,

mejor dicho, de multiplicación de linealidades» (1997: 134). Convendremos así en hablar de multisequencialidad para referirnos a aquella característica esencial de los hipertextos, en los que no hay un único recorrido posible de lectura, sino una multiplicidad de caminos que el lector tiene la potestad de explorar, creando en cada lectura un itinerario distinto. Huelga decir que esta multisequencialidad es una propiedad independiente del soporte (digital o analógico) del hipertexto, por lo que podemos encontrarla tanto en el *Afternoon* de Michael Joyce, una hiperficción digital publicada en 1987 que ha vertido (curiosamente) ríos de tinta y que hace de los enlaces ocultos en el texto su seña de identidad, como en la *Composición n.º 1* de Marc Saporta (publicada por vez primera en 1962), una narración compuesta por ciento cincuenta hojas sueltas no numeradas y que el lector puede combinar a su libre albedrío, como si de una baraja de cartas se tratara (ver apartado 3.1.3).

Como resulta evidente, la **fragmentariedad** va inevitablemente asociada a la multisequencialidad, por lo que podríamos considerarla otro de los síntomas de lo hipertextual, como afirma María Teresa Vilariño al asegurar que «la fragmentación [...] se ha convertido en la esencia de gran parte de las obras hipertextuales, por no decir de todas, ya sean narrativas, poéticas, teatrales e, incluso, ensayísticas» (2008a: 230). Sin embargo, conviene tener en cuenta que la fragmentariedad no es por sí sola hipertextual: es necesario que los fragmentos textuales puedan combinarse de diferentes maneras, pues, en realidad, como ya hemos apuntado, todo texto está compuesto por fragmentos de mayor o menor tamaño. Así lo entiende Aarseth al señalar que «no resulta difícil dividir cualquier texto en grafemas (letras), lexemas (palabras) y sintagmas (oraciones o frases), pero ninguno de estos elementos indica no linealidad con su presencia» (1997b: 81). A estas unidades habría que añadir otras fragmentaciones de orden superior, como los párrafos, los capítulos o las partes, por no hablar de los versos, las estrofas o los cantos, las réplicas,

las escenas y los actos. En cualquier caso, varios son los nombres que los teóricos del hipertexto han propuesto para denominar aquellas unidades o fragmentos textuales que presentan la propiedad de enlazarse con otras unidades de la misma categoría. Tomando prestado el término de Roland Barthes, Landow (2009: 25) habla de *lexias* (o *lexías*, según quien lo traduzca); Aarseth, en cambio, sugiere utilizar la palabra *texton*, «a causa de la insistencia de Barthes en el carácter serial (*fragments contigus*)» de las *lexias* (1997b: 81), al tiempo que propone el término *escripton* para designar la secuencia concreta resultante de la combinación de *textones*²⁰. La fragmentariedad inherente al hipertexto vuelve a estimular la imaginación metafórica de los críticos, y del mismo modo que hemos podido apelar al hipérbaton o a la parataxis para intentar entender el fenómeno de la multisequencialidad, ahora podemos invocar una vez más el nombre de George Landow para hablar de «*collage*» y de «*bricolage*» (1997: 57 y 2009: 291, respectivamente) en relación al carácter fragmentario de la literatura hipertextual: en efecto, el hipertexto puede entenderse como un *collage* (más literalmente aún cuando se incluyen imágenes), pero un *collage* dinámico en continua construcción; por supuesto, el encargado de construirlo no es otro que el lector, hipostasiado para la ocasión en un *bricoleur* (es el propio Landow el que utiliza el término francés), en un amante del bricolaje literario.

Desde luego, uno podría preguntarse cómo consiguen los hipertextos mantener una coherencia de sentido cuando las posibilidades de combinación secuencial son tan grandes que ni siquiera el autor ha podido realizarlas todas (como en los casos de Queneau o de Saporta). Para ello, tal vez bastaría con apelar al *principio de cooperación* enunciado

²⁰ Así, tomando como ejemplo los *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau (para un análisis detallado de la obra, ver apartado 3.2.1), cada uno de los 140 versos (10 sonetos) sería un *texton*; y la conjugación de catorce *textones* (uno de cada posición: primer verso, segundo, tercero... y decimocuarto) daría lugar a un *escripton* en forma de soneto.

por Herbert Paul Grice (1991: 26 y ss.) para demostrar que el lector de hipertextos construye sentido a sus recorridos de lectura, por muy fragmentarios que puedan llegar a ser, del mismo modo que el espectador de cine, ante dos imágenes distintas pero consecutivas, establece relaciones de conexión y extrae conclusiones que deberán confirmarse o refutarse en lo sucesivo (en un claro ejemplo, también, de cómo funciona el círculo hermenéutico estudiado por Gadamer [2003: 331 y ss.]). Tal vez debido a esta característica particular, el lector de hipertextos deba desprenderse de lo que Hac Mor denomina «la inercia de una literatura teleológica» (en Picornell y Pons, 2008: 201), es decir, la concepción del texto literario como un *continuum* estructurado escatológicamente para desembocar en un final único y concluyente. Ya no se trata, pues, de un texto construido según la idea aristotélica de una secuencia necesaria y probable de acontecimientos, con un principio, un medio y un final únicos: «El hipertexto pretende romper con esta tradición», asegura sin titubeos Jean Clément (2006: 81).

En el fondo, esta cuestión nos lleva a proponer un nuevo síntoma del hipertexto: la **descentralización** de su estructura. El hecho de que se puedan producir diferentes recorridos de lectura (en los que a menudo no existe un orden jerárquico en la combinación de las diferentes lexias o textones) provoca una fluctuación del centro mismo del artefacto literario: no es que el centro (ni el principio ni el final) del texto desaparezca (pues «una estructura privada de todo centro representa lo impensable mismo», como apunta Derrida [2005: 430]), sino que se desplaza con cada nueva lectura o combinación. Lo que sí desaparece es el sentido de unicidad textual, al convertirse el centro en algo volátil e indeterminado que dificulta su aprehensión: «Como los quince minutos de fama del hombre moderno que defendiera Andy Warhol, en hipertexto el centro solo existe como objeto evanescente», dice Landow (2009: 165). Esta es probablemente una de las principales razones de que

la crítica literaria más pusilánime o timorata se haya negado a tomar en consideración el hipertexto: por el temor a enfrentarse a una obra movediza e inestable, que se diluye entre las manos como la fina arena del desierto. Si ya la interpretación de un texto «fijo» provoca en numerosas ocasiones opiniones encontradas, ¿qué decir de un texto cambiante que produce distintas versiones según el lector que lo transite? El hipertexto es un texto que se desborda, poniendo en entredicho el concepto de marco (al menos tal como lo entiende Lotman, para quien «el marco de la obra literaria lo forman dos elementos: el principio y el final» [1988: 265]), lo que sin duda supone un elemento desestabilizador para determinados enfoques hermenéuticos. El concepto de jerarquía queda definitivamente puesto en entredicho, por lo que podríamos considerar la estructura hipertextual como una estructura «heterárquica», en el sentido propuesto por Aarseth: una estructura de jerarquías subvertidas o dinámicas (2006: 110-111). La conclusión a la que uno llega es que el hipertexto actualiza de un modo evidente y radical el concepto de obra abierta propugnado entre otros por Umberto Eco: como el río para Heráclito, el hipertexto no es nunca dos veces el mismo (aunque esto sea aplicable, en última instancia, a cualquier texto que se lea, como bien nos advirtieron los teóricos de la Escuela de Constanza); está abierto, en definitiva, a diferentes lecturas (pero en un sentido literal, no metafórico): en ocasiones, incluso, a lecturas que se alargan más allá del fin de los tiempos, por lo que no nos queda más remedio que abandonarlo antes de perecer en el intento.

El carácter esencialmente abierto del hipertexto permite enfocarlo también desde la perspectiva de la **virtualidad**, entendiendo lo virtual no ya como un «espacio contiguo, generado por la actividad cerebral o creado artificialmente por el hombre, con un sistema diferente de dimensiones espacio-temporales o/y de leyes (físicas, lógicas, morales...)», como lo define Rodríguez de las Heras (2006: 463), ni como

algo que «no existe físicamente como tal pero que la programación hace aparecer» (según la definición que da el *Oxford English Dictionary*, señalada por Landow [2008: 40]), sino en tanto potencialidad (lo que acercaría una vez más el fenómeno de la hipertextualidad a los postulados de la literatura potencial oulipiana [ver p. 104]). Esta sería, al menos para Marie-Laure Ryan, la segunda de las tres grandes acepciones del término: «un sentido óptico (lo virtual como ilusión), uno académico (lo virtual como potencialidad) y otro más informal, tecnológico (lo virtual relacionado con la informática)» (2004a: 31)²¹. Cuando hablemos de virtualidad, pues, no habrá que entender el concepto como aquello opuesto a lo real (imaginario, ilusorio o falso), ni tampoco nos limitaremos a concebirlo en un sentido informático (aunque el soporte digital pueda, efectivamente, propiciar la virtualidad de los textos literarios, del mismo modo que se revela como un medio especialmente apto para las prácticas hipertextuales), sino que lo tomaremos en el sentido potencial que ya hemos visto en Pierre Lévy, quien en *¿Qué es lo virtual?* considera la virtualidad un rasgo propio del hipertexto: «Un hipertexto es una matriz de textos potenciales, de los cuales solo algunos se realizarán como resultado de la interacción con un usuario» (1999: 39). Así, considerar la virtualidad como uno de los síntomas de lo hipertextual significa aceptar que un hipertexto literario está concebido *in potentia*: su estructura es una red de posibilidades que solo con la

²¹ Ryan califica la segunda acepción de «académica» porque es la que más se aleja del sentido popular que suele atribuírsele al término: lo virtual entendido como potencialidad es una idea filosófica derivada de la raíz etimológica de la palabra latina *virtus* (virilidad, fuerza, poder, *potencia*): «En la filosofía escolástica [...] lo virtual no es aquello que es privado de existencia, sino lo que posee el potencial o la fuerza de desarrollarse hasta convertirse en existencia real» (Ryan, 2004b: 90). La metáfora clásica reza que el árbol está virtualmente presente en la semilla; del mismo modo, podríamos decir que el texto está virtualmente presente en el hipertexto (y en el terreno de la literatura potencial podríamos ir más lejos y afirmar que la semilla es la *contrainte* y que, por tanto, la obra está virtualmente presente en la regla que rige su escritura [sobre el concepto de *contrainte*, ver p. 98 y ss.]).

actuación efectiva de un lector que toma decisiones puede terminar convirtiéndose en camino, actualizando lo que solamente existía en potencia. Desde luego, esto puede aplicarse a cualquier texto, pues ya hemos dicho (citando a Blanchot) que un libro que no se lee es un libro que todavía no está escrito: pero el hipertexto propone su virtualidad (léase potencialidad) de manera ostensible, manifiesta e insoslayable.

De nuevo, un síntoma va asociado a otro, y la potencialidad del hipertexto se apareja con la propuesta (que se convierte en necesidad) de un **lector** particular capaz de actualizar el texto que se le propone y elegir uno de los caminos del laberinto, un lector al que la virtualidad del hipertexto apela directamente, espoleando su capacidad creativa e incluso su inteligencia, al decir de Ryan: «Lo que le pido al texto es que me haga pensar, aquí y ahora. La virtualidad del texto alimenta la actividad de mi inteligencia» (2004b: 107). Desde luego, no conviene caer en el extremo (como hicieron algunos de los primeros teóricos del hipertexto, ofuscados por la muerte del autor y la democratización del arte) de considerar al lector como creador o autor de la obra: algunos incluso han llegado a hablar de *wreader* (escrilector o lectautor, podríamos decir en español), en un alarde de fantasía o en una nueva lectura precipitada de Barthes²². Podríamos llegar a aceptar que esto suceda en determinadas prácticas hipertextuales, pero no parece ser el caso de los hipertextos literarios que son motivo de nuestro estudio, como señala pertinentemente Stuart Moulthrop: «Aunque dentro del hipertexto las fronteras se están haciendo borrosas, el hipertexto literario mantiene, en general, bien diferenciados los papeles de autor y de lector» (2003: 51),

²² Efectivamente, Barthes otorga al lector un papel absolutamente relevante en el fenómeno literario, pero no en tanto autor (¿cómo podría hacerlo sin matarlo?), sino en tanto «productor» del texto, lo cual es muy diferente: «Lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto», dice en *S/Z* (2001: 2), reservándole al lector un rol activo en la cadena de creación de sentido, pero sin pretender que reemplace la labor del escritor.

por lo que no puedo estar más de acuerdo con Domingo Sánchez-Mesa cuando afirma que «el mito del *escrilector* no es ni más ni menos que eso, un mito» (2008a: 220). En definitiva, sostener apodóticamente que el lector de hipertextos es siempre a la vez autor de la obra es de un idealismo trasnochado, pues ni siquiera es así en los hipertextos digitales más participativos, en los que el programa informático permite al lector modificar literalmente los caminos del texto, algo que reconoce la propia Janet Murray:

Algunos autores han sostenido (con entusiasmo u horror) que el usuario de una historia digital –no solo el jugador de MUD, sino también el lector de un hipertexto posmoderno– es el autor de la historia. Esta afirmación es engañosa. Hay una diferencia entre desempeñar un papel creativo dentro de un entorno ya preparado y ser el autor del entorno en sí. Los usuarios pueden ciertamente crear cosas dentro de estos formatos digitales; algunos entornos están mínimamente predeterminados y permiten un alto grado de creatividad. Pero los usuarios solo pueden actuar dentro de las posibilidades que están ya programadas (1999: 164-165).

No hablemos, pues, de *autoría* (sino en todo caso de *actuación*) y aceptemos que el lector de un hipertexto no es nunca su autor, aunque participe de un modo efectivo en la reconstrucción del texto²³. Lo que sí es cierto, como sostiene Landow, es que el hipertexto «crea un lector activo y hasta entrometido» (2009: 167), un lector participativo que no se conforma con leer la obra que tiene entre manos (o frente a sus ojos en

²³ Con tal afirmación no pretendo erigirme en censor ni en inquisidor terminológico, sino simplemente llamar la atención sobre el sinsentido al que puede conducirnos utilizar de un modo excesivamente laxo el concepto de 'autor': por supuesto, cada cual es libre de llamar autoría al acto de elegir una secuencia determinada entre un abanico más o menos amplio de posibilidades, pero entonces necesitaremos inventar un término para designar a la persona que crea el abanico de posibilidades, con lo cual nos encontraremos de nuevo al inicio de la encrucijada.

una pantalla) dejándose llevar por la corriente de la linealidad, sino que toma las riendas del viaje que el autor le propone, convirtiéndose en un *flanêur* que gira a derecha o izquierda, salta hacia delante o hacia atrás (como el Lector Salteado de Macedonio Fernández), se detiene o acelera la marcha cuando lo considera conveniente. Y es que, inevitablemente, «cuando el escritor expande la historia para incluir múltiples posibilidades, el lector adopta un papel más activo», advierte Janet Murray (1999: 49). De ahí que muchos teóricos del hipertexto se hayan puesto de acuerdo para reivindicar una mayor «libertad» del lector hipertextual respecto al lector de textos lineales. Sin embargo, tal reivindicación debe ser tomada con suma cautela: ¿realmente la libertad es un parámetro operativo para encarar nuestro objeto de estudio? Además, en realidad: ¿se trata de libertad o de condena? Tal vez convenga recordar aquí la famosa aporía existencialista: estamos condenados a ser libres. Efectivamente, el lector de hipertextos está «condenado» a elegir constantemente, con lo que la libertad se convierte a la postre en una obligación indispensable de la lectura... En cualquier caso, dejando de lado el debate de si el hipertexto libera o no al lector, lo que es indudable es que le pide que sea activo, y una vez más podrá argüirse que eso es lo que demanda precisamente todo texto literario que no se proponga simplemente como un producto de consumo de masas. Pero también una vez más puede darse la misma contraréplica: el hipertexto reclama (a diferencia del texto lineal) la actividad del lector de un modo literal y explícito, obligándole a elegir una secuencia de fragmentos u otra, pues en caso contrario la lectura del texto no puede avanzar ni realizarse efectivamente. Tal vez por ello, para evitar provocar a los defensores de que todo texto literario requiere un lector activo (y tienen toda la razón del mundo, por otro lado), los teóricos del hipertexto prefieren hablar de un lector *interactivo*.

La **interactividad** se convierte así en un nuevo rasgo distintivo de las prácticas literarias hipertextuales, hasta el punto de que algunos teóricos del hipertexto lo consideran el factor definitorio por excelencia. Laura Borràs, por ejemplo, llega a proponer superar la «estética de la recepción» con una nueva «estética de la interactividad» (2003: 190), demostrando así la relevancia que el concepto puede llegar a alcanzar²⁴. Por interactividad conviene entender aquella relación existente entre un lector y un texto que no se limita a la recepción pasiva del segundo por parte del primero, sino que propicia una actuación bidireccional (o de doble sentido, mejor dicho): el lector manipula el texto y el texto invita al lector a ser manipulado. Para que haya interacción no basta, pues, con que el lector colabore en la producción de sentido del texto, sino que debe también participar en la construcción de su forma. Es por ello por lo que podemos hablar de distintos grados de interactividad, según el nivel efectivo de participación del lector en la construcción de la forma del texto, tal y como hace Marie-Laure Ryan, quien, tras reconocer que «el desarrollo de lo virtual como potencial suele implicar una relación interactiva entre el usuario y el sistema» (2004b: 104, léase entre el lector y el texto), propone una gradación de la interactividad en dos niveles (figurada y literal), que se subdividen a su vez en otros dos (fuerte y débil). Es decir, que todo texto literario (como expusieron, entre otros, Roman Ingarden o Wolfgang Iser) pone en juego una cierta interactividad en sentido figurado: el lector interactúa (colabora) con el texto para otorgarle un significado (en caso contrario se trataría de una

²⁴ También es verdad que para otros el término resulta poco operativo; es el caso de Lev Manovich, quien considera que «el concepto es demasiado amplio como para resultar útil de verdad» (2005: 103), pues «todo el arte clásico, y más incluso el moderno, es “interactivo” de varias maneras» (2005: 103-104): buena prueba de ello son las elipsis narrativas que el receptor debe completar. Al respecto, emplazo al lector a terminar de leer el párrafo en el que se insiere esta nota, pues la tajante afirmación de Manovich puede tener su explicación en la distinción que hace Ryan entre interactividad literal y figurada.

lectura mecánica, una no-lectura a fin de cuentas); esta interactividad figurada suele ser de carácter débil, pues no requiere una gran colaboración por parte del lector (la interacción, podríamos decir, se produce casi sin darnos cuenta). Pero la literatura posmoderna, explica Ryan, exige una mayor colaboración, de ahí que podamos hablar también de una interactividad figurada fuerte: «Esta actividad se ve intensificada por la coherencia problemática y la postura autorreferencial de la literatura posmoderna: el texto posmoderno invita al lector a construir un mundo de ficción; pero no tanto para sumergirse en él, como para observar el proceso de su construcción. La interactividad entre el texto y el lector solo puede ser literal si el texto sufre cambios físicos durante el proceso de lectura» (2004b: 105). El hipertexto sería así un caso evidente de interactividad literal, pues el texto puede cambiar (sufrir cambios físicos) según se hagan unas lecturas u otras, pero es débil en la mayoría de casos «porque la contribución del lector a la configuración del texto es una elección entre alternativas predefinidas, en lugar de la producción actual de los signos» (Ryan, 2004b: 105); solo en determinadas prácticas hipertextuales (principalmente en soporte digital), como los MOO²⁵ o el teatro interactivo, podríamos hablar de una interactividad literal fuerte. Esta sencilla (pero operativa) clasificación nos será muy útil en la segunda parte de esta tesis, donde podremos analizar los distintos textos del corpus bajo el prisma de su mayor o menor interactividad²⁶.

²⁵ Los MOO (dominio multiusuario con objetos) serían la evolución de los MUD, con un grado de interactividad aún mayor: «un entorno en el que los usuarios no juegan a un juego estructurado [como en los MUD] sino que interactúan libremente bajo identidades supuestas» (Ryan, 2004a: 370-371), con capacidad incluso para manipular objetos. Un claro precursor de Second Life, en definitiva.

²⁶ Por supuesto, la clasificación de Ryan no es la única posible (aunque resulte especialmente iluminadora). Isidro Moreno, por ejemplo, distingue tres tipos o grados de interactividad literal: selectiva, cuando el lector-usuario se limita a elegir entre las distintas opciones que el texto le ofrece; transformativa, cuando no solo selecciona los contenidos de su recorrido de lectura sino que puede hasta cierto punto transformarlos;

Por último, convendría destacar un síntoma del hipertexto que es fruto de su propia interactividad: el carácter lúdico que a menudo conlleva, la importancia que el **juego** suele adquirir en las prácticas literarias hipertextuales (y que nos servirá de trampolín para saltar al siguiente capítulo, dedicado al Oulipo, donde el concepto va a adquirir una gran relevancia). El valor de los juegos ha sido reivindicado desde hace ya muchos años, hasta el punto de que Ryan considera que «el concepto de juego es uno de los más relevantes del pensamiento del siglo XX» (2004a: 215). Ya en 1938 Johan Huizinga afirmaba en su clásico *Homo ludens* (2000) que el ser humano es esencialmente un animal que juega y que sabe que juega, poniendo una de las primeras piedras que acabarían desembocando con los últimos estertores finiseculares en el nacimiento de la ludología, una disciplina encargada precisamente del estudio de los juegos (de los videojuegos, más bien) y cuyo término fue acuñado (o recuperado, como señala Sánchez-Mesa [2008b: 314]) por Gonzalo Frasca en 1999. En el ínterin, no habría que olvidar la teoría de juegos de John von Neumann (con aplicaciones en matemáticas, economía, biología o ciencias políticas), la taxonomía de los juegos de Roger Caillois, la explicación ontológica del juego defendida por Gadamer o las propuestas ludolingüísticas llevadas a cabo por determinados escritores (y no solamente oulipianos). Los teóricos del hipertexto, por su parte, suelen dar por sentada la relación existente entre el juego y las prácticas hipertextuales, sin detenerse a demostrar tal conjetura. La afirmación, sin embargo, no es tan solo una metáfora gastada que podría aplicarse, en última instancia, a toda la literatura (desde una concepción lúdica del fenómeno: la literatura entendida como juego, como divertimento), sino que hace referencia a la actuación propia del lector de un hipertexto: así,

y constructiva, cuando además de seleccionar y transformar el texto, tiene la posibilidad de construir nuevos elementos no previstos por el autor (Moreno, 2008: 124-125).

el lector clásico (por decirlo de algún modo) actúa como un «mirón», interviene en el desarrollo del texto en tanto espectador (como lo haría el que asiste a un partido de fútbol, en definitiva: «puede especular, conjeturar, extrapolar, incluso gritar, pero no es un jugador», dice Aarseth [2004: 121]; o como lo haría el viajero de un tren: «puede estudiar e interpretar el paisaje cambiante, puede posar la vista en cualquier lugar que le plazca, incluso tirar del freno de emergencia y bajarse, pero no tiene la libertad de cambiar la dirección de las vías» [Aarseth, 2004: 121]); mientras que el lector de un hipertexto reacciona ante el texto que lee no como lo hace un espectador, sino como lo haría un jugador: «A ver qué pasa si hago *esto*» (2004: 121). En el caso de los hipertextos digitales, y especialmente en aquellos que más se acercan a los videojuegos, el papel que lo lúdico desempeña se hace cada vez más patente²⁷. Pero si el concepto de juego nos interesa especialmente no es tanto como divertimento, sino como relación basada en una serie de reglas: efectivamente, no hay juego sin reglas, y el lector de hipertextos debe jugar acatándolas o transgrediéndolas, pero siempre teniéndolas en cuenta. Y aquí, en definitiva, entramos ya de lleno en la poética oulipiana, fundamentada en la noción de lo literario como aquello que respeta una serie de reglas establecidas que el lector debe descifrar en su interacción con el texto.

Por supuesto, tal y como advertíamos al principio de este apartado, los síntomas expuestos y analizados no representan la totalidad de rasgos que podemos encontrar en un hipertexto literario, ni pretenden

²⁷ Así lo entiende Jean-Pierre Balpe al afirmar que «la “littérature informatique” [...] veut concilier définitivement l’activité littéraire et l’activité ludique: détacher la littérature de la sphère de sérieux révérenciel et mortifère où l’enferme toute tradition “classique”» (1995: 28). Este interés creciente por lo lúdico en el terreno digital es precisamente lo que ha llevado al nacimiento de la ludología; teóricos como Markku Eskelinen, Gonzalo Frasca, Aki Jaarvinen, Jesper Juul o el propio Espen Aarseth pueden ser invocados aquí como algunos de los ludólogos más influyentes (Pajares, 2008: 293).

trazar un mapa holístico de su idiosincrasia. Ciertamente, se han quedado fuera algunas características igualmente destacadas, como podrían ser el aspecto rizomático o reticular que adopta a menudo lo hipertextual (tomando prestado el término de Deleuze y Guattari), la tridimensionalidad espacial del hipertexto (como propone Rodríguez de las Heras, en oposición al carácter bidimensional del texto *plano*), la ergodicidad de la hiperliteratura (en consonancia con el concepto desarrollado por Aarseth), la importancia de la noción de enlace o nodo, etc. Sin embargo, los síntomas desarrollados (multisequencialidad, fragmentariedad, descentralización, virtualidad, potencialidad, interactividad, juego) no solo me parecen suficientes para hacernos una idea cabal de la concepción del hipertexto que fundamenta este trabajo, sino que resultan especialmente útiles para encarar el análisis de los hipertextos oulipianos propuestos en la segunda parte de esta tesis.

2.2. EL OULIPO

2.2.1. Cincuenta siglos de historia, aproximadamente

Nadie sabe bien por qué (y si alguien sabe se lo calla), pero el Oulipo cuenta sus años de existencia de un modo bastante particular: como si fueran siglos. Tal vez quepa ver en ello un anhelo de perpetuarse en el tiempo, y no solo hacia el futuro, sino también hacia el pasado. O quizá sea simplemente un ramalazo de excentricidad, fruto de la herencia patafísica, como otras propuestas más o menos afortunadas, entre las que cabría mencionar la imposibilidad de salir del grupo una vez se ha entrado en él o la creación de un nuevo orden alfabético. La primera es bastante conocida: según los estatutos del Oulipo, sus miembros lo son para toda la vida... y más allá, incluso. En efecto, como dejó escrito

Claude Burgelin, el que fuera compañero de andanzas de Perec en los años sesenta: «Intrepide et superbe, l'Oulipo ne veut rien savoir de la mort, en tout cas de celle des siens. Queneau, Perec ou Calvino ont beau avoir obtenu la promotion céleste, ils restent *ad vitam aeternam* membres de l'Ouvroir, tout en demeurant blâmés pour leur inexcusable absence» (2001: 18). De hecho, existe una sola manera de dejar de pertenecer al Oulipo, pero (que se sepa) hasta la fecha nadie la ha llevado a cabo: «On peut cesser de faire partie de l'Oulipo dans les conditions suivantes: en se suicidant, mais devant huissier, qui constatera que le suicide de l'oulipien considéré est, selon ses dernières volontés explicites, destiné à lui faire quitter l'Oulipo et à retrouver sa liberté de manœuvre pendant le reste de l'éternité» (Roubaud, 1995a: 200). La segunda propuesta, la de cambiar el orden alfabético, es menos conocida, aunque fue aceptada durante la segunda reunión del Oulipo, fechada el 19 de diciembre de 1960; la iniciativa revela las raíces patafísicas del grupo, al proponer que el orden de las letras del alfabeto sea el orden en que aparecen en el testamento de Louis-Irénée Sandomir, Vicecurador del Collège de 'Pataphysique: POURQIVTLCDENYASGHFBJXZKW, orden que pasó a denominarse «Ordre Alphabétique Pourqi» (Bens, 2005: 31).

En cualquier caso, no hace falta basarse en el sistema computacional oulipiano (según el cual hemos entrado ya en el sexto milenio de vida del grupo) para constatar un hecho relativamente excepcional en la historia literaria: el Oulipo ha superado con creces el medio siglo de existencia y sigue en plena forma, como lo demuestran no solo la afluencia masiva a las reuniones mensuales y públicas del grupo (que han tenido que cambiar de sede tres veces en la última década, por falta de espacio), sino también los ensayos, trabajos y tesis que se escriben en todo el mundo sobre obras o autores oulipianos; las traducciones cada vez más numerosas y a lenguas más diversas (a pesar de la dificultad de muchos de los textos); la popularización de algunos conceptos

oulipianos, que han entrado a formar parte (sobre todo en el contexto francófono) de la crítica literaria más prestigiosa; el florecimiento de grupos asociados al Oulipo en diferentes ámbitos artísticos o culturales (los llamados Ou-X-Po, que van desde el cómic hasta la cocina potenciales); o el uso cada vez más acusado de los ejercicios oulipianos en talleres literarios y centros docentes. Pocos grupos pueden vanagloriarse de haber resistido tan bien a las inclemencias del tiempo, y no me refiero tanto a la influencia que hayan podido ejercer en generaciones posteriores (el grupo surrealista de Breton y compañía, por ejemplo, sigue despertando la admiración y engendrando epígonos, pero el grupo como tal hace ya mucho que dejó de existir), sino a su presencia real y efectiva en el mundo literario. Y el motivo de dicha longevidad es algo que tendremos ocasión de entender a lo largo de las páginas siguientes.

2.2.1.1. *El Collège de 'Pataphysique*

El Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) fue fundado en noviembre de 1960, pero hay que remontarse por lo menos una década atrás para encontrar la simiente que acabaría germinando en el grupo liderado por Raymond Queneau: nos estamos refiriendo al nacimiento del Collège de 'Pataphysique en 1948, pues, no en vano, el Oulipo surgió como una ramificación del Collège, incluida originariamente en la Sub-Commission des Épiphanies et Ithyphanies, presidida por el propio Queneau, que a su vez formaba parte de la Commission des Imprévisibles (de la que Queneau era copresidente). Por supuesto, toda esta pomposidad onomástica no está exenta de ironía patafísica. Pero vayamos por partes.

El escritor francés Alfred Jarry (1873-1907) es considerado el padre de la Patafísica, al haber popularizado (que no inventado²⁸) el término a raíz del escandaloso estreno en París, el 10 de diciembre de 1896, de la pieza teatral *Ubu rey*, tras la cual empezaría la redacción de las *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico*, obra publicada póstumamente en 1911 y que vendría a ser un compendio del ideario patafísico desarrollado a lo largo de su corta pero agitada vida como escritor. El concepto llegó a hacerse tan popular en Francia que, en el lenguaje periodístico francés de hoy día, los términos ‘patafísico’ o ‘ubuesco’ son usados como sinónimo de ‘absurdo’, aunque con un matiz algo más grotesco. El propio Jarry definía la ‘Patafísica²⁹ como «la ciencia de lo particular, aunque se diga que no existe ciencia sino de lo general» (Jarry et ál., 2007: 59) y añadía: «La Patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias, que concierta simbólicamente a los lineamientos las propiedades de los objetos descritos por su virtualidad» (2007: 60). Ambas definiciones, aunque escuetas, son tremendamente significativas: la primera da cuenta del posterior interés oulipiano por lo concreto, lo nimio, lo infraordinario (término este último que acabará titulado un

²⁸ De hecho, se trata de un término de creación colectiva (que es lo que suele decirse cuando no se sabe quién ha sido el autor real), inventado por Alfred Jarry y sus compañeros de instituto, en Rennes, a finales de la década de 1880. Eso sí, el primero en publicarlo fue Jarry, el 23 de abril (una fecha recurrente y emblemática en la historia de la literatura, por cierto) de 1893, en *L'Écho de Paris Littéraire illustré*, en un texto titulado «Guignol», fragmento de *Ubu cocu* (Launoir, 2000: 21).

²⁹ Sobre el curioso apóstrofo que antecede al término, bastará con reproducir las elocuentes palabras de Ruy Launoir, regente del Collège: «L'apostrophe de 'Pataphysique que Jarry disait ajouter pour éviter un facile calembour, mais qu'il n'employa jamais, distingue, depuis la création du Collège, la 'Pataphysique consciente de la Pataphysique inconsciente ou plutôt distingue la Science des solutions imaginaires telle qu'elle est administrée par le Collège, la 'Pataphysique qu'on fait (consciemment) de la Pataphysique qu'on est. Car, comme le précisent les *Statuts* du Collège [...], le genre humain n'est composé que de pataphysiciens et le Collège sélige ceux qui ne s'ignorent pas de ceux qui s'ignorent, sans que ceux-là se tiennent par supérieurs à ceux-ci» (2000: 21).

libro de Georges Perec³⁰); la segunda nos lleva directamente al terreno de lo hipertextual, pasado por el filtro de la virtualidad potencial (pues la potencialidad es puramente patafísica, ya que se trata al fin y al cabo de una solución imaginaria a la estructura poliédrica de un texto): además, el lema de la Patafísica es el «*eadem mutata resurgo*», simbolizado por la espiral dibujada en la enorme panza del Padre Ubú (conocida como *gidouille*), que si bien puede representar la búsqueda eterna que gira sin cesar sobre sí misma, también puede ser utilizada como metáfora de las distintas reencarnaciones que propicia el hipertexto literario, un texto cuyo centro se desplaza a través de un camino no lineal (y en algunos casos, prácticamente sempiterno). En definitiva, por decirlo con las precisas palabras de Ángel Olgoso (Jarry et ál., 2007: 25-26):

Patafísica es una formación onomatopéyica a partir de sucesivas contracciones de *epi ta meta ta physika*, es decir, la ciencia que se sobreañade a la metafísica, extendiéndose más allá de esta como esta se extiende más allá de la física. Según el razonamiento patafísico, si todo fenómeno es siempre individual, un accidente, una anomalía, entonces la Patafísica será sobre todo la ciencia de lo particular, por más que se afirme que solo hay una ciencia de lo general [...]. La Patafísica es, en consecuencia, la ciencia de todas las ciencias, la ciencia de las soluciones imaginarias, entendiendo que en la vida todo son excepciones y que las leyes físicas son, precisamente, excepciones no excepcionales, sin ningún interés.

Pero tendrán que pasar más de cuarenta años desde la muerte de Alfred Jarry para que un grupo de antiguos amigos y admiradores (entre

³⁰ *Lo infraordinario*, donde el autor francés reflexiona sobre la dificultad de hacer visible lo trivial, lo insignificante: «Lo que realmente ocurre, lo que vivimos, lo demás, todo lo demás, ¿dónde está? Lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual, ¿cómo dar cuenta de ello, cómo interrogarlo, cómo describirlo?» (Perec, 2008a: 22-23).

los que se encontraban Jean-Hugues Sainmont, Louis-Irénée Sandomir, Oktav Votka o Mélanie Le Plumet) creen el Collège de 'Pataphysique: el 11 de mayo de 1948, con la intención de recuperar la memoria del creador del Dr. Faustroll y de continuar su obra en la medida de lo posible, tenía lugar el acto fundacional en la librería Amis des Livres, en la rue de l'Odéon de París. Más tarde vendrían a formar parte del grupo escritores y artistas como Boris Vian, Raymond Queneau, Marcel Duchamp, Eugène Ionesco, Joan Miró, Escher o Man Ray, y así hasta llegar a nuestros días (con un período de «ocultación» que duró un cuarto de siglo: entre 1975 y 2000), habiendo contado entre sus filas a dos premios Nobel (Darío Fo y Camilo José Cela, tal como afirma Jacques Bens [2005: 18]) o a personalidades de la talla de Umberto Eco, Fernando Arrabal o Jean Baudrillard. En todo caso, una de las primeras iniciativas del Collège fue (revelando su espíritu jacobino) crear un nuevo calendario patafísico, que no solo serviría para organizar los días del año de un modo completamente novedoso (trece meses, con toda una jerarquía de fiestas en honor a Faustroll, Ubú y compañía), sino que marcaría el inicio de una nueva era a partir del nacimiento de Alfred Jarry (8 de septiembre de 1873). De ahí que, como señala Rafael Cippolini, Admirable Nababo del LIAEPBA (Longevo Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires), podamos hablar de *patacesores*, es decir, de aquellos «patafísicos contemporáneos o anteriores a Jarry, razón por la cual nunca se autodenominaron como tales», entre los que cabría contar a escritores de la talla de Zenón de Elea, Rabelais, Swift, Sterne, Rimbaud, Schwob o Raymond Roussel (Cippolini, 2009: 130)³¹.

³¹ Pueden apreciarse aquí algunos tics que heredarán años más tarde los miembros del Oulipo: el espíritu jacobino (reformulación de un nuevo orden alfabético, como ya hemos visto) o la consideración de que el oulipismo, como la patafísica, no nace de la nada, sino que se sustenta en la existencia de toda una caterva de patacesores o «plagiarios por anticipación», según la jerga oulipiana (ver apartado 3.1).

No conviene, sin embargo, por muy llamativa que pueda ser toda la parafernalia patafísica, dejarse llevar por la idea de que el Collège nació, vive y morirá como un divertimento inofensivo y más o menos simpático llevado a cabo por un grupo de personajes excéntricos con el único objetivo de pasar un buen rato con sus particulares pasatiempos. Ya lo dijo uno de sus fundadores, Jean-Hugues Saintmont: «No se trata de hacer reír. Menos aún, de reír» (en Cippolini, 2009: 27). Y lo corrobora Ángel Olgoso, al afirmar que no se trata de «un movimiento literario, artístico o ideológico, ni una cofradía compuesta por cantamañanas, provocadores, estafalarios, filósofos o latinistas que se condecoran entre ellos con títulos absurdos y ridículos para protegerse de la Estupidez Universal, se trata más bien de una sociedad de investigaciones sabias e inútiles establecida en torno a su peculiar estructura jerárquica, a su propio calendario y a sus publicaciones y actividades» (2007: 33). Efectivamente, el propio Collège se define como una «société de recherches savantes et inutiles» (Cloché, 2000: 39), ¿pero acaso no sentenció Oscar Wilde que el arte es algo completamente inútil? Sin entrar en tamaña discusión, inútil o no, lo que no se puede negar es que el Collège de 'Pataphysique ha llevado a cabo en los últimos sesenta años (y nos quedamos cortos) una importante labor de edición y difusión cultural, aunque sea parapetada tras la máscara del sarcasmo y la *rigolade*: baste decir, por poner solo un ejemplo entre muchos, que *La cantante calva* (la pieza teatral de Eugène Ionesco que lleva representándose ininterrumpidamente en el Théâtre de la Huchette de París desde 1957) fue publicada por primera vez en el *Cahier n.º 7* del Collège de 'Pataphysique (septiembre de 1952). A ello hay que añadir la influencia que ha ejercido la institución en otros grupos de pensadores y artistas, reproduciéndose urbi et orbi a través de los diversos Institutos

Patafísicos³² o engendrando en su propio seno numerosas subcomisiones, algunas de las cuales han llegado a alcanzar mayores cotas de influencia y repercusión que el colegio en el que dieron sus primeros pasos.

Es el caso del Oulipo, integrado oficialmente en las subcomisiones del Collège tras la segunda reunión del grupo, en diciembre de 1960, aunque las relaciones entre padre e hijo (y no voy a entrar aquí en especulaciones freudianas) no siempre han sido fáciles. El entusiasmo inicial propició una estrecha colaboración durante los primeros años, como lo demuestra el hecho de que todo miembro del Oulipo pasaba a formar parte ipso facto del Collège de 'Pataphysique (algo que hoy día ya no ocurre) o la aparición en 1962 del *Dossier 17* del Collège, titulado *Exercices de Littérature Potentielle* y dedicado exclusivamente a las primeras investigaciones oulipianas (VV. AA., 1962). En 1966, el Oulipo fue elevado al rango de Co-Commission, pero el distanciamiento era ya palpable, hasta el punto de que la ocultación del Collège en 1975 no afectó en absoluto a las actividades del grupo oulipiano (más bien lo contrario) y solo tres miembros del Oulipo asistieron a las ceremonias de desocultación en el año 2000, como señala Hervé Le Tellier (2006: 31). Lo cual no es de extrañar, teniendo en cuenta que bien pronto el Oulipo quiso desmarcarse de la semiclandestinidad propia de los patafísicos, argumentando que si el Collège se pretendía como sociedad secreta, el Oulipo se conformaba con ser una sociedad discreta; y es que, como veremos enseguida, nada más lejos de los objetivos oulipianos que el hermetismo elitista. En este sentido, cabe entender la tajante afirmación de Paul Braffort, según la cual «s'il n'y a pas de divorce, on peut sans

³² Hay Institutos de Altos Estudios Patafísicos en Buenos Aires, Milán, Estocolmo, Londres, Budapest o Québec, por citar solo algunos de los más significativos. En España, desde 2001, existe el Altísimo [sic] Instituto de Estudios Pataphysicos de la Candelaria, con sede compartida entre Chodes (Zaragoza) y Bogotá (Colombia), presidido por el Rector Magnífico Grassa Toro, regente asimismo del Collège de 'Pataphysique.

doute parler d'une séparation de corps» (2000: 59). Lo cual no impide que el actual presidente del Oulipo, Paul Fournel, sea también regente del Collège de 'Pataphysique, ni que Thieri Foulc, Provéditeur-Éditeur Général del Collège, publique en su editorial (Au crayon qui tue) un libro como *Six instants fataux*, firmado por varios miembros del Oulipo (2011). Ciertamente, existe una diferencia fundamental entre el enfoque patafísico y el oulipiano, que podría resumirse con esta frase de Paul Braffort: «Si la 'Pataphysique est la "science des solutions imaginaires", l'OuLiPo pourrait être la recherche de solutions réelles à des problèmes (prosodiques ou rhétoriques) imaginaires» (Braffort, 2002c). En cualquier caso, resulta imposible negar la evidencia: los genes oulipianos tienen el cromosoma patafísico incrustado. Y obviarlo en este trabajo sería como sentarse en una silla de tres patas.

2.2.1.2. *El Ouvroir de Littérature Potentielle*

Raymond Queneau había entrado a formar parte del Collège de 'Pataphysique en 1950, adquiriendo el rango de Sátrapa, y era ya un autor de reconocido prestigio (gracias a los *Ejercicios de estilo* y *Zazie en el metro*, principalmente) cuando diez años más tarde decidió emprender una nueva aventura. Como explica el propio Queneau en una entrevista radiofónica de Georges Charbonnier (1962: 116), se encontraba en un momento crítico de la escritura de lo que serían los *Cent mille milliards de poèmes*, cuando se le cruzó en el camino su buen amigo François Le Lionnais. «Estoy a punto de abandonar el proyecto», parece que le confesó Queneau. «¿Y si creamos un grupo de investigaciones de literatura potencial?», le replicaría su amigo, motivando al autor de *Zazie en el metro* a acabar sus diez sonetos combinatorios y publicar lo que se convertiría en la primera obra conscientemente oulipiana (ver apartado 3.2.1). No es de extrañar, pues, que Hervé Le Tellier haya afirmado que «l'Oulipo est né d'une amitié. De celle que se portaient Raymond

Queneau, écrivain, éditeur, amateur en mathématiques, et François Le Lionnais, grand collectionneur de savoirs hétéroclites, mathématiques, échiquéens et pataphysiciens» (2006: 13)³³. La iniciativa de Le Lionnais fue valorada por Queneau en su justa medida, hasta el punto de reconocer en la entrevista mencionada que el fundador del grupo fue su amigo François, reservándose para él el papel de «co-fondateur» (1962: 117).

Poco tiempo después de aquel encuentro decisivo, tuvieron lugar en Cerisy-la-Salle unas jornadas consagradas a Raymond Queneau, bajo el título de «Une nouvelle défense et illustration de la langue française» (en una evidente referencia al clásico texto de Du Bellay). Y allí, gracias al entusiasmo de varios de los participantes, el proyecto imaginado por Queneau y Le Lionnais empezó a concretarse, tomando forma finalmente el 24 de noviembre de 1960, al celebrarse en París la primera reunión oficial del grupo, a la que asistieron (además de Queneau y Le Lionnais) Jean Queval, Jean Lescure, Jacques Duchateau, Claude Berge y Jacques Bens, quienes (junto a Albert-Marie Schmidt, Noël Arnaud y Latis, que participarían en la siguiente reunión) fueron formalmente declarados miembros fundadores del Oulipo. Conviene señalar, sin embargo, que el

³³ La extraordinaria personalidad de los dos fundadores del Oulipo bastaría para rellenar varias decenas de páginas, pues parecen personajes sacados de una novela del propio Queneau. Aparte de lo dicho por Le Tellier, podríamos completar el cuadro añadiendo que François Le Lionnais fue también un héroe de la Resistencia francesa contra la ocupación nazi, siendo deportado al campo de concentración de Dora, donde llevó a cabo un ejercicio oulipiano basado en una constricción de la memoria: reconstruir el cuadro de Van Eyck *La Virgen del Canciller Rollin*, conservada en el Louvre, con la ayuda de numerosos deportados (Roubaud, 1994a: 162). Por su parte, Raymond Queneau no solo fue un escritor aficionado a las matemáticas, sino un verdadero matemático que llegó incluso a proponer algunos conceptos que serían debatidos por científicos profesionales, como las «series de Queneau» (ideadas a partir de la serie de Fibonacci) o una categoría de números primos que él mismo bautizó como «números hiperprimos» (coqueteando ya con el prefijo 'hiper-', tan relevante en nuestro tema de estudio); aunque ambos conceptos son perfectamente comprensibles para un lego en la materia, su explicación excedería el marco de este trabajo, por lo que remito al lector curioso al artículo de François Le Lionnais que aparece en el *Atlas de littérature potentielle* (1981: 36-37).

grupo no se llamó originalmente Oulipo, acrónimo de Ouvroir de Littérature Potentielle (obrador de literatura potencial), sino que el nombre elegido en aquella primera reunión fue S.L.E. o Sélitex (Séminaire de Littérature Expérimentale). No fue hasta un mes después, el 19 de diciembre de 1960, cuando, a propuesta de Albert-Marie Schmidt, el Sélitex se transformó en Olipo (sin la 'u', todavía). Se mantenía así la «li», pero se sustituía el *seminario* (con sus molestas reminiscencias a la inseminación artificial) por *obrador*, cuya modestia resultaba más aceptable; el término *experimental* (demasiado ambiguo y controvertido) fue sustituido por *potencial*, «une notion objective [...], un fait réel de l'être littéraire: sa potentialité» (Lescure, 1973: 26). Este doble cambio, de seminario a obrador y de experimental a potencial, es absolutamente relevante para entender la esencia y los objetivos del Oulipo: «L'austérité prétentieuse de "Séminaire" laissait place à la modestie artisanale de l'"Ouvroir", et le déjà galvaudé "expérimental" cédait le pas à un "potentielle" plus neuf et beaucoup plus proche de l'ambition oulipienne. C'était le triomphe du mot juste et il ne restait plus à l'Oulipo qu'à se hisser au niveau de l'éclatante vérité de son nom» (Fournel, 1972: 10-11). Finalmente, en la tercera reunión (13 de enero de 1961), el patafísico Latis propuso, en aras del equilibrio, incluir la 'u' de *ouvroir* y el grupo adquirió definitivamente el nombre de OU-LI-PO, posteriormente OULIPO y finalmente Oulipo (Lescure, 1973: 26-27).

Desde entonces y hasta la fecha, a través de un particular sistema de captación (de «cooptación», como dicen los oulipianos, con la unanimidad exigida de todos los miembros), han ingresado en el grupo los siguientes escritores y/o matemáticos (entre paréntesis se incluye la fecha de ingreso): Ross Chambers, Stanley Chapman, Paul Braffort y André Blavier (1961), Marcel Duchamp (1962), Jacques Roubaud (1966), Georges Perec (1967), Marcel Bénabou y Luc Étienne (1970), Paul Fournel (1972), Harry Mathews e Italo Calvino (1973), Michèle Métail (1975),

François Caradec y Jacques Jouet (1983), Pierre Rosenstiehl, Hervé Le Tellier y Oskar Pastior (1992), Michèle Grangaud y Bernard Cerquiglini (1995), Ian Monk (1998), Olivier Salon y Anne Garréta (2000), Valérie Beaudouin (2003), Frédéric Forte (2005), Michèle Audin y Daniel Levin Becker (2009), y Étienne Lécroart (2012)³⁴. Como dice Marcel Bénabou: «Il s'agit, on le voit, de personnalités fort diverses (hommes ou femmes, jeunes ou moins jeunes, français ou étrangers, écrivains ou mathématiciens, connues ou inconnues), mais unies par quelques traits communs: l'intérêt pour l'écriture sous contrainte, le goût du partage et de la convivialité, une certaine forme d'humour» (2001: 22).

Por supuesto, esto no es todo: hay bastante más. Pero antes de entrar a analizar con detalle las particularidades del Oulipo, acabemos de contextualizar el nacimiento del grupo. Ya hemos visto la influencia directa ejercida por el Collège de 'Pataphysique (hasta el punto de que podríamos hablar, lisa y llanamente, de paternidad), pero para acabar de comprender la aparición del Oulipo en su contexto histórico no pueden dejar de citarse otras tres influencias: una de ellas positiva (o activa) y las otras dos negativas (o reactivas, en el sentido de que el pensamiento oulipiano se conformó, en cierta medida, por oposición a ellas). Empecemos por estas últimas: como señala Marcel Bénabou, el nacimiento del Oulipo se produce en un momento muy concreto, «un moment marqué par la remise en question, en littérature, d'une double série d'illusions: celles du surréalisme et celles de l'engagement de type sartrien. Le projet oulipien consacre la rupture avec ces illusions» (2001:

³⁴ Me conformo aquí con mencionar los nombres de los autores oulipianos, pues ya habrá ocasión de entrar en detalles durante la segunda parte de la tesis (en el apartado analítico), al menos en el caso de aquellos autores cuyas obras serán estudiadas. Para más información sobre el resto, cf. en la web oficial del grupo la rúbrica «Oulipiens» (Oulipo, 2012a).

20-21)³⁵. Efectivamente, ante la disyuntiva, los miembros del Oulipo tomaron una postura clara que se ha mantenido hasta nuestros días: ni surrealismo ni sartrianismo. El distanciamiento respecto del primero fue, si cabe, aún más radical que en el caso del compromiso sartriano (y casi se podría decir que traumático, teniendo en cuenta que el propio Queneau perteneció en los años veinte al grupo surrealista encabezado por su cuñado André Breton). El rechazo del surrealismo por parte de los escritores oulipianos se fundamenta en la negativa a aceptar la concepción del poeta como un ser *inspirado*, una concepción que vivió su momento de máximo esplendor durante el Romanticismo y que fue sostenida también por los surrealistas (no hace falta más que pensar en la famosa escritura automática, en la que el poeta no es dueño de lo que escribe, sino que se deja llevar por el flujo inspirado de su subconsciente). A cambio, el Oulipo propone una nueva concepción de la literatura (sin reclamar por ello una supuesta originalidad, pues el término está también bajo sospecha), argumentando de un modo radical que la inspiración no existe y que el escritor debe ser consciente de las herramientas (y reglas) que maneja en el proceso de creación de su obra. Para hacernos una idea cabal del rechazo del credo surrealista por parte de los escritores oulipianos, escuchemos el comentario del propio Queneau al ser preguntado sobre la supuesta filiación surrealista del método S+7 inventado por Lescure³⁶:

³⁵ Fue, en efecto, un momento de efervescencia en la cultura francesa, que se materializó con la germinación de diversos grupos literarios, a menudo de tendencias opuestas o encontradas: sin ir más lejos, el mismo año en que nació el Oulipo, lo hizo también el grupo Tel Quel, con la publicación del primer número de su revista, dirigida por Philippe Sollers. El grupo y la revista, por cierto, desaparecieron hace más de treinta años.

³⁶ El método S+7 es una de las primeras *contraintes* (en el apartado siguiente analizaremos detenidamente este concepto) propuestas por el Oulipo, pues aparece ya en el citado *Dossier 17* del Collège de 'Pataphysique: el ejercicio consiste en reescribir (o transcribir, o traducir, o como queramos llamarlo) un texto, sustituyendo todos sus sustantivos por el séptimo sustantivo siguiente que aparece en un diccionario elegido

On ne fait pas du surréalisme; l'apparence est surréaliste, peut-être, mais la méthode ne l'est pas, ce qui est tout à fait important. Compter 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, dans un dictionnaire, puis changer les substantifs, c'est un automatisme, mais c'est un automatisme qui n'a absolument rien à voir avec ce qu'on appelait l'écriture automatique surréaliste. Si le résultat est surréaliste, ou tout au moins d'apparence surréaliste, cela reste une apparence; cela n'a rien à voir: les deux automatismes sont d'ordres tout à fait différents (Queneau, 1962: 147-148).

El motivo del rechazo al sartrianismo, por su parte, es tan obvio que no merece la pena detenerse demasiado en explicarlo: el compromiso oulipiano es con la literatura, no con la política (lo cual, por supuesto, no es óbice para que cada miembro se comprometa ideológicamente hasta donde considere oportuno: y ahí tenemos los ejemplos de Le Lionnais o de Noël Arnaud participando en la Resistencia durante la ocupación nazi, de Perec colaborando en la gestación de la revista *La Ligne générale* —de filiación marxista, aunque solo sea por el título, inspirado en la película homónima de Eisenstein, un clásico del cine revolucionario— o a Calvino sacándose el carnet del PCI).

Por el contrario, si el surrealismo y el sartrianismo son fulminantemente rechazados, hay una herencia o influencia (aparte de la patafísica) que los oulipianos reclaman como propia y que tiene mucho que ver con el sustrato que va a alimentar los trabajos del grupo: Nicolas Bourbaki, que no es una persona, como podría pensarse, sino un grupo de jóvenes matemáticos que intentó refundar (modestamente) las matemáticas a partir de 1934 o, por lo menos, aportar una visión nueva de la disciplina basada en la axiomática. La particularidad principal de la axiomática es su carácter formalista (y no solo formal), pues afirma que lo

para la ocasión. El procedimiento permite, obviamente, numerosas variantes: S+1, S+2... S+n; o, incluso, V+n o A+n (donde lo que se sustituye son los verbos y los adjetivos, respectivamente).

esencial de la proposición radica en la *forma*. Así, los oulipianos «envisagent de manière équivalente une refondation axiomatique de la littérature, sur le modèle de Bourbaki, mais sur la base de la contrainte» (Le Tellier, 2006: 34). No es de extrañar, pues, que la «pierre fondatrice», por decirlo de nuevo con palabras de Le Tellier, fuese «l'exploration du lien entre mathématique et littérature, un lien qui va se décliner [...] autour de notions évolutives et mobiles: structure, contrainte, consigne, axiomatique, manipulation, combinatoire, procédé, procédure, etc.» (2006: 7). Efectivamente, las dos muletas sobre las que empezó sosteniéndose el Oulipo (y que han acabado convirtiéndose en sólidos cimientos) son la literatura y las matemáticas, los dominios propios de sus dos fundadores originales, Queneau y Le Lionnais (de ahí la importancia de conocer la historia y la gestación del grupo para entender cabalmente su esencia).

Dicho esto, ya va siendo hora de intentar dar una respuesta más concreta a dos preguntas fundamentales: ¿qué es el Oulipo y qué objetivos se propone?

Para responder a la primera, empezaremos diciendo lo-que-no-es, estrategia muy del agrado de los propios oulipianos, quienes ya en la página inicial de su primera publicación colectiva (*La littérature potentielle*, 1973) le hacen decir al editor que el Oulipo no es un movimiento literario, ni un seminario científico, ni literatura aleatoria, afirmaciones negativas que ya Raymond Queneau había desarrollado en *Bâtons, chiffres et lettres*: «1) Ce n'est pas un mouvement ou une école littéraire. Nous nous plaçons en deçà de la valeur esthétique, ce qui ne veut pas dire que nous en fassions fi. 2) Ce n'est pas non plus un séminaire scientifique, un groupe de travail "sérieux" entre guillemets [...]. 3) Il ne s'agit pas de littérature expérimentale ou aléatoire» (1965: 322). No puede ser una escuela por lo que tendría de doctrinario; no puede ser un seminario científico por lo que tendría de trascendente y teleológico; y no puede ser

ni aleatorio ni experimental (a pesar del nombre original del grupo) porque ambos conceptos recuerdan demasiado a la retórica surrealista. También Claude Burgelin opta por la vía de la negación para intentar definir qué cosa sea el Oulipo: «L'Oulipo ne communique pas, n'exprime pas, ne transmet pas, n'opine pas, ne message pas, n'intime pas, ne blâme pas» (2001: 11). ¿Qué es entonces el Oulipo?

Tal vez lo más lógico sea partir de las siglas que conforman su nombre para intentar hacernos una idea lo más fiel posible de su esencia, pues ya hemos visto cómo el nombre definitivo del grupo fue madurado y debatido largamente, sin dejar nada al azar: a) *Ou*, de *ouvroir*: el Oulipo es un obrador (pero no una manufactura), es decir, un lugar donde se obra, un espacio donde se trabaja artesanal y colectivamente (la escritura es un oficio compartido y no una gracia divina individual); b) *Li*, de *littérature*: la materia prima con la que el Oulipo trabaja y obra es la literatura, en un sentido amplio, que incluye desde la Biblia hasta la guía telefónica (pues todo material textual es susceptible de ser utilizado en el obrador); y c) *Po*, de *potentielle*: como hemos visto en el capítulo dedicado al hipertexto, es potencial todo aquello que existe en potencia, virtualmente; es decir, que al Oulipo no le interesa tanto la literatura como producto acabado, sino la búsqueda de su potencialidad, de su capacidad para convertirse en acto.

¿Es entonces el Oulipo un grupo literario? Sí y no. Sí, en tanto es un colectivo que trabaja con la literatura. No, si entendemos el sintagma «grupo literario» tal como se ha venido haciendo tradicionalmente, pues el Oulipo pretende romper con la tendencia histórica de los grupos literarios franceses que, por lo menos desde el Renacimiento, se han basado en una serie de características apuntadas por Roubaud (1994a: 158): 1) los grupos se reúnen con el objetivo de refundar la literatura francesa, caída en desgracia; 2) parten de la base de que todo lo anterior a ellos es despreciable y todo lo posterior les estará en deuda; 3) están

totalmente jerarquizados, con líderes y actores secundarios; 4) desprecian a los demás grupos literarios contemporáneos; 5) se suelen disolver de manera rápida y traumática, debido a divisiones, divergencias o exclusiones; 6) se acaban convirtiendo, antes de desaparecer, en una mafia o una secta, cuando no simplemente en una institución dedicada al autobombo. El Oulipo pretende desmarcarse radicalmente de esta tendencia; tal vez por ello (y esto no es baladí), no lo conformen solamente literatos, sino también matemáticos.

¿Cuáles es entonces el objetivo del grupo? ¿Crear obras literarias a partir de estructuras matemáticas? Si alguien responde afirmativamente es que no me he explicado bien. El punto de mira del Oulipo es la potencialidad de la literatura, no su concretización en artefacto literario. Como dejó dicho Raymond Queneau ya en 1962, «le mot potentiel porte sur la nature même de la littérature, c'est-à-dire qu'au fond il s'agit peut-être moins de littérature proprement dite que de fournir des formes au bon usage qu'on peut faire de la littérature. Nous appelons littérature potentielle la recherche de formes, [...] de structures nouvelles et qui, ensuite, pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira» (1962: 139-140). Y cuando Queneau dice «nuevas», en realidad lo que quiere decir es: nuevas u olvidadas. Porque la tarea del Oulipo es, en este sentido, doble: una tarea de tipo sintético (la invención de nuevos procedimientos: el llamado «sintoulipismo») y otra de tipo analítico (el descubrimiento y clasificación de antiguos procedimientos caídos en el olvido: el llamado «anoulipismo»), como apuntaba ya François Le Lionnais en el primer manifiesto del grupo (1973a: 17). Podríamos decir, pues, de forma paronomástica, que el objetivo del Oulipo es *inventar* e *inventariar*, lo cual demuestra un interés por la tradición que aleja al grupo de cualquier veleidad vanguardista, rupturista o experimental.

Los trabajos oulipianos son, por lo tanto, propuestas (estructurales, formales, estéticas, etc.) y no siempre trabajos acabados y logrados: es en

este sentido que el Oulipo es un obrador y no una manufactura (algo que deberemos tener en cuenta en la segunda parte de este ensayo, pues algunos ejemplos del corpus analítico no serán exactamente «obras literarias», sino tan solo propuestas potenciales)³⁷. Y es que, definitivamente, «l'intention de l'invention de l'Oulipo n'a pas été de créer des œuvres ayant de la valeur (esthétique, ou marchande), mais des règles; la valeur de l'Oulipo est la recherche de contraintes, en vue de l'émergence de contraintes à grande richesse potentielle susceptibles d'acquérir, ensuite, une valeur littéraire collectivement reconnue» (Roubaud, 2001: 28). Lo que dice Roubaud es fundamental y podríamos llegar a utilizar el ejemplo del hipertexto para demostrarlo: a partir de los años sesenta el Oulipo propone una serie de estructuras literarias basadas en la fragmentación, la multisequencialidad y la interactividad del lector; con el paso de los años, dicha propuesta (gracias, obviamente, a otros muchos factores que hemos mencionado en el primer capítulo, como el desarrollo de las teorías posestructuralistas, la evolución tecnológica o, desde luego, la labor de otros escritores no oulipianos) acaba siendo reconocida y valorada por una comunidad cultural cada vez más amplia, consolidándose como una estructura literaria. Pero no se me malinterprete: no estoy reclamando, ni tan siquiera insinuando, una posible paternidad oulipiana del hipertexto (solo hace falta recordar que nos hemos remontado al *I Ching*); simplemente pretendo ejemplificar cómo las propuestas del Oulipo pueden llegar a popularizarse y a ser usadas por otros escritores, aunque el éxito no dependa exclusivamente de ellas: en ocasiones son tan solo el reflejo de ciertas inquietudes que ya reinaban en el ambiente literario. Es el caso de los libros infantiles de

³⁷ En este sentido, que algunos miembros del Oulipo hayan llegado a escribir obras maestras no dejaría de ser, en última instancia, un hecho circunstancial: al fin y al cabo, algunos son escritores, y también tienen derecho a utilizar en beneficio propio las formas y estructuras ofrecidas por el Oulipo al resto de la profesión.

«Elige tu propia aventura», que en el mundo francófono son considerados descendientes directos de una propuesta hipertextual de Raymond Queneau, «Un conte à votre façon» (ver apartado 3.2.2), como señalan desacomplejadamente tanto la Wikipedia francesa (en la entrada «livre-jeu»), como los propios autores oulipianos (Le Tellier, 2006: 230), si bien los primeros libros de este tipo fueron publicados por editoriales anglosajonas.

Y así, aprovechando la cuña hipertextual, quizá haya llegado el momento de completar esta breve y particular historia del Oulipo haciendo referencia al nacimiento del Alamo (la rama tecnológica del grupo), sin el cual no acabarían de entenderse algunas de las derivas que el Oulipo fue tomando a partir de los primeros años ochenta.

2.2.1.3. El Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs

Como en una especie de cascada arborescente, el Oulipo tiene ancestros, pero también epígonos. Si el grupo nace como una subcomisión del Collège de 'Pataphysique, otras ramificaciones tendrán en aquel su punto de partida. Así, a imagen y semejanza del Ouvroir de Littérature Potentielle, han ido naciendo en las últimas décadas toda una serie de obradores de las más variadas disciplinas, los llamados Ou-X-Po. Ahí tenemos el Oulipopo (Ouvroir de Littérature Policière Potentielle, fundado en 1973), el Oupeinpo (Ouvroir de Peinture Potentielle, 1980), el Oumupo (Ouvroir de Musique Potentielle, 1985 ; y su hermano menor: el Ousonmupo, Ouvroir du Sonore et du Musical Potentiels, 2007), el Outrapo (Ouvroir de Tragicomédie Potentielle, 1990), el Oucuiipo (Ouvroir de Cuisine Potentielle, 1990), el Oubapo (Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle, 1992), el Ouhispo (Ouvroir d'Histoire Potentielle, 1993) y aun el Ouphopo (Ouvroir de Photographie Potentielle), el Oucipo (Ouvroir de Cinéma Potentielle), el Oumapo (Ouvroir de Marionette

Potentielle) o el Oumathpo (Ouvroir de Mathématique Potentielle), por limitarnos al interior del Hexágono³⁸. Pero entre todos ellos destaca con luz propia, y con un estatus sin duda diferente, el Alamo (Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs)³⁹. En realidad, no se trata de un Ou-X-Po (no es un obrador, sino un taller), por lo que no cabe verlo tanto como un hijo del Oulipo, sino más bien como un hermano (o un anexo); de hecho, a diferencia de la mayoría de *ouvroirs*, el Alamo fue fundado por varios miembros pertenecientes al propio Oulipo. Es por ello por lo que podría incluso entenderse como un estadio más en la evolución del grupo, y así lo insinuaba el propio Braffort en 1988 al hablar de tres épocas diferenciadas en la historia del Oulipo (hasta entonces): una primera época gobernada por la efervescencia creativa de los Lescure, Bens, Arnaud, etc.; una época de transición marcada por la obra de Perec, en la que empezaron a distinguirse dos grandes corrientes oulipianas (la combinatoria y la estructural); y una tercera época caracterizada por un interés cada vez mayor por las nuevas tecnologías informáticas y su utilización en la creación literaria (Braffort, 1981/1988: 108-109). Es en esta última fase donde el Alamo adquiere un papel preponderante.

Del mismo modo que el Oulipo se conformó como un grupo que reunía a escritores y matemáticos, el Alamo se constituyó con la idea de aunar escritores e informáticos. Así, miembros oulipianos como Paul Braffort, Jacques Roubaud, Marcel Bénabou o Paul Fournel se unieron en 1981 a Jean-Pierre Balpe, Simone Balazard, Mario Borillo, Michel Bottin o Pierre Lusson para crear un proyecto cuyo objetivo era utilizar, de todas

³⁸ Fuera de Francia, habría que mencionar el Oplepo (Opificio di Letteratura Potenziale), fundado en Capri en 1990, y que cuenta entre sus filas con el escritor catalán Màrius Serra.

³⁹ Hay que decir que el término «Mathématique», como confiesa el alamiano Paul Braffort (2002a), fue incluido en el nombre del grupo «pour la beauté de l'acronyme»...

las maneras posibles, la informática y los ordenadores al servicio de la literatura, sin restricciones de ningún tipo (más tarde se sumarían al grupo Guy Chaty, Anne Dicky, Michèle Ignazi, Éric Joncquel, Josiane Joncquel-Patris, Nicole Modiano, Héloïse Neefs, Paulette Percec o Agnès Sola, así como los nuevos oulipianos Jacques Jouet y Bernard Cerquiglini). Parafraseando el comienzo del *Manifiesto comunista* de Marx y Engels, Paul Braffort empezaba así su artículo «F.A.S.T.L.: Formalismes pour l'analyse et la synthèse de textes littéraires»: «Un spectre hante l'Oulipo: celui de la formalisation. Avant même que l'éternelle brigade eût quitté l'immanence, les pères fondateurs caressaient le projet d'un *laboratoire* où le langage mathématique, puis l'outil informatique devraient fournir une contribution essentielle» (1981/1988: 108). Efectivamente, el Alamo no deja de ser el resultado lógico de un interés que se había hecho latente en el Oulipo desde sus inicios, pues no en vano Alain Vuillemin afirma que «los intentos del Oulipo [de hacer literatura electrónica] son los más precoces de que se tiene constancia en Francia» (2005: 165). Incluso antes del nacimiento del grupo, algunos de los que luego serían sus fundadores habían mostrado ya una particular sensibilidad por el naciente mundo de la informática y los ordenadores, como lo demuestra el hecho de que François Le Lionnais había obtenido en 1956 una ayuda de la Unesco para organizar en Namur el primer congreso internacional de cibernética (Braffort, 2001a: 47). Luego, tras la fundación del Oulipo, no se hicieron esperar las propuestas de atender a la evolución tecnológica, pues esta podía convertirse en una herramienta muy útil para la creación de nuevas estructuras y formas textuales, e incluso para la producción automática de literatura; así, ya en la segunda circular (que recoge lo dicho en la reunión del 19 de diciembre de 1960), se puede leer lo siguiente: «Top Secret: Deux de nos membres les plus dévoués se sont donné pour tâche d'intéresser les sociétés IBM et BULL à nos travaux. Leur but est de tenter d'utiliser des machines électroniques

pour différents travaux d'analyse littéraire, dans le cadre des activités de l'OliPo [sin la 'u', todavía]» (Bens, 2005: 32). Pocos meses después, en el primer manifiesto del grupo, Le Lionnais definía el sintoulipismo como el intento «d'ouvrir de nouvelles voies inconnues de nos prédécesseurs [...], et au besoin en recourant aux bons offices des machines à traiter l'information» (1973a: 17). Más tarde, en 1962, Queneau declaraba en la radio francesa que «naturellement, il faudrait qu'on ait des machines qui travaillent pour nous. Cela va venir» (1962: 151), lamentándose dos años después de la demora en la llegada: «Nous regrettons de ne pouvoir disposer de machines: *lamento* continuel au cours de nos réunions» (1965: 322). En 1967, Calvino pronunciaba una conferencia titulada «Cibernética y fantasmas (apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio)», en la que parecía hacerse eco de las ideas de Vannevar Bush sobre el funcionamiento del cerebro humano: «El pensamiento, que hasta ayer se nos aparecía como algo fluido, evocando en nosotros imágenes lineales [...], hoy tendemos a verlo como una serie de estados discontinuos, de combinaciones de impulsos» (1995a: 189). En 1973, François Le Lionnais profetizaba la aparición de la holopoesía: «Les principes de l'holographie pourraient servir à représenter des poèmes en images aériennes dans l'espace. Lorsque le lecteur bougerait la tête il pourrait voir des mots ou des phrases qui lui étaient cachés auparavant» (Oulipo, 1973: 286). Y así una y otra vez hasta la (necesaria y casi predecible) fundación del Alamo en 1981.

Por supuesto, la utilización que los autores oulipianos han hecho de los ordenadores a lo largo de sus más de cincuenta años (o siglos) de existencia ha sido diversa (teniendo en cuenta, además, que los primeros ordenadores personales no se comercializaron hasta finales de los años setenta). Paul Fournel distingue tres usos de la informática aplicada a la creación literaria (1981: 300-301):

a) aquel en el que el ordenador es utilizado por el autor para la creación de su obra, sin que el lector tenga contacto directo con el soporte digital, y que responde por tanto a la cadena autor→ordenador→obra;

b) aquel en el que el ordenador interviene tanto en la elaboración de la obra por parte del autor como en la lectura de la misma por parte del lector: la cadena sería en este caso autor→ordenador→obra→ordenador→lector; y

c) aquel en el que la implicación del lector en el resultado de la obra es determinante y se produce a través de su interacción con el ordenador: ya no se trata de usar el ordenador como mera herramienta de lectura de la obra, sino como herramienta de construcción de la propia obra (la cadena trazada por Fournel sería, en este último caso, autor→ordenador→lector→ordenador→obra).

Es en esta tercera vía en la que cabría situar buena parte del trabajo desempeñado por el Alamo desde su nacimiento, siendo su principal aportación la creación de los llamados *littéraciels*, es decir, programas informáticos de apoyo a la creación literaria. Entre estos, destacarían LAPAL (Langage Algorithmique pour la Production Assistée de Littérature), CLANT (Création Littéraire Assistée par les Nouvelles Technologies) o MAOTH (Manipulation Assistée par Ordinateur de Textes Hybrides), aunque tal vez sea el primero el que más repercusión ha tenido. Como dice uno de sus creadores, Paul Braffort, «LAPAL est un littéraciél complet, en ce sens qu'on peut y mettre en œuvre les contraintes linguistiques, thématiques et stylistiques les plus raffinées, donnant ainsi aux écrivains la possibilité d'expliciter leurs intentions dans un langage pratiquement "naturel", c'est-à-dire ne nécessitant aucune connaissance informatique préalable» (1981/1988: 131). Gracias a las potencialidades literarias de este tipo de programas, los trabajos del Alamo empezaron a cruzar fronteras a mediados de los años ochenta y principios de los noventa, hasta el punto de surgir en otros países grupos

gemelos, como ALAMO-USA en Estados Unidos, TEANO en Italia (nacido precisamente del Oplepo, igual que el Alamo había nacido del Oulipo) o Infolipo en Suiza.

Desde luego, contextualizando la importancia del Alamo para nuestro tema de estudio, hay que decir que el uso de las tecnologías digitales no siempre implica, necesariamente, la existencia de estructuras hipertextuales: existen numerosos textos digitales (o simplemente digitalizados) que no son multisequenciales ni permiten al lector elegir distintos recorridos de lectura. En cualquier caso, los trabajos del Alamo nos servirán para analizar diversos hipertextos digitales surgidos bajo la égida del Oulipo (capítulo 3.7), sin los cuales la relevancia del grupo en el nacimiento y desarrollo del concepto hipertexto no habría sido de igual calibre (sin olvidar, conviene insistir, que no todos los textos alamianos, por el mero hecho de ser electrónicos, son a su vez hipertextuales).

2.2.2. La estética de las ratas que construyen su propio laberinto

A los escritores oulipianos les gusta imaginarse como ratas que construyen el laberinto del que luego intentarán salir: «Oulipiens: rats qui ont à construire le labyrinthe dont ils se proposent de sortir», escribe Jean Lescure en su «Petite histoire de l'Oulipo» (1973: 32), reproduciendo la definición propuesta durante el transcurso de la sexta reunión del grupo, en abril de 1961. Lo que ahora me propongo, tras haber dibujado a grandes rasgos un panorama histórico del nacimiento y evolución del grupo, es dar cuenta de la estética que rige los pasos de esas ratas oulipianas que construyen sus propios laberintos, aun a sabiendas de que tal empresa puede ser un contrasentido, cuando no directamente una entelequia, pues, como afirma Hervé Le Tellier, «il n'existe pas d'esthétique oulipienne» (2006: 9). Sin embargo, lo dice en un ensayo titulado *Esthétique de l'Oulipo*, por lo que podríamos cuestionarnos si no

se trata simple y llanamente de pura provocación o de cierto espíritu de (auto)contradicción. Sea como fuere, el autor lo justifica diciendo que «le groupe est lié par un refus commun, celui du hasard, et non par une quelconque théorie du beau» (2006: 69). Nosotros nos limitaremos a señalar que, si bien no existe ciertamente algo así como una ortodoxia oulipiana, y mucho menos una doctrina (como lo demuestran la gran variedad de textos producidos por el grupo en su más de medio siglo de existencia, y eso a pesar de que su principal objetivo no sea la producción efectiva de literatura), sí se puede hablar de una serie de principios poéticos (limitados, pero sólidos) compartidos y defendidos por los autores del Oulipo, desde el mismo instante en que han entrado a formar parte de esa cohorte de ratas intrépidas dispuestas a construir los muros de su propio laberinto.

Tomemos como punto de partida el rechazo compartido que señala Le Tellier: la aversión por el **azar**. El Oulipo es el anti-azar, dicen al alimón Claude Berge (en Bens, 1981: 25) y Jacques Roubaud (1981a: 56). Calvino va incluso más allá y afirma que «la poesía es la gran enemiga del azar» (2002: 79). Y quien dice azar, dice inspiración y aleatoriedad, pues los escritores oulipianos no han escondido nunca su horror por lo aleatorio ni su repulsa por lo inspirado. «Le compositeur oulipien n'est pas, en tant que fabriquant de littérature, à l'écoute de son inconscient, ni de son imagination, ni de ses sentiments. Rien n'est moins spontané que son intervention dans le champ poétique ou romanesque», señala tajantemente Roubaud (en Moncond'huy, 2004: 48). Y es que para los escritores oulipianos no existe más literatura que la literatura voluntaria, como sentenció Queneau en su ya célebre intervención (dentro de los círculos oulipianos, *bien entendu*) del 13 de febrero de 1961, durante la cuarta sesión del grupo; un comentario que resonó como un eco a lo que ya había dicho en *Odile* un cuarto de siglo antes: que el verdadero inspirado no está nunca inspirado, lo está siempre (Queneau, 2008: 163).

En este sentido, no puedo dejar de sorprenderme una y otra vez al releer los *Palimpsestos* de Gérard Genette y toparme con la terrible simplificación (por no hablar directamente de mayúsculo error) que comete al decir que «el oulipismo es un juego de azar, como la ruleta. [...] Esta confianza en la productividad “poética” (semántica) del azar pertenece a la herencia surrealista, y el oulipismo es una variante del cadáver exquisito» (1989: 64). El desaguisado no puede ser mayor y no nos queda más remedio que decir: *mais non*, Genette, el Oulipo es el anti-azar. Nada que ver, pues, con el cadáver exquisito o con el cuchillazo dadaísta⁴⁰.

Evidentemente, lo que subyace a este rechazo no es sino una concepción antirromántica de la literatura y del oficio del escritor, una voluntad de subrayar el carácter artificioso del trabajo literario, que no tiene nada que ver ni con las musas, ni con el genio creador, ni con el subconsciente. Y es en este contexto donde surge con todo su esplendor lo que tal vez cabría considerar como concepto «estrella» del Oulipo: la *contrainte*, traducida al español de muchas e insatisfactorias maneras (constricción, restricción, coerción, traba, etc.)⁴¹ y definida un tanto

⁴⁰ En realidad, la equivocación de Genette puede ser hasta cierto punto comprensible, como lo demuestra el hecho de que no ha sido el único que ha caído en semejante error. Y es que tal vez el lector se esté preguntando también cómo puede conjugarse esta aversión por la aleatoriedad con determinadas prácticas oulipianas, en especial aquellas que se basan en una potencialidad de tipo combinatorio, como los *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau. Efectivamente, se trata de una cuestión controvertida, en la que conviene hilar muy fino; por ello, emplazo al lector a la parte analítica de este trabajo, donde podremos reflexionar con más detenimiento sobre este asunto (apartados 3.2.1 y 3.7.1, especialmente). Baste, por el momento, con replicar a Virgilio Tortosa (2008: 81), cuando asegura que las 140 tiras que conforman los diez sonetos potenciales de Queneau pueden combinarse «aleatoriamente»: nada más lejos de la realidad. Si ello fuera cierto, el número total de poemas resultantes no sería de 10^{14} (cien billones), sino de $140!$ (una cantidad cercana a la de *Composición n.º 1* de Marc Saporta): sin embargo, la obra de Queneau implica una serie de estrictas reglas (métricas, estructurales, etc.) que impiden que el azar se erija en gobernador absoluto de las elecciones del lector. En realidad, como señala Jacques Roubaud, el autor oulipiano se esfuerza por gobernar el azar e impedir que sea el azar quien le gobierne a él (1991: 87).

⁴¹ Para un análisis más detallado sobre la traducción del término, cf. Hermes Salceda (2004a y 2004b).

abstrusamente por Jesús Camarero como aquella «categoría lógico-formal de la literariedad (o metaliterariedad) oulipiana capaz de producir escritura (texto) por medio de un sistema preestablecido» (2004a: 175)⁴². En cualquier caso, el concepto aparece precisamente como antídoto contra la inspiración y se revela como el método más seguro para huir de lo azaroso y lo aleatorio, pues todo aquello que es fruto de una constricción (de una regla autoimpuesta, podríamos simplificar haciendo caso a Perec) no puede ser ya fruto del azar: «Le caractère intentionnel, volontaire, de la contrainte [...] est indissolublement lié [...] à ce vif refus du hasard et encore plus de l'équation souvent faite entre hasard et liberté», dice Roubaud (1981a: 56), para reproducir a continuación la conocida cita de Queneau sobre la libertad y las constricciones:

Une autre bien fausse idée qui a également cours actuellement, c'est l'équivalence que l'on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or, cette inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est esclave d'autres règles qu'il ignore (en Roubaud, 1981a: 56-57).

La paradoja es flagrante (y quizá por ello mismo se acerque aún más a la verdad): la regla libera, la traba nos hace libres, la *contrainte* sirve para liberar la imaginación (que no hay que confundir bajo ningún concepto con la inspiración). O, por formularlo con una ecuación:

⁴² Otras definiciones menos ampulosas también son posibles, desde luego. Baste esta explicación personal de Christelle Reggiani como prueba de ello: «J'entends par contrainte littéraire une règle de composition, reprise ou inventée (lipogramme, combinatoires diverses...), qui, fixée au préalable, détermine l'écriture d'une œuvre» (2007: 318).

«Imagination + contrainte = liberté» (Lapprand, 1998: 56). Marcel Bénabou resume la cuestión de un modo cristalino:

L'écrivain oulipien est celui qui aime se livrer à l'étrange exercice suivant: non seulement il obéit, comme tout écrivain ou presque, aux règles les plus communément admises [...], mais il se croit tenu d'ajouter des règles supplémentaires, qu'il invente où qu'il emprunte à la tradition, et ce sont ces règles qui sont appelées «contraintes». Pourquoi l'oulipien a-t-il besoin de ce surcroît de règles? Tout simplement parce que l'expérience lui a appris que, contrairement à ce que l'on pourrait croire, la contrainte, loin d'être une gêne, une entrave, un obstacle qui agirait au détriment du sacrosaint «contenu», peut constituer pour lui un facteur de libération. La contrainte est libératrice en ce qu'elle aide à lever les censures (en Grivel, 1999: 196).

Yo aún diría más: la constricción puede considerarse incluso un obstáculo, por qué no, pero un obstáculo productivo que el autor se impone para hacer funcionar el texto, pues el escritor oulipiano se caracteriza precisamente por «son goût passionné de l'obstacle», que diría Baudelaire (en Lescure, 1973: 34); no le interesa sortear el obstáculo, no le interesa trazar una curva como distancia más corta entre dos puntos, sino enfrentarse a él y dibujar un arabesco: la obra misma⁴³. Existe todo un arsenal de citas que podrían aducirse aquí para refrendar la necesidad del obstáculo en la creación literaria, pero me conformaré con aportar solamente una más, del siempre cáustico Paul Valéry: «L'homme vraiment fort tremble quand il n'y a pas d'obstacle; il en crée. [...] Est poète celui auquel la difficulté inhérente à son art donne des idées – et ne l'est celui auquel elle les retire» (en Le Tellier, 2006: 8). Esto me hace pensar en una de las definiciones más elegantes de la

⁴³ La imagen la tomo prestada de un pasaje del *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht, quien le hace decir al célebre astrónomo que «cuando aparece un obstáculo, la distancia más corta entre dos puntos es la línea curva» (1985: 161).

constricción (y la elegancia, como en las matemáticas, es fundamental por estos lares), la que da Jacques Jouet acercándose también a la idea de obstáculo: «La contrainte est un problème; le texte une solution» (2001: 34).

Pero, entonces, ¿las *contraintes* son simplemente las reglas, las trabas que el poeta lleva imponiéndose desde el origen de los tiempos para liberar su imaginación? De nuevo, sí y no. En efecto, las constricciones han sido utilizadas por los escritores a lo largo de toda la historia de la literatura (desde la tragedia clásica, hasta los microrrelatos vía SMS, pasando por el soneto) y, de hecho, el propio lenguaje es ya un sistema de reglas que el autor debe respetar (o transgredir, según sus intenciones). Como argumentan Baetens y Schiavetta (2004: 345-346), cualquier texto que se escriba se hace respetando una serie de reglas convencionales y arbitrarias, como son las de la propia lengua en que se escribe y las del acto de comunicación en que se inscribe, por lo que toda escritura es, en el fondo, una escritura bajo constricción; si a estas constricciones que vienen dadas ya de partida, añadimos nuevas reglas de producción textual (igualmente arbitrarias), deberíamos hablar entonces de *sur-contraintes* (sobreconstricciones o superconstricciones), entendidas como aquellas reglas que se añaden en determinados casos a las normas lingüísticas o pragmáticas. Esto es algo, desde luego, que han hecho siempre los escritores, pero la diferencia entre las constricciones (o sobreconstricciones, si aceptáramos el término propuesto por Baetens y Schiavetta) tradicionales y las oulipianas es que aquellas se han institucionalizado (léase fosilizado), mientras que estas se proponen como nuevas formas a explorar, o como viejas formas olvidadas o insuficientemente exploradas. De la búsqueda de estas últimas da buena cuenta la tarea anoulipista que ya hemos comentado, y es desde esta conciencia (¿posmoderna?) de la importancia de la tradición desde la que los oulipianos hablan de «plagiarios por anticipación»: es decir, de

aquellos autores anteriores al nacimiento del Oulipo que han utilizado reglas de producción textual convencidos de que solo así su imaginación podía sustentarse en unos cimientos fiables, que nada tenían que ver con la inspiración o las volátiles musas. Y ahí están Rabelais, Villon o Raymond Roussel para demostrarlo⁴⁴.

Así, por poner un par de ejemplos canónicos de *contraintes* oulipianas rescatadas del olvido, podríamos citar el lipograma (ausencia de una o más letras en la escritura de un texto: es el caso de *La Disparition*, de Georges Perec, escrita sin la letra 'e', la más utilizada en francés) o la sextina (una forma poética medieval inventada por el trovador Arnaut Daniel, que Queneau recupera y generaliza, dando pie a la «quenina»⁴⁵). Entre las nuevas formas propuestas por los escritores oulipianos se podrían mencionar la «moral elemental» (un tipo de estructura poética inventada por Raymond Queneau y que ha tenido cierta repercusión incluso fuera del ámbito oulipiano⁴⁶) o el «bicuadrado latino de orden 10»

⁴⁴ Para un análisis más detallado del concepto de 'plagio por anticipación', ver capítulo 3.1 de la segunda parte de esta tesis.

⁴⁵ La sextina es un poema de seis estrofas, cada una de ellas de seis versos. Las palabras finales de los versos de cada estrofa se repiten en las siguientes, pero en un orden diferente, tras efectuarse una permutación que podríamos calificar de «permutación en espiral» (Oulipo, 1981: 243): si el orden de la primera estrofa es 1-2-3-4-5-6, el de la segunda será 6-1-5-2-4-3, y así sucesivamente hasta llegar a la sexta estrofa, 2-4-6-5-3-1 (de modo que una hipotética séptima estrofa volvería a repetir el orden inicial, 1-2-3-4-5-6). Pues bien, la «quenina» es una generalización de este procedimiento, de modo que pueda aplicarse a poemas de 2, 3, 5, 6, 9, 11, 14, 18, 23, 26, 29, 30, 33, 35, 39, 41, etc., estrofas (pues no para todos los números es posible). Para intentar paliar esta falla, Georges Perec inventará la «pseudoquenina», aplicable a poemas de cualquier número de estrofas. Vemos así cómo, a partir de una restricción rescatada de la tradición, pueden también inventarse formas o estructuras nuevas.

⁴⁶ La moral elemental (*morale élémentaire*) es una estructura poética muy particular, que su inventor definía así: «Il s'agit de poèmes à forme fixe. D'abord trois fois plus un groupe substantif, plus adjectif (ou participe) avec quelques répétitions, rimes, allitérations, échos *ad libitum*, puis une sorte d'interlude de sept vers de une à cinq syllabes; enfin une conclusion de trois plus un groupe substantif, plus adjectif (ou participe) reprenant plus ou moins quelques-uns des vingt-quatre mots utilisés dans la première partie» (Oulipo, 1981: 249). La explicación no hace justicia a la bella forma de una moral elemental, que recuerda vagamente al avión del Barón Rojo en pleno vuelo,

(un descubrimiento matemático de 1960 utilizado por Perec en *La vida instrucciones de uso* [ver p. 197 y ss.]). El lipograma y el bicuadrado latino, además, serían ejemplos canónicos de los dos grandes tipos de constricciones oulipianas: lingüísticas y matemáticas, respectivamente. Pero, en cualquier caso, no se trata sino de algunas muestras más o menos conocidas de la ingente cantidad de *contraintes* inventadas o inventariadas por los escritores del Oulipo: basta con hacer un recuento del listado (no exhaustivo, por cierto) de constricciones que aparecen en la página web del grupo (Oulipo, 2012c), donde se describen más de un centenar de procedimientos. Y es que la importancia de la *contrainte* en la poética oulipiana ha llegado a ser tan grande que Jean Ricardou (2004: 38) se pregunta si no deberíamos hablar más bien de un Oulicon (Ouvroir de Littérature à Contraintes). Dejando de lado el carácter malicioso de la propuesta⁴⁷, la cuestión no deja de ser pertinente... aunque la respuesta sea finalmente negativa: «Contrairement à ce qu'on pourrait penser (et à ce qu'on dit ou lit généralement) l'écriture sous contrainte n'est pas le but de l'Oulipo. C'est une stratégie privilégiée (mais non nécessairement unique) pour atteindre à la potentialité», como apunta Roubaud (2001: 27). Es decir, que la *contrainte* es un recurso, una herramienta, un medio, no una finalidad en sí misma, y por lo tanto no puede convertirse en el objetivo de los trabajos oulipianos: el objetivo es la literatura potencial, como bien reza el nombre del grupo. De ahí que la definición que da Marc Lapprand de la construcción sea especialmente acertada: «La contrainte est l'agent déclencheur d'une potentialité dans un système» (2004: 30). Y de ahí también que el concepto de *contrainte* nos lleve

por lo que remito al lector a la página web del Oulipo, donde podrá ver un par de ejemplos significativos (Oulipo, 2012b).

⁴⁷ Tal vez esté aquí sobreinterpretando, pero conociendo las disputas que se han producido en más de una ocasión entre ricardianos y oulipianos, no puedo creer en la ingenuidad de Ricardou al proponer un Ou-Li-Con, sabiendo que 'con' en francés significa 'gilipollas'...

directamente a otro de los grandes principios poéticos (por llamarlo de algún modo) del Oulipo: la potencialidad⁴⁸.

Efectivamente: toda constricción tiene tendencia a la **potencialidad**, en tanto en cuanto «une contrainte a vocation à la productivité, en quantité et en durée» (Roubaud, 2001: 23). No hace falta más que ver la potencialidad de la rima, esa constricción inventada hace ya tanto tiempo: la de poemas que se han escrito gracias a ella. Pero no solo la *contrainte* oulipiana es potencial, sino que algunos textos oulipianos son en sí mismos potenciales (o virtuales, como hemos visto ya): es decir, que permiten la producción de diferentes textos a partir de una misma estructura. Como se puede leer en el famoso *Dossier 17* del Collège de 'Pataphysique, dedicado a los trabajos oulipianos, «ainsi aux temps des créations créés qui furent ceux des œuvres littéraires que nous connaissons, devrait succéder l'ère des créations créantes, susceptibles de se développer à partir d'elles-mêmes et au-delà d'elles-mêmes, d'une manière à la fois prévisible et inépuisablement imprévue» (VV. AA., 1962: 1). Esto podría valer perfectamente para describir los *Cent mille milliards de poèmes* (se diría que la cita anterior está escrita pensando en ellos), pero también se puede aplicar a un caso particular de

⁴⁸ No quisiera, sin embargo, abandonar esta breve aproximación al concepto de *contrainte* sin mencionar la otra cara de la moneda: el *clinamen*. El clinamen (o clínamen, como prefieren algunos) puede entenderse como la excepción a la regla, la desviación o incluso la violación intencionada de la constricción impuesta. Por ello, no es de extrañar que fuese Jarry (recordemos que la Patafísica es la ciencia de las excepciones) el que recuperase el término de la filosofía epicúrea y le diese nueva vida (y con él toda la pléyade de colegas patafísicos, que bautizaron el octavo mes de su nuevo calendario como «Clinamen»). En realidad, pensándolo bien, incluso la propia *contrainte* podría ser entendida como un fenómeno patafísico, pues no es sino una regla que se establece de forma excepcional a las normas del lenguaje: ¿qué es el lipograma de *La Disparition*, sino una excepción del lenguaje —o del alfabeto— en el que la letra 'e' ha quedado suprimida? En cualquier caso, el origen epicúreo es recordado por Perec cuando afirma que «il faut un clinamen —c'est dans la théorie des atomes d'Epicure: "Le monde fonctionne parce que, au départ, il y a un déséquilibre"» (2003b: 202). Por otro lado, el clinamen sirve también como herramienta para alcanzar la potencialidad del texto: «Loin de constituer un défaut ou un vice de fabrication, il est un écart qui augmente encore la potentialité de l'œuvre» (Lapprand, 1998: 55).

potencialidad que el Oulipo ha sabido desarrollar con maestría: la combinatoria. De hecho, la relevancia de la combinatoria para los trabajos del Oulipo es tal que Paul Braffort y Josiane Joncquel-Patris (1994) aseguran que la primera vez que se utilizó la expresión «literatura combinatoria» fue en el epílogo de François Le Lionnais al libro de Queneau, en 1961. En cualquier caso, que la combinatoria propicia la potencialidad es algo que sostiene entre otros Hervé Le Tellier, al asegurar que «la “potentialité” ouvre le chemin à une production infinie de textes grâce à la combinatoire et la contrainte» (2006: 8). Por supuesto, los oulipianos no se olvidan tampoco en esta ocasión de echar la vista atrás y rescatar a los plagiarios por anticipación: Ramón Llull y su *Ars Magna*, Leibniz y su *Dissertatio de arte combinatoria*, la poesía factorial de Harsdörffer o los poemas proteicos de Escalígero. Curiosamente, se trata de los mismos referentes que hemos mencionado al hablar de la prehistoria de la hipertextualidad. ¿Casualidad? No, en absoluto: la hipertextualidad puede entenderse como un caso particular de potencialidad combinatoria y el hipertexto como un ejemplo concreto de constricción estructural.

La **hipertextualidad** no puede ser considerada, pues, siendo honestos, como uno de los principios poéticos fundamentales del Oulipo, ya que es tan solo una forma de potencialidad basada en una *contrainte* determinada (el hipertexto). Sin embargo, y dado que se trata de un concepto fundamental en este trabajo, nos permitiremos la licencia de dedicarle un poco más de atención. Así, Marc Lapprand y Jean Clément (entre otros) defienden que la hipertextualidad es una forma de potencialidad y el hipertexto un tipo de constricción. Para el primero, «ces recherches [hypertextuelles], éminemment para-oulipiennes, puisqu’elles se situent en plain-pied dans le virtuel, ou le potentiel, sont avant tout des procédés, des modes de fabrication» (Lapprand, 1998: 63); para el segundo, «la contrainte hypertextuelle n’est pas, ou pas seulement

un nouvel avatar de la contrainte littéraire revendiqué comme matrice créatrice, elle résulte aussi d'un dispositif de lecture et d'écriture qui bouleverse les habitudes séculaires de la culture du livre» (Clément, 2004: 82). El hipertexto literario podría ser definido, de hecho, como lo hacen los miembros del Oulipo al hablar de un tipo especial de «constelaciones» textuales:

Lorsqu'un texte ou un ensemble de textes est décomposé en éléments (stances, vers, phrases, mots), il est possible de former un nouveau texte [...] utilisant ces éléments dans un ordre *défini par une loi mathématique précise* (et représentable graphiquement par un réseau de flèches ou un «graphe orienté»). On peut alors laisser au lecteur le choix d'un cheminement si toutefois le résultat est assuré d'être satisfaisant sur le plan syntaxique, contraintes poétiques du genre rimes, nombre de pieds, etc. Un exemple classique est les 100.000 milliards de poèmes de Queneau (Oulipo, 1981: 239).

De ahí que pueda reivindicarse el papel desempeñado por el Oulipo en la evolución del concepto hipertexto en la segunda mitad del siglo XX, pues conviene no olvidar que algunas prácticas hipertextuales oulipianas son anteriores a la acuñación del término por parte de Ted Nelson (la obra de Queneau se publicó en 1961, sin ir más lejos). Por otro lado, como ya hemos visto, podría considerarse también la paternidad del Oulipo en relación a las novelas de «Elige tu propia aventura», pues ya en 1973 –seis años antes de que apareciesen los primeros ejemplares en la editorial inglesa Bantam Books–, el Oulipo había publicado varias propuestas que siguen la misma estructura de aquellos libros juveniles: es el caso de «Une nouvelle policière en arbre», de François Le Lionnais; «L'arbre à théâtre», de Paul Fournel; o del mencionado «Un conte à votre façon», de Raymond Queneau (todos ellos recogidos en Oulipo [1973: 272-281] y analizados en la segunda parte de esta tesis). Queda así

demostrada una vez más la hipótesis que he formulado ya en diversas ocasiones: que el hipertexto no tiene por qué ser necesariamente digital. Y así lo defiende también Marc Lapprand:

Le modèle de poème hypertextuel nous a d'ailleurs été livré par Queneau, avec ses *Cent mille milliards de poèmes*. Mais que le lecteur compose l'une des combinaisons à l'aide d'une aiguille à tricoter, insérée entre les languettes de la luxueuse édition originale, ou par l'aide d'un logiciel idoine, le résultat sera toujours l'un des sonnets virtuels prévus par Queneau. Là où l'ordinateur se distingue, c'est évidemment dans sa vitesse d'exécution (1998: 64).

Y, así, del mismo modo que al analizar las propiedades (o síntomas) del hipertexto hemos señalado el relevante papel que desempeña el lector para la actualización efectiva de la virtualidad hipertextual, deberemos ahora dedicar algunas palabras al rol que juega el lector oulipiano (y el verbo 'jugar' no es aquí, de ningún modo, casual).

El escritor Hervé Le Tellier, refiriéndose al hipertexto, declara que «si l'auteur invente un arbre, son lecteur choisit les branches qu'il escalade» (2006: 236-237). Esta participación (inter)activa del **lector** puede ser aplicada a la mayor parte de la literatura oulipiana, pues constituye un principio poético respetado casi religiosamente por los miembros del grupo: la escritura oulipiana exige, a su vez, una lectura oulipiana; o, lo que es lo mismo: el escritor oulipiano pide (o, incluso, crea) un lector oulipiano. Así lo entiende, entre otros, Jacques Bens al afirmar que «la littérature potentielle serait donc celle qui attend un lecteur, qui l'espère, qui a besoin de lui pour se réaliser pleinement» (1981: 24); para decir, poco después: «Rien ne nous empêche alors de décider qu'il y aura *littérature potentielle* si l'on dispose à la fois d'une œuvre résistante et d'un explorateur» (1981: 24), lo que nos da una idea de cómo es ese lector oulipiano invocado, un lector que no se conforma con transitar por el

texto, sino que se esfuerza también por atravesarlo, por explorarlo (y aquí no podemos dejar de acordarnos de los «hipertextos explorativos» de la clasificación joyceana [Joyce, 1995]), casi por violentarlo. Es un lector, utilizando el concepto apuntado por Espen Aarseth, ergódico: es decir, un lector dispuesto a hacer un esfuerzo por vencer la resistencia que le ofrece el texto. Como se cuestionaba Queneau ya en 1934, en una nota introductoria a *Gueule de Pierre*: «Pourquoi ne demanderait-on pas un certain effort au lecteur? On lui explique toujours tout, au lecteur. Il finit par être vexé de se voir si méprisamment traité, le lecteur» (2002: 1287). Efectivamente, podría hablarse de una cierta estética de la complejidad en la obra oulipiana; pero, en el fondo, se trata de un disfraz: bajo la apariencia de complejidad, lo que se esconde es una estética de la complicidad. El escritor oulipiano no solo invoca al lector, sino que lo convoca: le pide que sea activo, que sea cómplice (en un sentido casi cortazariano), que participe, que juegue; le pide, incluso, que produzca, que se convierta en productor del texto, como reclamaba Barthes. Y no soy yo el único que lo dice, apelo a Marc Lapprand para corroborarlo: «Le texte oulipien appartient donc au scriptable, selon Roland Barthes, et cela au sens le plus strict du terme, car le lecteur y est producteur de texte» (1998: 14). El lector oulipiano es, en definitiva, un lector que no se conforma con el rol de espectador: quiere ser también un jugador del texto⁴⁹.

El **juego** se revela así como otro de los elementos constituyentes de esa inefable poética oulipiana que estamos intentando reconstruir, volviendo a demostrar las numerosas concomitancias que establece con el

⁴⁹ Resuena aquí, con toda evidencia, la cuestión de la interactividad (uno de los síntomas, recordémoslo, anunciadores de la hipertextualidad), que Carole Bisenius-Penin considera también un rasgo propio de la literatura oulipiana: «Du point de vue de la réceptivité, on peut dire que l'intérêt des romans oulipiens, tout comme de la littérature potentielle en général, réside dans ce jeu interactif avec le lecteur, qui peut selon ses propres compétences accéder au sens de l'œuvre en empruntant un des parcours interprétatifs possibles» (2008: 215).

hipertexto. «Le lecteur (comme l'auteur) oulipien est en effet un *homo gaudens*, un homme qui jouit, mais aussi un *homo ludens*, un homme qui joue», dice Le Tellier (2006: 65), recordando el clásico estudio de Johan Huizinga que ya hemos tenido ocasión de mencionar. Efectivamente: el autor oulipiano es un jugador del lenguaje, un malabarista de las palabras, un amante de los juegos (y, sobre todo, de las reglas del juego) que se divierte buscando en los lectores a sus mejores contrincantes o compañeros, pues, no en vano, como dejó dicho Perec, «écrire est un jeu qui se joue à deux, entre l'écrivain et le lecteur» (en Parayre, 2004: 306). El carácter lúdico de la literatura oulipiana queda así fuera de toda duda, pero no conviene engañarse: el juego que propone el Oulipo es, en el fondo, bajo su apariencia de divertimento o eutrapelia, un juego muy serio (que nada tiene que ver con el azar, por cierto). Y así lo reivindicaba ya François Le Lionnais en el primer manifiesto del grupo, al asegurar que «la littérature potentielle reste donc la chose la plus sérieuse du monde» (1973a: 18). Pero por muchos esfuerzos que los autores oulipianos hayan hecho por defender la seriedad de su trabajo lúdico, este sigue estando aún hoy día bajo sospecha, como advierte Marc Lapprand:

La dimension ludique est une composante importante de la poétique oulipienne, mais elle n'évite pas, tant s'en faut, la possibilité de prendre ces textes au sérieux. Il ne fait guère de doute que cet aspect de jeu si caractéristique de l'Oulipo a dévalué considérablement l'intérêt porté aux activités du groupe par tout un pan de la critique qui aura prématurément, et en l'absence d'une réelle réflexion sur ses travaux, rangé ceux-ci au rayon des curiosités, acrobaties verbales et autres formes de sous-produits littéraires, quand ce n'est pas les reléguer au statut de rejeton du surréalisme (1998: 154).

Y, sin embargo, los autores oulipianos no tienen intención de renunciar al carácter lúdico de sus trabajos, pues, para ellos, la lengua es un juego; o, mejor aún: un terreno de juego en el que desplegar toda su imaginación y su creatividad. Su apuesta lúdica es, al fin y al cabo, la que los distingue de los lingüistas: ambos trabajan con la lengua, con las palabras y las letras. Pero unos lo hacen diseccionando el lenguaje y otros divirtiéndose a su costa, algo que ya reconocía en 1972 el actual presidente del Oulipo: «Les oulipiens tiennent à souligner que la plus profonde différence entre leur travail analytique et celui des linguistes reste ce goût fondamental du jeu. Jeu des mots, jeu des idées, jeu des formes, mais un jeu qui n'exclut pas le moins du monde le sérieux de la tâche entreprise et du but atteint. On a l'impression que les oulipiens tiennent à faire quelque chose qu'ils considèrent comme nécessaire, mais qu'ils tiennent à le faire en se divertissant» (Fournel, 1972: 27)⁵⁰.

La empresa oulipiana podría plantearse, entonces, como un juego muy serio. ¿Y qué mejor ejemplo de juego serio que las propias **matemáticas**? Cerraríamos así el círculo (o la cinta de Moebius) proponiendo como último principio poético oulipiano (*last but not least*) un aspecto que ya hemos comentado en el apartado dedicado a la historia del grupo: la importancia de la ciencia, especialmente de las matemáticas, en la construcción del Oulipo (una importancia que no es solo teórica,

⁵⁰ De ello se desprende también que la literatura oulipiana coquetee a menudo con el humor; o, mejor dicho, con la ironía (esa hermana seria del humor). Su importancia en los trabajos del Oulipo es tal que podríamos llegar a plantearnos si no forma parte también de la poética oulipiana. De hecho, ya Raymond Queneau consideraba en 1964 que las investigaciones del Obrador eran divertidas («tout au moins pour nous», 1965: 322) y el segundo manifiesto del grupo comienza con un epígrafe atribuido a P. Féval, que no deja dudas sobre las intenciones del grupo: «Je travaille pour des gens qui sont intelligents avant d'être sérieux» (Le Lionnais, 1973b: 19). El origen de dicha ironía parece ser múltiple: por un lado, puede ser fruto de la concepción de la literatura como juego; por otro, puede tener su origen en los genes patafísicos del Oulipo y la visión del mundo que de ellos se deriva; por último, puede deberse a la concepción antirromántica del oficio literario: la ironía entendida como distanciamiento. Así lo entiende Lapprand al asegurar que «l'humour en effet compose souvent les textes oulipiens, ne serait-ce que par la distance que les écrivains s'imposent par rapport à leurs travaux» (1998: 15).

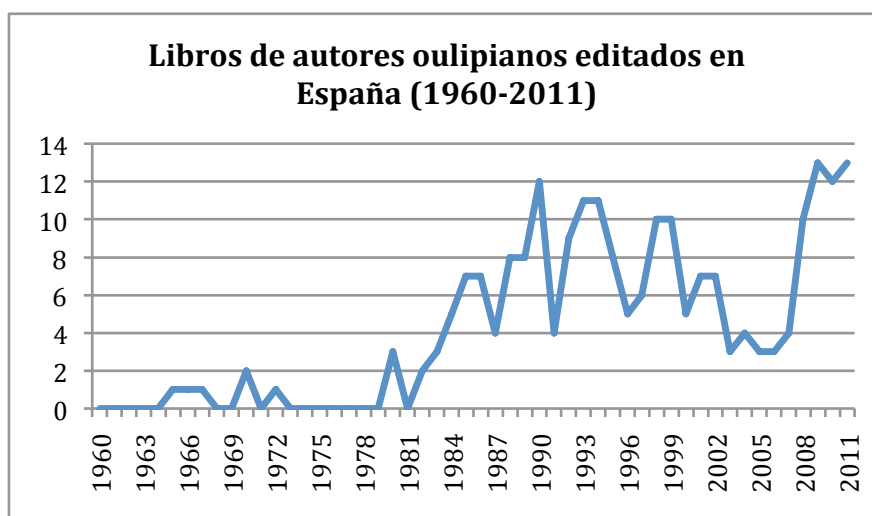
sino eminentemente práctica, como tendremos ocasión de comprobar en la parte analítica de este ensayo). No se trata de repetir aquí lo dicho ya anteriormente, pero quizá no esté de más recordar uno de los principales objetivos del grupo, que define también sus intenciones estéticas: «s'aider des mathématiques, et en particulier de l'arithmétique et de l'algèbre, pour renouveler les possibilités d'écriture. Il s'agit de combiner des structures mathématiques à des structures langagières, et ce de manière systématique» (Lapprand, 1998: 17). El Oulipo vendría así a reivindicar un posicionamiento humanista (en el sentido clásico del término) respecto a la división moderna entre ciencias y letras: el conocimiento y el saber deben ir encaminados hacia la unión de ambos campos, hacia la creación de esa «tercera cultura» de la que habla John Brockman en *The Third Culture*, esa que intenta aunar lo humanístico y lo tecnológico, «sanar la fractura entre literatos y científicos» (Santos Unamuno, 2002: 61) y abandonar de una vez por todas esa «actitud fundada en el recelo, desprecio o desinterés hacia la ciencia y la tecnología como modo de defender el humanismo» (Rodríguez de las Heras, 2004: 148). Al fin y al cabo, como señala Domingo Sánchez-Mesa (2009: 197), «la tecnología nos conforma como sujetos humanos, tanto como lo hacen la moral y la política». Y el arte, cabría añadir.

2.2.3. La recepción del Oulipo en España

Para acabar de concretar el alcance de esta tesis, resulta pertinente determinar la relevancia de su objeto de estudio dentro del contexto en que ha sido elaborada. Por ello, este último apartado propedéutico se propone como un análisis de la recepción del Oulipo en España, desde su fundación hasta nuestros días.

Uno de los elementos más significativos (a la vez que objetivos) para valorar la influencia de una obra en un marco determinado es

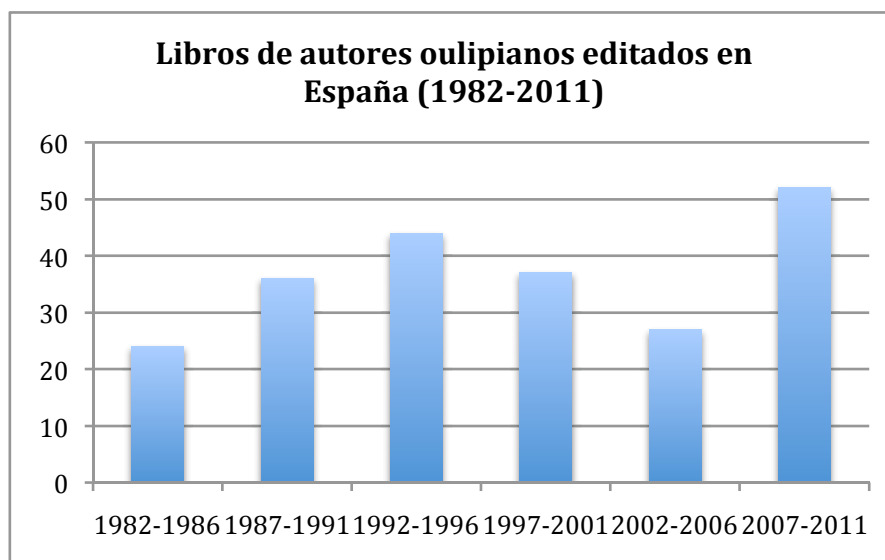
comprobar el número de traducciones que se han llevado a cabo. En este sentido, una primera tarea se impone: rastrear todos los libros de autores oulipianos publicados en España entre 1960 y 2011, en cualquiera de sus cuatro lenguas oficiales. Tomando como punto de partida los datos publicados por la Agencia Española del ISBN⁵¹ e incluyendo en el recuento los libros editados, reeditados y reimpresos (pues las reediciones y las reimpressiones son también reveladoras – por no decir más reveladoras aún – de la influencia de una obra), podemos observar cómo el interés por el Oulipo ha ido en aumento a lo largo del último medio siglo, aunque con algunos altibajos, como puede apreciarse en el gráfico siguiente (donde el eje de abscisas corresponde al año de publicación y el eje de ordenadas al número de obras editadas):



Dos cuestiones saltan a la vista: que el Oulipo no desembarca realmente en España hasta los años ochenta y que hay dos picos de

⁵¹ La base de datos de la Agencia Española del ISBN (International Standard Book Number) contiene algunos errores u omisiones (no aparece, por ejemplo, la primera edición de *El secuestro* de Georges Perec, ni la primera reimpresión de *La bella Hortensia* de Jacques Roubaud), pero continúa siendo perfectamente útil para hacernos una idea de la recepción editorial del Oulipo en España.

intensidad, el primero en los años noventa y el segundo en el último lustro, algo que se aprecia mejor aún en este segundo gráfico:



Sin embargo, conocida es la sentencia de Benjamin Disraeli popularizada por Mark Twain, según la cual existen las pequeñas mentiras, las grandes mentiras y las estadísticas, por lo que estos datos requieren ser comentados. Para empezar, conviene decir que no todos los autores oulipianos están representados de igual manera en los gráficos. De los 39 miembros que actualmente tiene el Oulipo, solo 13 aparecen en la base de datos de la Agencia Española del ISBN, y en proporciones muy distintas. Encabezando la lista se encuentra Italo Calvino, con 130 obras, seguido a mucha distancia por Raymond Queneau (29), Georges Perec (28), Jacques Roubaud (7), Marcel Duchamp (3), Anne Garréta (2), François Le Lionnais, Noël Arnaud, Marcel Bénabou, Paul Fournel, Harry Mathews, Hervé Le Tellier y Bernard Cerquiglini (todos ellos con 1). No obstante, hay que tener en cuenta que la popularidad de Italo Calvino se debe en buena medida no tanto a sus obras oulipianas como a las no oulipianas o parcialmente oulipianas (ver el texto introductorio al capítulo 3.4), en especial a novelas de corte fantástico como *El vizconde*

demediado, *El barón rampante* o *El caballero inexistente*, escritas no solo antes de su entrada al Oulipo, sino incluso antes del propio nacimiento del grupo. Esto también explica el *boom* de publicaciones oulipianas que se produce a mediados de los noventa, que corresponden en gran medida al «efecto Calvino» (Siruela empieza a editar o a reeditar por entonces muchos de sus libros), más que a una eclosión real del fenómeno oulipiano.

De lo que no cabe duda es de que el Oulipo, como grupo, es prácticamente desconocido en España durante sus primeros veinte años de existencia, y las obras traducidas no solo resultan testimoniales, sino que son precisamente las menos oulipianas. Así, el primer texto que encontramos es un libro de ajedrez de François Le Lionnais, *Premios de belleza en ajedrez* (de 1965); en 1966 aparece *Los escritores célebres*, de Raymond Queneau⁵², y al año siguiente, *Las cosas*, la primera obra publicada de Georges Perec (anterior a su entrada al Oulipo, por cierto); en 1970 es el turno de *El barón rampante* y de *Marcovaldo* (una novela fantástica y un libro de relatos de Italo Calvino); y en 1972 aparece *Mono no Aware: El sentimiento de las cosas* (un poemario de Jacques Roubaud inspirado en la tradición japonesa). A partir de entonces, se inicia una larga travesía por el desierto que se prolongará hasta 1980, momento en que empieza tímidamente el despegue, coincidiendo con un interés creciente por parte del mundo académico. En efecto, en diciembre de 1985 tiene lugar en Vitoria el primer encuentro universitario dedicado en España al Oulipo, auspiciado por el Departamento de Filología Francesa de la Universidad del País Vasco y al que acuden varios miembros del grupo (Roubaud, Bénabou, Jouet o Mathews), así como algunos de los especialistas oulipianos más relevantes, tanto nacionales (Jesús

⁵² En realidad, los tres tomos de la obra terminaron de imprimirse en 1967, si bien el depósito legal de los dos primeros corresponde a 1966, motivo por el cual la Agencia Española del ISBN hace constar esta última fecha en su base de datos.

Camarero) como extranjeros (Éric Beaumatin o Bernard Magné). La celebración de este encuentro supone el auténtico pistoletazo de salida del interés por el Oulipo en España, que se verá refrendado dos años más tarde con la publicación de las actas de dicho encuentro (Altarriba, 1987).

Desde entonces, el nombre del *Ouvroir de Littérature Potentielle* ha ido entrando poco a poco (pero con paso firme) en el ámbito pedagógico, editorial y cultural, hasta el punto de que en los últimos años se puede hablar de una auténtica efervescencia oulipiana. En las universidades no han dejado de celebrarse congresos, las editoriales han ido ampliando sus catálogos con títulos de autores del Oulipo y los centros culturales se han lanzado a organizar festivales y exposiciones de temática oulipiana. De entre los congresos más relevantes, cabe mencionar las Primeras Jornadas Hispano-Francesas de Creatividad y Literatura Potencial (celebradas en la Universidad de Córdoba en 2003 como homenaje a Raymond Queneau en el centenario de su nacimiento), donde participaron especialistas de la talla de Éric Beaumatin o Hermes Salceda, sin olvidar al oulipiano Marcel Bénabou; o el Congreso Internacional Pé de Letra - Creatividade e Literatura Potencial (celebrado en 2009 en la Universidad de Vigo), al que volvió a acudir Marcel Bénabou, acompañado esta vez de la también oulipiana Anne Garréta, así como de algunos de los más destacados especialistas internacionales en literatura potencial (como el omnipresente Éric Beaumatin) e hipertextual (es el caso de Philippe Bootz), sin olvidar al escritor y regente del *Collège de 'Pataphysique* Grassa Toro.

Por lo que respecta a la incidencia actual del Oulipo en el sector editorial, el segundo gráfico es suficientemente significativo: más de medio centenar de textos oulipianos editados, reeditados o reimpresos en el último lustro (con un espectacular incremento de los libros de Georges Perec, probablemente el escritor del *Ouvroir de Littérature Potentielle*

más de moda en estos momentos⁵³). No obstante, la influencia literaria del Oulipo no debe medirse únicamente por el número de traducciones que se han hecho de sus obras, sino –e incluso en mayor medida– por los textos originales que se han inspirado en ellas; y, en este sentido, bastará mencionar dos recientes libros escritos a imagen y semejanza de sendas obras de Queneau y Perec: por un lado, *Cien mil millones de poemas: Homenaje a Raymond Queneau* (VV. AA., 2011), un poemario publicado por la editorial Demipage siguiendo rigurosamente el método combinatorio exponencial ideado por el fundador del Oulipo en sus *Cent mille milliards de poèmes*⁵⁴ (ver apartado 3.2.1), aunque escrito en esta ocasión por diez poetas distintos (uno por cada soneto); por otro lado, la novela de Mercedes Marcos Monfort y José Miguel Desuárez (2011), titulada *La plaza, modo de empleo*, escrita tomando como modelo *La vida instrucciones de usos* de Perec e incluyendo algunas de las *contraintes* utilizadas en ella por el escritor francés, como la poligrafía del caballo (ver apartado 3.3.2). Que ambas obras (la de Queneau y la de Perec) tengan un peso específico en esta tesis no viene sino a demostrar que el interés actual de los escritores y editores españoles por el universo

⁵³ Una sencilla anécdota servirá para ilustrar la fascinación que la obra perequiana ejerce actualmente en España, especialmente entre los jóvenes escritores: la última novela de Elvira Navarro, *La ciudad feliz*, se abre con un epígrafe de Georges Perec, que dice así: «Contra la memoria nos queda el olvido». Pues bien: se trata de una cita apócrifa, Perec jamás escribió esas palabras. Pero poner su nombre al principio de una novela parece que es de lo más (pos)moderno.

⁵⁴ El título, por supuesto, está mal traducido: *cent mille milliards de poèmes* no son cien mil millones, sino cien billones de poemas (o cien mil millardos, que la traducción literal también sirve). La editorial Demipage incluye una (¿jocosa?) nota introductoria en la que imputa la pérdida de tres ceros a motivos pecuniarios («al final solo quedó la opción de apuntarnos a la oferta especial de 100.000 millones; ir más allá, hubiera encarecido el precio del libro» [VV. AA., 2011: s. p.]), lo cual no explica por qué siguen afirmando en su página web (www.demipage.com/tienda/product_info.php?cPath=27&products_id=74) que «en 1961 salió a la luz un libro mítico, *Cien mil millones de poemas* [sic], de la mano de Raymond Queneau. Este libro, insignia del Oulipo (abreviatura de lo que en castellano sería “taller de literatura potencial”) propone 10 sonetos cuyos versos son combinables y riman entre sí, dándose así hasta 100.000 millones [sic] de combinaciones posibles». Como tampoco explica que incluyan a Julio Cortázar entre los miembros del Oulipo...

oulipiano está estrechamente ligado a su interés por las estructuras hipertextuales en la literatura.

Por último, los museos y centros culturales se han sumado también a este reciente fervor oulipiano, organizando exposiciones y festivales a lo largo y ancho del territorio español. Durante los primeros meses del año 2012 (y sirva esto tan solo a modo de ejemplo) coincidieron en Madrid tres grandes exposiciones organizadas por el Instituto Francés, el Círculo de Bellas Artes y el Museo Reina Sofía, dedicadas, respectivamente, a Raymond Queneau, Georges Perec y Raymond Roussel, uno de los más destacados plagiarios por anticipación oulipianos (ver apartado 3.1.2)⁵⁵. A estas exposiciones habría que sumar los distintos festivales literarios que, con motivo del 50.º aniversario del nacimiento del Oulipo, han querido rendir homenaje al grupo, como el Barribrossa de Barcelona (en cuya edición de 2011 el *Ouvroir de Littérature Potentielle* fue el movimiento invitado⁵⁶) o el festival Eñe de Madrid (que en su edición de 2011 incluyó una conferencia de la oulipiana Valérie Beaudouin y una mesa redonda dedicada precisamente a analizar la recepción del Oulipo en España⁵⁷).

Podemos afirmar, pues, que el interés en nuestro país por la literatura potencial se encuentra en un momento álgido, probablemente en su momento de mayor esplendor desde la fundación del Oulipo. Sin

⁵⁵ Los títulos de dichas exposiciones fueron: «Raymond Queneau y el Oulipo: del siglo XX al XXI» (1 de febrero - 9 de marzo); «Pere(t)c: Tentativa de inventario» (2 de febrero - 29 de abril) y «Locus Solus: Impresiones de Raymond Roussel» (26 de octubre de 2011 - 27 de febrero de 2012).

⁵⁶ El festival Barribrossa se desarrolló entre el 31 de marzo y el 10 de abril en distintos centros culturales de Barcelona (CCCB, MACBA, Museo Picasso, etc.) y contó entre sus invitados a los oulipianos Marcel Bénabou y Hervé Le Tellier.

⁵⁷ En dicha mesa redonda participaron Éric Beaumatin (no podía faltar), Màrius Serra (uno de los escritores españoles cuya filiación oulipiana es más evidente, como demuestra su pertenencia al grupo Oplepo, el *Opificio di Letteratura Potenziale*) y un servidor (que elaboró para la ocasión los gráficos que aparecen al principio de este apartado).

embargo, todo parece indicar que la influencia de la estética oulipiana no va a dejar de crecer en los próximos años, tanto en el mundo editorial como en el académico. Y esta tesis no deja de ser un claro ejemplo de ello.

3. SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS

En este segundo gran bloque de la tesis, de carácter eminentemente analítico, vamos a adentrarnos en los laberintos contruidos por las ratas oulipianas, con la esperanza de descubrir los mecanismos que han utilizado para encontrar una salida. En los textos analizados, dicha salida será siempre, de un modo u otro, hipertextual, como si la única manera de escapar del atolladero en que ellas mismas se han metido fuese trepando por los muros del laberinto y aspirando a cierta tridimensionalidad: no en vano, muchos son los teóricos que consideran el hipertexto como un texto en tres dimensiones, o como un «texto plegado», por utilizar la ilustrativa imagen de Antonio Rodríguez de las Heras (2004: 170), quien aseguraba hace ya más de veinte años que «si un texto es la organización de la información en una superficie, en un espacio de tres dimensiones sería un hipertexto» (1991: 84). Así, desde esta perspectiva, podríamos hablar de una «geometría hipertextual» (Rodríguez de las Heras, 1994: 39), e incluso proponer una clasificación geométrica de los textos según su *dimensionalidad*, tal como hace de manera sugerente Michel Bernard (1993: 5): a) el grito o el borborigmo, que se correspondería con el punto (cero dimensiones); b) el discurso oral, identificado con la línea (una dimensión); c) el discurso escrito o texto, representado por la superficie (dos dimensiones); y d) el hipertexto, que correspondería al volumen (tres dimensiones). Sin embargo, otra clasificación nos resultará más útil a la hora de analizar los hipertextos oulipianos: la que distingue entre pseudohipertextos, hipertextos

analógicos e hipertextos digitales. Y convendría detenerse en ella unos instantes, antes de entrar de lleno en el análisis de las obras oulipianas.

Para entender qué cosa sea exactamente un **seudohipertexto** podemos acudir a una constricción inventada por Jean Queval (uno de los miembros fundadores del Oulipo), llamada *canada-dry* y que consiste en escribir un texto sin constricción (sin sobreconstricción, habría que puntualizar siguiendo a Baetens y Schiavetta), pero que tenga toda la pinta de haber sido compuesto siguiendo algún tipo de traba: «Un texte en contrainte canada-dry a l'air d'être écrit suivant une contrainte; il ressemble à un texte sous contrainte, il en a le goût et la couleur. Mais il n'y a pas de contrainte» (Roubaud, 1994a: 162). O, dicho de otro modo: la constricción consiste en aparentar que hay constricción, sin que haya más constricción que la apariencia de una constricción (y perdón por la redundancia). Pues bien, se podría decir que un seudohipertexto es un hipertexto *canada-dry*: un texto que tiene apariencia de hipertexto, pero que estrictamente no lo es (por lo menos según la definición del término que aquí hemos propuesto). Sería el caso de buena parte de esos «protohipertextos» de los que hablan los teóricos de la hipertextualidad (v. gr. Vega [2003: 13], Clément [2006: 78], Tortosa [2008: 72], Landow [2009: 109], etc.): el *Tristram Shandy* de Sterne, el *Ulises* de Joyce, *En el laberinto* de Robbe-Grillet o «El jardín de senderos que se bifurcan» de Borges, por citar solo algunos de los ejemplos más recurrentes. Pueden tener la apariencia de hipertextos por diversos motivos: porque plantean un mundo multidimensional, laberíntico, rizomático, bifurcado; porque hacen de la fragmentariedad o de la digresión narrativa uno de sus signos de identidad; porque requieren del lector una participación (inter)activa y ergódica; o porque utilizan la combinatoria como elemento generador de historias. Pero no dejan de ser textos lineales que deben ser leídos de principio a fin, por mucho que sean capaces, como señala Jurgen Fauth, de «simular una metaestructura, colocando diferentes hilos

narrativos en un orden secuencial, muy parecido al orden en que se presentan las múltiples narraciones producidas por una estructura hipertextual» (2003: 127). Es cierto que en algunos casos podría llegar a hablarse de una «escritura hipertextual», en el sentido de que el autor ha recurrido a herramientas combinatorias durante su proceso de creación. Pero por mucho que pueda aceptarse que dichos textos presentan una estructura interna en cierto modo hipertextual, nunca podrán ser considerados hipertextos de pleno derecho si no explicitan una metaestructura (o una estructura de estructuras) que tienda hacia la potencialidad efectiva del texto y pueda dar lugar a diferentes recorridos de lectura. Lo cual no es motivo, huelga decirlo, para negar la influencia que algunos de estos seudohipertextos puedan haber tenido en la consolidación del fenómeno hipertextual literario, por lo que resulta a todas luces pertinente incluirlos en este trabajo.

Los **hipertextos analógicos**, en cambio, son textos impresos que presentan los síntomas necesarios para que podamos hablar propiamente de hipertextualidad, pues están constituidos por una estructura fragmentaria cuyos componentes textuales (llamémoslos lexias o textones, si queremos) se pueden conectar entre sí de modo multisequencial, permitiendo (y exigiendo) al lector la elección entre distintos itinerarios de lectura... lo cual no quiere decir que esté obligado a recorrerlos todos. Este último matiz no es superfluo, ya que incide en un aspecto relevante y que en ocasiones puede pasar inadvertido: el lector es perfectamente libre de elegir un solo recorrido y no volver a *transitar* el texto (por utilizar la expresión aarsethiana), si bien se estará alejando así, probablemente, de ese lector cómplice e inquieto que reclaman tanto el hipertexto como el Oulipo. Y es precisamente esta propiedad electiva del hipertexto la que nos permite hablar, como hace Jean Clément (2000), del carácter «sinecdóquico» del discurso hipertextual:

En el caso del hipertexto nos encontramos con una sinécdoque que podemos llamar creciente, en la que la parte (el fragmento, el recorrido) se toma por el todo (el hipertexto en su totalidad). [...] Para el lector, el hipertexto será siempre aquella parte que ha leído, es decir una parte de un conjunto extraída según su recorrido de lectura, la actualización parcial de un hipertexto virtual que nunca conocerá en su totalidad. [...] En el hipertexto, la sinécdoque es una figura dinámica: a partir de un fragmento el lector intenta imaginar el todo, pero cada nuevo fragmento o cada nuevo recorrido le obligan a reconfigurar su visión de conjunto de una totalidad que jamás se manifestará como tal.

Por último, los **hipertextos digitales** no solo cumplen los «requisitos» necesarios para poder ser consideradas como hipertextos (fragmentación, multisequencialidad, descentralización, virtualidad, interactividad, carácter lúdico, relevancia del lector), sino que han sido creados con y para un soporte informático. Sin embargo, conviene hacer una advertencia (no por evidente, menos necesaria): no toda la literatura en soporte digital es hipertextual. Y es que no hay que confundir la literatura informática con la literatura informatizada, la literatura digital con la literatura digitalizada: existen numerosas obras literarias predigitales (solo hace falta entrar en la página web de Google Books o de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes para darnos cuenta de ello) que han sido «volcadas» a la Red, convirtiendo la tinta de imprenta en combinaciones de ceros y unos. Lo cual no quiere decir que la estructura de esos textos literarios (y aquí adquiere especial relevancia nuestra concepción del hipertexto como *estructura*) sea fragmentaria, multisequencial y exija al lector elegir entre diferentes itinerarios de lectura. Como apunta John Tolva (2003: 36), el término 'digital' «se refiere simplemente a un método informático de almacenamiento y custodia, como si llamáramos *texto en tinta* a un códice», y es por ello por lo que la digitalidad (ese lenguaje hecho de impulsos binarios) no puede constituir

por sí misma la esencia del hipertexto: es como si afirmáramos que la esencia del texto impreso está en la tinta que lo hace resaltar sobre el fondo blanco.

Dicho esto, conviene aclarar que por razones esencialmente metodológicas los textos analizados en esta segunda parte han sido agrupados siguiendo un doble criterio: cronológico y autorial. Así, a modo de umbral a la hipertextualidad oulipiana, dejaremos que nos abran la puerta algunos plagiarios por anticipación; a continuación, será Raymond Queneau († 1976), padre putativo de la literatura potencial, el que nos muestre el camino; tomará el relevo Georges Perec († 1982), figura emblemática y autor de algunas de las obras más idiosincráticas del Oulipo; Italo Calvino († 1985) nos ofrecerá, desde su atalaya de corresponsal extranjero, la prueba fehaciente de la universalidad de la propuesta oulipiana; Jacques Roubaud, probablemente el miembro activo de mayor prestigio internacional, será la bisagra que una la hipertextualidad analógica con la digital; en penúltimo lugar, y ampliando el abanico, convocaremos a un buen número de autores oulipianos con propuestas hipertextuales dignas de interés; y terminaremos centrando la atención en los trabajos de hipertextualidad digital del Alamo, el Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs. En el interior de cada capítulo las obras se ofrecen también por orden cronológico (de publicación), para que podamos hacernos una idea, no solo de la evolución de las prácticas hipertextuales en el seno del Oulipo, sino también en cada uno de los autores. No obstante, dado que el criterio autorial prevalece sobre el temporal y puesto que la obra de los escritores oulipianos es en buena medida contemporánea (lo que hace que *La vida instrucciones de uso*, de Georges Perec –publicada en 1978–, aparezca analizada antes que *€*, de Jacques Roubaud –publicada en 1967–, por poner solo un ejemplo), me ha parecido oportuno incluir al final de la tesis una cronología bibliográfica

de las obras oulipianas analizadas (anexo 1), con el objetivo de facilitar la tarea al lector que desee hacerse una idea del orden general en que fueron publicados los textos.

3.1. PLAGIARIOS POR ANTICIPACIÓN

Tremendamente célebre (pues la celebridad puede llegar a ser tremenda) es la idea borgiana de que «cada escritor *crea* a sus precursores» (Borges, 1996a: 89), que tiene su octava en el apotegma de Eugenio d'Ors (tal vez menos célebre, pero igual de tremendo) según el cual «todo lo que no es Tradición, es Plagio» (1949: 474). De la simbiosis entre estas dos sentencias parece haber nacido el concepto oulipiano de *plagio por anticipación*, no por irónico menos relevante. Ya hemos visto cómo la tarea emprendida por el Ouvroir de Littérature Potentielle es doble: por un lado, proponer e inventar nuevas formas o estructuras que puedan ser utilizadas por los escritores como herramientas creativas; por otro, bucear en la tradición para descubrir y recuperar formas y estructuras caídas en el olvido. Es lógicamente en esta segunda vertiente donde la búsqueda de plagiarios por anticipación (es decir, la creación de precursores) cobra pleno significado y se erige en uno de los objetivos prioritarios del grupo, como reconoce Raymond Queneau al referirse a «nos recherches sur nos précurseurs (car nous en avons eu). Une partie de notre activité est d'ordre historique, c'est à dire consiste à rechercher ce qui a pu se faire d'analogue dans le passé» (1965: 323)⁵⁸.

El concepto no aparece explicitado en el primer manifiesto del grupo, aunque sí insinuado: «La tendance analytique travaille sur les

⁵⁸ Es lo que Éric Beaumatin llama «preoulipismos», es decir: «aquellos textos –o fragmentos– producidos fuera [y antes, cabría añadir] del Oulipo pero cuyas estructuras o planteamientos pueden remitir a los asumidos por el Oulipo» (1987: 99).

œuvres du passé pour y rechercher des possibilités qui dépassent souvent ce que les auteurs avaient soupçonné», escribía en 1973 François Le Lionnais (1973a: 17), dando a entender que lo que sospechaban esos autores del pasado era que sus obras se estaban anticipando a su tiempo y que sería la posteridad la que vendría a poner las cosas en su sitio, aunque fuese acusándolos de practicar el plagio por anticipación. El segundo manifiesto del grupo, firmado por el propio Le Lionnais, pone ya nombre a estas insinuaciones: «Il nous arrive parfois de découvrir qu'une structure que nous avions crue parfaitement inédite, avait déjà été découverte ou inventée dans le passé, parfois même dans un passé lointain. Nous nous faisons un devoir de reconnaître un tel état de choses en qualifiant les textes en cause de "plagiats par anticipation". Ainsi justice est rendue et chacun reçoit-il selon ses mérites» (Le Lionnais, 1973b: 23). La idea puede resultar inaudita, si no directamente jocosa o absurda, pero es más seria de lo que parece a primera vista: entre otras cosas, porque es este reconocimiento de la importancia de la tradición (aunque sea un reconocimiento en forma de pirueta dialéctica) el que acaba alejando al Oulipo de cualquier pretensión rupturista de vanguardia, por mucho que el término 'manifiesto' tenga reminiscencias surrealistas. Por otro lado, supone una manera novedosa (a la vez que desenfadada) de afrontar esa *angustia de las influencias* de la que hablaba Harold Bloom: ya no se trata de entender la historia literaria como una línea recta evolutiva (donde cada nuevo punto se nutre del anterior y alimenta al siguiente), sino más bien de verla como una espiral circunvolutiva en la que una obra literaria del pasado puede comprenderse gracias a la nueva luz que irradia una obra del presente. En este sentido, se podría afirmar incluso, como hace Pierre Bayard, que la idea de plagio por anticipación supone una auténtica «refondation de l'histoire littéraire» (2009: 29).

La afirmación de Bayard es atrevida, desde luego, y seguramente va más allá de lo que los propios oulipianos entienden por «plant» (acrónimo de *plagiario por anticipación* acuñado por Jacques Roubaud [2003: 16]). En el año 2009, el autor de títulos tan provocadores como *Cómo hablar de los libros que no se han leído* retomó el concepto propuesto por el Oulipo y lo trajo a primera línea de frente con un ensayo titulado *Le Plagiat par anticipation*, en el que si bien reconocía la deuda contraída con el Ouvroir de Littérature Potentielle, consideraba que sus miembros no habían sabido sacarle todo el jugo al concepto, arrogándose él mismo la tarea. De ahí que, predicando con el ejemplo, Pierre Bayard llegara a cuestionarse si el concepto oulipiano de plagio por anticipación no era en realidad un plagio por anticipación de su propio concepto de plagio por anticipación: «La question se pose en effet de savoir dans quelle mesure je ne serais pas victime, de la part de ce groupe, d'un plagiat par anticipation» (2009: 29). La duda es pertinente a la vista de la teoría defendida por Bayard en su ensayo, según la cual existen cuatro criterios que definen un plagio por anticipación: la similitud, la disimulación, la inversión temporal y la disonancia (2009: 38). En realidad, los dos primeros definen tanto al plagio por anticipación como al plagio clásico (el plagio se parece al texto que plagia e intenta disimular su parecido), mientras los otros dos son los que permiten diferenciarlos: no puede haber plagio por anticipación de un texto anterior (obvio: el texto al que se plagia por anticipación siempre será posterior) y, lo más importante, el plagio por anticipación produce una sensación de disonancia, de anacrónica extrañeza, como si la obra o el pasaje se encontraran en un lugar que no les corresponde, como si fueran (por utilizar un término que tomo prestado de la medicina) textos ectópicos: «Les passages plagiés par anticipation donnent l'impression de ne pas trouver exactement leur place dans l'œuvre où ils figurent», en palabras del propio Pierre Bayard (2009: 37-38). Además, dado que el plagiario suele tomar como modelo

un texto que considera de gran calidad (lo contrario sería una torpeza), una buena manera de determinar en qué sentido se produce el plagio es cuestionarse «quel est le texte le plus important et quel est le texte secondaire, ou, si l'on préfère, quel est le *texte majeur* et quel est le *texte mineur* qui s'en inspire discrètement» (2009: 44). Y es aquí donde la duda de Bayard encuentra su explicación: si los oulipianos han acuñado el concepto de plagio por anticipación, pero no lo han llegado a desarrollar plenamente (algo que él sí ha hecho), ¿no hay que ver en ello la prueba fehaciente de que el Oulipo ha plagiado por anticipación la idea de plagio por anticipación teorizada por Pierre Bayard?

Desde esta perspectiva, el *I Ching*, el *Ars Magna* de Llull, la *Dissertatio de arte combinatoria* de Leibniz o el Memex de Vannevar Bush, que en la primera parte de esta tesis hemos considerado como ancestros del hipertexto, podrían ser considerados ahora como plagiarios por anticipación del proyecto Xanadú de Ted Nelson, al cumplir los cuatro criterios expuestos por Pierre Bayard: todos ellos presentan similitudes con la noción de hipertextualidad desarrollada por Nelson en 1965, todos pretenden disimular dicha similitud (no utilizan, por ejemplo, el término 'hipertexto', para evitar suspicacias), todos son claramente anteriores y en cierto modo todos producen un efecto de disonancia o de anacronía vistos desde la actualidad (precisamente por haberse adelantado a su tiempo, anticipando y prediciendo un concepto que no llegará a desarrollarse por completo hasta el advenimiento de las tecnologías digitales). Del mismo modo, desde una perspectiva literaria, tres autores tan alejados en el tiempo como son Néstor de Laranda (siglo III a. C.), Alonso de Alcalá y Herrera (siglo XVII) o Ernest Vincent Wright (siglo XX) pueden ser considerados plagiarios por anticipación del escritor oulipiano Georges Perec, concretamente de su novela lipogramática *La Disparition*, publicada en 1968 y donde la ausencia de la letra 'e' es el motor y el motivo de la historia. En efecto, según asegura Raymond

Queneau (1965: 324), Néstor de Laranda reescribió *La Ilíada* sin utilizar la letra alfa en el primer canto, la beta en el segundo y así sucesivamente; por su parte, Alonso de Alcalá y Herrera (y no Lope de Vega, como escribe erróneamente Queneau) publicó en 1641 un volumen con cinco novelas cortas lipogramáticas, ahorrándose una vocal diferente en cada una⁵⁹; por último, en 1939, vio la luz *Gadsby*, una novela del escritor estadounidense Ernest Vincent Wright cuyo subtítulo no deja lugar a dudas de la empresa lipogramática: *A story of over 50.000 words without using the letter 'E'*. ¿Por qué son ellos los plagarios de Perec y no al revés? Sencillamente: porque el texto *mayor* es el de Georges Perec (con el permiso de helenistas, hispanistas y americanistas), pues en el caso de Néstor de Laranda ni siquiera se ha conservado su traducción lipogramática de *La Ilíada*; en el caso de Alcalá y Herrera, sus novelas sin vocales —aunque gozaron del favor del público— se editaron a menudo como anónimas o atribuidas a otros autores (entre ellos Lope de Vega, de ahí el error que comete Queneau); y en el caso de Wright, la novela es hoy día conocida por haber inspirado a Perec la escritura de *La Disparition*. Definitivamente, eso es lo que Borges llamaba *crear* a sus precursores⁶⁰.

⁵⁹ El título completo del volumen, que transcribo con su grafía original y en nota al pie para no dejar al lector desalentado, es *Varios efectos de amor en cinco novelas exemplares; y nuevo artificio de escreuir prosas y versos sin vna de las cinco letras vocales, excluyendo vocal diferente en cada nouela*. Los títulos de cada una de ellas son (con la grafía actualizada): *Los dos soles de Toledo*, *La carroza con las damas*, *La perla de Portugal*, *La peregrina ermitaña* y *La serrana de Sintra*, donde Alcalá y Herrera se abstiene, respectivamente, de la 'a', la 'e', la 'í', la 'o' y la 'u'.

⁶⁰ El propio Georges Perec, en una deliciosa (y muy borgiana) *nouvelle* titulada *El viaje de invierno*, convierte en literatura el concepto de plagio por anticipación, tal como señala Bernard Magné: «*Le voyage d'hiver* peut se lire comme la mise en fiction d'un principe oulipien: le plagiat par anticipation» (en Perec, 2002: 1424). En efecto, desarrollando la idea que aparecía ya en *El gabinete de un aficionado* («toda obra es el espejo de otra» [1989: 27]), Perec plantea la posibilidad de que toda la literatura del siglo XX (y aun del último tercio del XIX) se halle prefigurada en la obra de un joven escritor desconocido, Hugo Vernier, titulada precisamente *El viaje de invierno* y publicada en 1864. No deja de ser significativo que los escritores oulipianos se hayan basado en esta *nouvelle* perequiana para escribir toda una serie de versiones de títulos homófonos (o, más bien, parónimos:

La lista de plagiarios por anticipación del Oulipo es interminable, pues, en el fondo, como indica el primer principio del escritor oulipiano Jacques Jouet, «tout texte est un plagiat par anticipation d'une contrainte potentielle», que se complementa con este segundo principio: «Une contrainte est vérifiable par au moins un texte différent de celui qui l'avait plagiée avant même qu'elle existe» (1990: 15). De hecho, la lista de plagiarios por anticipación comprendería incluso a los propios autores oulipianos cuya obra es anterior a la fundación del grupo: los *Ejercicios de estilo*, de Raymond Queneau, publicados por primera vez en 1947, serían buena prueba de ello⁶¹. Sin embargo, los plagios por anticipación que nos van a interesar aquí son los directamente relacionados con el hipertexto, algunos de los cuales ya han sido mencionados, como los poemas proteicos de Escalígero o la poesía factorial de Harsdörffer, reivindicada explícitamente por François Le Lionnais en el posfacio a los *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau. Aun así, la lista continúa siendo inabarcable, por lo que en este primer capítulo me limitaré a ofrecer algunos ejemplos significativos de esa tradición literaria hipertextual que puede ser considerada como plagiaria por anticipación de las obras oulipianas que veremos en capítulos posteriores.

ver apartado 3.6.7), de entre las que destaca *Le voyage d'hier*, de Jacques Roubaud, donde descubrimos que Hugo Vernier es un plagiario por anticipación del mismísimo Queneau, al haber escrito también una serie de versos combinatorios («J'aurais pu – escribe el joven poeta –, par la seule pose sur le papier de dix sonnets apparents, vous offrir le don potentiel de cent mille milliards d'entre eux» [Perec y Roubaud, 1997: 65]). Como tampoco deja de ser significativo que 1864 sea la fecha de la carta enviada por Baudelaire a su amigo Thoré-Burger, que sin duda Perec conocía y que pone sobre la mesa la cuestión del plagio por anticipación un siglo antes de que lo hiciera el Oulipo: «Se me acusa, a mí, de imitar a Edgar Poe. ¿Sabe Vd. por qué he traducido con tanta paciencia a Poe? Porque se me parecía. La primera vez que abrí un libro de él, vi, con horror y alborozo, no solo temas soñados por mí, sino frases pensadas por mí y escritas por él veinte años antes» (en Martín Sánchez, 2011a: 124-125).

⁶¹ Los *Ejercicios de estilo* explican de noventa y nueve maneras distintas la banal historia de un breve trayecto metropolitano en autobús: «Metafóricamente», en «Alejandrinos», en «Latín macarrónico», con «Interjecciones» o en estilo «Amanerado», por poner solo algunos ejemplos (Queneau, 1993).

Antes, sin embargo, permítaseme terminar esta breve nota introductoria al concepto de plagio por anticipación con unas esclarecedoras y muy borgianas palabras de Marcel Bénabou (el secretario definitivamente provisional y provisionalmente definitivo del Oulipo): «A decir verdad, para el Oulipo el tiempo no existe o, en todo caso, es reversible. Entendemos que lo oulipiano que existió antes del Oulipo solo cobra sentido con el Oulipo. En realidad nuestra concepción no es demasiado original, es la de los historiadores, quienes consideran que el acontecimiento permite interpretar lo que lo ha precedido. Todo gran autor crea a sus propios antecesores» (Bénabou y De Bary, 2004: 13).

3.1.1. Los laberintos del siglo de oro español

La influencia del Oulipo en la literatura española ha sido puesta de manifiesto en el apartado 2.2.3: ahora toca demostrar que la historia literaria no es una línea recta, sino más bien una espiral, y que también la literatura española ha influido en el Oulipo, llegando a plagiarlo anticipadamente. En efecto, y aunque las historias del hipertexto no acostumbren a hacer referencia a ello, lo cierto es que en la tradición aureosecular existe un rico (aunque poco conocido) legado de hipertextos analógicos, llamados «laberintos» y a menudo clasificados demasiado a la ligera como divertimentos, curiosidades, rarezas o frivolidades del ingenio literario⁶². Sin embargo, los autores oulipianos sí han dirigido la vista hacia nuestros autores del siglo de oro a la hora de reivindicar su

⁶² El *DRAE* define el laberinto, en su tercera acepción, como «Composición poética hecha de manera que los versos puedan leerse al derecho y al revés y de otras maneras sin que dejen de formar cadencia y sentido». Pero ya Díaz Rengifo lo había definido de manera similar en 1592 (cito de la edición facsímil que reproduce la edición de 1606, actualizando la grafía): «Llámase también Laberinto cierto género de coplas, o de dicciones, que se pueden leer de muchas maneras: y por cualquiera parte que uno eche, siempre halla paso para la copla, y de pocas coplas saca innumerables, todas con su sentencia, y consonancia perfecta. Hácense estos Laberintos, o de letras solas metidas entre los versos, o de solos los versos» (1977: 93).

particular cohorte de plagiarios por anticipación. Georges Perec, en su «Histoire du lipogramme» (1973: 83-84), invoca nombres como los de Alonso de Alcalá y Herrera o Alonso de Castillo Solórzano, e incluso los de otros menos conocidos, como Francisco de Navarrete y Ribera, Fernando Jacinto de Zurita y Haro o Manuel Lorenzo de Lizarazu, por no hablar de las alusiones a Miguel de Cervantes, Calderón de la Barca o Lope de Vega, a quien ya Raymond Queneau había reivindicado como uno de los precursores más importantes en el uso del lipograma (1965: 324). Que Queneau se equivocara, adjudicando al Fénix de los Ingenios lo que en rigor correspondía a Alonso de Alcalá y Herrera, es lo de menos: lo importante es que reivindicaba, al igual que Perec en su «Histoire du lipogramme», un lazo de unión entre la literatura aureosecular y la literatura oulipiana, como vendrán a corroborar los ejemplos expuestos a continuación.

Pablo Moíño Sánchez, en un iluminador artículo titulado «Lampreas por anticipación y otros poemas barrocos españoles» (2009a), ofrece un amplio abanico de laberintos de lectura múltiple, de textos generalmente poéticos que otorgan al lector la posibilidad de elegir distintos itinerarios de lectura (de hipertextos, por decirlo sin rodeos). Un caso elemental es el acróstico, que permite una doble lectura (vertical y horizontal), si bien el artificio puede llegar a adquirir mayor complejidad, como en los acrósticos dobles, los acrósticos triples, los acrósticos con ecos o los acrósticos por delante y por detrás. Un ejemplo de este último tipo lo podemos encontrar en un romance del siglo XVII, dedicado a Carlos II, como revela la doble lectura vertical de las primeras y las últimas letras de los veintiocho versos: «CARLOS DA ALAS EN ESTA ERA A LA FAMA»⁶³. Al leer este romance doblemente acróstico, el estudioso del

⁶³ Se puede consultar una versión mecanografiada del poema en la revista *Rinconete* del Centro Virtual Cervantes, transcrita por Carlos Matta en su artículo «Las alas hechizadas» (2012).

Oulipo no puede dejar de pensar en el conocido poema de Luc Étienne dedicado a la memoria de Georges Perec, con la diferencia de que el poeta francés no se conforma con elaborar un acróstico por delante y por detrás, sino que añade una nueva *contrainte* (como si temiera no estar a la altura del homenajeado), haciendo que la doble lectura acróstica sea también palindrómica: «CE REPÈRE PEREC» (Étienne, 1984: 35, ver ilustración 29 en el apartado 3.6.5).

Una forma más elaborada de laberinto nos la ofrecen los poemas de lectura múltiple que no se limitan a hilvanar letras, sino versos, como el publicado a finales del siglo XVI por Juan Díaz Rengifo en su *Arte poética española* (1977: 96), reproducido en la ilustración 1*.

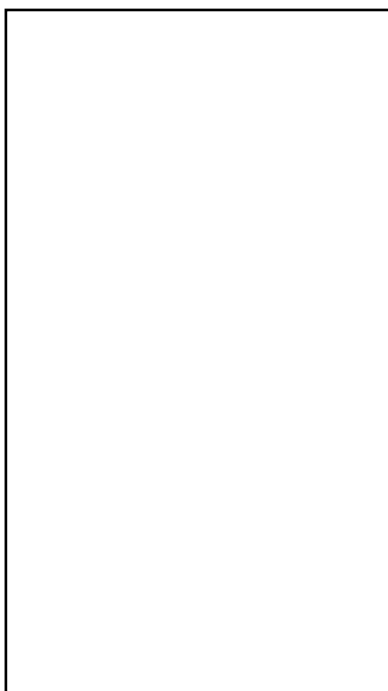


Ilustración 1: Laberinto recogido en el Arte poética española de Juan Díaz Rengifo.

* En virtud de la legislación relativa a los derechos de autor y al respeto de la propiedad intelectual, en este ejemplar de difusión de la tesis se han omitido las imágenes reproducidas en el ejemplar de archivo. En el anexo 2, que se encuentra al final del volumen, pueden consultarse las referencias bibliográficas de todas ellas.

La lectura puede hacerse de tres formas distintas, dando lugar a tres poemas: el primero leyendo solamente la columna de la izquierda, el segundo recorriendo únicamente la columna de la derecha y el tercero combinando alternativamente ambas columnas, de izquierda a derecha y de arriba abajo. En esta ocasión, la curiosidad del artificio no radica tan solo en la posibilidad de lectura múltiple, sino en el hecho añadido de que el panorama desolador que ofrecen las columnas leídas por separado (en el primer caso y con la grafía actualizada: «Oh fuente, tú envías / licor ponzoñoso; / ungüento oloroso / ni tienes, ni crías...»; en el segundo: «El agua sin cieno / por ti nunca pasa; / derramas sin tasa / el sucio veneno...»), cambia inesperadamente al combinarlas («Oh fuente, tú envías / el agua sin cieno; / licor ponzoñoso / por ti nunca pasa; / ungüento oloroso / derramas sin tasa; / ni tienes, ni crías / el sucio veneno...»). Y aquí, de nuevo, el mecanismo puede considerarse un plagio por anticipación de los poemas de Moebius ideados por Luc Étienne, quien en 1973 publicaba sus «Poèmes à métamorphoses pour rubans de Moebius» y demostraba que las propiedades matemáticas de la cinta de una sola cara podían ser utilizadas por los escritores para componer poemas de lectura múltiple. El método más sencillo (de los tres que propone) consiste en recortar una tira de papel o tela y escribir en una de sus caras cuatro versos como estos: «Trimer, trimer sans cesse, / pour moi, c'est la sagesse. / Je ne puis flemmarder / car j'aime mon métier» (Étienne, 1973: 266); luego, hay que darle la vuelta a la cinta y escribir otros cuatro versos que puedan leerse de manera independiente: «C'est vraiment éreintant / de gaspiller son temps, / et grande est ma souffrance / quand je suis en vacances»; finalmente, realizando una torsión de media vuelta y uniendo los dos extremos de la tira, se obtiene una cinta de Moebius que une los versos de ambos poemas (tal como se observa en la ilustración 2).

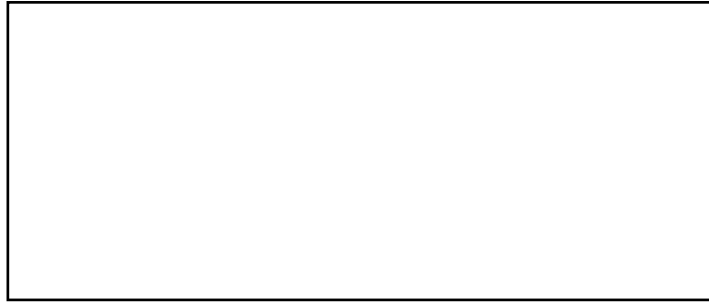


Ilustración 2: Ejemplo de poema por cinta de Moebius, de Luc Étienne.

Y así, lo que por separado era abnegación y dedicación al trabajo se convierte tras la metamorfosis en vindicación del *dolce far niente*:

Trimer, trimer sans cesse, c'est vraiment éreintant.
Pour moi, c'est la sagesse de gaspiller son temps.
Je ne puis flemmarder et grande est ma souffrance
car j'aime mon métier quand je suis en vacances.

El parecido entre el poema barroco español y la propuesta oulipiana de Luc Étienne es cuanto menos admirable. Pero aún hay más, y de mayor enjundia. Porque estos ejemplos de acrósticos literales o versales no dejan de ser muestras de una hipertextualidad elemental, en la que la multisencuencialidad se limita a dos o tres recorridos de lectura. Sin embargo, hay otros laberintos aureoseculares que se aproximan más a la poesía proteica de Georg-Philipp Harsdörffer, Quirinus Kuhlmann o Thomas Lansius, reivindicada explícitamente por los autores oulipianos como un plagio por anticipación. Es el caso del laberinto romboidal de la ilustración 3, recogido en el *Primus calamus* por Juan Caramuel en 1663 (tres años antes, por cierto, de la publicación de la *Dissertatio de arte combinatoria* de Leibniz). El poema, constituido por veintiséis pies yámbicos, no solo permite al lector combinar los elementos hasta un total de $26!$ veces (es decir, factorial de 26: algo más de 4×10^{26} , lo que resulta materialmente imposible para una vida humana), sino que el resultado

son siempre cinco endecasílabos heroicos con acentos en las sílabas 2-4-6-8-10. Es cierto que la mayúscula en el vértice superior del rombo («Soys flor») y el punto en el vértice inferior («Criador.») podrían indicar un orden determinado y descendente de lectura, pero lo cierto es que hay otras palabras que comienzan también con mayúscula («Iardin», «Delphin» o «Criador») y que el punto podría entenderse como el final de cada una de las combinaciones posibles⁶⁴.

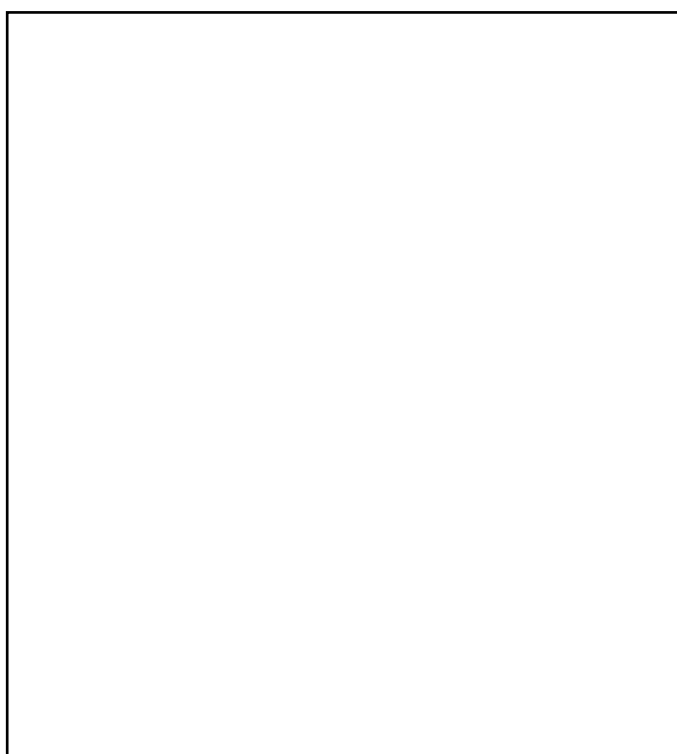


Ilustración 3: Laberinto en forma de rombo recogido por Juan Caramuel en el Primus calamus.

⁶⁴ La forma romboidal, por otra parte, recuerda (aunque solo sea morfológicamente) a la bola de nieve creciente y decreciente, un ejercicio oulipiano bastante conocido, que de hecho se remonta a los antiguos versos ropálicos de la poesía griega: si en estos cada palabra tenía una sílaba más que la precedente, en las bolas de nieve oulipianas cada palabra suele tener una letra más que la anterior (o menos, si es decreciente). La concatenación de una bola de nieve creciente y una decreciente conformaría el característico rombo o losange (Oulipo, 1981: 194 y ss.).

Un último ejemplo de laberinto barroco servirá para constatar que la lista de plagarios por anticipación que el Oulipo tiene en el siglo de oro español es quizá una de las más prolíficas, especialmente en lo relativo a las estructuras hipertextuales aplicadas a la creación literaria. Se trata de otro de los poemas combinatorios recogidos por Juan Caramuel (1981: s. p.), compuesto «en alabanza del Ill.^{mo} y Revend.^{mo} señor don Ángel Manrique de Lara» y que se presenta como una cuadrícula de 8 x 8 en la que cada casilla está dividida en dos triángulos rectángulos (ilustración 4), una forma que recuerda inevitablemente a un tablero de ajedrez y que nos remite al bicuadrado latino utilizado por Georges Perec para distribuir el material narrativo de *La vida instrucciones de uso* (ver capítulo 3.3.2, ilustración 14).

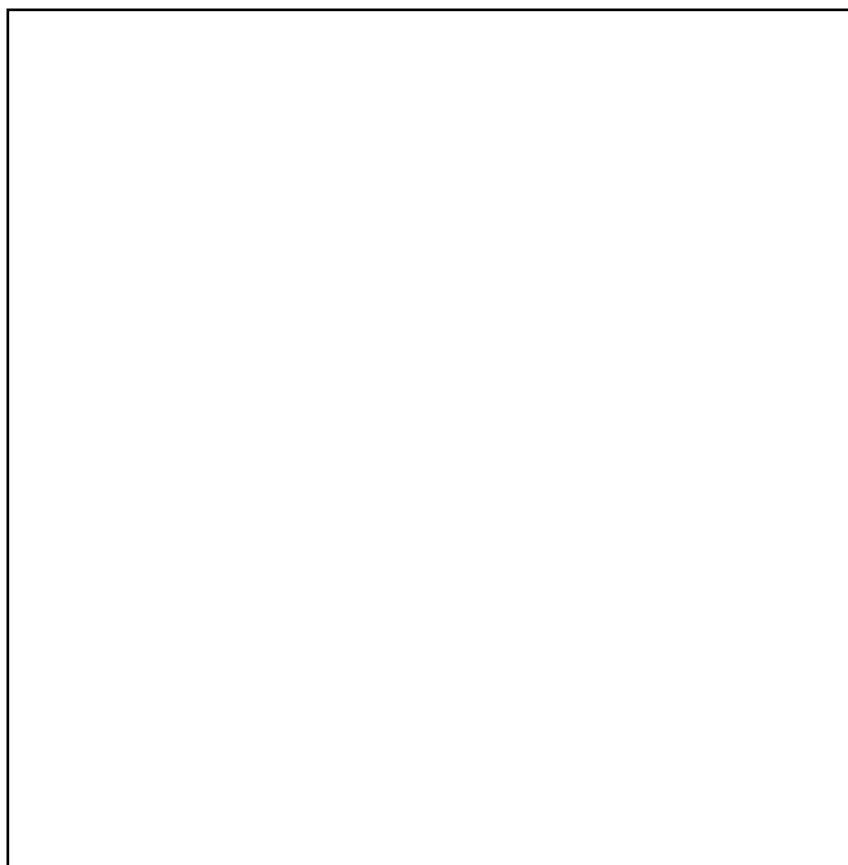


Ilustración 4: Laberinto en forma de damero recogido por Juan Caramuel en el Primus calamus.

En este caso, cada una de las casillas está constituida por dos sintagmas de cuatro y siete sílabas (separados por una línea diagonal sinistrodescendente), lo que significa que cada escaque contiene en potencia un endecasílabo. De este modo, leyendo las ocho casillas de una fila o columna, obtenemos una octava real, tanto si las leemos de izquierda a derecha como de derecha a izquierda, de arriba abajo o de abajo arriba (y nada impide, tampoco, que el lector efectúe sus propias combinaciones siguiendo órdenes de lectura distintos). Nos encontramos, así, ante un poema que contiene todas las características que hemos adjudicado en la primera parte de esta tesis a la hipertextualidad analógica: un juego fragmentario, multisequencial, descentralizado y virtual ofrecido al lector para que interactúe con él.

3.1.2. Raymond Roussel

Si la invocación de los laberintos barrocos supone, en cierto modo, el reconocimiento de una filiación no siempre admitida e insuficientemente estudiada, la presencia de Raymond Roussel en un capítulo dedicado a los plagiarios por anticipación se antoja poco menos que inevitable, tanto en su vertiente oulipiana (Marcel Bénabou afirma que es «le plus vénéré à coup sûr de tous ceux que l'Oulipo appelle des "plagiaires par anticipation"» [Bénabou, 2012]), como en la hipertextual («Esa cibernética rousseliana – antecedente de nuestra era digital – sigue sin saberse bien en qué consistió, pero ha tenido una influencia de largo espectro en el arte contemporáneo», al decir de Enrique Vila-Matas [2011, el inciso es suyo]).

Raymond Roussel (París, 1877 - Palermo, 1933) fue un escritor excéntrico y genial, de quien el no menos excéntrico y genial Salvador Dalí dijo que había escrito el libro más extraño que había leído nunca. Pero si la genialidad extravagante le sirvió al pintor catalán para

convertirse en uno de los artistas más célebres del siglo XX, a Raymond Roussel solo le sirvió para pasar a la posteridad (y de puntillas) como un autor estrafalario que inventó un método de escritura calificado por el propio Dalí de cibernético: «el método de Roussel [...] es completamente distinto al mío, porque el método paranoico crítico, que hace al menos cincuenta años que lo he inventado, aún no sé en qué consiste, pero sí sé que me da unos resultados magníficos. En cambio, el método de Roussel era mucho más a base de lo que podríamos considerar como una especie de cibernética literaria» (en Vila-Matas, 2011). Cuesta entender a qué se refería Dalí con el término 'cibernética', pero no cuesta tanto entender la admiración que la obra de Roussel provocó entre los surrealistas: al fin y al cabo, la aplicación del método rousseliano da como resultado textos tan imaginativos y disparatados como *Locus Solus* o *Impresiones de África*, que pueden parecer escritos a partir de los procedimientos propuestos por el grupo de Breton. No es de extrañar, por ello, que fueran los escritores surrealistas los primeros en defender a Raymond Roussel (Mark Ford habla del «vociferante apoyo de los surrealistas» [2004: 62]) y los que más decisivamente contribuyeron a la fama póstuma del escritor francés, a pesar de que el propio Roussel le confesara a Michel Leiris: «Dicen que soy un dadaísta [...]; ¡pero si ni siquiera sé lo que es el dadaísmo!» (en Ford, 2004: 62).

Sin embargo, el método rousseliano, como intentaré demostrar a continuación, está más cerca de los postulados oulipianos que de las prácticas surrealistas. Por ello tampoco es de extrañar que después de un periodo de casi total indiferencia hacia la obra de Roussel (tras la desaparición del grupo surrealista y durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta), fuera el Oulipo el que reivindicara su legado, junto al Collège de 'Pataphysique (que incluye en su calendario tres festividades rousselianas: la fiesta del *Locus Solus*, San Cantarel – personaje de *Locus Solus* – y Sacre de Talou VII – personaje de *Impresiones de África*) o los

autores del Nouveau Roman (el propio Alain Robbe-Grillet pretendió titular su primera novela *La Vue* —y no *Le Voyeur*, como finalmente hizo—, en homenaje al poema de Roussel «La vue», que consiste en una descripción minuciosa, de más de sesenta páginas, de una escena de playa reflejada en un portaplumas [1963a]). También algunos de los más destacados teóricos posestructuralistas utilizaron la obra de Roussel para ejemplificar sus teorías, como Julia Kristeva, Gilles Deleuze o Michel Foucault, quien en 1963 publicó un ensayo titulado sencillamente *Raymond Roussel* que acabó de poner al autor de *Locus Solus* definitivamente en la palestra.

Pero, ¿en qué consiste exactamente el método rousseliano? El propio autor lo explica en un texto póstumo publicado en 1935, considerado por la crítica como su testamento literario y titulado inequívocamente *Comment j'ai écrit certains de mes livres*⁶⁵, un texto fundamental que recuerda, por su voluntad de desvelar los secretos generadores de su propia obra, a *La filosofía de la composición* de Edgar Allan Poe y que acabará inspirando directamente (o plagiando por anticipación) a los oulipianos Italo Calvino o Marcel Bénabou, que escribirán *Comment j'ai écrit un de mes livres* y *Por qué no he escrito ninguno de mis libros*, respectivamente. Roussel empieza su ensayo con toda una declaración de intenciones: «Siempre tuve el propósito de explicar de qué modo había escrito algunos libros míos [...]. 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» (1973: 25). Se trata, en efecto, de la misma voluntad que expresan los miembros del Oulipo cuando declaran que su objetivo no es otro que el de ofrecer a los escritores presentes y futuros nuevos recursos creativos, y

⁶⁵ Existe traducción española de la obra (*Cómo escribí algunos libros míos*, Tusquets, 1973), pero se trata de una versión abreviada. Por ello, prefiero hacer alusión al título en francés, aunque ofreceré las citas de la edición española siempre que sea posible.

supone el reconocimiento de que la escritura no es fruto ni de la inspiración del poeta (como reclamaron los románticos), ni del azar o el subconsciente (como pretendían los surrealistas), sino de un trabajo basado en procedimientos formales que pueden ser reutilizados por otros autores. De ahí que Hermes Salceda, uno de los mayores especialistas en la obra rousseliana, declare que «Roussel pretende con el procedimiento excluir del proceso de escritura toda intervención del azar» (2002: 92), anticipándose así a uno de los postulados básicos de la estética oulipiana.

En realidad, el llamado procedimiento o método rousseliano comprende tres procedimientos distintos (o tres estadios de evolución de un mismo procedimiento), basados en la potencialidad diegética de la homonimia, la polisemia y la homofonía: el procedimiento primitivo, el procedimiento amplificado y el procedimiento evolucionado, según la nomenclatura propuesta y desarrollada por Salceda (2002: 43-100)⁶⁶. El primer estadio o *procedimiento primitivo* consiste en elegir dos palabras parónimas (es decir, que solo difieran en una letra) e insertarlas en sendas frases homónimas (es decir, aparentemente idénticas, pero que permitan lecturas dispares por el carácter polisémico u homónimo de sus componentes), para escribir a continuación un relato que tenga como punto de partida la primera frase y como punto de llegada la segunda. Roussel pone este primer ejemplo (1973: 25): a partir de las palabras parónimas *billard* y *pillard*, construye el binomio «Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard» (las letras [signos tipográficos] en blanco [escritas con tiza blanca] en las bandas [los bordes] de la vieja mesa de billar) y «Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard» (las cartas [misivas] del blanco [enviadas por un hombre blanco] contra las bandas

⁶⁶ Bernard Magné (1993a: 246) utiliza la misma nomenclatura para el segundo y el tercer estadio, pero prefiere llamar al primero «procédé spécial», basándose en las propias palabras de Roussel: «Il s'agit d'un procédé très spécial» (1963b: 11), que la edición española traduce como «peculiar» (1973: 25).

[hordas] del viejo saqueador). Partiendo de estas dos frases, Roussel escribe un relato titulado «Parmi les noirs», que comienza con el narrador (un explorador de raza blanca) escribiendo un criptograma en los bordes de una vieja mesa de billar; dicho criptograma hace referencia a su vez a una novela en la que un hombre, retenido como rehén en África, envía cartas a su esposa en las que relata las hazañas de su viejo raptor y sus hordas saqueadoras (y todo esto a partir de un simple juego homónimo y parónimo). Se trata, qué duda cabe, de un procedimiento rigurosamente formal basado en una constricción estricta y arbitraria, pero que le sirve al escritor como trampolín para activar su creatividad, como punto de partida escritural, como mecanismo desencadenante y potenciador de imágenes, situaciones, acciones o personajes. No es de extrañar, así, que esta *potencialidad* del procedimiento llamase la atención del Oulipo (que lleva inscrito lo potencial en su propio nombre) y quizá sea también la que llevó a Dalí a calificar el procedimiento rousseliano de ‘cibernético’, pues el diccionario de la RAE define el vocablo como «perteneciente o relativo a la realidad virtual», y ya hemos visto la estrecha relación que existe entre los conceptos de virtualidad y de potencialidad.

Sin embargo, como *contrainte*, el procedimiento primitivo no es demasiado exigente, ya que escribir una novela empezando y terminando con frases homónimas no supone gran dificultad. De ahí que Roussel lo utilice para escribir relatos, pues el reto consiste en llegar de una frase a la otra lo más rápidamente posible, como él mismo reconoce: «Je me suis efforcé d’écrire chaque histoire avec le moins de mots possible» (en Caradec, 1997: 293). Pero Roussel no se conforma con escribir relatos, Roussel quiere ser el Julio Verne del siglo XX y para ello necesita desarrollar su método de tal forma que le sirva para escribir novelas: el *procedimiento amplificado*. El punto de partida es similar: se trata de elegir dos palabras homónimas y unir las mediante la preposición *à* (una preposición que da mayor juego en francés que en español), de

manera que el primer significado de ambas pertenezca a un universo semántico compartido, pero no el segundo, que es el que acaba utilizando Roussel como material ficcional; así, la increíble historia del tirador Balbet, que disparando con su fusil consigue separar la clara de la yema en un huevo pasado por agua, surge del sintagma *mollet à gras* (en su primera acepción, «pantorrilla de tocino»), que Roussel reinterpreta como «huevo pasado por agua» y «fusil de la marca Gras». El uso combinado de diferentes sintagmas homónimos acaba conformando el material narrativo de una novela como *Impresiones de África*, que Raymond Roussel divide en dos partes, desarrollando específicamente los sintagmas en la primera, para luego retomarlos más sutilmente en la segunda. Y este es el motivo de que Roussel incluyera (en un auténtico alarde de hipertextualidad a la carta) una recomendación inicial a sus lectores: «AVIS: Les lecteurs qui ne sont pas initiés à l'art de Raymond Roussel auront avantage à lire ce livre d'abord de la page 212 à la page 455, ensuite de la page 1 à la page 211»⁶⁷.

Por último, el tercer estadio del método o *procedimiento evolucionado* lo utiliza Roussel para escribir su novela *Locus Solus* y sus piezas teatrales *L'Étoile au Front* y *La Poussière de Soleils*, tras no quedar del todo satisfecho con la experiencia de *Impresiones de África*. En esta ocasión es la homofonía, más que la homonimia, el principio generador de historias: Roussel parte de un enunciado cualquiera (ya sea un verso de Victor Hugo o la dirección postal de su zapatero), para producir una dislocación fonética, que puede ir desde la pura homofonía («charcutier /

⁶⁷ Este aviso no aparece en la edición española que he manejado (Roussel, 1990), pero sí en la edición francesa consultada (Roussel, 1932), en forma de tira de papel de color verde enganchada a la portada, de donde tomo la cita. Por otro lado, el carácter hipertextual de la propuesta rousseliana queda corroborado por la edición digital de *Impressions d'Afrique* realizada por la Université Paris III (consultable en <http://melusine.univ-paris3.fr/RousselImpressionsMenu.htm>), que ofrece al lector la posibilidad de iniciar la lectura en la primera o en la segunda parte, dependiendo de si se considera iniciado o no en el arte de Raymond Roussel.

char qu'ut y est») hasta la mera aproximación sonora («au clair de la lune mon amie Pierrot / eau glaire de là l'anémone à midi négro»). Una vez transformado fonéticamente el enunciado inicial, Roussel se inspira en él para crear una ficción, pero intentando (a diferencia de lo que hacía en los otros dos procedimientos) que el artificio quede lo más oculto posible, como él mismo declara: «El dado con las inscripciones *L'ai-je eu, l'ai-je, l'aurai-je* (¿lo tuve, lo tengo, lo tendré?) proviene de la palabra *déluge* (diluvio): de *dé l'eus-je* (dado, lo tuve). En este caso, he optado por *l'ai-je eu* en vez de *l'eus-je* (¿lo he tenido? en vez de ¿lo tuve?) porque temí que, si escribía *dé l'eus-je*, el procedimiento sería demasiado visible para el lector» (Roussel, 1973: 44). Este interés de última hora por ocultar el procedimiento (que encontrará su eco en las disputas oulipianas entre los partidarios de revelar las *contraintes* y los partidarios de callarlas) supone un reconocimiento de que el método empleado por Roussel no es tanto una herramienta de lectura (y, por tanto, de desciframiento o decodificación de su obra), sino más bien de escritura: el botón que sirve para activar la imaginación creadora. Por otro lado, el recurso a los juegos homófonos lo encontraremos también en los autores oulipianos, tanto en la creación de textos individuales (el *Petit abécédaire illustré* de Georges Perec es un buen ejemplo), como colectivos (bien conocidas son las variaciones homófonas que a partir del nombre de Montserrat Caballé sirvieron a los escritores oulipianos para escribir microrrelatos o fábulas-exprés, cuya conclusión o resolución era precisamente la propia variación homófona⁶⁸). Finalmente, no conviene pasar por alto el carácter combinatorio del procedimiento rousseliano, que vuelve a acercarlo a la noción de hipertextualidad (o, cuanto menos, de seudohipertextualidad),

⁶⁸ Estos textos están recopilados en el n.º 16 de La Bibliothèque Oulipienne, bajo el título de *La Cantatrice Sauve* (Burgelin et ál., 1990), y en su elaboración participaron también autores no oulipianos, como Claude Burgelin o Béatrice de Jurquet.

tal como reconoce el propio Queneau al asegurar que «chez Roussel, c'est l'invention même qui est d'origine combinatoire» (1962: 52).

Ciertamente, las *revelaciones* que Raymond Roussel hace en *Comment j'ai écrit certains de mes livres* pueden resultar sospechosas a los lectores escépticos, y el libro no se ha librado de las acusaciones de falsedad, engaño o mixtificación. Incluso Michel Foucault, en su ensayo sobre Raymond Roussel, se hace eco de dicha posibilidad: «También es posible que la revelación de *Comment j'ai écrit* carezca de todo valor que no sea el propedéutico, que constituya una especie de mentira saludable, verdad parcial que señala tan solo que es menester buscar más lejos y por corredores más profundos» (1973: 16). Pero, independientemente del grado de mixtificación que pueda haber en las revelaciones de Roussel, lo cierto es que el escritor francés parece entender el acto creativo como un proceso formal y consciente que utiliza una serie de recursos estrictamente lingüísticos (en sus diferentes variantes morfológicas, sintácticas, fonéticas o semánticas) para elaborar textos literarios, confirmando lo que décadas más tarde dirá Jacques Derrida: que no hay *hors-texte*. La literatura se revela entonces como pura textualidad, quedando desterradas tanto la inspiración (así lo entiende Christelle Reggiani, al asegurar que «le texte roussellien à procédé n'apparaît pas assimilable par les théories traditionnelles, romantiques [...] fondées sur l'idée d'inspiration» [2001: 158]), como la propia realidad, pues «es necesario que la obra no contenga nada real, ninguna observación del mundo o de los pensamientos, tan solo combinaciones totalmente imaginarias» (Ford, 2004: 57).

De todos modos, a pesar de esta última referencia al procedimiento de Raymond Roussel como un mecanismo esencialmente combinatorio, a pesar de que Dalí lo calificase de método cibernético y Vila-Matas de antecedente de nuestra era digital, a pesar de que Roussel propusiera a los lectores de *Impresiones de África* dos modos de lectura

distintos y a pesar de que su obra haya sido reivindicada por los teóricos del hipertexto (junto a la de Rabelais, Sterne, Borges o Joyce), lo cierto es que su largo poema titulado *Nouvelles impressions d'Afrique* (1963c) es el que acaba justificando plenamente su inclusión en este capítulo dedicado a los plagios por anticipación de los hipertextos oulipianos.

Nouvelles impressions d'Afrique, último libro publicado en vida por Raymond Roussel (en 1932), presenta una estructura que puede ser calificada de hipertextual, y ello por dos motivos principales: por la inclusión de notas al pie (y no precisamente explicativas, pues están escritas en verso como el resto de la obra, por lo que pueden considerarse digresiones del texto principal que se ofrecen al lector de manera alternativa) y por la peculiar utilización de paréntesis en cascada o *en abyme* (llega a haber paréntesis incrustados de hasta quinto grado, lo que parece indicar una jerarquización de la obra en diferentes estratos o niveles). En realidad, la idea de Roussel era marcar estos estratos con tinta de diferentes colores, facilitando la lectura por niveles, tal como señala Hermes Salceda en un esclarecedor artículo titulado «*Nuevas impresiones de África como hipertexto*» (2007: 120); pero la idea no se concretó hasta 2004, cuando el editor Jacques Sivan publicó una «cuidadísima edición» donde el color no tiene «una función meramente decorativa, para crear un objeto más estético, sino que se funde con el texto al que acompaña, lo estructura y favorece distintos recorridos de lectura» (Salceda, 2007: 121)⁶⁹. Roussel incluye, además, cincuenta y nueve ilustraciones, algunas de las cuales remiten directamente a pasajes del texto, lo que acaba reforzando su carácter hipertextual –o hipermedial–, al sugerir al lector la búsqueda de relaciones entre la letra

⁶⁹ Cuatro años después, Jacques Roubaud retoma esta idea en su rizomático proyecto titulado *Le grand incendie de Londres* (analizado en el apartado 3.5.3), concretamente en la sexta rama, *La Dissolution*, lo que contribuye a reforzar la consideración de *Nouvelles impressions d'Afrique* como plagio por anticipación oulipiano.

y la imagen. Todo esto, como señala Christelle Reggiani (2004: 39-40), acaba por poner en entredicho la posibilidad de una «lecture linéaire. Il remet par là fortement en cause le principe unitaire de continuité du texte». Y así lo entiende también Claude Berge cuando reproduce, en *La littérature potentielle* (1973: 55), una figura arborescente que representa la cascada de paréntesis en el primer canto de *Nouvelles impressions d'Afrique* (los números indican el número del verso en que se abre y se cierra el paréntesis):



Ilustración 5: Gráfico arborescente que muestra la estructura de paréntesis encastrados de las Nouvelles impressions d'Afrique de Raymond Roussel.

Por ello mismo, esta particular estructura parece pedir a gritos su adaptación a un soporte electrónico (lo que vendría a confirmar la

afirmación vilamatiana de que Raymond Roussel anticipa, en cierto modo, nuestra era digital): uno de los mejores y más recientes ejemplos lo encontramos en la adaptación concebida por Inés Laitano, Philippe Bootz y Hermes Salceda (consultable en www.rousselnia.fr), que explota toda la potencialidad hipertextual de la obra rousseliana al ofrecer distintos itinerarios de lectura, ya sea partiendo de una vista lineal del texto (en la que el lector va desplegando los diversos estratos a través de hipervínculos) o topográfica (que permite realizar recorridos transversales, dejando al usuario la responsabilidad de elegir el nivel parentético que desea leer), todo ello utilizando distintos colores (o más bien distintos tonos de un mismo color, el azul) e incluyendo las cincuenta y nueve ilustraciones de la edición original. De hecho, parece como si Raymond Roussel hubiera intuido que había escrito una obra que debía leerse en un soporte nuevo, porque llegó a idear una máquina para leer su propio libro, tal como señala Belén Gache:

Con sus diferentes niveles de lectura y su concepción no lineal, *Nouvelles Impressions d'Afrique* ponía en evidencia las limitaciones de la forma «libro impreso». La dificultad en su lectura llevó al propio Roussel a imaginar una máquina a partir de la cual el texto pudiera leerse. La misma fue presentada en 1937, en una exhibición surrealista. Consistía en una serie de tarjetas enhebradas en un eje, a la manera de un fichero circular. Los márgenes superiores de las tarjetas estaban coloreados de diferentes colores de acuerdo al grado de encastre del fragmento de texto que dicha tarjeta contenía (Gache, 2007).

En definitiva, el rechazo del azar, la ruptura de la linealidad, el uso de constricciones, la apuesta por la virtualidad o la búsqueda de un lector activo que consiga salir airoosamente del laberinto parentético que propone un texto como *Nouvelles impressions d'Afrique* son algunos de los elementos que nos llevan a considerar a Raymond Roussel como un

plagiario por anticipación de las estructuras hipertextuales oulipianas, por no hablar también del carácter lúdico de toda su obra, que queda confirmado (si es que hacía falta confirmarlo) por la inclusión en *Cómo escribí algunos libros míos* de un método ajedrecístico (inventado por él mismo) para dar jaque mate teniendo únicamente un alfil y un caballo⁷⁰. Aunque si la obra de Roussel es un juego, se trata, sin duda, de un juego muy serio: casi me atrevería a decir de un juego con la posteridad.

3.1.3. Hiperplagios por anticipación

Si incluir los laberintos del siglo de oro español en un capítulo como este ha sido un acto de justicia (poética) e invocar a Raymond Roussel ha servido para constatar que el gran plagiario por anticipación oulipiano se merece también un lugar en la genealogía del hipertexto, este último apartado pretende demostrar que entre la fundación del Oulipo (en 1960) y la acuñación del término 'hipertexto' (en 1965) se produce un caldo de cultivo literario que lleva (directa o indirectamente) del primero al segundo. Tras la publicación en 1961 de los *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, otras obras no oulipianas, como *Composición n.º 1* de Marc Saporta (publicada originariamente en 1962), *Pálido fuego* de Nabokov (también en 1962), *Rayuela* de Cortázar (en 1963) o *Juego de cartas* de Max Aub (en 1964), por citar solo algunos ejemplos insoslayables, evidencian el auge de las estructuras hipertextuales durante el primer lustro de la década de 1960 y propician,

⁷⁰ La inclusión de este método en el testamento literario de Roussel no es en absoluto gratuita, pues está íntimamente ligado al propio procedimiento de escritura rousseliano, tal como señala Hermes Salceda en un interesante artículo titulado «Cases et folios», donde sostiene precisamente dicha tesis: «La "Formule Raymond-Roussel" permet aux joueurs d'échecs de fixer et de contrôler les mouvements des pièces, le procédé de Raymond Roussel permet aux écrivains de mettre en mouvement leur imagination» (1993: 86). Y luego apostilla: «Les échecs en tant que jeu impliquant une technique précise et un enchaînement logique dans le développement des parties sont peut-être une image impeccable du travail de l'écriture rousselliene» (1993: 89).

de algún modo, la aparición del término 'hipertexto'. Es por ello por lo que podríamos calificar estas obras de *hiperplagios por anticipación*, pues si bien son posteriores a la fundación del Oulipo (y, por tanto, no pueden ser considerados plagios por anticipación oulipianos), son anteriores a la acuñación del término 'hipertexto' por parte de Ted Nelson. Ofrecer aquí unas leves pinceladas de los mecanismos que conforman estas obras puede sernos útil para trazar el puente definitivo entre los plagios por anticipación de los hipertextos oulipianos y los propios hipertextos oulipianos.

Resulta curiosa la displicencia (por no decir el desprecio) con que los oulipianos acogieron una obra como *Composición n.º 1* de Marc Saporta, publicada en Francia apenas dos años después de la fundación del Oulipo y al año siguiente de la aparición de los *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau⁷¹. Quizá quisieron demostrar con ello la sustancial diferencia entre la propuesta exponencial queniana (donde la combinatoria es fruto de un riguroso trabajo de coherencia sintáctica, prosódica y semántica) y la propuesta factorial de Saporta (que parece apostar por el azar, al proponer al lector que utilice las ciento cincuenta páginas de su libro —seltas e impresas por una sola cara⁷²— como si fueran una baraja de cartas). Así parecía entenderlo Georges Perec en una conferencia pronunciada en 1967 y titulada «Écriture et mass-media», omitiendo (de un modo nada inocente) el nombre del autor y de la obra: «La liberté, plus récemment, a plutôt pris l'alibi du hasard; voici quelques années, un auteur proposait un roman dont les pages se battaient comme un paquet de cartes, donnant naissance à un nombre relativement

⁷¹ La novela de Saporta no ha sido publicada en español hasta 2012 (medio siglo después de que apareciera en Francia), en una cuidada edición de Capitán Swing (Saporta, 2012).

⁷² Sorprendentemente, en la Bibliothèque Nationale de France encontré un ejemplar del libro de Saporta (signatura 16-Y2-25611) ¡con las páginas cosidas! Lo cual, desde luego, invalida la idea misma de la obra...

important de romans; il ne s'agissait que d'un gadget: chaque page se suffisait à elle-même» (2003a: 102). Pero, en el fondo, la propuesta de Saporta no se diferencia tanto de la forma inventada recientemente por el oulipiano Frédéric Forte llamada *bristol* (ver apartado 3.6.9) y la alusión de Perec al «nombre relativement important de romans» que permite construir *Composición n.º 1* no deja de ser maliciosa, pues ese número *relativamente importante* es mucho mayor (por no decir infinitamente mayor) que el número de sonetos ya de por sí estratosférico que permiten combinar los *Cent mille millions de poèmes*. En efecto, si la obra de Queneau contiene en potencia 10^{14} sonetos distintos (que dan para casi doscientos millones de años de lectura ininterrumpida), el número de secuencias posibles que ofrece la novela de Saporta (pues, al fin y al cabo, se trata de una novela, con personajes y peripecias) es de 150! (es decir: factorial de 150, que es el número de páginas que tiene el libro), una cantidad aún más inimaginable que la de los poemas quenianos. Según mis cálculos, para leer todas las secuencias de *Composición n.º 1* —aceptando una velocidad de crucero de dos minutos de lectura por página y leyendo 365 días al año las veinticuatro horas del día— necesitaríamos remontarnos al Big Bang varios centillones de veces, pues se estima que la explosión original tuvo lugar hace $1,37 \times 10^{10}$ años (13.700 millones de años), mientras que para agotar las posibilidades de lectura de la *Composición n.º 1* necesitaríamos más de 10^{262} años. En la introducción a la novela (o a las novelas), el propio Marc Saporta explica el funcionamiento del *juego*: «Se ruega al lector que mezcle estas páginas como una baraja. Que las corte, si lo desea, con la mano izquierda, igual que una echadora de cartas. El orden en el que salgan las hojas después de hacerlo orientará el destino de X. Porque el tiempo y el orden de los acontecimientos regulan la vida más que la naturaleza de esos acontecimientos» (2012: s. p.). La potencialidad, pues, convertida en juego, la virtualidad en arte, la fragmentariedad en destino, la

interactividad en norma, la multiseccionalidad en camino, la descentralización en estandarte y el lector en demiurgo, en artífice de su propio universo⁷³.

Del mismo año que *Composición n.º 1* es *Pálido fuego* de Nabokov, una novela calificada por Georges Steiner de «pastiche épico-burlesco» (2002: 23) y concebida como la extensa glosa de un poema. El libro está conformado por un «Prólogo», firmado por el autor de la glosa (el crítico literario Charles Kinbote); por un poema del escritor John Francis Shade, cuyo título —inspirado en un pasaje del *Timón de Atenas* shakespeariano— no es otro que «Pálido fuego: Poema en cuatro cantos» (compuesto de 999 versos); por los «Comentarios» al poema, que ocupan el grueso del libro y remiten directamente a los versos —numerados— de «Pálido fuego»; y, por último, por un índice de nombres propios que reenvían tanto al poema de Shade como a las notas de Kinbote. Esta particular estructura de remisiones ofrece al lector la posibilidad de elegir una lectura lineal (leer primero el poema y luego los comentarios) o salteada (leer el poema al mismo tiempo que los comentarios, con la opción de recurrir al índice final), por lo que la multiseccionalidad y la interactividad del lector parecen aseguradas. Así lo entienden también María José Vega (al considerarlo como uno de los «predecesores» de la literatura hipertextual [2003: 13]), Marie Laure Ryan (clasificándolo entre los «textos ergódicos, no electrónicos, interactivos» [2004a: 253-254]) o

⁷³ Al igual que ocurre con las *Nouvelles impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, esta potencialidad hipertextual de la obra de Marc Saporta la hace especialmente apta para su trasvase a un soporte digital, como demuestra el hecho de que Apple creara en 2011 una versión de *Composición n.º 1* para iPad. Sendos anuncios publicitarios (disponibles en www.youtube.com/watch?v=oiDrTltpuh0 y www.youtube.com/watch?v=ZcYHQ25Ikfl) muestran las dos maneras —analógica y digital— de afrontar la lectura de la novela: en la primera, un joven sentado en un parque tiene entre las manos el cofre con las ciento cincuenta hojas sueltas de la versión impresa, que salen volando en todas direcciones; en la segunda, una mano interactúa con la pantalla táctil de un iPad que nos muestra la edición electrónica del libro. En ambos casos, sin embargo, la publicidad termina con el mismo mensaje: «This book can be read in any order».

Espen Aarseth, quien señala que *Pálido fuego* «puede describirse a un tiempo como unicursal y multicursal» (2004: 125), puesto que

La nota al pie es un ejemplo típico de estructura que puede entenderse a la vez como unicursal y multicursal. Crea un *bivium*, o elección de ampliación, pero si decidimos tomar este camino (leer la nota a pie de página), la propia nota nos devuelve al camino principal inmediatamente después. Quizás un texto con notas a pie de página pueda describirse como multicursal en su microescala y unicursal en su macroescala. *Pálido fuego* de Nabokov, sin embargo, deja la elección de dicho modelo al albedrío del lector [...]; puede leerse de forma unicursal, de corrido, o bien de modo multicursal, saltando entre los comentarios del poema (2004: 126).

En realidad, el propio texto (en el prólogo firmado por Charles Kinbote) se hace eco de esta posibilidad, sugiriéndole al lector un recorrido no lineal de lectura y relectura: «Aunque esas notas, con arreglo a la costumbre, vienen después del poema, se aconseja al lector consultarlas primero y luego estudiar el poema con su ayuda, releerlas naturalmente al seguir el texto y quizá, después de haber terminado el poema, consultarlas por tercera vez para completar el cuadro» (Nabokov, 2006: 27). En cierto modo, con este fenomenal ejercicio hermenéutico, el ficticio prologuista no hace más que rendir homenaje al poeta que está glosando, quien al final de su composición (versos 970-973) escribe: «Creo que entiendo / la existencia, o por lo menos una minúscula parte / de mi existencia, solo a través de mi arte, / en términos de placer combinatorio» (2006: 68). Esta concepción combinatoria de la escritura (de la vida, incluso), unida a su pasión por el juego (que se aprecia de manera literal en novelas como *La defensa*, centrada en la historia de un jugador de ajedrez profesional), hace que la obra de Nabokov sea enormemente apreciada por los miembros del Oulipo, hasta el punto de que Georges

Perec lo elige como uno de los autores que aparecen citados implícitamente en *La vida instrucciones de uso* (ver apartado 3.3.2) y Paul Braffort lo sitúa como uno de los tres vértices de su particular triángulo equilátero —junto a los oulipianos Raymond Queneau e Italo Calvino—, en el cuarto capítulo de su ensayo *Science et littérature* (Braffort, 2002d). Por su parte, Vladimir Nabokov —si bien lo más probable es que desconociera la existencia del Oulipo cuando concibió *Pálido fuego*— apreciaba también la obra de algunos escritores oulipianos, particularmente de Raymond Queneau, de quien admiraba obras como *Zazie en el metro* (que la crítica ha comparado en más de una ocasión con su *Lolita*) o los *Ejercicios de estilo*, a los que consideraba «un chef d'œuvre palpitant et en fait une des plus merveilleuses histoires de la littérature française» (en Braffort, 2002d: 172). La inclusión de *Pálido fuego* en este apartado de hiperplagios por anticipación queda, pues, más que justificada, tanto en su vertiente oulipiana como en la hipertextual.

En una línea parecida se sitúa *Rayuela*, del escritor argentino Julio Cortázar, que ya hemos tenido ocasión de invocar aquí en diversas ocasiones, pues suele ser considerada por la crítica hipertextual como «un claro ejemplo de literatura ergódica» (Borràs, 2005: 45). Escrita en París y publicada por primera vez en 1963, la novela se inicia con un «Tablero de dirección» que incluye esta advertencia:

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes:

El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente (1995: 13).

Cortázar reproduce a continuación el orden de lectura salteado, que consta de 155 capítulos (aunque, en realidad, los primeros 56 se suceden linealmente, y son los otros 99 los que se van intercalando de manera desordenada). Nos encontramos, así, ante un ejemplo elemental de hipertextualidad analógica, en el que no faltan los síntomas imprescindibles (fragmentariedad, multisequencialidad, interactividad o descentralización, por no hablar de la concepción lúdica, que aparece reivindicada desde el propio título de la novela), aunque su desarrollo se limite a un estado que podríamos calificar de embrionario. No es de extrañar, por ello, que el trabajo de Cortázar llamara la atención de los autores oulipianos, hasta el punto de que aún existe la creencia, cada vez más extendida, de que el autor de *Rayuela* fue miembro del Oulipo⁷⁴. Ciertamente, el interés del escritor argentino por el juego (que aparece también de manera explícita en el título de otras novelas suyas, como *62 Modelo para armar* o *Final del juego*), por las acrobacias verbales (especialmente por los palíndromos, que adquieren especial relevancia en algunos de sus cuentos, como «Lejana» o «Satarsa») o por la patafísica («Con la Maga hablábamos de patafísica hasta cansarnos», escribe en *Rayuela* [1995: 26]⁷⁵) hizo que el Oulipo le propusiera entrar a formar

⁷⁴ Sin duda ha contribuido a ello el hecho de que el artículo de la Wikipedia española dedicado al Oulipo incluya a Julio Cortázar entre sus miembros, un error que se ha propagado como la peste y que ha llegado incluso a contagiarse a supuestos especialistas (uno de los ejemplos más sonados es el de la editorial Demipage, apuntado en la nota 54). Sin embargo, basta algo tan simple como consultar la página web del grupo (Oulipo, 2012a) para constatar que se trata de una patraña. (Para un análisis más detallado sobre las relaciones entre Cortázar y el Oulipo, cf. mi artículo «Julio Cortázar y la literatura potencial» [Martín Sánchez, 2005]).

⁷⁵ De hecho, el Collège de 'Pataphysique nombró a Julio Cortázar Commandeur Requis de l'Ordre de la Grande Gidouille el día 2 del mes de Haha del año patafísico 102 (1974 vulg.).

parte del grupo, como afirma Hervé Le Tellier (2012) y relata irónicamente Jacques Jouet en un texto titulado «Une lettre de Julio Cortázar», donde cede la palabra al autor de *Historias de cronopios y de famas*:

Chers Oulipiens de l'Oulipo [...]: D'abord, sachez que je n'ai pas oublié un certain événement auquel vous faites vous-mêmes volontiers allusion. Dans les années 1970 (je ne sais plus trop précisément laquelle, et vous non plus à ce qu'on m'a dit), vous aviez émis le souhait que je vous rejoigne au sein de l'Ouvroir de Littérature Potentielle en tant que membre à part entière. On dit, ça et là, que j'avais décliné l'invitation. Je ne me souviens plus très bien, ni de l'offre, ni du refus. Je ne sache qu'il y ait de cela des traces écrites. Au bénéfice du doute, admettons donc cette offre, assumons ce refus. Je mentirais si je vous disais qu'aujourd'hui je le regrette, au fond je m'en fous complètement (Jouet, 2007: 12).

Sea como fuere, de lo que no cabe duda es de que la *Rayuela* de Cortázar es un hiperplagio por anticipación, tanto por su carácter de hipertexto analógico *avant la lettre*, como por su carácter paraoulipiano (que termina de evidenciarse con las referencias que hay a Raymond Queneau en el libro [1995: 63 y 112]). Aunque quizá el mejor ejemplo de ello sea el Rayuel-o-matic, la máquina ideada por el Serenísimo Juan Esteban Fassio (fundador del Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires) para leer *Rayuela*, a imagen y semejanza de la construida para leer las *Nouvelles Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, como si la novela cortazariana reclamase un soporte diferente para ser leída. Y el propio Cortázar se hace eco de dicha máquina en *La vuelta al día en ochenta mundos*, llegando a reproducir algunos de los gráficos, diseños y dibujos realizados por Fassio para explicar el funcionamiento del Rayuel-o-matic (Cortázar, 1993: 112-121).

Pero si hay un hiperplagio por anticipación que reúne todos los requisitos para convertirse en el anunciador definitivo del hipertexto —y que nos servirá para salir por la puerta grande de este capítulo—, ese es *Juego de cartas*, de Max Aub, publicado originariamente en México por Alejandro Finisterre⁷⁶ (en 1964) y reeditado en España por Cuadernos del Vigía (en 2010). La obra se ofrece literalmente como una doble baraja de naipes; o, más precisamente, como una doble baraja de *cartas*, pues no solo está conformada por dos mazos de cincuenta y cuatro naipes cada uno (incluyendo los comodines o *jokers*), sino que en el reverso de todos ellos puede leerse un texto epistolar (es decir, una carta) que acompaña a los dibujos del anverso, firmados por el pincel de Josep Torres Campalans (heterónimo del propio Aub). Y así, si los dos mazos de naipes permiten jugar a cualquiera de los múltiples juegos de cartas que existen en el mundo (tanto de barajas españolas como francesas, pues las ilustraciones de Torres Campalans son a su vez dobles: oros/picas, espadas/tréboles, copas/corazones, bastos/diamantes), los textos epistolares permiten reconstruir la historia del malogrado Máximo Ballesteros, tal como se explica en el texto de la contracubierta, escrito por el propio autor (Aub, 2010)⁷⁷:

REGLAS DEL JUEGO: Se baraja, corta, reparte una carta a cada persona que toma parte en el juego. La primera, a la derecha del que dio, lee su texto, luego, el siguiente, hasta el último. Después, el primero saca una carta del monte formado por las que quedaron, la lee, y así los demás sucesivamente, hasta acabar con los naipes. Puede variarse el juego dando, desde el principio, dos o tres cartas, a gusto de los jugadores, con

⁷⁶ Alejandro Finisterre no solo fue editor y albacea literario (de León Felipe, entre otros), sino también inventor y aficionado a todo tipo de juegos, lo que le llevó a idear durante la guerra civil española un prototipo de fútbolín, por lo que es considerado por muchos como el padre de este popular juego (cf. Martín Sánchez, 2010).

⁷⁷ Hablo de ‘contracubierta’ a falta de otro término más específico, pues el *Juego de cartas* se ofrece en forma de estuche en cuyo interior se alojan los 108 naipes.

la seguridad de que el resultado será siempre diferente. Es juego de entretenimiento; las apuestas no son de rigor. Permite, además, toda clase de solitarios. Gana el que adivine quién fue Máximo Ballesteros.

La cantidad de *manos* posibles (lo que equivale a decir de textos diferentes) vuelve a ser el resultado de una combinación de tipo factorial: 108!; es decir, una cantidad nuevamente inimaginable, que nos obligaría a retroceder varias veces —si pretendiéramos leer todas las combinaciones— hasta el origen del universo, tal como ocurría en la *Composición n.º 1* de Marc Saporta. La comparación no es fortuita, pues no solo salta a la vista la semejanza entre ambas obras, sino que Max Aub tenía ya listo su *Juego de cartas* cuando apareció el texto de Saporta, lo que le llevó a postergar su publicación⁷⁸. Sin embargo, la novela de Aub (él mismo la califica de «noveletta» [2003: 43]) refleja mejor aún la esencia misma de la hipertextualidad, ya que además de fragmentaria, multisequencial, descentralizada y virtual, es en sí —literalmente— un juego interactivo y plural (no en vano las «Reglas del Juego» aconsejan una lectura colectiva, aunque estén permitidos también los solitarios). Por otro lado, el hecho de que la obra fuese concebida poco después de la fundación del Oulipo (en 1962) y que remita por su carácter combinatorio a los *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau (de 1961) parece indicar cierta filiación oulipiana. A nadie extrañará, así, que Pablo Moíño Sánchez diga del *Juego de cartas* de Max Aub que «no puede sino considerarse oulipiano» (2007: 259).

⁷⁸ El propio Aub se hace eco de esta coincidencia en la entrada de su diario correspondiente al 30 de junio de 1962: «Leo hoy en *L'Express* del 28, entre los libros recomendados para las vacaciones, "*Composition n.º 1*, por [sic] Marc Saporta. Un roman dont chaque page est autonome et qu'on peut battre como [sic] un jeu de cartes...". Echa abajo mi *Juego de cartas*, que escribí hace un par de meses pensando imprimirlo en auténticas barajas para ser regaladas a mis amigos para navidad. Las ideas son del tiempo. No hay nada que hacer» (2003: 243).

3.2. RAYMOND QUENEAU O LA ESTÉTICA DE LA VIRTUALIDAD

Definido por Jacques Bens (1981: 30) como un «atleta completo de la literatura», de lo que no hay duda es de que Raymond Queneau (El Havre, 1903 - París, 1976) fue uno de los escritores más peculiares de las letras francesas del siglo XX. A diferencia de Groucho Marx, que se negaba a entrar en cualquier club que le admitiera como miembro, Queneau perteneció a muchos y de lo más diversos: integrante del grupo surrealista, afiliado a la Société Mathématique de France, Sátrapa Trascendente del Collège de 'Pataphysique, miembro de la Académie Goncourt o director de redacción de la Encyclopédie de la Pléiade, alcanzó cierta popularidad con la publicación en 1947 de los *Ejercicios de estilo*, popularidad que se vería ratificada años más tarde con el éxito de *Zazie en el metro* (en 1959) y su posterior adaptación al cine por parte del director Louis Malle. De los *Ejercicios de estilo* se llegó a decir que suponía «une tentative de démolition de la littérature» (Queneau, 1965: 43) y de *Zazie en el metro* que pretendía acabar con la lengua francesa, ya desde su célebre y celebrada primera frase: «Doukipudonktan, se demanda Gabriel excédé» (Queneau, 1959: 9)⁷⁹. Pero ninguna de las dos acusaciones son ciertas, pues para entonces ya hacía tiempo que Raymond Queneau había desechado las veleidades vanguardistas (su ruptura con Breton y el grupo surrealista se había producido a finales de los años veinte), apostando por la utilización de rígidas reglas formales («Je me suis fixé des règles aussi strictes que celles du sonnet», diría en relación a la génesis de su primera novela, *Le Chiendent*, publicada en 1933 [Queneau, 1965: 42]) y por la actualización –que no desaparición– de la ortografía francesa, al considerarla «un système de graphies

⁷⁹ La traducción española de Fernando Sánchez Dragó dice: «Pero quien apestasí, se preguntó Gabriel, crispado» (1978: 13).

chaotiques, absurdes et arbitraires, une invention des premiers imprimeurs pour rendre le métier difficile et se créer ainsi des privilèges corporatifs» (1965: 78-79).

Pero si Raymond Queneau suele aparecer citado en las historias del hipertexto no es por todo esto, sino por su pertenencia al Oulipo y, especialmente, por ser el autor de los *Cent mille milliards de poèmes* y de «Un conte à votre façon», dos hitos ineludibles que analizaremos detalladamente en las próximas páginas. Sin embargo, el interés queniano por las estructuras hipertextuales (*avant la lettre*, claro está) puede rastrearse ya desde sus primeras obras, como él mismo deja entrever: «J'ai toujours pensé qu'une œuvre littéraire devait avoir une structure et une forme, et dans le premier roman que j'ai écrit, je me suis appliqué à ce que cette structure soit extrêmement stricte, et de plus qu'elle soit multiple, qu'il n'y ait pas une seule structure, mais plusieurs. Comme à ce moment-là j'étais, disons, un peu arithmomane, j'ai bâti cette construction sur des combinaisons de chiffres» (1962: 47-48). Así, no es trivial que en una novela como *Odile* (publicada en 1937 y que le sirvió a Queneau para soltar el lastre de la herencia surrealista), el narrador sea un joven matemático apasionado por la obra de Leibniz y por la «topología combinatoria» (2008: 151)⁸⁰. También es temprano su interés por las máquinas electrónicas que acabarán posibilitando la eclosión de la hipertextualidad digital: en 1950 aparece la *Petite cosmogonie portative*, un texto que explica la historia del universo en seis cantos de versos alejandrinos, donde el hombre no aparece hasta el final del quinto y las

⁸⁰ En *Odile* es también donde aparece uno de los alegatos más contundentes de Queneau contra la inspiración: «Ellos la oponen a la técnica y quieren poseerla de forma constante renegando de toda técnica, aun de aquella que consiste en atribuir un sentido a las palabras. [...] Me imagino, al contrario, que el verdadero poeta no se encuentra nunca "inspirado": está precisamente por encima de ese más y de ese menos, iguales a sus ojos, que son la técnica y la inspiración; iguales porque domina ambas a la perfección. El verdadero inspirado nunca está inspirado: lo está siempre; no busca la inspiración ni se irrita contra técnica alguna» (2008: 162-163).

máquinas protagonizan el sexto, dando a entender que el futuro del universo está en sus manos⁸¹. Y en este mismo año Raymond Queneau entra a formar parte del Collège de 'Pataphysique, acontecimiento para nada anecdótico, pues no hay que olvidar la definición que da de *la Science* el padre de la Patafísica, Alfred Jarry: «La Patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias, que concierta simbólicamente a los lineamientos las propiedades de los objetos descritos por su virtualidad» (Jarry et ál., 2007: 60).

Así, el concepto de virtualidad se revela fundamental dentro de la estética queniana (si es que puede hablarse de una sola estética queniana), pues constituye el lazo de unión entre su filiación patafísica y su interés por lo hipertextual. De ahí que podamos hablar de una cierta estética de la virtualidad en la obra de Queneau, especialmente en relación a dos hipertextos analógicos como son los *Cent mille milliards de poèmes* y «Un conte à votre façon», con los cuales Queneau hace buena la definición propuesta por Pierre Lévy en *¿Qué es lo virtual?* (1999: 39), apuntada más arriba: «Un hipertexto es una matriz de textos potenciales, de los cuales solo algunos se realizarán como resultado de la interacción con un usuario». Esta apuesta por la virtualidad (entendida como potencialidad de un texto que el lector está obligado a actualizar para que pueda existir) cobrará aún mayor relevancia en contraste con la apuesta por la exhaustividad de otro de los grandes autores oulipianos, Georges Perec, cuya primera reacción ante una estructura arborescente será la de agotarla, la de obligar al lector a recorrer todas las ramas del árbol, en lugar de ofrecerle la posibilidad de elegir la que prefiera para llegar hasta la copa.

⁸¹ En este sentido, conviene recordar las declaraciones de Queneau a la radio francesa en 1962, en relación al uso literario de la incipiente informática: «Naturellement, il faudrait qu'on ait des machines qui travaillent pour nous. Cela va venir» (1962: 151).

De todos modos, si bien puede afirmarse que la virtualidad patafísica le abre a Queneau la puerta de la hipertextualidad, no conviene olvidar que es el concepto de potencialidad reivindicado por el Oulipo el que le acaba mostrando definitivamente el camino. En este sentido, la fundación del grupo en noviembre de 1960 supone el acicate definitivo para que el autor de *Zazie en el metro* decida aventurarse en la exploración de un hipertexto, al verse arropado por un grupo de escritores y matemáticos cuyo objetivo no es otro que «proposer aux écrivains de nouvelles “structures” de nature mathématique ou bien encore inventer de nouveaux procédés artificiels ou mécaniques, contribuant à l’activité littéraire: des soutiens de l’inspiration, pour ainsi dire, ou bien encore, en quelque sorte, une aide à la créativité» (Queneau, 1965: 321). No es de extrañar, así, que fuese la creación del Oulipo –y la insistencia de su buen amigo François Le Lionnais– las que impulsaron a Raymond Queneau a terminar de escribir los diez sonetos combinatorios que habrían de convertirse en el libro fundacional del grupo y en un eslabón imprescindible para el desarrollo de la hipertextualidad en la era digital. Como tampoco es de extrañar que el último libro que Raymond Queneau publicara en vida, *Morale élémentaire*, se inspirase en los sesenta y cuatro hexagramas del más antiguo ancestro de esa genealogía del hipertexto que hemos trazado en el apartado 2.1.2, el *I Ching* o *Libro de las mutaciones*, tal como señala, entre otros, Philippe Moret: «Les notes préparatoires de Queneau, ainsi que des indices dans son journal, montrent en effet que le poète s’est directement inspiré du *Livre des transformations* ou *Yi King*, pour élaborer les poèmes en prose qui constituent les seize pièces de la deuxième partie et les soixante-quatre de la troisième» (Moret, 2004: 224).

Y, todo ello, sin olvidar el carácter lúdico de la literatura, aunque las reglas sean estrictas: «C’est un jeu dont on invente les règles et auquel on obéit» (Queneau, 1962: 56).

3.2.1. *Cent mille milliards de poèmes*

Este poemario de apenas veinte páginas (incluyendo en el recuento el prefacio y el posfacio), publicado por la prestigiosa editorial Gallimard en 1961 (fecha que lo convierte en un hiperplagio por anticipación), marca simbólicamente el nacimiento del Oulipo, hasta el punto de ser considerado por los propios autores oulipianos el libro fundador del grupo y el primer texto intencionadamente potencial. El adverbio no es aquí casual, pues la «lipo», como acabamos de ver con los plagiarios por anticipación, ya existía mucho antes del nacimiento del grupo, aunque se ignorara como tal. De ahí que Jacques Bens afirme que «il était injuste de considérer les poèmes combinatoires de Queneau comme “la première œuvre de littérature potentielle”, car la littérature potentielle existait avant la fondation de l’Oulipo [...]. En revanche, ce que l’on peut affirmer sans grand risque d’erreur, c’est qu’elle constitue la première œuvre de littérature potentielle *consciente*» (1981: 23). De hecho, como el propio Queneau reconoce en el «Mode d’emploi» que abre el libro (1961: s. p.), la idea no le surgió *ex nihilo*, sino que se la inspiró un libro infantil (*Têtes de Rechange*⁸²) en el que se podían combinar las cabezas, los troncos y las piernas de diferentes seres imaginarios. El pistoletazo de salida del Oulipo es, pues, enormemente significativo: reivindicación de la tradición (un libro de sonetos), apuesta por el carácter lúdico de la literatura (una obra infantil está en el origen de los *Cent mille milliards de poèmes*), uso de la combinatoria y las matemáticas como herramientas para alcanzar la potencialidad de los textos, y vindicación del papel activo del lector (que es quien debe reconstruir, a la postre, el puzzle textual que se le ofrece). Características, en su mayoría,

⁸² En la edición de los *Cent mille milliards de poèmes* incluida en las obras completas de la Bibliothèque de la Pléiade se hace referencia a este libro infantil con otro título, *Têtes folles* (Queneau, 1989: 333), nombre que cita también Queneau en sus *Entretiens avec Georges Charbonnier* (1962: 11 y 112).

que hacen también de la obra queniana un referente ineludible en la historia del hipertexto.

Pero, ¿cuál es el funcionamiento de esa máquina para fabricar poemas, tal como la definió el propio Queneau⁸³? Para empezar, el texto está compuesto por diez sonetos de estructura clásica (alejandrinos de rima consonante: ABAB ABAB CCD EED), pero con una particularidad: los diez primeros versos tienen todos la misma rima (terminan en -ise), igual que los diez segundos (acaban en -eaux, y sus variantes fonéticas: -ocs, -ots) y que los diez terceros (otra vez en -ise), y así hasta llegar a los diez últimos versos (que riman todos en -in). Esto, unido al hecho de que la estructura gramatical de cada soneto es aproximadamente la misma, permite combinar los versos de los distintos poemas: cada uno de los diez primeros puede ir seguido de cualquiera de los diez segundos (lo que produce cien combinaciones posibles: 10^2); estos, a su vez, pueden preceder a cualquiera de los diez terceros versos (mil combinaciones: 10^3) y así sucesivamente hasta llegar al último. El resultado son 10^{14} combinaciones —léase sonetos— distintos: es decir, cien billones de poemas (y no cien mil millones, como erróneamente afirma y reitera Isidro Moreno [2002: 39] o como la editorial Demipage tituló en 2011 su particular homenaje a Queneau en el 50.º aniversario de la aparición de la obra [VV. AA.: 2011]⁸⁴). Aunque, en realidad, como señala Lapprand

⁸³ Ya desde el epígrafe, Queneau reivindica la concepción *maquinista* de su obra, al citar las controvertidas palabras de Alan Turing: «Seule une machine peut apprécier un sonnet écrit par une autre machine» (Queneau, 1961: s. p.). En este sentido, hay quien ha querido ver los *Cent mille milliards de poèmes* a la luz de la obra de Ramón Llull, como el oulipiano Harry Mathews, que señala la deuda del texto queniano con la tradición combinatoria y propone su lectura a partir de la *figura universalis* de Llull: «On peu très bien inscrire les quatorze sonnets de Queneau sur la *figura universalis*, chaque cercle étant divisé en dix cases, le cercle extérieur portant tous les premiers vers, celui d'après tous les deuxième vers, et ainsi de suite: ce qui permettrait une lecture aussi complète et peut-être plus commode que celle du livre» (Mathews, 1981a: 107).

⁸⁴ Tampoco son, desde luego, «cien trillones», como traduce incomprensiblemente Miguel Ángel Ramos en el prólogo a *Composición n.º 1* de Marc Saporta (Ramos, 2012: s. p.).

(1998: 46), ni siquiera son exactamente cien billones de sonetos, pues Queneau comete un error (descubierto por el oulipiano Luc Étienne tras la muerte del fundador del grupo) que impide, estricto sensu, que el total de sonetos posibles sea 10^{14} : y es que repite en dos ocasiones a final de dos versos distintos la misma palabra (y, claro, hacer rimar el mismo término no es de recibo para la prosodia clásica, pues contradice la segunda de las dos reglas básicas del soneto, tal como el propio Queneau lo entendía [1965: 329]). En efecto, la palabra «marchandise» aparece al final del séptimo verso del tercer soneto y al final del quinto verso del décimo poema, lo que invalidaría esa combinación; la otra palabra que se repite es «destin», pero como aparece en ambas ocasiones en la misma posición (decimocuarto verso del segundo y el séptimo sonetos) desaparece el problema, ya que nunca podrán coincidir ambos versos en un mismo poema. Así las cosas, el total de sonetos «reglamentarios» que pueden leerse respetando las normas de la prosodia clásica es de 99×10^{12} (o de $10^{14} - 10^{12}$, como prefieren escribir Beaumatin y Berge [1990: 88]), por lo que puede afirmarse, siguiendo a Paul Braffort (1981: 304), que «le titre du texte de Queneau est correct (10^{14} poèmes) mais que ces poèmes ne comportent que 99×10^{12} sonnets». Aunque, quién sabe, tal vez se trate de un rebuscado clinamen del Sátrapa Queneau cuyo propósito aún esté por descubrir...

Para facilitar su lectura, la edición original de Gallimard presenta los diferentes versos cortados en tiras (aunque unidos al margen izquierdo), de manera que se puedan manipular físicamente con tal de combinarlos: valgan las ilustraciones 6 y 7 para hacernos una idea aproximada del resultado.



Ilustración 6: Modo de empleo de los Cent mille milliards de poèmes, según la edición original de Gallimard.



Ilustración 7: Fotografía de un ejemplar abierto de los Cent mille milliards de poèmes.

Nos encontramos así ante lo que podríamos calificar, siguiendo a Claude Berge (1973: 49), de poesía «exponencial» (por no decir

«potencial» y provocar un embrollo terminológico): un tipo de poesía que no habría que confundir, sin embargo, con la ya mencionada poesía factorial, practicada desde el siglo XVII y en la que el número total de combinaciones surge de la fórmula «n!» y no de «xⁿ».

Sea como fuere, no bastaría una vida humana para leer todos y cada uno de los cien billones de sonetos (o unos pocos menos, si descontamos la «marchandise») que permite el poemario combinatorio de Queneau. Y no se trata ni mucho menos de una exageración. El propio autor hace los cálculos en el «Mode d'emploi» para convencer a los escépticos: «En comptant 45s pour lire un sonnet et 15s pour changer les volets, à 8 heures par jour, 200 jours par an, on a pour plus d'un million de siècles de lecture, et en lisant toute la journée 365 jours par an, pour: 190.258.751 années plus quelques plombs et broquilles (sans tenir compte des années bissextiles et autres détails)»⁸⁵ (1961: s. p.). No es de extrañar, así, que en la famosa y ya citada entrevista de Georges Charbonnier, al ser preguntado si había escrito el primer libro que ninguna persona será capaz de leer en su vida, Queneau respondiese: «Ah oui, en effet. Non seulement l'homme, mais peut-être même l'humanité» (1962: 111). Y es que aún deben de quedar multitud de sonetos que no haya leído nadie, como sostiene el oulipiano Hervé Le Tellier haciendo el siguiente razonamiento matemático (2006: 231): incluso imaginando que se hubieran vendido un millón de ejemplares del libro (lo cual es, por descontado, una exageración) y que cada uno de ellos hubiera sido manipulado cien millones de veces (una auténtica barbaridad: yo tengo un ejemplar desde hace varios años y no lo habré manipulado en más de un centenar de ocasiones), lo más probable es que

⁸⁵ En realidad, donde Queneau dice «plus d'un million de siècles de lecture», lo lógico habría sido escribir «plus de dix millions de siècles de lecture», pues la suputación da como resultado algo más de 10.416.666 siglos. En cualquier caso, no se puede acusar a Queneau de un error de cálculo, por la sencilla razón de que diez millones de siglos también son, estricto sensu, más de un millón de siglos...

ni tan siquiera así (llegando a los cien billones de intentos) se hubieran agotado todas las lecturas posibles... ¡pues es más que probable que entre todos hubiéramos caído dos veces sobre el mismo poema!

Alguien podrá estar cuestionándose a estas alturas, aguijoneado tal vez por un sano espíritu de contradicción, si no hay un componente de azar o de aleatoriedad en la elección por parte del lector de las distintas combinaciones, lo cual chocaría frontalmente con los postulados oulipianos. El apunte es pertinente y merece la pena ser aclarado lo antes posible, pues la duda volverá a surgir (y aún con mayor intensidad) cuando nos enfrentemos al análisis de hipertextos digitales (especialmente a las prácticas aliamanas de «literatura asistida por ordenador»). Para empezar, desde el momento en que el lector elige *voluntariamente* respetar las reglas del juego (pues cuando Queneau afirma que «il n'y a de littérature que volontaire» [en Lescure, 1973: 27], no hay que pensar solo en la escritura, sino también en la lectura), la elección escapa ya casi por definición al azar: el lector no mete los versos en un saco, como haría un dadaísta, y los extrae de uno en uno hasta completar el poema que le venga en gana; por el contrario, sabe que su elección está supeditada a unas férreas reglas de composición pensadas y articuladas por el autor (nunca podrá elegir para un mismo poema dos versos que se encuentren en la misma posición, al primer verso siempre deberá seguirle un segundo y al segundo un tercero, etc.). En este sentido, como señala Moncond'huy, si puede hablarse de azar es de un azar que «ne relève que d'un aléatoire de caractère mathématique; c'est un hasard strictement ordonné, qui suppose pour l'auteur initial un certain nombre de contraintes particulières» (2004: 116). Pero es que incluso aceptando que esta manera de leer los *Cent mille milliards de poèmes* pueda rozar lo azaroso, lo cierto es que existe otro modo de lectura donde el azar queda completamente desterrado. En efecto, tal como señala Jean-Marie Catonné (1992), hay dos maneras de enfrentarse

a los *Cent mille milliards de poèmes*: o bien combinando los versos aleatoriamente, con la ayuda de una aguja de tejer o de un programa informático; o bien eligiendo de manera consciente los versos que se quieren combinar. En el primer caso, «la confection du poème est livrée à la contingence statistique, indépendamment des questions de sens. Si ça n'est pas une nouvelle mouture des "cadavres exquis", d'un surréalisme assaisonné aux mathématiques, on n'en est guère loin» (1992: 211); en el segundo caso, en cambio, Catonné compara al lector del libro de Queneau con el niño que juega con un Lego:

[II] n'agit pas au hasard. Il n'assemble pas n'importe quelle pièce avec n'importe quelle autre. Il choisit en fonction de son projet et cette construction devient la sienne même s'il n'en a pas fabriqué les éléments. Le lecteur doit faire de même. Il doit choisir consciemment, délibérément, chacun des vers parmi les dix alexandrins qui délimitent son choix et ce, en fonction d'un thème, d'un sujet, voir de ses propres fantasmes. C'est lui qui construit «son» sonnet (1992: 211).

De hecho, el propio Catonné analiza dos de los sonetos que él mismo ha construido, interpretándolos ambos desde un punto de vista biográfico, pero demostrando en el primero las pulsiones sexuales del joven Queneau y en el segundo sus inquietudes metafísicas. Y acaba proponiendo:

Laissons à l'imagination de chacun le soin de réaliser d'autres sonnets mettant en évidence, par exemple, la bisexualité latente de Queneau, sa scatophilie, son alcoolisme invétéré, son gaullisme inconscient, sa passion des mathématiques, son encyclopédisme, son surréalisme, son hégélianisme, son taoïsme, sans oublier sa normanditude... Les *Cent mille milliards de poèmes* sont riches en potentialités signifiantes aux thèmes innombrables. Évitions d'en faire une somme d'additions

arbitraires de vers éparpillés dont le sens disséminé, décimé, renverrait au coq-à-l'âne (1992: 213).

Dejando de lado el sentido del humor que destilan los ejemplos propuestos por Catonné, lo cierto es que su argumento no puede ser más contundente: si hay azar en la lectura de los poemas combinatorios de Queneau, la culpa es del lector. Pero insisto, alineándome con Moncond'huy: incluso si usáramos una aguja de tejer para seleccionar los versos, se trataría de un azar condicionado, programado, sujeto a estrictas reglas combinatorias. Es decir, lisa y llanamente: de un no-azar.

En cualquier caso, como no podía ser de otro modo, la publicación en 1961 de los *Cent mille milliards de poèmes* provocó cierto desasosiego (por no decir indignación) entre buena parte del *establishment* literario del momento. El motivo es evidente y tendrá su octava en las reacciones suscitadas por el hipertexto en los años venideros, de las que nos hemos hecho eco más arriba: si el texto es dinámico, si no se puede fijar, si muta con cada nueva lectura y si ni siquiera el propio autor ha podido ni podrá nunca leer todas las combinaciones posibles, ¿cómo enfrentarse a su interpretación? Espen Aarseth, quien hizo una versión en HyperCard de los *Cent mille milliards de poèmes*, se enfrenta también a la obra queniana con una mezcla de temor y regocijo. Como explica en su artículo «No linealidad y teoría literaria» (1997b: 88), en 1992 decidió leer el texto de Queneau y eligió el soneto 65.957.658.052.316 (la numeración del poema sería una ironía o un absurdo —podría ser también el soneto 1 o el cien billones, pues no hay un orden predeterminado—, si no fuera porque Aarseth se está refiriendo muy probablemente a su implementación informática en HyperCard, que debe numerar los poemas según un determinado orden de combinación), tras cuya lectura reflexiona:

Puede que no sea el más emocionante poema lírico, pero es único en un sentido muy especial: nunca lo había leído antes y puede que nadie más

tampoco. ¿Quién lo escribió? ¿Yo o Queneau (y en tal caso, ¿en 1961 o en 1992?) o quizá fue escrito por el texto mismo? Es obviamente imposible que una persona lea todos los sonetos: para leer incluso una pequeña fracción, digamos diez millones, uno tardaría cien años por lo menos. *Cent mille milliards de poèmes* se burla eficazmente de las nociones teóricas de autor y de lector, quedando ingeniosamente demostrado el poder del texto.

La conclusión es ciertamente inquietante y parece ser suscrita por el propio Queneau, quien finaliza el «Mode d'emploi» introductorio a su obra con esta provocadora sentencia: «Comme l'a bien dit Lautréamont, la poésie doit être faite par tous, non par un» (1961: s. p.). No es de extrañar, por ello, que la obra queniana haya despertado un enorme interés entre los teóricos del hipertexto más convencidos de la muerte del autor. Sin llegar a tal extremo (pues, como señala Marc Lapprand, «contrairement à ce que l'on pourrait penser, chaque combinaison est un poème de Raymond Queneau, et non de l'auteur de la combinaison [...], marqué de ses passions, de ses angoisses, de sa culture et de son propre style poétique» [1998: 17-18]), lo que sí es cierto es que los *Cent mille milliards de poèmes* reclaman la interactividad de un lector *entrometido*, como decía Landow (y casi de un modo literal: un lector que debe internarse, entrometerse, entre los 140 flecos de papel cortado para combinarlos a su gusto). El propio Queneau es consciente de ello y reivindica sin tapujos la figura de un lector activo: «Le lecteur est toujours actif par le phénomène de la compréhension, mais là, il y a aussi une activité plus grande que celle de tourner des pages qui ne bougent pas, qui ne changent pas de place» (1962: 114). Vuelven a resonar aquí ecos de ese texto dinámico que reclamarán años más tarde los teóricos del hipertexto. Y es que no se puede negar la evidencia: cuatro años antes de que Ted Nelson acuñara el concepto de hipertexto y se desatara la fiebre de la hipertextualidad, Queneau había dado a la imprenta un texto

fragmentario, multiseccional, descentralizado, virtualmente potencial y que reclamaba del lector una interactividad (literal, aunque fuera débil) y una comprensión seriamente lúdica –o lúdicamente seria– del fenómeno literario.

La evidencia de la hipertextualidad de los *Cent mille milliards de poèmes* queda corroborada una vez más por las numerosas adaptaciones electrónicas que se han hecho del texto de Queneau, desde la pionera de Paul Braffort en 1975 hasta las que circulan hoy día en Internet, pasando por la ya mencionada de Espen Aarseth o la de Tibor Papp de finales de los años noventa (Bootz, 2004: 69). Una de las más interesantes, sin duda, es la incluida en el CD-ROM *Machines à écrire*, publicado en 1999 por Gallimard y concebido por el creador multimedia Antoine Denize (con el asesoramiento de Bernard Magné): una propuesta multimedia donde el sonido, las imágenes animadas o las pantallas móviles se unen a los versos para crear un universo hipertextual que va seguramente más allá de lo que Queneau habría podido imaginar⁸⁶. También en el ámbito hispánico se han hecho traducciones de los sonetos combinatorios de Queneau y se han implementado en programas informáticos, como el proyecto realizado en catalán por Carles Hac Mor y Esther Xargay, con la colaboración del ingeniero informático Eugenio Tisselli (Picornell y Pons, 2008: 206). Curiosamente, todas estas adaptaciones han tenido que plantearse (explícita o implícitamente) la doble posibilidad de lectura de la que habla Catonné, pues del mismo modo que tenemos dos posibilidades de leer la obra de Queneau, tenemos también dos

⁸⁶ El CD-ROM, que recibió numerosos premios (entre ellos el Grand prix de l'œuvre multimédia de la Société des Gens de Lettres o el Prix Beaumarchais du scénario interactif SACD), incluye también aplicaciones informáticas de otros dos textos oulipianos analizados en esta tesis: «Un conte à votre façon», del propio Queneau (apartado 3.2.2), y «Doscientas cuarenta y tres postales en colores auténticos», de Georges Perec (apartado 3.3.3). El proyecto original debía constar asimismo de una aplicación de *El castillo de los destinos cruzados*, de Italo Calvino (texto analizado en el apartado 3.4.1), pero no se consiguió el permiso de sus editores (Magné, 2000: 121).

posibilidades de *traducirla* a un soporte informático: o bien apostando por la aleatoriedad (poniendo al alcance de un simple clic uno de los cien billones de poemas posibles), o bien apostando por el «modelo Lego» (ofreciendo al lector catorce menús desplegables, uno para cada verso, de manera que pueda elegir uno a uno los elementos combinatorios). Lo que no deja de ser paradójico es que en las adaptaciones del primer tipo se vea reducida la interactividad de la obra, al no haber elección de itinerarios de lectura, sino de resultados de lectura, que no es exactamente lo mismo.

En definitiva, como dejó dicho Jacques Roubaud (2001: 27), los *Cent mille milliards de poèmes* pueden ser vistos como una auténtica alegoría de la potencialidad, y no solo en un sentido literal (en tanto poesía exponencial), sino también en un sentido genuinamente oulipiano, al haber servido de modelo a otros autores para producir nuevos textos. Baste como ejemplo *Être venu damer Icare*, un poemario de Robert Rappilly (2006) formado por diez sonetos combinatorios al estilo queniano, pero que además son palindrómicos, es decir, que pueden leerse de arriba abajo y de abajo arriba (pero no verso a verso como el «Zipper sonnet» de Cortázar [2000: 314] —que además es bifronte y no palíndromo—, sino letra a letra, lo que resulta incomparablemente más difícil). Fruto de esta asombrosa particularidad, los versos de Rappilly deben combinarse por parejas (el primero y el último, el segundo y el penúltimo, etc.), por lo que el corte de las tiras de papel presenta una curiosa forma⁸⁷ que nos podría hacer pensar en «El huevo» de Simias de Rodas, un antiguo poema visual o «tecnopaegnia» que aparece en la *Antología Palatina* y que debía leerse empezando por el primer verso para saltar luego al último, volver al segundo y luego al penúltimo, y así sucesivamente (Gache, 2006). El resultado es que el número total de sonetos que el libro de

⁸⁷ Puede consultarse una imagen de la obra en el blog del propio autor (Rappilly, 2001).

Robert Rاپilly permite componer resulta bastante inferior a su progenitor queniano, pues al ir los versos emparejados ya no hay 10^{14} combinaciones posibles, sino 10^7 : es decir, *solamente* diez millones⁸⁸.

Es posible que la lectura (parcial, por descontado) de los *Cent mille milliards de poèmes* nos produzca una extraña mezcla de estupor y admiración. Su sola existencia (incluso su sola posibilidad de existir, pues ya dijo Borges que «basta que un libro sea posible para que exista» [1996b: 469]) puede provocar en el lector desprevenido la inefable sensación de un abismo infinito. Y también en el lector prevenido, como reconoce Bernard Magné, uno de los mayores especialistas en filigranas exponenciales surgidas de la inagotable cantera oulipiana (1993b: 30):

À l'idée de ce qui peut sortir de ces petites mécaniques textuelles, le lecteur est partagé entre l'étonnement admiratif (il découvre enfin le livre idéal à emporter sur l'île déserte), l'incrédulité (il n'est pas rare qu'il vérifie par ses propres calculs le nombre exacte des configurations possibles) et un rien d'inquiétude, quelque chose comme un léger vacillement où la sagesse des nations (petites causes, grands effets) retentirait d'échos vaguement pascaliens (les espaces infinis...).

Sea como fuere, de lo que no queda ninguna duda es de que los *Cent mille milliards de poèmes* constituyen la prueba más palpable (y valga la paradoja) de esa estética de la virtualidad tan genuinamente queniana.

3.2.2. «Un conte à votre façon»

Decíamos en el capítulo dedicado al Oulipo que el objetivo prioritario del grupo no era la creación de obras literarias, sino la

⁸⁸ Una explicación más detallada del procedimiento empleado en *Être venu damer Icare* puede leerse en español en la entradilla que precede a los «Sonetos palíndromos de Robert Rاپilly» (Rapilly, 2008: 34), firmada por Marta Polbín y Enrique Fritzman. También en el blog del propio autor se da buena cuenta del mecanismo (Rapilly, 2001).

propuesta de formas nuevas o recuperadas del olvido que pudieran ser utilizadas por los escritores de una manera u otra. Es el caso de «Un conte à votre façon», considerado por el propio Queneau no tanto como un texto literario, sino más bien como una propuesta de *contrainte* estructural, en la línea de «Une nouvelle policière en arbre» del fundador del Oulipo François Le Lionnais y de «L'arbre à théâtre. Comédie combinatoire» del actual presidente Paul Fournel (ver apartados 3.6.1 y 3.6.6, respectivamente). Los tres textos aparecieron publicados conjuntamente en *La littérature potentielle* (Oulipo, 1973: 272-281) y son el resultado de las investigaciones sobre estructuras arborescentes que los escritores oulipianos llevaron a cabo a partir de 1967⁸⁹.

La idea de un texto estructurado a partir de bifurcaciones sucesivas fue lanzada por primera vez durante el transcurso de la 79.^a reunión del Oulipo, en la que François Le Lionnais propuso escribir «une nouvelle policière en arbre» (1973c: 272) que ofreciera al lector, ya desde el principio, la posibilidad de decidir el rumbo de la narración. Hubo que esperar hasta la 83.^a reunión del grupo (a finales de 1967) para que Raymond Queneau desarrollara la propuesta de su amigo Le Lionnais y ofreciera un esquema más complejo con el título de «Un conte à votre façon», con el que se conocería a partir de entonces entre la parroquia oulipiana esta constricción basada en una estructura arborescente o dendrítica. No deja de ser curioso, especialmente desde nuestra perspectiva hipertextual, que el mecanismo esté basado en el lenguaje de programación informático, como explica Claude Berge (1973: 51-52): «ce texte [...] s'inspire de la présentation des instructions destinées aux ordinateurs, le lecteur ayant à chaque moment à sa disposition deux

⁸⁹ De hecho, y aunque aquí hemos manejado la edición de 1973 aparecida en *La littérature potentielle* (*Créations, Re-créations, Récréations*), «Un conte à votre façon» apareció publicado por primera vez en 1967, en la revista *Les Lettres Nouvelles* (Queneau, 1967: 11-14).

continuations [...]. Présenté sous forme de graphe bifurcant, on y voit apparaître une imbrication de circuits convergents, etc., dont on pourrait analyser les propriétés en termes de la Théorie de Graphes»⁹⁰. También un organigrama informático estará en el origen de *El aumento*, de Georges Perec (ver apartado 3.3.1), lo que vendría a demostrar la fecundidad de este tipo de reuniones, donde una misma propuesta podía dar lugar a resultados muy distintos, incluso opuestos: a diferencia de lo que hará Perec, Queneau no agota todas y cada una de las bifurcaciones del texto, sino que ofrece al lector la posibilidad de escoger continuamente unos caminos u otros. Y diferenciándose también de *Le Lionnais*, que había apostado por las alternativas triples, en «Un conte à votre façon» las opciones son siempre binarias (como el lenguaje informático): a partir de una frase interrogativa inicial, Raymond Queneau construye una historia basada en las vicisitudes de tres pequeños guisantes, y obliga al lector a elegir hasta en diecinueve ocasiones entre dos caminos, que le llevarán a su vez a nuevas proposiciones ramificadas (o ramificantes). El número total de proposiciones es de veintiuna (pues las dos últimas actúan como clausura y, por tanto, no se bifurcan) y la cantidad de recorridos posibles es de cuarenta y ocho, si excluimos el círculo cerrado que forman las proposiciones 7 y 8, tal como matiza pertinentemente Marc Lapprand (1998: 62). Los recorridos de lectura son de longitudes diversas, desde los que no sobrepasan el tercer nivel de elección hasta los que llegan a bifurcarse en diecisiete ocasiones: obsérvese en la ilustración 8 el esquema de las distintas posibilidades de lectura, según el dibujo realizado por el propio Queneau.

⁹⁰ De hecho, los propios oulipianos consideran la estructura utilizada por Queneau en «Un conte à votre façon» como una forma particular de «littérature en graphe», construcción que definen en su página web del siguiente modo: «Le texte épouse la forme d'un graphe mathématique. A chaque bifurcation, le lecteur est invité à choisir entre les diverses solutions de lecture qui s'offrent à lui» (Oulipo, 2012d).



Ilustración 8: Esquema de los veintiún itinerarios de lectura posibles de «Un conte à votre façon».

Es posible que hoy día una estructura arborescente como esta pueda parecernos naif, o incluso trillada, especialmente a aquellos que crecimos leyendo los libros de «Elige tu propia aventura»: pero no conviene perder de vista la perspectiva histórica y es muy probable que si pudimos disfrutar de aquellas narraciones sea gracias al camino abierto por propuestas como las de Queneau y compañía. A principios de los años setenta, en cambio, la estructura seguía siendo novedosa y Paul Fournel afirmaba que «ce texte est très important car il modifie non seulement la manière d'écrire, mais également l'acte de lire. Il n'y a plus la légendaire passivité du lecteur embarqué dans un mouvement linéaire jusqu'au terme du texte. Le nombre de possibilités de lecture n'est bien sûr pas infini, mais il est suffisamment élevé pour que chaque lecture soit personnalisée» (1972: 84). Nos encontramos aquí, sin duda, ante uno de los rasgos definitorios del hipertexto, hasta el punto de que el propio Jean-Pierre Balpe (uno de los fundadores del Alamo y un defensor acérrimo de la hipertextualidad digital) llega a definir «Un conte à votre

façon» como «un des premiers hypertextes littéraires» (1990: 124), viniendo a demostrar una vez más que el hipertexto puede ser también analógico. Sin embargo, Balpe le da un tirón de orejas a Queneau por un ínfimo (aunque relevante) detalle que se le escapa: el adverbio «également» que aparece en la 21.^a y última proposición. En efecto, Jean-Pierre Balpe habla del problema de la coherencia como de uno de los grandes retos del hipertexto literario (1990: 122-123): si diferentes recorridos son posibles, el autor tiene que tener muchísimo cuidado con que no se produzcan incoherencias o contradicciones entre ellos (el ejemplo que pone es que, si se ha dado al lector la posibilidad de escoger entre dos coches, pongamos un Jaguar y un Renault, sea cual sea su elección habrá que tenerlo en cuenta posteriormente: o bien se hablará en los fragmentos sucesivos solamente de «el coche» o bien no se hablará más del coche, o bien –por el motivo que sea– el Jaguar se transforma en un Renault o viceversa [1990: 123]). Y es aquí cuando le da el tirón de orejas a Queneau, pues si elegimos, por ejemplo, la secuencia 1-2-3-21 (siendo esta última: «Dans ce cas, le conte est également terminé»), «le “également” de l’unité d’information 21 est inacceptable dans ce parcours. Ce terme renvoie au concept “fin” d’une unité d’information (ici, 20: “...le conte est terminé”) que le lecteur ne peut avoir rencontré» (1990: 124). Y tiene toda la razón del mundo.

Errores aparte, algunos consideran la propuesta queniana como un antecedente directo e inmediato de lo que hoy día es Internet, como el escritor oulipiano Hervé Le Tellier, quien afirma, refiriéndose al cuento de Queneau, que «ce circuit textuel sur lequel fonctionne l’hypertexte [...] évoque bien sûr la toile de l’Internet, qui n’est rien d’autre qu’un immense document à liens multiples» (2006: 231). Así, no es de extrañar (como ha ocurrido también con los *Cent mille milliards de poèmes*) que, viendo la estructura claramente hipertextual de «Un conte à votre façon», enseguida se realizaran adaptaciones al soporte digital, pues al fin y al

cabo, como sugiere Bernard Magné (2000), la propuesta queniana «appartient à ce que j'appelle la littérature préinformatique, c'est-à-dire l'ensemble des textes antérieurs à l'existence et à l'utilisation des ordinateurs, mais dont les structures combinatoires semblent inviter tout naturellement à une adaptation informatique». Y ahí tenemos el ejemplo primerizo de Dominique Bourguet, quien ya en 1975 ideó un programa informático que permitía la realización de los 48 recorridos de lectura posibles (Vuillemin, 1990: 117), o la tentativa más avanzada de Antoine Denize y sus *Machines à écrire* (1999), de la que nos hemos hecho eco más arriba. Actualmente, numerosas versiones digitales de «Un conte à votre façon» pueden leerse en Internet, algunas de las cuales incluyen sonido e imagen, en una clara demostración de la potencialidad multimedia del artefacto queniano.

En definitiva, la propuesta arborescente de Raymond Queneau constituye un ejemplo paradigmático de los intentos oulipianos por romper la unisequencialidad textual y la «tiranía de la línea», que decía Coover, por mucho que algunos críticos del hipertexto consideren que las estructuras en árbol son especímenes elementales (o incluso espurios) del fenómeno hipertextual: entre los que las tratan con cierta condescendencia se encuentra Isidro Moreno, quien denomina «estructuras del turista» a aquellas estructuras dendríticas que se ramifican siempre desde un mismo punto —la plaza mayor del visitante— y vuelven a él una y otra vez para emprender nuevas rutas (2008: 128); entre los que directamente les niegan su condición hipertextual, cabría incluir a Jean Clément, quien afirma que conviene distinguir el hipertexto «de aquellos relatos arborescentes y de entrecruzamientos múltiples que, bajo la aparente confusión de contenidos, trazan itinerarios lineales y cuentan una o dos historias al modo clásico» (2006: 81). Todo depende, una vez más, de qué entendamos por hipertexto, y no cabe duda de que en este caso Clément

tiene una visión bastante reduccionista de la cuestión, pues no solo no considera los relatos arborescentes como hipertextos (por estar «totalmente estructurados» [2006: 82]), sino que tampoco acepta obras del tipo *Composición n.º 1* de Marc Saporta (por estar «absolutamente desorganizados» [2006: 82]). Para Clément, pues, el hipertexto no puede estar ni demasiado estructurado ni demasiado poco estructurado, sino que debe mantenerse en su justo medio, limitándose a ser «una colección de fragmentos textuales semiorganizada» (2006: 82). Su opinión es muy respetable, desde luego, pero aquí utilizamos un angular de mayor tamaño, por lo que hacemos nuestras aquellas palabras ya citadas de Hervé Le Tellier (2006: 236-237) para ilustrar este tipo de propuestas hipertextuales: «Si l’auteur invente un arbre, son lecteur choisit les branches qu’il escalade».

Otra cuestión más discutible es si «Un conte à votre façon» no puede entenderse como una parodia de sí mismo, es decir, como una crítica a la supuesta interactividad del lector que el propio texto preconiza (del mismo modo que *El Quijote* es una parodia de las novelas de caballerías sin dejar de ser una novela de caballerías). Tal es la teoría que defiende Hélène Campaignolle-Catel en un inteligente artículo titulado «*Un conte à votre façon* de Queneau: délinquance ou insignifiance?», en el que sostiene que la propuesta queniana no es sino un intento por desmitificar el discurso cibernético de la interactividad narrativa y desenmascarar la pretendida libertad lectorial que ofrecen las estructuras arborescentes:

Le caractère parodique d’*Un conte à votre façon* ne fait aucun doute. [...] Parodiant l’écriture des instructions informatiques dans la continuité des recherches oulipiennes, le *Conte* dénonce par avance la vacuité des développements ultérieurs de la paralittérature arborescente imprimée (les histoires dont vous êtes le héros) et informatique (jeux vidéos). Radicalisant, à la manière d’un Baudrillard, la fausse liberté du lecteur

dans les choix opérés, [...] établit une critique acerbe des conventions du nouveau genre – le récit pluriel arborescent (2006: 155-156).

Ciertamente, que los protagonistas escogidos por Queneau para protagonizar su cuento sean tres guisantes puede dar lugar a interpretaciones en clave paródica, aunque solo sea por el carácter infantilmente lúdico de la historia. Si a ello añadimos (y esto es aún más relevante) que la construcción de la estructura ramificada presenta algunas lagunas, dichas interpretaciones parecen cargarse aún más de razón. En efecto, además del ¿lapsus? apuntado por Jean-Pierre Balpe del adverbio «également» (del que también se hace eco Campaignolle-Catel), hay otros ejemplos que demuestran, como mínimo, que Queneau no se está tomando muy en serio su propia empresa. Es el caso de las unidades 7 y 8, de carácter cíclico o autorreferencial (1973: 274):

7- Leurs pieds mignons trempaient dans de chaudes chaussettes et ils portaient au lit des gants de velours noir. (Si vous préférez des gants d'une autre couleur, passez à 8; si cette couleur vous convient, passez à 10.)

8- Ils portaient au lit des gants de velours bleu. (Si vous préférez des gants d'une autre couleur, passez à 7; si cette couleur vous convient, passez à 10.)

O de la unidad 13, donde Queneau no solo utiliza un lenguaje familiar que refuerza el tono humorístico del relato, ¡sino que priva al lector de su derecho a elegir entre dos alternativas! (1973: 275):

13- Tu nous la bailles belle, dit le premier. Depuis quand sais-tu analyser les songes? Oui, depuis quand? ajouta le second. (Si vous désirez aussi savoir depuis quand, passez à 14; si non, passez à 14 tout de même, car vous ne le saurez pas plus.)

De todos modos, una cosa es reconocer cierto carácter paródico en la propuesta queniana y otra muy distinta aceptar que dicho carácter suponga una crítica radical al uso de estructuras arborescentes, o incluso una negación de las posibilidades literarias del hipertexto. Los argumentos de Campaignolle-Catel pierden peso vistos desde una perspectiva oulipiana: no tendría mucho sentido que tres miembros del grupo (Le Lionnais con «Une nouvelle policière en arbre», Paul Fournel con «L'arbre à théâtre» y el propio Queneau con «Un conte à votre façon») se hubieran dedicado al mismo tiempo a investigar las posibilidades textuales de las estructuras dendríticas para reírse de ellas. Más bien parece tratarse, en el caso de Queneau, de una marca de la casa que planea a lo largo y ancho de toda su obra: una marca que, mal interpretada, llevó a algunos críticos a afirmar que con los *Ejercicios de estilo* había pretendido demoler la literatura y con *Zazie en el metro* acabar con la lengua francesa. Con esto no pretendo decir que el tono paródico de Queneau sea inocente (la parodia nunca lo es): pero sí que, probablemente, sin perder la sonrisa y con magnífica sutileza, el fundador del Oulipo estaba insinuando que aún quedaba mucho camino por recorrer hasta alcanzar una interactividad real entre el lector y el texto.

3.3. GEORGES PEREC O LA ESTÉTICA DEL AGOTAMIENTO

Georges Perec (París, 1936 - Ivry-sur-Seine, 1982) es, sin duda, uno de los autores oulipianos con mayor reconocimiento internacional, y ello a pesar de la dificultad de traducir algunos de sus textos. Ganador de dos de los tres premios literarios más prestigiosos en Francia (el Renaudot por *Las cosas*, en 1965, antes de su entrada en el Oulipo; y el Médicis por *La vida instrucciones de uso*, en 1978), su prestigio no para de crecer a pasos

agigantados, hasta el punto de haber dejado en un segundo plano al mismísimo Raymond Queneau.

La obra de Perec es, en cualquier caso, una de las más eclécticas de la literatura francesa, quizá por su declarada pretensión de no repetirse nunca, como él mismo reconocía: «Jamás escribí dos libros semejantes, jamás tuve deseos de repetir en un libro una fórmula, un sistema o una manera elaborada en un libro anterior» (2001a: 11). De hecho, es hasta tal punto poliédrica, que podríamos llegar a hablar de cuatro Perecs diferentes: el sociólogo, el autobiografista, el oulipiano y el novelista (o mejor aún: el novelero). El propio Perec así lo entendía:

Los libros que escribí se asocian con cuatro campos diferentes, cuatro modos de interrogación que quizá formulan, a fin de cuentas, la misma pregunta, pero la formulan según perspectivas particulares que en cada ocasión representan para mí otro tipo de labor literaria.

La primera de estas interrogaciones se puede calificar como «sociológica»: cómo observar lo cotidiano; ella dio origen a textos como *Les Choses*, *Espèces d'espaces*, *Tentative de description de quelques lieux parisiens*, y al trabajo realizado con el equipo de *Cause commune* alrededor de Jean Duvignaud y Paul Virilio; la segunda es de orden autobiográfico: *W ou le souvenir d'enfance*, *La boutique obscure*, *Je me souviens*, *Lieux où j'ai dormi*, etcétera; la tercera, lúdica, remite a mi gusto por los constreñimientos, las proezas, las «gamas», por todos los trabajos para los cuales las investigaciones del OuLiPo me dieron la idea y los medios: palíndromos, lipogramas, pangramas, anagramas, isogramas, acrósticos, palabras cruzadas, etcétera; la cuarta, por último, concierne a lo novelesco, al gusto por las historias y las peripecias, al deseo de escribir libros que se devoren de bruces en la cama; *La vie mode d'emploi* es el ejemplo típico de ello (2001a: 11-12).

Sin embargo, estas cuatro tendencias podemos encontrarlas a menudo reunidas en un mismo libro: el espíritu oulipiano de Perec, sin ir

más lejos, impregna la concepción de toda su obra (por lo menos desde que entra a formar parte del grupo, en marzo de 1967). El propio autor es consciente de ello y lo reivindica sin tapujos: «Je me considère vraiment comme un produit de l'Oulipo. C'est-à-dire que mon existence d'écrivain dépend à quatre-vingt-dix-sept pour cent du fait que j'ai connu l'Oulipo à une époque tout à fait charnière de ma formation, de mon travail d'écriture» (en Magné, 2001: 52). Aunque si Perec le debe mucho al Oulipo, no menos cierto es que el Oulipo le debe mucho a Georges Perec: es gracias a obras como la suya que el trabajo llevado a cabo por el grupo ha conseguido demostrar (si es que hacía falta demostrarlo) su validez y pertinencia. El poder creativo de la *contrainte*, las ventajas de la potencialidad, la concepción antirromántica del oficio de escritor o el carácter seriamente lúdico de la literatura han encontrado en el autor de *La Disparition* a uno de sus mejores embajadores.

La entrada de Perec al Oulipo se produce, además, en un momento álgido del interés de sus miembros por las estructuras arborescentes (recordemos que la propuesta queniana de «Un conte à votre façon» data precisamente de 1967), por lo que no es de extrañar que Perec dedique especial atención a partir de entonces a todo lo relativo a la hipertextualidad y la interactividad del lector. Así, en un coloquio sobre *mass media* celebrado en octubre de 1967 en Venecia, Perec se hacía eco de la importancia del lector y parecía lamentar que no hubiese una mayor interactividad de este con el texto: «On a encore peu d'éléments sur ce qui serait l'implication du lecteur dans l'œuvre. Sa participation active semble exclue (le lecteur consomme ce que l'écrivain produit; ses chances d'intervention sont minces [...])» (2003a: 101-102). Sin embargo, a continuación aseguraba que «Un autre aspect de l'implication, forme de participation mi-active, mi-passive, peut s'appeler, traitant de l'écriture, la "liberté" du lecteur», para hacer referencia acto seguido a tres hipertextos analógicos (sin utilizar el término 'hipertexto'): *Composition*

n.º 1, de Marc Saporta; *Cent mille milliards de poèmes*, de Queneau; y *Rayuela*, de Cortázar (2003a: 102). Finalmente, añadía: «une structure de ce type, dite “en arbre”, a servi de base à un trop court texte de Queneau [se refiere, claro está, a “Un conte à votre façon”]» (2003a: 102-103), para acabar declarando que «le simultané et le discontinu ont fait irruption dans l’écriture. À l’image [...] qui gouvernait depuis trop longtemps la structure de la narration, c’est-à-dire l’image du fleuve, vont succéder celles de l’arbre, de l’épi, des tiroirs» (2003a: 103, la cursiva es mía).

Dos años más tarde, en una reveladora carta a su editor Maurice Nadeau (recogida en *Nací*), Perec le explicaba con todo detalle un proyecto de escritura autobiográfica titulado de manera significativa *L’Arbre*, que finalmente no llegó a desarrollar, pero que demuestra su acusado interés por las estructuras dendríticas. La explicación que da del proyecto no deja lugar a dudas:

Es la descripción, lo más precisa posible, del árbol genealógico de mis familias paterna, materna y adoptiva(s). Como su propio nombre indica, es un libro en forma de árbol, con un desarrollo no lineal, concebido un poco a la manera de los manuales de enseñanza programada, difícil de leer de una sola vez, pero a través del cual será posible encontrar (con ayuda de un índice que será, no un suplemento, sino una auténtica, incluso esencial, parte del libro) varias historias que se entrecruzan una y otra vez (Perec, 2006: 52).

Resulta, pues, evidente el temprano interés de Perec por las estructuras hipertextuales; lo que ya no es tan evidente es el camino que elegirá para desarrollarlas. Quizá para no repetir los pasos de su maestro Queneau, o quizá por esa «volonté de totalité» que el autor de *La vida instrucciones de uso* consideraba la «première exigence du réalisme» (1992a: 54) —y no hay que olvidar su confesión a los estudiantes de la universidad de Warwick: «Je désirais, je voulais être un écrivain réaliste»

(2003a: 78) —, lo cierto es que en buena medida Perec emprende el camino inverso al de Queneau a la hora de experimentar con las estructuras hipertextuales: allí donde este opta por lo que hemos calificado de *estética de la virtualidad*, aquel suele apostar por lo que podríamos definir como una *estética del agotamiento*, tal como apunta acertadamente Bernard Magné: «Là où Queneau privilégie une combinatoire virtuelle, misant sur la potentialité, Perec préfère une combinatoire actualisée, misant sur l'exhaustivité» (2008: 92-93)⁹¹. El resultado de la apuesta es paradójico, pues al *obligar* al lector a recorrer todos y cada uno de los caminos posibles (es el caso de *El aumento*, de las «81 recetas de cocina para principiantes» o de las «Doscientas cuarenta y tres postales en colores auténticos») lo que en el fondo está haciendo Perec es poner en entredicho la esencia misma de la hipertextualidad: la elección por parte del lector de unos caminos u otros. De ahí que muchos de los hipertextos perequianos se queden finalmente en el terreno de la seudohipertextualidad. Pero no todos, no todos.

3.3.1. *El aumento*

La materialización del interés de Georges Perec por las estructuras hipertextuales se produce por primera vez con *El aumento* (cuyo interminable subtítulo da buena cuenta de su contenido: *o Cómo, sean cuales fueren las condiciones sanitarias, psicológicas, climáticas, económicas o de otra índole, poner de su lado el máximo de oportunidades cuando usted le pide a su jefe de servicio un reajuste de salario*), pieza teatral escrita en 1969 para la radio alemana y no publicada en francés hasta 1981, en el volumen *Théâtre I*. Se trata de una obra heterodoxa donde las haya, desde el

⁹¹ En realidad, esta estética del agotamiento es reivindicada por el propio Perec, que llega incluso a utilizar el concepto para titular su delicioso opúsculo *Tentativa de agotar un lugar parisino* (1992b).

dramatis personae: los personajes no son antropomórficos, sino meros actantes discursivos. La Proposición, la Alternativa, la Hipótesis positiva, la Hipótesis negativa, la Elección y la Conclusión son los seis personajes (los seis no-personajes, cabría decir) que llevan la voz cantante en *El aumento*, a los que habría que añadir un séptimo que aparece esporádicamente y que tampoco es un ser antropomórfico, sino una enfermedad: la Rubeola. El texto, además, no está dividido en actos o escenas, sino en cincuenta fragmentos separados entre sí por asteriscos, lo que nos permitiría apelar a su fragmentariedad como elemento indiciario del carácter hipertextual de la obra. Por otro lado, ya el propio origen de la pieza es paradigmático en relación a su carácter arborescente; y ello, principalmente, por dos motivos: porque nace como desarrollo textual de un organigrama informático y porque toma como referente la propuesta hipertextual de Raymond Queneau «Un conte à votre façon» (aunque sea para desmarcarse de ella).

En efecto, el proyecto nace en 1968 como un encargo del CNRS (Centre National de Recherches Scientifiques), que le propone a Perec explotar las potencialidades literarias de un algoritmo, entendido como una serie ordenada de instrucciones escritas en lenguaje informático, pero presentadas en forma de organigrama que permita la comprensión humana. El organigrama fuente se lo proporcionó a Perec su amigo Jacques Perriault, a la sazón encargado de investigaciones en el centro de cálculo de la Maison des Sciences de l'Homme, con el título de «L'art et la manière d'aborder son chef de service», y presentaba el aspecto que muestra la ilustración 9. Como puede apreciarse en la imagen, el organigrama es un laberinto hecho de proposiciones, de flechas, de recuadros y de dibujos, por lo que uno siente la tentación de afirmar que Perec es el arquitecto roedor que lo ha construido y que intentará salir de él escribiendo un texto literario (que es siempre la mejor manera de salir de un laberinto).

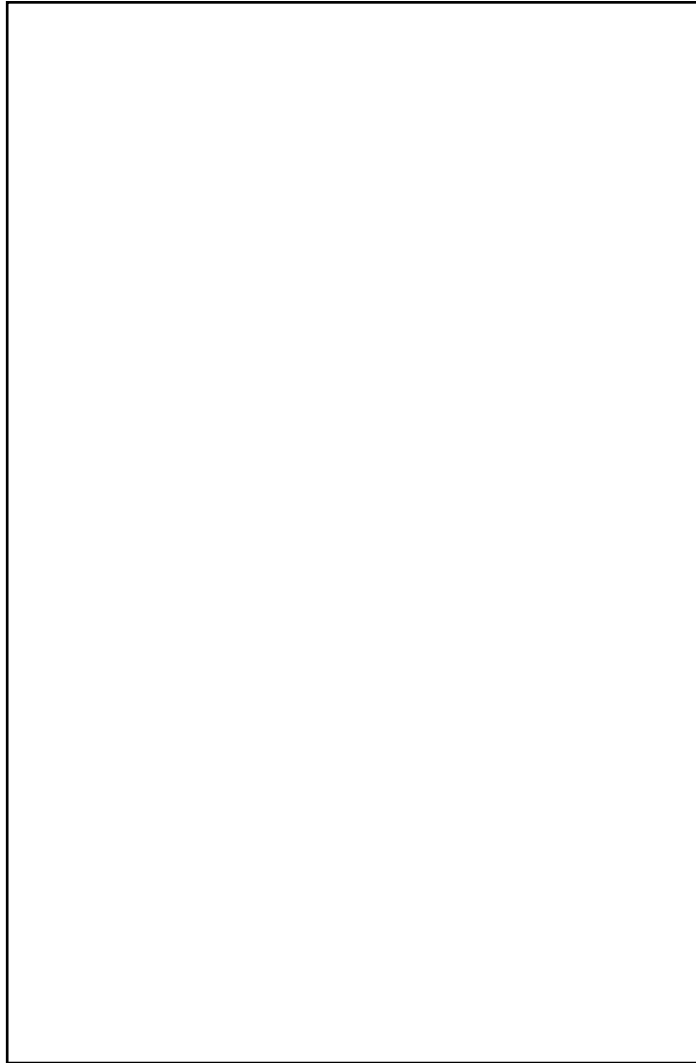


Ilustración 9: Organigrama a partir del cual Georges Perec escribió El aumento.

En realidad, y así lo reconoce el propio Perec, «à partir de l'organigramme, c'est la démarche d'une pensée humaine que j'ai voulu démonter» (2003a: 119), como si hubiera querido demostrar textualmente la idea de Vannevar Bush apuntada más arriba, según la cual «la mente opera por medio de la asociación. Cuando un elemento se encuentra a su alcance, salta instantáneamente al siguiente que viene sugerido por la asociación de pensamientos según una intrincada red de senderos de

información que portan las células del cerebro» (Bush, 2006). Pero veamos cómo describe Georges Perec el funcionamiento del organigrama, pues resulta francamente interesante en relación a las cuestiones hipertextuales que aquí nos ocupan:

Il s'agit d'un problème simple [...]. Ce problème se décompose en un certain nombre de propositions auxquelles on peut répondre par oui ou par non, chaque type de réponse entraînant certaines conséquences. [...] C'est en somme une littérature en arbre, un réseau, un labyrinthe et celui qui «lit» choisit *un* chemin parmi tous les chemins possibles, la totalité des choix étant offerte instantanément sur l'organigramme [...]. Au lieu de raconter l'histoire en laissant au lecteur le soin de choisir son chemin, j'ai fait une *traduction linéaire* de l'organigramme, c'est-à-dire que j'ai suivi *un à un* tous les chemins en recommençant dès le début chaque fois qu'une flèche me ramenait au début: en d'autres termes, je ne pouvais pas émettre de propositions avant d'avoir chaque fois rappelé toutes celles qui précédaient: le résultat est un texte de 57 pages entièrement construit sur la redondance (en Bellos, 1994: 431).

El texto de cincuenta y siete páginas al que se refiere Perec es *El arte de abordar a su jefe de servicio para pedirle un aumento*, un texto narrativo que constituye una sola frase gramatical (no tiene otro punto que el punto final) y que narra en segunda persona las peripecias de un trabajador que se pasa la vida entera intentando pedir a su jefe un aumento de sueldo⁹². Este texto fue publicado en diciembre de 1968 en el n.º 4 de la revista *L'Enseignement programmé* y, viendo las posibilidades dramáticas que tenía, Perec acabó transformándolo en una pieza

⁹² Aunque, en realidad, como señala Pablo Moíño Sánchez (2009b: 155), el *aumento* perequiano va más allá de una simple cuestión pecuniaria, pues el escritor francés «nos está hablando de un *aumento* en tres sentidos: por un lado, la imagen cotidiana de la subida salarial que sirve de excusa a la obra; por otro, la sucesión de combinaciones necesarias para resolver, a través de una serie de movimientos complejos, una Torre de Hanoi, un Cubo de Rubik o cualquier rompecabezas; por último, la figura retórica consistente en la acumulación de argumentos para convencer al interlocutor».

radiofónica de seis voces, *El aumento*, difundida por primera vez en la radio alemana a finales de 1969 y estrenada ya como pieza teatral en París a principios de 1970, dirigida por Marcel Cuvelier⁹³.

En cualquier caso, no deja de resultar sorprendente que Georges Perec describa las potencialidades del organigrama como si se tratara de un hipertexto analógico, afirmando que puede dar lugar a una literatura arborescente, reticular y laberíntica, donde el lector tiene la potestad de elegir su propio itinerario de lectura. Sin embargo (y aquí es donde entra en juego el segundo origen del texto del que nos hemos hecho eco, el relato «Un conte à votre façon» de Raymond Queneau), el propio Perec se desmarca implícitamente de la propuesta queniana, asegurando que la pretensión de *El aumento* no es ofrecer al lector la posibilidad de elegir, sino ofrecer al lector (o al espectador, en el caso de la versión teatral) todas las elecciones posibles que se desprenden del organigrama, hasta su agotamiento⁹⁴. La escritura de *El aumento* cabría enmarcarla así en las investigaciones oulipianas sobre literatura «en árbol» llevadas a cabo desde finales de 1967, como señala Bernard Magné: «Il existait à l'Oulipo fin 1967 - début 1968 un intérêt certain pour les formes de littérature combinatoire faisant appel aux parcours dans un graphe: c'est dans ce

⁹³ La obra se estrenó en el Théâtre de la Gaîté-Montparnasse el 26 de febrero y se mantuvo en cartel durante veinticinco días, para desaparecer de los escenarios durante más de una década. En relación a la tibia acogida que tuvo el montaje por parte del público parisino, Marcel Cuvelier exculpa a los críticos del fracaso: «J'aurais mauvaise grâce à rendre les critiques responsables de cet échec. D'abord, ils vinrent presque tous. Presque. Et puis ils se montrèrent plutôt indulgents et compréhensifs» (en Perec, 2003a: 118). No obstante, el tiempo, que siempre pone las cosas en su lugar, ha acabado haciendo justicia al texto, y *L'Augmentation* está viviendo en el siglo XXI un éxito que seguramente ni el propio Perec habría imaginado; baste decir que en julio de 2011 la obra se pudo ver simultáneamente en el Festival de Avignon (dirigida por Marie-Martin Guyonnet, con el oulipiano Olivier Salon en el reparto) y en el Matadero de Madrid (en un montaje titulado *Incrementum* y dirigido por el hollywoodiano Sergio Peris-Mencheta). Quizá es que, como vendría a decir Oscar Wilde, hay obras que no entendemos porque responden a preguntas que aún no hemos formulado, y a menudo la pregunta llega, terriblemente, mucho tiempo después que la respuesta.

⁹⁴ De hecho, *El aumento* podría entenderse, parafraseando el título de otra de las obras de Georges Perec, como la tentativa de agotar un organigrama informático.

contexte que s'inscrit le travail de Perec sur l'organigramme de Jacques Perriault [sic, lapsus cálemi por Perriault]» (2008: 91). No obstante, la diferencia entre la propuesta queniana y la perequiana es evidente: si bien el punto de partida es el mismo (una estructura arborescente), el desarrollo es radicalmente distinto, y así lo reconocía el propio Perec: «Haciendo exactamente lo contrario de lo que ya hiciera Queneau en “Un cuento a vuestra manera”, desarrollé linealmente un organigrama» (Perec, 2006: 50). El autor de *El aumento* no puede ser más claro: por mucho que presente una estructura interna de carácter rizomático y combinatorio, su texto es, en última instancia, un texto lineal; y el lector de *El arte de abordar a su jefe de servicio para pedirle un aumento* (la versión narrativa de *El aumento*) no puede sino dejarse llevar por la corriente de ese desbocado río sin puntos ni comas que le transportará (si no se ahoga en el intento) desde su nacimiento hasta su desembocadura. Eso sí: aceptando el neologismo propuesto en esta tesis, *El aumento* es un seudohipertexto como la copa de un pino (y la metáfora arbórea no es, por supuesto, fortuita).

3.3.2. *La vida instrucciones de uso*

Hasta ahora hemos analizado un libro de poesía (*Cent mille milliards de poèmes*), un relato («Un conte à votre façon») y una pieza teatral (*El aumento*), lo que vendría a demostrar que el hipertexto no puede ser de ninguna de las maneras un género literario: la novela *La vida instrucciones de uso* no hace sino confirmarlo. Jacques Roubaud aseguraba en 1994 que era «à ce jour, le plus grand roman oulipien» (1994a: 160) y es probable que casi dos décadas después podamos seguir suscribiendo sus palabras. Sea o no el más grande, lo que aquí nos interesa es la relación del *chef-d'œuvre* perequiano con el hipertexto. Y en este sentido no podemos dejar de recordar cómo calificaba Italo Calvino

la obra de su amigo oulipiano, después de considerarla «el último gran acontecimiento de la historia de la novela»: la llamaba «hipernovela» (2002: 121), término que utiliza también para designar sus obras *Si una noche de invierno un viajero* o *El castillo de los destinos cruzados*, que tendremos ocasión de analizar más adelante. ¿Pero qué entiende Calvino por hipernovela? Desde luego, no exactamente lo mismo que entienden los teóricos del hipertexto cuando hablan de las hipernovelas como de aquellos textos narrativos en los que «el lector puede leer en el orden que desee; no hay un punto claro de comienzo que conduzca hacia un determinado final, sino una serie de fragmentos o historias que el lector une, para producir su propia versión del texto» (Koskimaa, 2005: 90). Para Calvino, en cambio, la hipernovela supone la realización última de su ideal de «multiplicidad» (la quinta y última de sus seis propuestas para el tercer milenio⁹⁵), entendiéndola «como enciclopedia, como método de conocimiento, y sobre todo como red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo» (2002: 109); la novela como gran red, en definitiva, como «estructura acumulativa, modular, combinatoria» (2002: 120). No cabe duda, desde esta concepción calviniana, de que *La vida instrucciones de uso* es una hipernovela. Lo que está por ver es si también lo es desde nuestra definición de la hipertextualidad, tal como parece insinuar Jacques Roubaud: «Il y a certes un parcours proposé par le livre, mais il n'interdit pas à mon sens d'autres parcours. Et le parcours du cavalier est de par sa définition même un parcours par "sauts", discontinu, qui insiste dans sa définition même sur la discontinuité» (1995a: 246). Pero vayamos por partes.

⁹⁵ Como es bien sabido, Calvino falleció antes de haber podido escribir la sexta conferencia que debía dar en la Universidad de Harvard durante el curso 1985-1986. Sus otras propuestas para el siguiente milenio eran «levedad», «rapidez», «exactitud» y «visibilidad» (Calvino, 2002).

La vida instrucciones de uso, publicada por primera vez en 1978, es una novela de más de seiscientas páginas que narra la vida de los habitantes de un inmueble parisino, situado en el número 11 de la imaginaria calle Simon-Crubellier. La acción toma como punto de partida temporal un 23 de junio de 1975, pero la narración se desarrolla de tal manera que el lector es testigo de los principales acontecimientos que han jalonado el edificio durante la última centuria: imaginémonos (como en nuestra 13, rue del Percebe) que al inmueble le quitamos la fachada y retrocedemos en el tiempo, de manera que asistimos a la historia del edificio y de sus diversos habitantes. La narración, sin embargo, no es cronológica ni consecutiva: es decir, que la historia no se nos ofrece ordenada en el tiempo (desde los primeros inquilinos hasta los últimos, por ejemplo), ni los diferentes apartamentos del inmueble son descritos ordenadamente (desde la planta baja hasta el ático, o viceversa); al contrario: una multitud de saltos temporales y espaciales conforman la estructura de la novela, de ahí que podamos hablar de discontinuidad diegética, como hace Roubaud. ¿Pero a qué se refiere exactamente cuando habla del «parcours du cavalier», ese recorrido salteado y discontinuo, como ejemplo de la no linealidad de *La vida instrucciones de uso*? Se refiere a la primera de las tres grandes *contraintes* que dan forma a la novela perequiana y cuyo solo enunciado puede dejar perplejo a más de uno: poligrafía del caballo, pseudoquenina y bicuadrado latino (constricciones que el propio Perec anunciaba ya en 1974, cuatro años antes de la aparición de la novela, en *Especies de espacios* [2003c: 71]). Y es que los saltos que estructuran el material diegético de la obra no son aleatorios (¿cómo podrían serlo tratándose de un autor oulipiano?), sino que se rigen por una cantidad ingente de procesos combinatorios que organizan la distribución del material narrativo en seis partes y noventa y nueve capítulos.

Tal es la misión de la poligrafía del caballo, adaptada a un damero de cien casillas (diez por diez): para organizar los distintos capítulos de la novela, Péric coloca esta parrilla sobre la fachada del edificio, de manera que los distintos pisos y espacios del inmueble queden divididos en cien fragmentos. Luego, empezando por la casilla situada en la intersección entre la sexta fila y la sexta columna (6,6), organiza los capítulos según los saltos de un caballo de ajedrez (en forma de L: un salto hacia un lado y dos hacia delante, o uno hacia delante y dos hacia un lado), hasta completar la totalidad del damero y del edificio, sin haber pasado dos veces por la misma casilla⁹⁶. Veamos, para hacernos una idea más clara, las siguientes ilustraciones:



Ilustración 10: Fachada del inmueble, tal como la propuso el propio Péric a partir de un dibujo de Jacqueline Ancelot.

⁹⁶ Lo cual, por cierto, no es un ejercicio sencillo (aunque existan distintas opciones de resolución): coja el lector papel y lápiz, dibuje una cuadrícula de diez por diez y pruebe a rellenarla por completo dando saltos de caballo. Probablemente necesite unos cuantos intentos antes de conseguirlo (si no desiste en el camino).

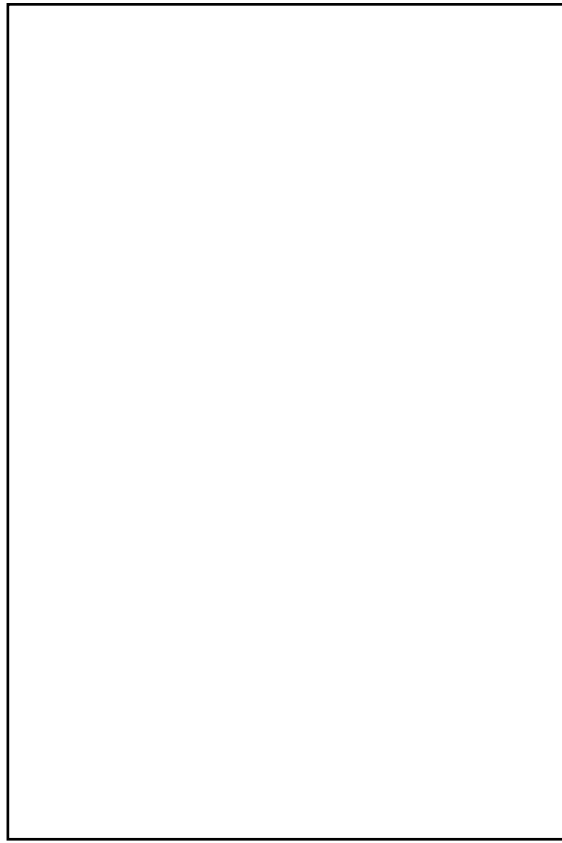
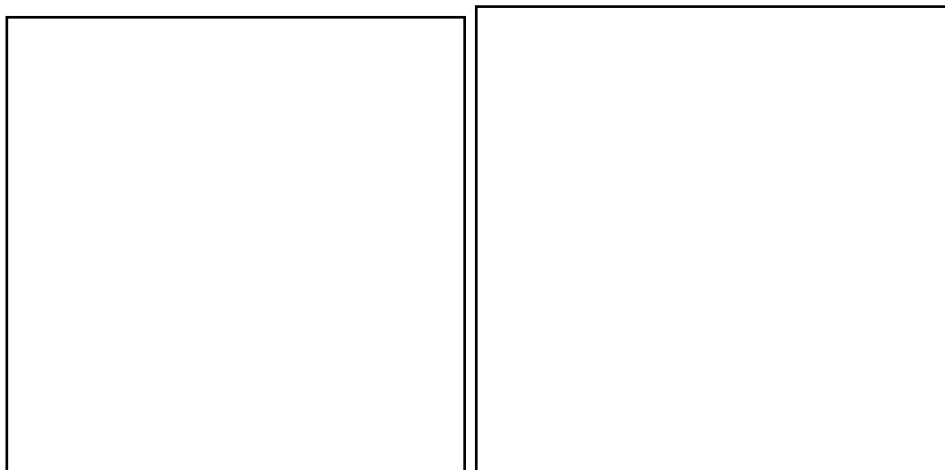


Ilustración 11: Plano del inmueble, tal como aparece reproducido al final de la novela (los nombres en cursiva corresponden a los antiguos inquilinos).



Ilustraciones 12a y 12b: Itinerario elegido por Párec para organizar los capítulos del libro según la poligrafía del caballo, empezando por la coordenada 6,6 y terminando en la 6,1.



Ilustración 13: Folio manuscrito en el que Perec superpone al plano del inmueble la poligrafía del caballo.

El lector atento se habrá fijado, sin duda, en que no salen las cuentas: hemos dicho que la novela consta de noventa y nueve capítulos, mientras que la cuadrícula tiene cien. Pero como es un lector atento, se habrá dado cuenta también de que en la última ilustración hay una casilla sombreada en negro: la de la parte inferior izquierda, la que correspondería a la coordenada 10,1 y al salto 66. ¿Por qué? Muchas han sido las respuestas, pero todas coinciden en afirmar que se trata de un clinamen, de una excepción a la regla que Perec se impone libremente para dar mayor vida a su artefacto literario. Algunas de las hipótesis nos las da David Bellos, biógrafo de Perec (1994: 616):

Il se peut que Perec ait choisi le nombre 66 parce qu'il reproduit le point de départ sur la grille, 6,6, ou bien parce qu'il est le reflet inversé du nombre correspondant inévitablement au dernier chapitre, 99; 66 et 99 peuvent également se voir comme des représentations des signes

d'ouverture et de fermeture des guillemets, et il se peut aussi que le choix du soixante-sixième déplacement en tant que «faille» du système se soit voulu le signal secret de la présence de citations cachées dans le livre [...]. Toutefois, la plupart des exégètes interprètent le vide du coin inférieur gauche du 11, rue Simon-Crubellier comme une confirmation de la lettre donnée dans *W ou le souvenir d'enfance* comme premier souvenir d'enfance de Perec, et décrite tel un signe qui *aurait eu la forme d'un carré ouvert à son angle inférieur gauche*.

A pesar de esta variedad, otras muchas interpretaciones son posibles, incluidas aquellas que se basan en el propio texto y creen ver la ausencia del vértice inferior izquierdo como el resultado de un proceso de autofagocitación textual, pues el capítulo LXV (justo el que precede al 66.º salto) termina con la imagen de «una vieja caja de galletas de hojalata, cuadrada, en cuya tapa se ve una niña que muerde la punta [o la esquina, como dice el original francés (*coin*), que aún es más explícito] de una galletita» (1997: 374)⁹⁷.

En cualquier caso, si para ordenar los capítulos Perec recurre a la poligrafía del caballo, para distribuir el material narrativo echa mano de otros recursos combinatorios igualmente imaginativos. Así, el escritor francés elabora veintiún pares de listas (o veintiuna listas dobles, como prefiramos llamarlo), de diez unidades cada una, formando un total de 420 elementos de lo más heterogéneo (citas, épocas, números, comidas, volúmenes, juegos, libros, sentimientos, etc.)⁹⁸, que luego reparte a lo

⁹⁷ Puede parecer rebuscado (de tan simple), pero es la interpretación que da el propio Perec: «Se verá que el libro no tiene 100 capítulos, sino 99. La pequeña niña de la página 295 y la página 394 es la única responsable» (Perec, 2005). Por supuesto, el lector es libre de creerle o no.

⁹⁸ Por ejemplo, la primera de las veintiuna listas dobles corresponde a la dupla «posición/actividad», siendo los diez elementos de cada una: arrodillado, agachado, decúbito prono, sentado, de pie, subir más alto que el suelo, entrar, salir, decúbito supino, con un brazo levantado (posición); pintar, entrevistar, asear, erotizar, clasificar u ordenar, utilizar un mapa, reparar, leer o escribir, sostener un trozo de madera, comer (actividad). Si detallo ahora esta lista es porque más adelante nos servirá como ejemplo

largo de los noventa y nueve capítulos del libro: pero no aleatoriamente (faltaría más), sino algorítmicamente, utilizando el bicuadrado latino de orden 10 y la pseudoquenina, también de orden 10.

El bicuadrado latino (llamado también cuadrado euleriano o cuadrado grecolatino, pero no bicuadrado latino *ortogonal*, como especifica erróneamente el propio Perec [2005] y, con él, toda una ristra de estudiosos de su obra) es una estructura matemática que empezó a interesar a los miembros del Oulipo en 1967. Un bicuadrado latino se obtiene superponiendo dos cuadrados latinos ortogonales (de ahí la confusión), siendo el cuadrado latino una cuadrícula de n^2 casillas en la que todas las líneas y todas las columnas contienen una sola vez el mismo elemento de un conjunto E de n unidades (Descombes, 2000: 23), tal que:

a	b	c
b	c	a
c	a	b

que sería un cuadrado latino de orden 3. Dos cuadrados latinos son ortogonales si, al superponerse, los pares de elementos del nuevo cuadrado son todos distintos, tal que:

a	b	c
b	c	a
c	a	b

α	β	γ
γ	α	β
β	γ	α

a, α	b, β	c, γ
b, γ	c, α	a, β
c, β	a, γ	b, α

para entender el mecanismo combinatorio utilizado por Perec en *La vida instrucciones de uso*.

formando un bicuadrado latino, que otros llaman cuadrado grecolatino (precisamente porque suele ser habitual utilizar letras griegas y latinas para representarlo) o euleriano (porque fue el suizo Leonhard Euler uno de los matemáticos que mayor atención les prestó, ya en el siglo XVIII).

Y es precisamente una conjetura de Euler (según la cual no existen bicuadrados latinos de orden 10) la que llevó a Perec a poner en marcha todo su mecanismo combinatorio, al ser rebatida en 1960 por los matemáticos Bose, Parker y Shrikhande, que consiguieron obtener un «espécimen», por utilizar el término empleado por el propio Perec (2005) al recibirlo de manos de Claude Berge, uno de los matemáticos oulipianos más prestigiosos:



Ilustración 14: Bicuadrado latino de orden 10 (ejemplar ofrecido por Claude Berge a Georges Perec).

Como puede verse en la ilustración, en lugar de utilizar letras griegas y latinas, Perec escribe un número en la esquina superior izquierda y otro en la inferior derecha de cada casilla, pero el principio del bicuadrado latino se mantiene inmutable: ninguna pareja se repite en

todo el damero, ni se repite tampoco el mismo número en la misma posición (arriba o abajo) de cada fila o columna. Esto le permite «répartir exhaustivement et sans répétition les 100 couples différents qu'on obtient en combinant deux à deux les éléments d'une paire de listes de 10 éléments» (Hartje et ál., 1993: 22). El uso que hace Perec de esta propiedad matemática es ciertamente rebuscado, pero intentaremos explicarlo del modo más claro posible. El objetivo es distribuir de manera no aleatoria el material novelesco incluido en los veintiún pares de listas: como el bicuadrado latino es de orden 10 y el número de capítulos se basa también en una cuadrícula de orden 10, a cada capítulo le corresponderá un par de números que no se volverá a repetir en todo el damero. Así, se coloca el bicuadrado latino descubierto por Bose, Parker y Schrikhande (el de la ilustración 14) encima de la poligrafía del caballo (ilustración 12a), situada a su vez sobre el plano del edificio (ilustración 11). Resultado: en el último capítulo, por escoger un ejemplo cualquiera (titulado «Bartlebooth, 5» y situado en la coordenada 6,1), el par de números del bicuadrado latino es el 4/9. Esto significa que, en dicho capítulo, los elementos de los pares de listas que deberán incluirse como material novelesco son aquellos que correspondan al par 4/9; es decir, que para la primera de las veintiuna listas dobles (posición/actividad), habrá que usar la cuarta posición («sentado») y la novena actividad («sostener un trozo de madera»). Y así habría que repetir el procedimiento, una y otra vez, con todas las listas dobles que hay que incluir en este último capítulo: de la lista 17, por ejemplo (cuadros/libros), habría que utilizar como material diegético el cuarto cuadro (*La caída de Ícaro*, de Pieter Brueghel el Viejo) y el noveno libro (*El Grial*, de Chrétien de Troyes); de manera que en cada capítulo del libro aparezca algún elemento doble de cada una de las veintiuna listas, sin que se repita nunca el mismo par. Pero esto sería así si a Perec no le hubiera parecido demasiado rígida (o aburrida) esta solución,

decidiéndose a dar una vuelta de tuerca: para que en cada capítulo no haya que elegir siempre los elementos de la misma posición para cada una de las veintiuna listas (siempre el cuarto y el noveno, en el caso del último capítulo), decide aplicar la pseudoquenina.

Ya hemos visto en el capítulo dedicado al Oulipo lo que era una quenina: una generalización de la sextina, aquella forma poética inventada por el trovador Arnaut Daniel. Dijimos entonces que Queneau había generalizado el procedimiento para estrofas de 5, 6, 9, 11, 14, etc., versos. Pero no existe quenina de orden 10, por lo que Perec tiene que inventársela, aprovechando «une des propriétés du bi-carré: on peut en permuter les lignes et/ou les colonnes sans remettre en cause les principes d'exhaustivité et de non répétition» (Hartje et ál., 1993: 23). Es decir, que en el bicuadrado aportado por Claude Berge (ilustración 14), nada nos impide intercambiar la primera columna con la segunda: el resultado es un nuevo bicuadrado, con los pares de números de las dos primeras columnas en diferente posición, pero sin romper la regla que lo define. Si en vez de intercambiar solo dos columnas entre ellas, colocamos la primera al final (por ejemplo), todos los pares de números cambian de posición. Y lo mismo podemos hacer con las filas, sin que el bicuadrado pierda sus propiedades. ¿Y qué es lo que hace Perec? Pues adaptar a sus intereses la «permutación en espiral» de la quenina, inventando un algoritmo de permutación «qu'il appelle tantôt pseudo-quinine, tantôt décine, tantôt fausse dizine» (Hartje et ál., 1993: 25). Así, si el algoritmo permutacional de la sextina era 1-2-3-4-5-6→6-1-5-2-4-3 (de manera que una hipotética séptima estrofa devolvía al orden versicular inicial), el algoritmo de la pseudoquenina es: 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10→2-4-6-8-10-1-3-5-7-9 (de manera que la hipotética undécima estrofa sería igual que la primera). Esto, aplicado al bicuadrado latino, significa que Perec puede utilizar veintiún bicuadrados distintos para cada una de las veintiuna listas dobles: para la primera lista utiliza el bicuadrado

original proporcionado por Claude Berge, y luego se dedica a aplicar la pseudoquenina a las filas (consigue así diez bicuadrados distintos, pues el undécimo volvería a ser igual que el primero) y luego a las columnas (consiguiendo otros diez bicuadrados distintos). Faltaría un último bicuadrado para completar las veintiuna listas y Perec corta por lo sano (nunca mejor dicho): al vigésimo bicuadrado lo divide verticalmente por la mitad e intercambia los dos grupos de cinco columnas resultantes. Ya ha conseguido lo que se proponía: que cada uno de los 99 capítulos de la novela contenga 21 pares de elementos, escogidos de manera no aleatoria entre un total de 420 y alternando todos los pares en todas y cada una de las listas. Así, tomando de nuevo el ejemplo del último capítulo, a la primera lista doble (posición/actividad) le corresponderá aplicar el bicuadrado original (cuyo par es 4/9: sentado, sosteniendo un trozo de madera), pero a la lista 17 (cuadros/libros), ya no le tocará el par 4/9 (*La caída de Ícaro, El Grial*), sino el correspondiente al 17.º bicuadrado permutado pseudoquenínicamente, si se me permite la horrible expresión: 1/3 (*El retrato de Arnolfini y su esposa, de Van Eyck, y Los cristales soñadores, de Theodore Sturgeon*)⁹⁹.

Las tres *contraintes* que acabamos de comentar, por si fuera poco, no son las únicas que se impuso Perec para escribir su novela, pero sí son las que tienen mayor interés para nuestro tema de estudio, pues están íntimamente relacionadas con la fragmentación, la discontinuidad y la combinatoria, hasta el punto de que la metáfora del puzzle se impone casi inevitablemente a la hora de definir *La vida instrucciones de uso*. Así, si Marc Lapprand asegura que el texto oulipiano «se présente souvent

⁹⁹ No cabe duda de que la explicación de estas constricciones requeriría, para su plena aprehensión, un ensayo entero (no en vano, hay tesis dedicadas única y exclusivamente a la novela de Georges Perec). Para una aproximación más profunda al complejo sistema de reglas, remito al lector al *Cahier de charges de La Vie mode d'emploi* (Perec, 1993) o a la excelente página web <http://escarbille.free.fr/vme.php>, donde pueden encontrarse los veintiún pares de listas de diez elementos, así como su distribución en cada uno de los noventa y nueve capítulos.

comme un collage, une mosaïque, un puzzle [...]. C'est un kaléidoscope aux multiples reflets» (1998: 14), no cabe duda de que la novela de Perec es un libro absolutamente oulipiano. Pero es que, además, en *La vida instrucciones de uso* el puzzle funciona no solo como metáfora estructural y modelo formal, sino que se erige en material diegético de primer orden. En efecto, una de las líneas narrativas principales (de las múltiples en que se bifurca la novela) es la del millonario Bartlebooth, que se dedica a viajar por el mundo, pintar acuarelas (una cada quince días) y luego mandárselas al artesano Gaspard Winckler (que vive, *voilà*, en el número 11 de la rue Simon-Crubellier), para que las convierta en puzzles, que luego el propio Bartlebooth deberá reconstruir. De hecho, la importancia del puzzle en la novela es tal, que Perec reproduce el capítulo XLIV (titulado «Winckler, 2») como «Preámbulo» al principio de la novela. Un preámbulo que termina con estas elocuentes palabras:

De todo ello se deduce lo que, sin duda, constituye la verdad última del puzzle: a pesar de las apariencias, no se trata de un juego solitario: cada gesto que hace el jugador de puzzle ha sido hecho antes por el creador del mismo, cada pieza que coge y vuelve a coger, que examina, que acaricia, cada combinación que prueba y vuelve a probar de nuevo, cada tanteo, cada intuición, cada esperanza, cada desilusión han sido decididos, calculados, estudiados por el otro (1997: 15-16).

Pero es precisamente este comentario de Perec el que nos puede hacer dudar del carácter genuinamente hipertextual de *La vida instrucciones de uso*, porque si el lector no hace más que recorrer el único camino que el autor ha trazado a conciencia para él, ¿dónde está exactamente la interactividad?, ¿hasta qué punto el lector es libre para construir un texto que adoptará distintas formas según se elijan unos caminos u otros? Para Jacques Roubaud no hay dudas («il y a certes un parcours proposé par le livre, mais il n'interdit pas à mon sens d'autres

parcours»); e incluso el propio Perec parece reclamar un estatus hipertextual para su *chef-d'œuvre*, al afirmar que «est un livre avec lequel on joue, je crois, comme on joue avec un puzzle. C'est pour cette raison qu'il y a un index à la fin. Pour que l'on puisse reconstituer soi-même des histoires ou suivre des histoires qui ne sont pas entièrement racontées» (2003b: 210). Con la invocación de las palabras del autor, el debate parece visto para sentencia. Pero nada más lejos de la realidad: afortunadamente, hace tiempo que los teóricos de la New Criticism nos vacunaron contra la llamada «falacia intencional». Porque por mucho que a Perec le guste fantasear con la idea de la hipertextualidad, por mucho que los críticos insistan en hablar de *La vida instrucciones de uso* como de una novela «no lineal», tenemos todo el derecho del mundo a ponerlo en tela de juicio.

Para empezar, ya hemos visto en la primera parte de este ensayo los problemas que presenta la supuesta no linealidad: la lectura de *La vida instrucciones de uso* (como de cualquier otro libro) no puede ser sino lineal; pero es que, además, es también secuencial (o unisecuencial): cada unidad de información debe ser leída como la continuación natural de una primera y la antesala de una tercera, por recordar la fórmula propuesta por Jean-Pierre Balpe. Se podría llegar a aceptar que la estructura de la novela perequiana propicie en cierto modo una lectura hipertextual; pero, por un lado, esto es algo que *à la limite* puede hacerse casi con cualquier texto (también el *Decamerón* admite sin problemas lecturas salteadas, por poner solo un ejemplo entre muchos), y, por otro lado, se trata en el fondo de un efecto engañoso: como de los noventa y nueve capítulos que conforman la novela hay varios que repiten espacio o personaje (es el caso de las «Escaleras», que dan título a once capítulos; o de Bartlebooth, cuyo nombre encabeza cinco capítulos más), uno estaría tentado a pensar que una lectura hipertextual (del tipo: leer primero todos los capítulos dedicados a Bartlebooth; luego todos los que suceden

en las escaleras; etc.) es posible. Sin embargo, a mi entender, esta es una opción que la novela no plantea explícitamente, pues pide ser leída de principio a fin (la estructura está absolutamente pensada e hilvanada, bajo su apariencia entrópica, para que la historia se construya siguiendo el orden propuesto por el autor): el libro no prohíbe otros recorridos de lectura (como no los prohíbe ningún libro), pero tampoco los exige. Ciertamente, hay libros que son más propicios que otros para realizar lecturas hipertextuales, pero para que podamos considerarlos como hipertextos no basta con que *sean propicios*: deben *exigir* del lector la toma de decisiones, la elección de unos recorridos u otros para su actualización efectiva como textos. Y lo que Perec nos ofrece, desengañémonos, es el puzzle ya construido. O mejor aún: nos ofrece el mapa de la reconstrucción del puzzle, el itinerario que el lector debe seguir desde la primera pieza hasta la última. De ahí mis reparos a la hora de hablar de *La vida instrucciones de uso* como de un auténtico hipertexto analógico: más bien nos hallaríamos ante un ejemplo paradigmático de lo que puede llegar a ser un seudohipertexto liminar¹⁰⁰.

3.3.3. «Doscientas cuarenta y tres postales en colores auténticos»

Menos dudas parecen plantear, a primera vista, las «Doscientas cuarenta y tres postales en colores auténticos», un perfecto ejemplo de literatura exponencial (por utilizar el término propuesto por Claude Berge [1973: 49]) y de estética del agotamiento (ese «gusto por la

¹⁰⁰ Esta es, precisamente, la tesis que defendí el 7 de mayo de 2011 en la «Journée Perec», el encuentro perequiano que se celebra anualmente en la Université de Lille 3 alrededor de la obra del escritor francés. En una comunicación titulada, significativamente, «Hypertextualité et pseudo-hypertextualité dans l'œuvre de Georges Perec» (Martín Sánchez, 2011b), expuse mi teoría de que *La vida instrucciones de uso*, a pesar del índice y de las palabras del propio Perec, se encontraba en la frontera misma de la hipertextualidad, pero sin llegar a dar el salto definitivo al otro lado de la alambrada. En el turno de preguntas, Paulette Perec (la exmujer del escritor) me saltó a la yugular, y se desataron las pasiones.

saturación» tan perequiano del que habla Christelle Reggiani [2011: 130]). El texto, dedicado a Italo Calvino, se publicó por primera vez en el n.º 8 de la revista *Le fou parle*, en octubre de 1978 (el mismo año que *La vida instrucciones de uso*), y fue retomado póstumamente en *L'infra-ordinaire* (en 1989). Aquí, de nuevo, el juego literario que propone Perec está basado en la fragmentación (doscientos cuarenta y tres textos breves, como los que podrían escribirse en el reverso de una postal) y en la combinatoria (los doscientos cuarenta y tres textos son el resultado de la permutación de 3⁵ elementos).

El carácter exponencial del artificio podría hacernos pensar en los *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, pero existe una diferencia fundamental entre la propuesta queniana y la perequiana: como hemos visto, 10¹⁴ es un número tan inmenso que se necesitarían casi doscientos millones de años de lectura para leer todos los sonetos (a ritmo de un minuto por poema), mientras 3⁵ es una cifra mucho más asequible y ofrece la posibilidad de actualizar todas las combinaciones. Este es el motivo por el que Bernard Magné, en un imprescindible y esclarecedor artículo titulado «Construire l'anodin: les "Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables"», propone hablar de *textos virtuales* y de *textos actualizados*¹⁰¹: en los primeros, «seuls les sommets du graphe (c'est-à-dire les énoncés à combiner) sont publiés»,

¹⁰¹ Dicho artículo parte de un estudio pormenorizado de los manuscritos de Georges Perec, sin los cuales sería poco menos que imposible llegar a comprender el alcance y la magnitud de los recursos utilizados por el autor en la concepción de su obra. A lo largo de medio centenar de páginas (veinticinco páginas dobles), Bernard Magné consigue hacernos ver, o por lo menos vislumbrar, el complejo andamiaje que constituye el esqueleto de un texto en apariencia tan simple (por no decir banal) como son las «Doscientos cuarenta y tres postales en colores auténticos». Aquí, más humildemente, me conformaré con ofrecer una visión panorámica de las *contraintes* combinatorias utilizadas, remitiendo al lector que quiera profundizar en los entresijos del texto al artículo de Magné (1993b), pues si hay tesis dedicadas única y exclusivamente a desentrañar los arcanos de *La vida instrucciones de uso*, lo cierto es que a las «Doscientos cuarenta y tres postales en colores auténticos» se les podría dedicar, cuanto menos, una generosa tesina.

mientras que los segundos «donnent à lire la totalité des parcours possibles dans le graphe» (1993b: 29). Pero el principio matemático continúa siendo el mismo, y si Queneau parte de diez textos base (los diez sonetos), divididos en catorce fragmentos cada uno (los catorce versos que tiene cada soneto), Perec parte de tres columnas de cinco elementos, como si se tratara de tres postales genéricas de cinco constituyentes cada una. El propio Bernard Magné (1993b: 32) propone llamar al primero de estos elementos *localización* (que puede ser de tres tipos, uno por cada columna: ciudad, región o país, hotel), al segundo *consideración* (que puede hacer referencia a tres cuestiones, la segunda de ellas doble: clima, siesta o admiración de un paisaje, bronceado), el tercer elemento sería una *satisfacción* (de tres tipos, nuevamente: relativa a la comida, a la playa o al bienestar), el cuarto elemento una *mención* (a la insolación, a las actividades o a las relaciones personales) y el quinto supondría un saludo de *despedida* (besos, recuerdos o anuncio de un regreso próximo). Este sería el cuadro resultante:

Localización	ciudad	región/país	hotel
Consideración	clima	siesta/admiración	bronceado
Satisfacción	comida	playa	bienestar
Mención	insolación	actividades	relaciones
Despedida	besos	recuerdos	regreso

En principio, la combinación de los cinco elementos de las tres columnas sigue el modelo de los *Cent mille milliards de poèmes*: de hecho, podríamos colocar la segunda columna debajo de la primera, la tercera debajo de la segunda y cortar en tiras horizontales los distintos elementos para poder combinarlos. Con una diferencia importante: que los elementos del texto queniano (los versos) son inmutables, mientras en el texto perequiano el contenido de la casilla es variable. Es decir, que en el

poemario de Queneau el primer verso del primer poema es siempre «Le roi de la pampa retourne sa chemise», mientras en el texto de Perec la localización de la primera columna no siempre es la misma ciudad (aunque nunca podrá ser una región o un hotel). Así las cosas, el número total de combinaciones posibles es de doscientas cuarenta y tres, dando como resultado textos del tipo:

a) «Acampamos cerca de Ajaccio. Hace muy bueno. Comemos bien. Me he quemado al sol. Besotes», postal n.º 1 (2008b: 43)¹⁰²;

b) «Estamos en el Hilton. Vagueando al sol al borde de la piscina. Abrazos [*baisers*] a todos», postal n.º 43 (2008b: 49);

c) «Solo unas palabritas desde Xenos, poniéndonos morenos en la playa entre dos salidas de pesca submarina. Mil recuerdos», postal n.º 129 (2008b: 61),

donde siempre se repite, en principio, la misma estructura (localización + consideración + satisfacción + mención + despedida), aunque en algunos casos se produzca una fusión de elementos en la misma frase (como en 'b' o 'c'), una alteración del orden (sintáctico, podríamos decir, a modo de hipérbaton, como en 'b', donde la satisfacción del bienestar –*vagueando*– antecede a la consideración climática –*al sol*–) o incluso la supresión de alguno de los elementos, como en el caso de la postal n.º 134: «De paseo por el Wurtemberg. Mucho mejor que estar al sol [*bronzer*] como idiotas. Ø. Monto a caballo. Volvemos a París el 1» (2008b: 62), donde se ha eliminado la satisfacción. Es lo que Bernard Magné denomina, respectivamente, *condensación*, *desplazamiento* y *elipsis* (1993b: 43), recursos que Perec utiliza como una forma particular de clinamen, ese tipo de traba que consiste en forzar una

¹⁰² Ofrezco la versión española de Mercedes Cebrián (Perec, 2008b), a pesar de que, incomprensiblemente, traduce a veces por 'besos' y otras por 'abrazos' lo que en el original son siempre 'baisers' (o alguna de sus variantes), duplicando de manera desafortunada el primer elemento de despedida.

excepción para dar vida a la regla. Y si lo hace es, precisamente, por la excesiva rigidez de la fórmula, que pretende ocultar a los ojos del lector mediante una táctica sistemática de despiste y confusión, que Magné define muy acertadamente como «stratégie de brouillage» (1993b: 47) y que le lleva a declarar que se trata de «un des textes perequiens où les contraintes sont à la fois les plus complexes et les plus invisibles» (2000: 125). Pero veámoslo más detenidamente.

Lo primero que hace Perec es adjudicar una letra a cada casilla del cuadro,

A	F	K
B	G	L
C	H	M
D	I	N
E	J	O

de manera que las 243 postales puedan ser designadas mediante una combinación de letras única e irrepetible: los ejemplos que acabamos de ver corresponderían a las fórmulas ABCDE (postal n.º 1), KBMIJ (postal n.º 43) y FLHIJ (postal n.º 129). Un nuevo cuadro queda así configurado, con todas y cada una de las combinaciones posibles:

ABCDE	AGHNE	FGHIJ	FLCDJ	KLMNO	KBCIO
ABCDJ	AGHNJ	FGHIE	FLCDE	KLMNE	KBCIE
ABCDO	AGHNO	FGHIO	FLCDO	KLMNJ	KBCIJ
ABCIE	AGMDE	FGHNJ	FLMIJ	KLMDO	KBHNO
ABCIJ	AGMDJ	FGHNE	FLMIE	KLMDI	KBHNE
ABCIO	AGMDO	FGHNO	FLMIO	KLMDJ	KBHNI
ABCNE	AGMIE	FGHDJ	FLMNJ	KLMIO	KBHDO
ABCNJ	AGMIJ	FGHDE	FLMNE	KLMIJ	KBHDE
ABCNO	AGMIO	FGHDO	FLMNO	KLMIJ	KBHDI
ABHDE	AGMNE	FGCIJ	FLMDJ	KLCNO	KBHIO
ABHDJ	AGMNJ	FGCIE	FLMDE	KLCNE	KBHIE
ABHDO	AGMNO	FGCIO	FLMDO	KLCNJ	KBHII
ABHIE	ALCDE	FGCNJ	FBHIJ	KLCDO	KGMNO
ABHIJ	ALCDJ	FGCNE	FBHIE	KLCDE	KGMNE

ABHIO	ALCDO	FGCNO	FBHIO	KLCDJ	KGMNJ
ABHNE	ALCIE	FGCDJ	FBHNJ	KLCIO	KGMDO
ABHNJ	ALCIJ	FGCDE	FBHNE	KLCIE	KGMDE
ABHNO	ALCIO	FGCDO	FBHNO	KLCIJ	KGMDJ
ABMDE	ALCNE	FGMIJ	FBHDJ	KLHNO	KGMIO
ABMDJ	ALCNJ	FGMIE	FBHDE	KLHNE	KGMIE
ABMDO	ALCNO	FGMIO	FBHDO	KLHNJ	KGMIJ
ABMIE	ALHDE	FGMNJ	FBCIJ	KLHDO	KGCNO
ABMIJ	ALHDJ	FGMNE	FBCIE	KLHDE	KGCNE
ABMIO	ALHDO	FGMNO	FBCIO	KLHDJ	KGCNJ
ABMNE	ALHIE	FGMDJ	FBCNJ	KLHIO	KGCDO
ABMNJ	ALHIJ	FGMDE	FBCNE	KLHIE	KGCDE
ABMNO	ALHIO	FGMDO	FBCNO	KLHIJ	KGCDJ
AGCDE	ALHNE	FLHIJ	FBCDJ	KBMNO	KGCIO
AGCDJ	ALHNJ	FLHIE	FBCDE	KBMNE	KGCIE
AGCDO	ALHNO	FLHIO	FBCDO	KBMNJ	KGCIJ
AGCIE	ALMDE	FLHNJ	FBMIJ	KBMDO	KGHNO
AGCIJ	ALMDJ	FLHNE	FBMIE	KBMDE	KGHNE
AGCIO	ALMDO	FLHNO	FBMIO	KBMDJ	KGHNJ
AGCNE	ALMIE	FLHDJ	FBMNJ	KBMIO	KGHDO
AGCNJ	ALMIJ	FLHDE	FBMNE	KBMIE	KGHDE
AGCNO	ALMIO	FLHDO	FBMNO	KBMIJ	KGHDJ
AGHDE	ALMNE	FLCIJ	FBMDJ	KBCNO	KGHIO
AGHDJ	ALMNJ	FLCIE	FBMDE	KBCNE	KGHIE
AGHDO	ALMNO	FLCIO	FBMDO	KBCNJ	KGHIJ
AGHIE		FLCNJ		KBCDO	
AGHIJ		FLCNE		KBCDE	
AGHIO		FLCNO		KBCDJ	

Como puede observarse, Perec desarrolla el cuadro de manera sistemática, según un orden relativamente lógico: en las dos primeras columnas se encuentran las 81 combinaciones posibles para la localización «ciudad» (A), en las dos columnas centrales están todos los ítems correspondientes a «región/país» (B) y las dos columnas de la derecha incluyen todos los «hoteles» (C), empezando cada bloque por la combinación que corresponde al orden alfabético (ABCDE para el primer bloque, FGHIJ para el segundo y KLMNO para el tercero). Sin embargo, si Perec se limitase a ofrecer las 243 postales a partir de esta sucesión, el artificio sería evidente y cualquier lector más o menos atento se daría cuenta de que las 81 primeras han sido enviadas desde una ciudad, las 81

siguientes desde una región o país, y las 81 últimas desde un hotel. Y es para ocultar esta evidencia que Perec pone en marcha su particular estrategia de desorden condicionado, como el mago que hace ver que baraja el mazo de cartas aleatoriamente, cuando en realidad sabe muy bien en qué orden van a quedar los naipes una vez finalizado el proceso de corte y mezcla.

Para empezar, Perec no *lee* el cuadro en el orden en que lo ha construido (es decir, por columnas), sino horizontalmente y línea a línea, de manera que si bien la primera postal corresponde a la fórmula ABCDE, la segunda ya no es ABCDJ, sino AGHNE. He ahí un primer mecanismo importante de *desorden*. Pero a continuación, y siempre con la idea de diluir el rastro de la fórmula, Perec mezcla otra vez las cartas al seleccionar una de cada cinco del nuevo cuadro resultante; o, más concretamente: elige en primer lugar la n.º 1 (ABCDE) y en segundo lugar la n.º 5 (KLMNO), para a partir de entonces empezar a seleccionarlas de cinco en cinco (en tercer lugar la 10.^a, luego la 15.^a y así sucesivamente), hasta llegar al final y vuelta a empezar. Por último, el autor de *Las cosas* da rienda suelta a su afición favorita: elaborar listas de elementos y combinarlos. Porque los cuadros distributivos sirven para decidir el orden final de aparición de las 243 postales, pero no indican el contenido de las mismas. O, por decirlo nuevamente con palabras de Bernard Magné, condicionan «la réalisation discursive de surface», pero no la «structure profonde» (1993b: 37). Y es a esta estructura profunda a la que vamos a prestar ahora un poco más de atención.

Ya hemos visto cómo Perec distribuye las localizaciones en tres grupos: 81 ciudades, 81 regiones o países y 81 hoteles. ¿Pero cómo elige los nombres de todos estos lugares? ¿Aleatoriamente? De ninguna de las maneras. Primero, Perec divide cada grupo en tres bloques de 27 elementos, correspondientes al número de letras que tiene el alfabeto francés más una, de manera que obtiene tres ciudades que empiezan por

A, tres por B, tres por C, etc. (repetiendo solo una inicial en cada bloque, de libre elección)¹⁰³. Luego, una vez obtenidas por este sistema las 243 localizaciones, las combina para eliminar cualquier atisbo de orden alfabético, echando mano de una serie de complejos mecanismos de distribución y permutación, como son la poligrafía del caballo, el cuadrado mágico o el bustrófedon:

a) Puesto que 81 es el cuadrado de 9, Perec adapta a un damero de 9 x 9 la poligrafía del caballo que ya había utilizado en *La vida instrucciones de uso*, colocando en él las 81 ciudades, luego las 81 regiones y finalmente los 81 hoteles. Los saltos del caballo provocan así un desorden alfabético aparente, que solo los conocedores del damero utilizado pueden llegar a reconstruir.

b) Por otro lado, Perec no introduce el nombre de las localizaciones siempre de la misma manera, sino que utiliza distintos sintagmas verbales, del tipo «Estamos en...», «Unas palabritas desde...» o «Acampamos cerca de...», hasta un total de nueve formas distintas para cada grupo. Tomando, pues, como punto de partida el número 9, Perec recurre a un cuadrado mágico de 3 x 3 para distribuir los sintagmas verbales de manera no aleatoria¹⁰⁴:

¹⁰³ A la hora de la verdad, sin embargo (en una prueba más de ese empeño por desestabilizar el edificio que él mismo está construyendo), Perec recurre de nuevo al clinamen: por ejemplo, las tres regiones o países que deberían comenzar por K empiezan por C (pero no así los tres hoteles ni las tres ciudades), y habría que descartar aquí motivos pragmáticos, pues no escasean los países o regiones cuya inicial es una K (Kenia, Kazajistán, Kuwait, etc.). Quién sabe si se trata (Perec no lo aclara en sus cuadernos preparatorios) de una broma interna o de un rebuscado juego de palabras (CKC se lee en francés como «c'est cassé», es decir, «está roto o anulado», lo que invalidaría la regla por imposición homofónica), del mismo modo que en la postal n.º 17 aparece como cuarto elemento «J'ai pêché un saumon», cuando, según su fórmula (ALCDJ), le correspondería una insolación (D) y no una actividad (I): ¿no estará Perec emulando a su manera el procedimiento rousseliano de desplazamiento semántico a partir de términos homónimos?, ¿acaso pescar un salmón no puede ser una metáfora de coger una insolación? Nos encontraríamos, así, con un clinamen por metáfora, igual que antes teníamos un clinamen por homofonía. Simplemente genial.

¹⁰⁴ Un cuadrado mágico es un damero de n^2 en que la suma de los elementos de cada una de sus filas y columnas da el mismo resultado (en el ejemplo propuesto a

1	9	5
8	4	3
6	2	7

Una vez obtenido el cuadrado mágico, lo *lee* en tres órdenes distintos (horizontalmente, de izquierda a derecha y de arriba abajo; verticalmente, de arriba abajo y de derecha a izquierda; y diagonalmente, empezando por la esquina superior izquierda), lo que da una serie de 27 números, distribuidos en tres filas y nueve columnas:

1 9 5 8 4 3 6 2 7
5 3 7 9 4 2 1 8 6
1 8 9 6 4 5 2 3 7

c) Como el total de elementos que conviene distribuir en cada grupo es de 81, la serie de 27 números es *releída* de tres modos distintos, siguiendo el procedimiento conocido como bustrófedon¹⁰⁵ (la primera vez horizontalmente, empezando por el ángulo superior izquierdo; la segunda también horizontalmente, pero empezando por el ángulo inferior izquierdo; y la tercera verticalmente, a partir del ángulo superior izquierdo):

1 9 5 8 4 3 6 2 7 6 8 1 2 4 9 7 3 5 1 8 9 6 4 5 2 3 7
1 8 9 6 4 5 2 3 7 6 8 1 2 4 9 7 3 5 1 9 5 8 4 3 6 2 7
1 5 1 8 3 9 5 7 9 6 9 8 4 4 4 5 2 3 6 1 2 3 8 2 7 6 7

continuación: 15; obsérvese que, en este caso, la diagonal sinistrodescendente también suma 15).

¹⁰⁵ La definición que da el *DRAE* de este procedimiento es la siguiente: «Manera de escribir, empleada en la Grecia antigua, que consiste en trazar un renglón de izquierda a derecha y el siguiente de derecha a izquierda».

Qué duda cabe de que, tras este laberíntico proceso de dispersión, el orden alfabético y la repetición de sintagmas verbales quedan debidamente alterados; como tampoco cabe ninguna duda de que nos habría resultado poco menos que imposible descubrir la fórmula de desordenamiento si no hubiésemos tenido acceso a los manuscritos del autor. Podremos entender mejor o peor el complejo mecanismo que ha utilizado Georges Perec (y que no hemos tenido más remedio que simplificar, a riesgo de desbordarnos), pero parece evidente que ha logrado su objetivo: combinar 3^5 elementos sin que se vean las costuras, mezclar 3^5 ingredientes para obtener doscientos cuarenta y tres sabores únicos. Como en los mejores *cocktails*.

En definitiva, nos encontramos ante un texto fragmentario y combinatorio en el que el orden de los elementos no puede ser elegido libremente por el lector, por lo que no nos queda más remedio que calificarlo de pseudohipertexto, al menos en cuanto a la edición impresa de la obra se refiere. Porque en 1999, apostando por las posibilidades hipertextuales que el artificio perequiano albergaba, Gallimard publicó el CD-ROM *Machines à écrire*¹⁰⁶, que contenía una versión informática de las «Doscientas cuarenta y tres postales en colores auténticos», viniendo a demostrar que «si Perec n'a pas produit beaucoup de textes "manipulables", toute son œuvre est construite autour de règles que le multimédia permet de mettre à jour. Dans ses 243 cartes postales, c'est une machine infernale combinatoire qui se révèle au décryptage de ses manuscrits» (Denize, 2012). Y así, como por arte de birlibirloque, lo que en la versión escrita no era sino un pseudohipertexto, gracias a la aplicación informática se convierte en un hipermedia donde el lector es conminado a producir sus propias postales de diferentes maneras.

¹⁰⁶ Es el mismo CD-ROM del que hemos hablado en el apartado 3.2.1 y que incluye también sendas aplicaciones informáticas de los *Cent mille milliards de poèmes* y de «Un conte à votre façon», de Raymond Queneau.

En primer lugar, el lector-usuario puede elegir la «mise en scène des 243 cartes postales» y acceder aleatoriamente a una de ellas, sin que haya un orden de lectura predeterminado, lo que ya es una apuesta evidente por la hipertextualidad del artefacto. Efectivamente, se puede argumentar que el lector de la edición impresa es libre de escoger el orden de lectura, pero hay un matiz que no debemos pasar por alto: en la edición impresa, el texto se ofrece de manera lineal, consecutiva, página a página; en cambio, en la aplicación informática se presenta como un muestrario discreto y no secuencial de postales gráficas con anverso (imagen) y reverso (texto), ofrecidas al lector para que les dé la vuelta, las lea o las escuche. Además, el reverso consta de un cursor que señala cuatro direcciones (bajo las rúbricas «eux», «là-bas», «lui» e «ici»), que permiten escuchar el texto de cuatro maneras distintas: leído por el emisor, por los receptores, con el sonido ambiente del que escribe la postal o con el de los que la reciben. En segundo lugar, el programa ofrece un juego («la fabrique des cartes postales») que permite crear al lector-usuario (ahora ya convertido en «usuario-lector-jugador», según la expresión de Sánchez-Mesa [2010: 142]) sus propias postales, literalmente y de dos maneras distintas. La primera consiste en escribir un texto con palabras que formen parte del repertorio y puedan ser reconocidas por la máquina, siendo la propia aplicación la que se encarga de crear una imagen que corresponda al texto escogido; la segunda consiste en elegir directamente los distintos elementos de la imagen (color, marco, plano, complementos, etc.) para obtener un texto. Por último, al lector-usuario-creador se le ofrece la posibilidad de guardar la postal que él mismo ha confeccionado y epatar a sus amistades enviándosela por correo electrónico. No cabe duda de que, con la versión electrónica del texto perequiano, nos encontramos ya en un nivel de interactividad literal, según la terminología de Marie-Laure Ryan, y en el tercer uso de la informática aplicada a la creación literaria según la clasificación

propuesta por el actual presidente del Oulipo, Paul Fournel: el ordenador como herramienta de construcción de la propia obra. Y es que, en definitiva, el CD-ROM de Denize y Magné no deja de ser una prueba evidente de la potencialidad del texto perequiano, no solo desde el punto de vista de la exponencialidad que subyace a la propia construcción del texto (3⁵), sino de la enorme cantidad de posibilidades que ofrece su trasvase a un medio digital.

Un último apunte, en forma de redoble: una de las 243 localizaciones que propone Perec es Xanadú, ciudad legendaria, residencia de verano de Kublai Kan, el emperador mongol del siglo XIII que Italo Calvino convierte en protagonista de *Las ciudades invisibles*; pero es también el nombre, recordémoslo, del proyecto sobre la hipertextualidad en el que empezó a trabajar Ted Nelson en los años sesenta. ¿Se tratará acaso de un guiño de Georges Perec al padre del hipertexto?

3.3.4. «81 recetas de cocina para principiantes»

Las «81 recetas de cocina para principiantes» fueron publicadas por primera vez en 1980 (en la obra colectiva *Manger*, editada por Christian Besson y Catherine Weinzaepflen) y recogidas póstumamente en *Penser/Classer* (1985). El mecanismo hipertextual es similar al de las «Doscientas cuarenta y tres postales en colores auténticos», pues se trata no solo de un texto combinatorio exponencial construido «en suivant les arêtes d'un graphe dont la particularité est que chacun de ses sommets est constitué d'une phrase, vers ou strophe» (según la definición de Beaumatin y Berge, 1990: 87), sino igualmente de un texto exponencial actualizado (por utilizar la distinción propuesta por Bernard Magné entre textos virtuales y textos actualizados [1993b: 29]), es decir: un texto que ofrece consecutivamente todos los recorridos de lectura posibles (un

seudohipertexto, pues). Hay, sin embargo, dos diferencias que no conviene pasar por alto y que no hacen sino simplificar el artefacto: en esta ocasión, la cifra exponencial que da origen al texto es de 3^4 (en lugar de 3^5) y el contenido de los *sommets* es prácticamente invariable (solo el cuarto componente de cada receta sufre ligeros cambios). La primera diferencia es cuantitativa, pero la segunda es cualitativa, pues en cierto modo hace que las «81 recetas de cocina para principiantes» se sitúen en el polo opuesto de las «Doscientas cuarenta y tres postales en colores auténticos», según la distinción propuesta por Bernard Magné entre estructura profunda y estructura superficial, que ya hemos tenido ocasión de invocar más arriba:

Dans un texte combinatoire actualisé, il faut distinguer deux niveaux [...]. Il y a, d'une part, la structure profonde, qui, pour chaque objet, correspond à un des parcours possibles du graphe: c'est en quelque sorte la «formule» abstraite de telle fiche ou de telle carte postale. Il y a, d'autre part, une structure de surface, qui correspond aux réalisations discursives: à ce niveau, malgré une fonction identique en structure profonde – c'est-à-dire malgré une place identique dans le graphe – un élément peut se manifester par des énoncés différents. L'actualisation peut donc osciller entre deux pôles. Soit elle se fait sur le mode mécaniste, par un parcours exhaustif, systématique et réglé du graphe, sans distorsions ni variantes dans les structures de surface; c'est le travail que pourrait faire un ordinateur convenablement programmé, et dans ce cas le rôle du scripteur est nul: le texte se réalise «de lui-même». Soit elle se fait sur le mode scripturaliste et comporte des interventions du scripteur (Magné, 1993b: 31).

La diferencia es relevante, pues en los textos del primer nivel la estructura combinatoria se hace evidente a los ojos del lector, mientras en los de segundo nivel el lector queda desconcertado: intuye la existencia de un juego combinatorio, pero es incapaz de descubrir el mecanismo. Ya

hemos visto cómo las «Doscientas cuarenta y tres postales en colores auténticos» pertenecían al segundo nivel (la estructura profunda se desarrollaba en la superficie en un amplio abanico de variantes, a lo que contribuía sin duda el interés de Perec por borrar las huellas del crimen). Veamos ahora cómo las «81 recetas de cocina para principiantes» se sitúan más cerca del primer nivel, aunque sin llegar a habitarlo completamente.

Con este pseudohipertexto, Perec parece poner la primera piedra (y perdón por el tautograma involuntario) de lo que será el Oucupo, el Ouvroir de Cuisine Potentielle (fundado por Noël Arnaud y Harry Mathews en 1990), al proponer ochenta y una recetas de cocina a partir de la preparación de tres alimentos (conejo, lenguado y molleja), con tres modos de cocción, tres tipos de adición y tres formas de presentación¹⁰⁷:

Preparación	con mostaza	cortar en crudo	en tajadas
Cocción	horno	olla	sartén
Adición	crema	Noilly	champiñones
Presentación	guarnición	salsa	espolvorear

En realidad, la preparación es siempre la misma para cada uno de los tres alimentos (si no, tendríamos cinco módulos, en lugar de cuatro, y el número de combinaciones sería de 3⁵) y responde a la misma fórmula (Perec, 2001b: 66 y ss.): «Untar generosamente 2 gazapos con mostaza fuerte», «Cortar en crudo los filetes de 2 lenguados grandes» y «Cortar en tajadas finas 4 mollejas previamente maceradas en agua con limón». También los tres modos de preparación son invariables: «Poner en horno

¹⁰⁷ Tomo prestada la nomenclatura, una vez más, de Bernard Magné (uno de los mayores especialistas en la obra perequiana), en esta ocasión de su artículo «Perécriture», en el que señala que el primer paso para escribir un texto combinatorio consiste en «élaborer une sorte de “grammaire” minimale. Par exemple, dans les 81 fiches-cuisine, Perec détermine 4 modules: module a) préparation; module b) cuisson; module c) addition; module d) présentation» (Magné, 1990: 72).

moderado durante 40 minutos, rociando frecuentemente», «Ponerlos/Ponerlas en una olla cuyo fondo habremos guarnecido con lonjas de tocino, zanahorias trozadas, tomates frescos y cebollas nuevas» e «Iniciar cocción a fuego intenso en una sartén grande, luego bajar la llama y cocer a fuego lento». Y no cambian tampoco los tres tipos de adición: «Fuera del fuego añadir 1 dl de crema doble», «Preparar al Noilly» y «A media cocción añadir 250 g de champiñones de París». Sin embargo, los modos de presentación responden siempre a tres inicios de fórmula idénticos («servir con X», «servir aparte una salsera de Y» o «presentar en fuente previamente calentada y espolvorear abundantemente con Z»), pero ofrecen terminaciones siempre distintas, como si Perec hubiese querido incluir algo de variación dentro de la estricta permutación (X puede ser guisantes, pastas frescas o compota de manzanas, mientras Y puede ser salsa tártara, mantequilla derretida, alioli o mayonesa con mostaza, en tanto Z puede ser tomillo fresco, cebolleta, nuez moscada, trocitos de roquefort o cáscara de limón verde rallada muy fina, por poner solo algunos ejemplos). Y es muchas veces esta terminación la que acaba dando nombre al plato, distinto, esta vez sí, para cada una de las 81 recetas, tales que:

– «CONEJO A LA BORGOÑONA: Untar generosamente 2 gazapos con mostaza fuerte. Poner en horno moderado durante 40 minutos, rociando frecuentemente. Preparar al Noilly. Servir aparte una salsera de salsa borgoñona», receta n.º 6 (2001*b*: 67);

– «LENGUADO CHACINERO: Cortar en crudo los filetes de 2 lenguados grandes. Poner en horno moderado durante 40 minutos, rociando frecuentemente. Fuera del fuego añadir 1 dl de crema doble. Servir con compota de manzanas», receta n.º 43 (2001*b*: 73).

– «MOLLEJAS CON PURÉ DE BERRO: Cortar en tajadas finas 4 mollejas previamente maceradas en agua con limón. Iniciar cocción a fuego intenso en una sartén grande, luego bajar la llama y cocer a fuego lento.

Fuera del fuego añadir 1 dl de crema doble. Servir con puré de berro», receta n.º 69 (2001*b*: 77).

Estos pocos ejemplos no dan cuenta de todas las posibilidades combinatorias del texto, pero pueden resultar suficientes para intuir que el mecanismo utilizado por Perec es menos complejo que el que había usado en las «Doscientas cuarenta y tres postales en colores auténticos»: los ítems se repiten sin apenas distorsión, por el simple motivo de que la estructura profunda y la superficial son casi equivalentes. De hecho, tal como señala Magné (1990: 73), «cette récriture peut être entièrement algorithmisée et donc confiée à un ordinateur: un programme élémentaire de quelques lignes écrit en langage Prolog réalise parfaitement ce travail». No obstante, dos cuestiones contribuyen a la postre (y nunca mejor dicho) a dotar de mayor flexibilidad a la fórmula combinatoria: por un lado, las ligeras variaciones incluidas en el cuarto módulo (que afectan directa o indirectamente al nombre del plato); por el otro, la ordenación final de los ochenta y un elementos, que Perec no ofrece siguiendo el orden sistemático propuesto por ningún algoritmo informático, sino que distribuye a su manera, de tal modo que sea imposible determinar a simple vista qué criterio ha seguido para ello. En realidad, el mecanismo de distribución está tan bien disimulado, que el propio Bernard Magné reconoce (ante la ausencia de manuscritos reveladores que pudieran arrojar algo más de luz al respecto) no haberlo encontrado: «l'ordre du rangement [...] n'obéit, pour autant que je puisse juger, à aucune règle formulable; la récriture ici se borne à perturber ce qu'une production automatique immédiate aurait de mécanique et de répétitif» (1990: 73). Sin embargo, tal afirmación no deja de resultar en cierto modo ingenua, sabiendo que Georges Perec había utilizado la poligrafía del caballo, los cuadrados mágicos o el bustrófedon para distribuir los elementos de un texto con el mismo principio generativo, como son las «Doscientas cuarenta y tres postales en colores auténticos».

Se hace difícil concebir, ciertamente, y más tratándose de combinar 81 elementos (que permiten la construcción de un magnífico damero de 9 x 9), que Perec haya podido resistir una tentación tan grande.

En cualquier caso, las «81 recetas de cocina para principiantes» y las «Doscientas cuarenta y tres postales en colores auténticos», confrontadas a los *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, no solo suponen un ejemplo perfecto de cómo un mismo mecanismo de combinatoria exponencial puede dar lugar a desarrollos prácticamente antagónicos (hipertextual este, seudohipertextual aquellos), sino que constituyen el paradigma de esa estética del agotamiento tan perequiana y tan infrecuente en la literatura combinatoria, convirtiéndose –bajo su apariencia de textos menores– en dos piezas clave para reconstruir y conformar la imagen completa del gran puzzle que es la obra de Georges Perec. Valga esta profusa cita de Bernard Magné para desterrar definitivamente cualquier duda que aún nos pudiera quedar al respecto:

[Avec cette] stratégie d'actualisation, Perec se distingue de la plupart des autres écrivains combinatoires tout en exploitant plusieurs traits spécifiques de sa propre écriture. D'abord son goût pour l'énumération, la litanie, la liste. Ensuite sa recherche systématique de l'exhaustif: tentatives d'inventaire ou de saturation, volonté d'épuiser un secteur du réel (par exemple les pièces d'un immeuble), de faire passer un cavalier par toutes les cases d'un échiquier, de remplir un tiroir de la Bibliothèque nationale, d'utiliser tous les mots d'un dictionnaire. Enfin le goût avéré de l'exploit, de l'expérience limite, de la provocation ludique: une expérience de lecture publique intégrale des *fiches-cuisine* ou des *Cartes postales* ne manque pas d'entraîner peu à peu chez les auditeurs les mieux disposés et les plus inconditionnellement perecophiles au mieux un fou rire nerveux de moins en moins contrôlable, au pire un sentiment irrépressible d'exaspération croissante. La combinatoire actualisée entretient donc une parfaite connivence avec

quelques-unes des choses que l'on sait sur l'écriture perecquienne (Magné, 1993b: 30).

3.3.5. *Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerici*

En la misma línea exponencial de las «Doscientas cuarenta y tres postales en colores auténticos» y las «81 recetas de cocina para principiantes», nos encontramos con un curioso y poco conocido texto de Georges Perec (no traducido al español), publicado por primera vez en septiembre de 1981 (en el n.º 85 de la revista *Action poétique*) y titulado *Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerici* (editado como volumen póstumamente, en 1996). Sin embargo, la diferencia salta a la vista: si aquellos eran ejemplos paradigmáticos de esa estética del agotamiento tan perequiana que actualiza todas las potencialidades de un algoritmo exponencial, en esta ocasión Perec apuesta inusualmente por la virtualidad, por lo que podríamos caer en la tentación de considerarlo un hápax en toda su obra. Así parece entenderlo Bernard Magné en el prefacio al propio libro: «Dans l'œuvre de Georges Perec publiée de son vivant, les *Poèmes en prose pour Fabrizio Clérico* occupent une place unique. En effet, s'ils appartiennent au même genre de textes combinatoires que les "81 fiches-cuisine à l'usage des débutants" et les "243 cartes postales en couleurs véritables", ils sont les seuls à nous être donnés sous leur simple forme virtuelle» (1996: s. p.). Sin embargo, hablar de hápax o de pieza única es inapropiado, y no tanto por la existencia de ese proyecto hipertextual del que nos hemos hecho eco más arriba, titulado *L'Arbre* (que al fin y al cabo se quedó en mero proyecto), sino por un folio manuscrito hallado entre los archivos del autor, bautizado como «Un peu moins de vingt mille incipit inédits de Georges Perec» (ver apartado 3.3.6) y que constituye un nuevo ejemplo de

hipertexto analógico (o de texto exponencial virtual, si preferimos utilizar la expresión de Bernard Magné). En realidad, el propio Magné es consciente de ello, pues en un artículo anterior a su prefacio a *Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerici* consideraba los *incipit inédits* como un ejemplo de exponencialidad virtual (Magné, 1993b: 29-30), de ahí que no haya que pasar por alto la precisión con la que comienza su cita: los poemas en prosa para Fabrizio Clerici son un caso único dentro de la producción perequiana publicada *en vida* de su autor (ya que los incipits no vieron la luz hasta 1990).

Sea como fuere, el principio de composición de *Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerici* es el mismo que el de los *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau: ocho poemas divididos (literalmente: es decir, cortados) en cuatro estrofas combinables, por lo que la cantidad de poemas resultante es de 8^4 (4.096), de ahí la cifra aproximativa del título. Desde luego, no es una cifra imposible como la de la obra queniana: si consideramos un minuto como el tiempo necesario para leer cada uno de los poemas, *nos bastarán* 68 horas y algunos minutejos para agotar todas las combinaciones; pero, a diferencia de las obras perequianas que hemos visto hasta ahora, se trata de un hipertexto analógico puro, donde el lector es conminado a manipular los diferentes fragmentos textuales para construir una cantidad ingente de poemas distintos: es decir, a elegir su propio itinerario de lectura. No deja de ser sorprendente, en este sentido, que tras los flirteos constantes con cierta noción de hipertextualidad (o de seudohipertextualidad) durante los años sesenta y setenta, no sea hasta la década de los ochenta cuando Perec decide apostar por una hipertextualidad realmente interactiva, que otorgue al lector el mando de la nave. Uno no puede dejar de sospechar que, si la muerte no le hubiera sorprendido prematuramente en 1982, Perec habría seguido en esta misma dirección (y más teniendo en cuenta la eclosión informática que iba a producirse a partir de entonces).

Pero es que, además, los ocho poemas combinatorios de Perec son solo la mitad del libro publicado en 1996; la otra mitad son ocho dibujos del pintor italiano Fabrizio Clerici, cortados asimismo cada uno en cuatro partes combinables, en la línea de las *Têtes de Rechange* (o *Têtes folles*) que habían inspirado a Raymond Queneau (o del más moderno *Animalario universal del Profesor Revillod*¹⁰⁸), por lo que tendríamos también 4.096 ilustraciones posibles, en un claro ejemplo de hipermedialidad analógica. De hecho, el título completo del volumen es *Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerici. Un petit peu plus de quatre mille dessins fantastiques*, por lo que podríamos considerar que la obra de Perec y Clerici propone al lector una lectura combinada de texto + imagen (leer cada poema con una ilustración distinta), lo que aumentaría aún más si cabe la potencialidad del artificio, al permitir la creación de 16.777.216 artefactos distintos (4.096^2), entendiendo como 'artefacto' el resultado de la combinación texto-imagen. Y entonces sí que la lectura exhaustiva de toda la obra resultará materialmente imposible para un ser humano, que tardaría más de treinta y un años en agotar todas las posibilidades...

¹⁰⁸ Del mismo modo que los libritos juveniles de «Elige tu propia aventura» pueden considerarse deudores del queniano «Un conte à votre façon», el *Animalario universal del Profesor Revillod* podría considerarse un epígono de *Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerici*, y no solo porque el delicioso librito publicado por el Fondo de Cultura Económica en 2003 combine textos (de Miguel Murugarren) e ilustraciones (de Javier Sáez), sino porque el número total de combinaciones posibles es también de 4.096. En este caso, sin embargo, el guarismo no es fruto de la cuarta potencia de 8, sino de la tercera potencia de 16, ya que el libro está formado por dieciséis ilustraciones de animales, divididos en cabeza, tronco y extremidades inferiores, de modo que puedan combinarse para engendrar otros 4.080 animales fantásticos. No obstante, a diferencia de la obra de Perec y Clerici, aquí los textos y las imágenes no son combinables entre sí, pues a cada lámina (a cada tercio de lámina, en realidad) le corresponde siempre el mismo texto (el mismo tercio de texto), conformando el nombre del animal en cuestión y dando lugar a especies tan exóticas y sugerentes como el casibedillo (ca-sibe-dillo: «singular zancudo - cubierto de pelo - de la región del Orinoco»). Curiosamente, a diferencia del libro de Georges Perec y de Fabrizio Clerici (desconocido para el gran público), el *Animalario universal del Profesor Revillod* es el «gran best-long-seller del Fondo de Cultura Económica» (en palabras de César Solís, responsable de la librería del FCE en Madrid, consultado personalmente al respecto), lo que vendría a demostrar la excelente salud que siguen teniendo hoy día las prácticas hipertextuales analógicas (en pacífica convivencia con las digitales).

leyendo las veinticuatro horas del día, durante los doce meses del año (pudiendo descansar solo un día cada cuatrienio: el 29 de febrero de los años bisiestos, que no he tenido en cuenta para realizar el cálculo).

Por si fuera poco, una vez más el hipertexto analógico se presta perfectamente a su trasvase al medio digital: en este caso, fue el interesante grupo Infolipo (con sede en Ginebra) el que hizo una versión hipertextual en HyperCard de *Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerici* (Lapprand, 1998: 45), no disponible en línea, lamentablemente.

3.3.6. «Un peu moins de vingt mille incipit inédits de Georges Perec»

Si *Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerici* es un texto poco conocido, «Un peu moins de vingt mille incipit inédits de Georges Perec» es prácticamente desconocido. Y no es de extrañar, pues se trata de apenas medio folio escrito a máquina, hallado entre los archivos del Fondo Perec y rescatado de la clandestinidad en 1990 por la revista *Études littéraires*, que lo bautizó con dicho título. Pero ese medio folio dactilografiado nos lo podríamos llevar con toda tranquilidad a una isla desierta, ya que nos daría para unos cuantos meses de lectura: nos encontramos, nuevamente, ante un hipertexto analógico, un texto exponencial virtual construido a partir de 3⁹ elementos, lo que da un total de 19.683 combinaciones posibles.

En este caso, parece como si Perec hubiera querido dejar en evidencia a su amigo Italo Calvino, quien en su célebre novela *Si una noche de invierno un viajero* (analizada en el apartado 3.4.4) ofrecía al lector diez inicios de novelas distintos. ¿Para qué ofrecer diez, si se pueden ofrecer veinte mil?, parece decirse Georges Perec. Y construye el cuadro

de la ilustración 15, anotando al margen la cifra de combinaciones posibles para cada nuevo nivel de lectura:



Ilustración 15: Mecanoscrito hallado en el Fondo Perec, bautizado como «Un peu moins de vingt mille incipit inédits de Georges Perec».

El texto habla por sí solo y poco más se puede añadir a lo dicho hasta ahora: «Un peu moins de vingt mille incipit inédits de Georges Perec» constituye un ejemplo meridiano de hipertextualidad analógica, en la línea de los *Cent mille milliards de poèmes* o de «Un conte à votre façon», de su maestro y amigo Raymond Queneau. Pero es, también, por su carácter intrínsecamente abierto (pues los textos resultantes son tan solo la puerta de entrada a otros relatos más largos), doblemente potencial: por su carácter exponencial y por su carácter virtual, generador de infinitas posibilidades de lectoescritura. Bajo su apariencia de texto menor (en tamaño y en difusión), los incipits inéditos acaban revelándose como un eslabón ineludible para aprehender en su totalidad la obra de

Georges Perec, una de las más ricas e influyentes no solo del Oulipo, sino también de la literatura del siglo XX.

3.4. ITALO CALVINO O LA ESTÉTICA DE LA ENCRUCIJADA

Dicen los miembros del Collège de 'Pataphysique que todo el mundo es patafísico y que ellos solo se dedican a distinguir a los que lo son conscientemente de los que no lo son. Lo mismo podría decirse de los escritores: todos son oulipianos (todos escriben, quieran o no, bajo constricción), pero no todos lo saben. Pues bien, Italo Calvino era oulipiano antes de formar parte del grupo, y su entrada en el Oulipo (el día de los enamorados de 1973) no fue sino la consecuencia lógica de un encuentro inevitable, como él mismo insinúa: «Je partageais avec l'Oulipo plusieurs idées et prédilections: l'importance des contraintes dans l'œuvre littéraire, l'application méticuleuse de règles du jeu très strictes, le recours aux procédés combinatoires, la création d'œuvres nouvelles en utilisant des matériaux préexistants» (1981a: 384).

Autor de enorme prestigio en Italia y el mundo entero, Italo Calvino (Santiago de las Vegas, Cuba, 1923 - Siena, 1985) había mostrado ya desde finales de los años cuarenta un acusado interés por aunar ciencia y literatura (como lo demuestra su viejo proyecto titulado «L'innamorato elettronico», protagonizado por un ordenador enamorado de una *vamp* de celuloide [Santos Unamuno, 2002: 65]), así como cierta atracción por las imágenes laberínticas y rizomáticas (como deja entrever el título –de resonancias vagamente borgianas– del primer libro que publicó, en 1946: *El sendero de los nidos de araña*). Pero no será hasta la década de 1960 cuando su interés por la combinatoria lo acerque ya de manera definitiva al terreno de la literatura potencial (y, por ende, hipertextual). Santos Unamuno alude a su «concepción combinatoria de

la literatura, basada en el predominio de lo discreto y en la desconfianza ante los elementos continuos propios de la subjetividad» (2002: 77), una concepción que el crítico califica de «cibernética», por cuanto refleja «uno de los principales rasgos del paradigma informático, consistente en desembocar en lo infinitamente complejo a partir de un sistema finito de elementos susceptibles de ser permutados» (2002: 78). De 1967 es precisamente la conferencia de Italo Calvino ya citada en este trabajo, «Cibernética y fantasmas (apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio)», en la que no solo parece hacerse eco de las ideas de Vannevar Bush respecto al carácter discontinuo y discreto del pensamiento humano, sino que hace suyas las teorías informáticas de Wiener, Turing o Von Neumann para acabar defendiendo una literatura basada en la potencialidad exponencial de la combinatoria (1995a: 190 y ss.).

Sin embargo, no toda la obra calviniana es estrictamente oulipiana, hasta el punto de que su compañero en el grupo Paul Braffort distingue las «œuvres oulipiennes» de las «œuvres non oulipiennes ou partiellement oulipiennes» (2010: 32). Entre las obras no oulipianas estaría la célebre trilogía de corte fantástico *Nuestros antepasados*, que incluye las novelas *El vizconde demediado*, *El barón rampante* y *El caballero inexistente*, y que convertiría en los años cincuenta a Italo Calvino en uno de los escritores más reconocidos a nivel internacional. Entre las parcialmente oulipianas se podría incluir *Las cósmicas*, obra escrita según Sergio Cappello «sous le signe de l'Oulipo et de son créateur Raymond Queneau» (2007: 335). Sin embargo, Paul Braffort solo reconoce como puramente oulipianas estas cuatro: *El castillo de los destinos cruzados*, *Si una noche de invierno un viajero*, *Comment j'ai écrit un de mes livres* y *Piccolo Sillabario Illustrato*. Las dos primeras pueden ser enfocadas también desde la óptica de la hipertextualidad, por lo que serán analizadas detalladamente en las próximas páginas; por su parte,

Comment j'ai écrit un de mes livres (cuyo título supone un guiño evidente a la obra casi homónima de Raymond Roussel), si bien es un texto indudablemente oulipiano, no es hipertextual, pues se limita a explicar de manera teórica las constricciones utilizadas por Calvino en *Si una noche de invierno un viajero*; por último, el *Piccolo Sillabario Illustrato* es un breve texto basado en juegos homófonos, recogido en el *Atlas de littérature potentielle* e inspirado en el *Petit abécédaire illustré* de Georges Perec, por lo que si, en efecto, es genuinamente oulipiano, poco tiene que ver con la cuestión de la hipertextualidad que aquí nos interesa. Pero ni son todos los que están ni están todos los que son, y «El incendio de la casa abominable» o *Las ciudades invisibles*, que Braffort deja fuera de los textos puramente oulipianos, pueden ser tratados perfectamente desde una perspectiva hipertextual, pues el primero se basa en una estructura combinatoria controlada por un ordenador y el segundo es concebido por el propio Calvino como «una red dentro de la cual se pueden seguir múltiples recorridos y extraer conclusiones plurales y ramificadas» (2002: 80), por lo que ambos tendrán también un lugar en las próximas páginas.

El uso que hace Calvino en la cita anterior de términos como 'red' o 'ramificadas' es muy significativo y revela esa «estética de la encrucijada» que da título a este capítulo. Si los *Cent mille milliards de poèmes*, que ningún ser humano (y quizá tampoco la humanidad entera) será capaz de leer jamás integralmente, nos han llevado a hablar de «estética de la virtualidad» en Raymond Queneau, y *El aumento* o las «Doscientas cuarenta y tres postales en colores auténticos», que obligan al lector a recorrer todos los caminos posibles de un organigrama informático o de un algoritmo exponencial, nos han hecho destacar una «estética del agotamiento» en Georges Perec, textos como *El castillo de los destinos cruzados*, *Las ciudades invisibles* o *Si una noche de invierno un viajero*, ricos en imágenes y estructuras bifurcadas, laberínticas, rizomáticas, dendríticas o cartográficas, nos permiten apelar a cierta «estética de la

encrucijada» para referirnos a la obra calviniana. La afición del escritor italiano por los mapas, las telas de araña o los bosques de senderos que se bifurcan no deja de ser, en cierto modo, el reflejo de su interés por las estructuras combinatorias y arborescentes, aunque a menudo se quede en el límite que separa lo pseudohipertextual de lo hipertextual, como si se sintiera obligado a escoger siempre, al llegar a una encrucijada, entre los distintos caminos posibles, como si no se atreviera a dejar en manos del lector tamaña responsabilidad ni osara volver atrás para empezar de nuevo y agotar todas las posibilidades, como haría su amigo Georges Perec. Especialmente significativo de este universo rizomático de Italo Calvino es el título de su relato infantil *El bosque-raíz-laberinto*, que termina con una discusión entre dos enamorados sobre si son ramas o raíces lo que tienen ante sus ojos (Calvino, 2010): «¡Pero si esta es una raíz!», dice ella; «¡Es una rama!», replica él; «¡Es una raíz!», insiste ella; «¡Es una rama...!», se empeña él. Y así termina el relato, con esos puntos suspensivos que nos hacen suponer que la discusión será eterna y nos dejan con la duda de si la obra calviniana es una raíz, una rama, un árbol, un bosque, un laberinto o una tela de araña¹⁰⁹.

El universo calviniano es (por si aún hacía falta decirlo) profundamente borgiano y la noción de encrucijada remite directamente a uno de los relatos del escritor argentino más citados por los historiadores del hipertexto, «El jardín de senderos que se bifurcan» (Borges, 1996c), donde la existencia de una realidad hecha de mundos alternativos encuentra su eco en este pasaje de *Las ciudades invisibles*:

Marco entra en una ciudad: ve a alguien que vive en una plaza una vida o un instante que podrían ser suyos; en el lugar de aquel hombre ahora

¹⁰⁹ Inspirándose en el título de este cuento infantil, Paul Braffort encabezará su artículo «Italo Calvino sur les sentiers du labyrinthe» con esta elocuente entradilla: «Forêts, racines, labyrinthes: cette triade est récurrente dans la pensée d'Italo Calvino et en souligne la parenté essentielle avec les orientations de l'Oulipo» (Braffort, 2001b: 57).

hubiera podido estar él si se hubiese detenido en el tiempo mucho tiempo antes, o bien si mucho tiempo antes, en una *encrucijada*, en vez de tomar por un camino hubiese tomado por el opuesto y al cabo de una larga vuelta hubiera ido a encontrarse en el lugar de aquel hombre en aquella plaza. En adelante, de aquel pasado suyo verdadero o hipotético, él queda excluido; no puede detenerse; debe continuar hasta otra ciudad donde lo espera otro pasado suyo, o algo que quizás había sido un posible futuro y ahora es el presente de algún otro. Los futuros no realizados son solo ramas del pasado: ramas secas (1996: 42, la cursiva es mía).

No hay duda, pues, de que en Italo Calvino lo discontinuo le acaba ganando la partida a lo continuo y el arabesco triunfando sobre la línea recta, como él mismo se encarga de dejar bien claro: «Frente al vértigo de lo innumerable, de lo inclasificable, de lo continuo, me siento reconfortado por lo finito, lo sistematizado, lo discernido¹¹⁰» (1995a: 196). Como tampoco hay duda de que para el autor de *Los amores difíciles* la literatura es una historia de amor (a veces difícil, es cierto) entre alguien que escribe y alguien que lee, pues al fin y al cabo «lire, c'est aller à la rencontre d'une chose qui va exister», como el propio Calvino lo definiera (en Le Tellier, 2006: 66). Algo que no existe hasta que el lector no va a su encuentro: no se me ocurre una definición más precisa de lo que es un hipertexto.

3.4.1. *El castillo de los destinos cruzados*

En 1969, cuatro años antes de la entrada de Italo Calvino al Oulipo, vio la luz la que puede considerarse su primera obra combinatoria: *El*

¹¹⁰ La traducción de este último término es discutible: el texto original de Calvino dice «dal discreto» (1980: 174) y la traducción francesa llega incluso a traducirlo por «le discontinu» (1984: 21).

*castillo de los destinos cruzados*¹¹¹, calificada por el propio autor de «hipernovela» (2002: 121), aunque ya hemos visto que para Calvino el término no implica necesariamente eso que aquí hemos llamado hipertextualidad. En cualquier caso, se trata de un texto construido a partir de las posibilidades combinatorias de una baraja de tarot (la del Tarot Visconti en el caso de *El castillo*, en un mazo del siglo XV miniado por Bonifacio Bembo; y la del Antiguo Tarot de Marsella en el caso de *La taberna*, en una baraja francesa de 1761): varios viajeros que acaban de atravesar un peligroso bosque se reúnen alrededor de una mesa (en un castillo y en una taberna, respectivamente) y, enmudecidos por el miedo, utilizan las cartas del tarot para explicar sus propias peripecias. Es esta sucesión de cartas la que sirve de hilo narrativo conductor a las diferentes historias, que se van entrecruzando unas con otras en una auténtica telaraña diegética, aunque el propio Calvino asegure que el punto de partida de su procedimiento es bien sencillo: «prendre un jeu de tarots et raconter son histoire à coups d'images comme seul support. Tel est le jeu et telle est la règle» (1981a: 382). Es decir, convertir el tarot en una máquina generadora de historias:

La idea de utilizar los tarots como una máquina narrativa combinatoria me la dio Paolo Fabbri, quien en un «Seminario internacional sobre las estructuras del relato», celebrado en julio de 1968 en Urbino, presentó una comunicación sobre *El relato de la cartomancia y el lenguaje de los emblemas*. [...] Pero no puedo decir que mi trabajo se sirva del aporte metodológico de estas investigaciones. De ellas he retenido sobre todo la

¹¹¹ En realidad, *El castillo de los destinos cruzados* apareció originalmente en 1969 como parte de un libro sobre tarot: *Tarocchi: Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, editado por Franco Maria Ricci. Posteriormente, en 1973, Calvino publicaría la obra de modo independiente, añadiéndole una segunda parte: *La taberna de los destinos cruzados*. La edición que aquí manejamos, pues, incluye los dos textos, aunque el título genérico lo tome solo del primero: así, hablaré de *El castillo de los destinos cruzados* cuando me refiera al volumen completo, limitándome a hablar de *El castillo* o de *La taberna* cuando quiera especificar alguna de las dos partes.

idea de que el significado de cada carta individual depende del lugar que ocupa en la sucesión de las cartas que la preceden y la siguen: a partir de esta idea me he movido de manera autónoma, según las exigencias internas de mi texto (Calvino, 1990a: 126).

Así, en *El castillo*, de las setenta y ocho cartas que conforman el Tarot Visconti, sesenta y una sirven para construir las diferentes historias y doce actúan como narradores, identificándose con los diversos viajeros que cuentan sus aventuras. Debemos, pues, corregir aquí a Piergiorgio Odifreddi (2007: 79), quien afirma que el Tarot Visconti consta de setenta y dos cartas, sin darse cuenta, al parecer, del clinamen introducido por Calvino: basta con observar atentamente la ilustración 16 para darnos cuenta de que el autor se guarda en la manga cinco cartas que no lanza sobre la mesa (tres de oros, tres y cinco de espadas, tres de bastos y cuatro de copas), con lo que solo son utilizadas setenta y tres. Además, Odifreddi parece no ver, incomprensiblemente, la 73.^a carta, ubicada en la esquina inferior derecha del dibujo. Pero, a pesar de su error, no deja de ser interesante el gráfico que reproduce, según el cual Calvino habría dibujado un tablero de 8 x 8 del que ha eliminado cuatro casillas:

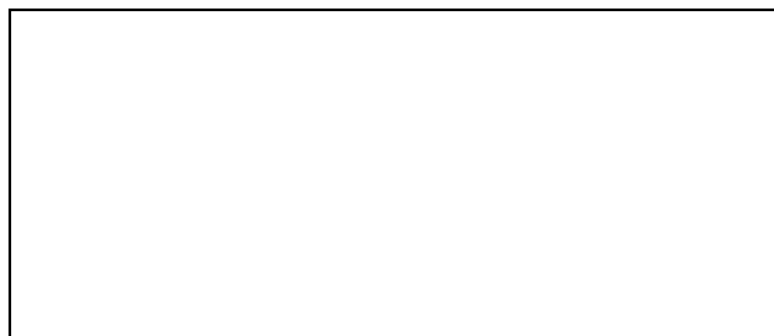


Ilustración 16: Esquema de las doce historias de El castillo.

El resultado son doce historias, contadas por doce narradores distintos y conformadas por el entrecruzamiento de las cartas del Tarot

Visconti: la primera historia comienza en el número 1 y, como puede apreciarse en la ilustración, comparte cartas con el final de la cuarta, la quinta y la undécima historias, así como con el inicio de la novena, la octava y la segunda. Además, la sucesión de cartas de esta primera historia es exactamente la inversa de la última, pues todas las series son de doble lectura, en uno y otro sentido. Podemos ver aquí una estrategia parecida a la utilizada por Perec en *El aumento* y que nos lleva a considerar *El castillo de los destinos cruzados* como un pseudohipertexto: no es el lector el que elige los caminos que quiere recorrer, sino el autor el que crea una multiplicidad de caminos y luego se los ofrece al lector, uno a uno, para que los recorra en su totalidad, proponiendo una única secuencia (que no es nunca aleatoria, por supuesto). Así, bajo el aparente desorden en que parecen estar ordenadas las doce historias de *El castillo*, en realidad siguen un esquema menos azaroso de lo que se podría pensar, como puede apreciarse en la siguiente ilustración:



Ilustración 17: Orden de aparición de las historias en El castillo.

Por otro lado, siguiendo con los recursos combinatorios empleados por Calvino, hay quien llega a afirmar que en *El castillo* se utiliza también (como hará después Perec en *La vida instrucciones de uso*) el bicuadrado latino, en esta ocasión de orden ocho, para distribuir el material narrativo: es el caso de María José Calvo Montoro, quien asegura que el

modo de ordenar las historias «se debe relacionar con la experiencia oulipiana de Calvino, en especial con lo que el grupo llamó la escritura *bi-latina*» (Calvo, 2003: 86). El hecho de que Calvo hable de «cuadrado bi-latino» y no de «bicuadrado latino» no debe entenderse como un error (en realidad, existe cierta polémica en el mundo oulipiano sobre el término adecuado; incluso hay quien defiende que ambos son incorrectos, como Éric Beaumatin y Claude Berge, quienes aseguran que «ils ne conviennent ni l'un ni l'autre en réalité, et l'expression qu'utilisent les statisticiens est "paire de carrés latins orthogonaux"» [1990: 86]¹¹²); más discutible es, sin embargo, el hecho de adjudicar un poder estructural al bicuadrado latino, cuando su uso parece ser fundamentalmente distributivo, como hemos visto con las listas perequianas. Pero Calvo insiste: «Calvino intentó poner en práctica el sistema y, como explica en la "Nota" del 73, confirma la creación de la trama central a partir del que llama "su cuadrado mágico"» (2003: 87). La nota que menciona Calvo aparece reproducida al final de *El castillo de los destinos cruzados* y en ella, efectivamente, Calvino alude a «la encrucijada central de los relatos de mi "cuadrado mágico"» (1990a: 127), refiriéndose después a él como «esa especie de *contenedor* de los relatos cruzados que había compuesto con los tarots Visconti» (1990a: 127). Sin embargo, si bien la alusión explícita a la *encrucijada* es enormemente significativa, en ningún caso afirma (ni siquiera insinúa) que el cuadrado mágico sea un bicuadrado latino. Y como Calvo tampoco argumenta su hipótesis con datos más concretos, lo más prudente será tomar con suma cautela el supuesto uso del bicuadrado latino por parte de Calvino en *El castillo*;

¹¹² Ya hemos visto, sin embargo, en el capítulo dedicado a *La vida instrucciones de uso* (3.3.2), que la expresión bicuadrado latino (y sus sinónimos: cuadrado grecolatino o euleriano) son perfectamente correctas (cf. Descombes, 2000: 39), por mucho que algunos matemáticos prefieran hablar de «par de cuadrados latinos ortogonales», tal como aparece en *Matemáticas discreta y combinatoria*, de Ralph P. Grimaldi (1997: 854).

entre otras cosas, porque ello significaría que se habría adelantado casi una década a Georges Perec (y eso ya son palabras mayores)¹¹³.

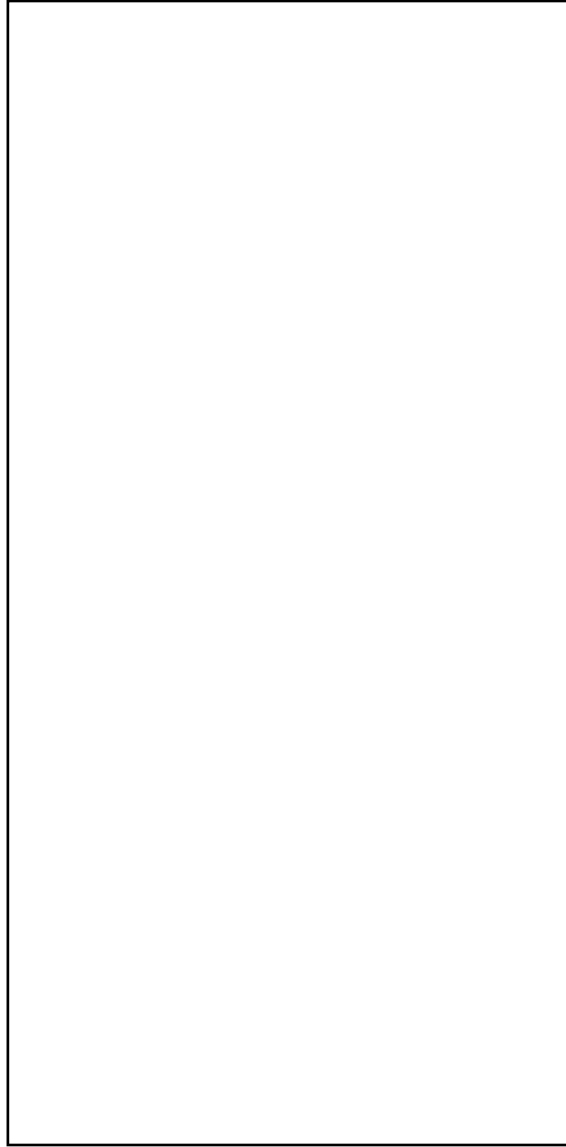


Ilustración 18: Posición final de las cartas del Tarot Visconti en El castillo.

¹¹³ Consultado personalmente sobre esta cuestión, Éric Beaumatin (uno de los más importantes críticos oulipianos) parece confirmar mi sospecha, al considerar poco menos que imposible que ya en 1969 Calvino hubiese tenido tiempo de familiarizarse con los bicuadrados latinos y utilizarlos como material generador de historias.

Sea como fuere, en la ilustración 18 se puede apreciar la disposición final que dibujan las cartas del *mazzo visconteo* lanzadas por los viajeros que se refugian en *El castillo*, y su estructura de 8 x 8, con los cuatro vacíos y los narradores encabezando cada una de las doce historias, más la 73.^a carta en la esquina inferior derecha (el hecho de que aparezcan dos cartas en blanco, *El Diablo* y *La Torre*, se debe a que se han perdido en el mazo original de Bonifacio Bembo).

En el caso de *La taberna de los destinos cruzados*, las setenta y ocho cartas del tarot marsellés están dispuestas formando un cuadrado de 9 x 9, al que le faltan tres casillas (la superior izquierda, la inferior derecha y la central). Sin embargo, como el propio autor explica en la citada «Nota» del final del volumen, esta segunda parte del libro es combinatoriamente menos rigurosa, pues tuvo enormes dificultades para conseguir entrecruzar las historias de manera metódica: «El cuadrado con las 78 cartas que presento como esquema general de *La taberna* no tiene el rigor de *El castillo*: los narradores no avanzan en línea recta según un itinerario regular; son cartas que vuelven a presentarse en todos los relatos y más de una vez en cada uno de ellos» (1990a: 128-129). Alguien podría pensar que se trata de algún tipo de clinamen introducido por Calvino para darle más vida a su estricto juego combinatorio, pero lo cierto es que el autor italiano lo vivió casi como una derrota, hasta el punto de confesar —tras años de darle vueltas a la estructura de *La taberna*— que si finalmente se decidía a publicarla era para librarse de ella: «Para salir del atolladero —reconoce Calvino— abandonaba los esquemas y me ponía a escribir las historias que ya habían cobrado forma, sin preocuparme de que hubieran encontrado o no un lugar en la red de las otras historias, pero sentía que el juego solo tenía sentido si respetaba ciertas normas férreas; debía haber en la construcción una necesidad general que condicionara el ensamble de cada historia con las otras; de lo contrario, todo era gratuito» (1990a: 127-128). Resulta evidente que el espíritu

oulipiano ya está íntimamente arraigado en el autor de *Las cósmicas*, y tal vez no esté de más señalar que la «Nota» aparece firmada en octubre de 1973, apenas unos meses después de la entrada oficial de Calvino en el Oulipo.

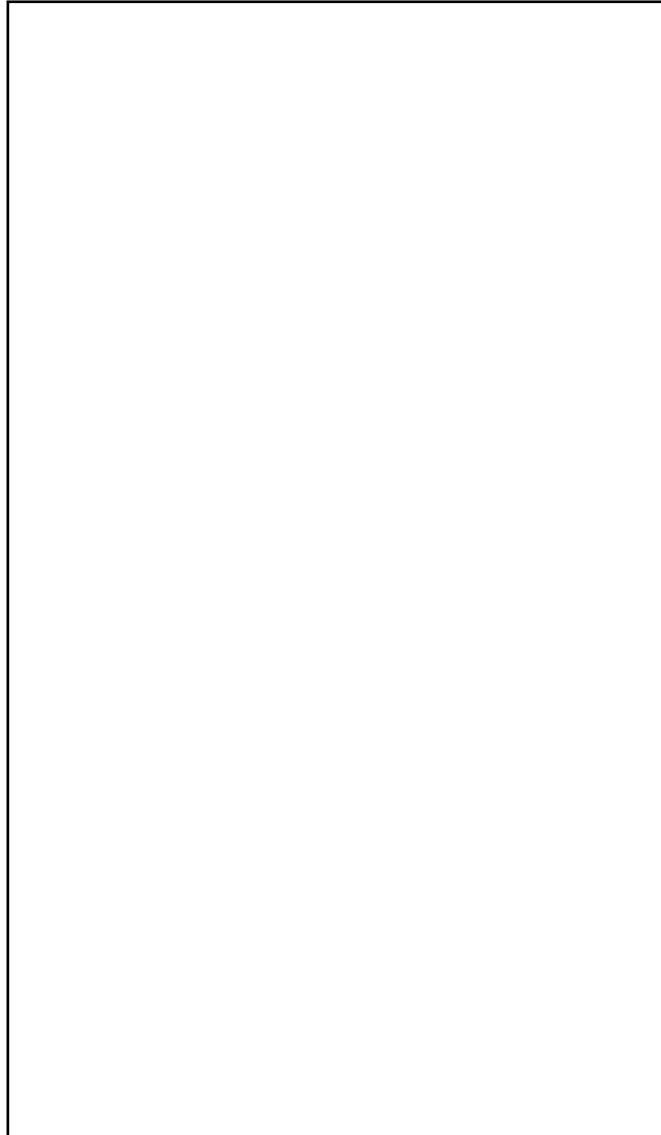


Ilustración 19: Posición final de las cartas del Tarot de Marsella en La taberna.

Por su parte, la ilustración 19 muestra la distribución final de las cartas del tarot marsellés lanzadas por los viajeros en la taberna y acompañadas por los títulos de cada una de las doce historias. Como puede apreciarse, las diferencias entre ambas barajas son notables. Es por ello por lo que Calvino se impone además una *contrainte* estilística (por si las dificultades intrínsecas a la propia estructura combinatoria no fueran suficientes): que el lenguaje de las dos partes refleje la diferencia estética de los dos mazos utilizados, el refinamiento renacentista de las figuras del Tarot Visconti frente a la tosquedad de los grabados del Tarot de Marsella.

Sin embargo, es el carácter fragmentario, combinatorio y lúdico del proyecto calviniano (no en vano el eje sobre el que gira todo el entramado narrativo es un juego de cartas) el que nos impele a incluir *El castillo de los destinos cruzados* en este estudio, aunque nos encontremos en el umbral de la verdadera hipertextualidad, pues ni la interactividad es literal ni la multisequencialidad efectiva, por mucho que Sergio Cappello asegure que «la structure combinatoire fait penser à la machine à engendrer des sonnets de *Cent mille milliards de poèmes*» (2007: 337) o que Paul Braffort lo califique de «édifice “euclidien” (ou même “hyper-euclidien”)» (2002e). No obstante, el carácter seudohipertextual de la novela (o del libro de relatos imbricados, como prefiramos llamarlo) la hace especialmente propicia para ser adaptada a un soporte electrónico, actualizando su hipertextualidad potencial: como señala Santos Unamuno, Alberto Cecchi ha llevado a cabo el proyecto «de construir un hipertexto colectivo e interactivo a partir del texto de *Il castello dei destini incrociati*, continuando en la Red la formación de narraciones partiendo de los naipes, que constituían la base de la obra calviniana» (2002: 92). Lamentablemente, la aplicación ya no está disponible en Internet.

3.4.2. *Las ciudades invisibles*

Por mucho que Paul Braffort no la considere una obra puramente oulipiana y que el *Atlas de Littérature potentielle* le dé la razón (Oulipo, 1981: 415), lo cierto es que *Las ciudades invisibles* —publicadas un año antes de la entrada de Calvino al Oulipo— denotan ya una gran afinidad con los presupuestos de la literatura potencial, como reconoce el propio autor al considerar su texto «molto oulipiano, soprattutto per il suo indice» [en Gregori, 1997: 53]). También Georges Perec parece entenderlo así, a juzgar por el homenaje implícito que le dedica en *La vida instrucciones de uso*, donde Calvino es uno de los autores elegidos para formar parte de la lista de citas y *Las ciudades invisibles* se erige en la obra más citada, con un total de doce alusiones, superando de lejos a las demás obras invocadas, como señala Manet von Montfrans (2007: 116). Pero *Las ciudades invisibles* no solo es un libro conceptualmente oulipiano, sino también hipertextual, y de nuevo es el propio Calvino el que parece confirmarnos la idea, como se ha apuntado más arriba: «Construí una estructura con facetas en la que cada breve texto linda con los otros en una sucesión que no implica una consecuencia o una jerarquía, sino una red dentro de la cual se pueden seguir múltiples recorridos y extraer conclusiones plurales y ramificadas» (2002: 80).

En efecto, *Las ciudades invisibles* es un texto fragmentario, dividido en nueve partes, cada una de las cuales se abre y se cierra con un relato (a menudo en forma de diálogo) protagonizado por el emperador Kublai Kan y su embajador Marco Polo, para a continuación ofrecer los informes que este le hace a aquel de sus viajes por diversas ciudades imaginarias, de nombres femeninos y maravillosos: Isaura, la de los mil pozos; Zobeida, la ciudad de calles que giran sobre sí mismas; Ottavia, la ciudad-telaraña; Smeraldina, la ciudad acuática donde una retícula de calles y canales se superponen y se entrecruzan; Moriana, ciudad

bidimensional que es solo anverso y reverso de sí misma... De manera que *Las ciudades invisibles* son, ya de entrada, dos libros en uno, diferenciados incluso tipográficamente: por un lado, tenemos las reflexiones y diálogos entre Kublai Kan y Marco Polo (en letra cursiva), que podrían leerse de corrido si Calvino no los hubiese sometido a la constante interrupción de una estructura intercalada; y, por el otro, tenemos (en redonda) las descripciones de cincuenta y cinco ciudades imaginarias, que se ofrecen agrupadas en once clases o series distintas¹¹⁴: «Las ciudades y la memoria», «Las ciudades y el deseo», «Las ciudades y los signos», «Las ciudades sutiles», «Las ciudades y los intercambios», «Las ciudades y los ojos», «Las ciudades y el nombre», «Las ciudades y los muertos», «Las ciudades y el cielo», «Las ciudades continuas» y «Las ciudades escondidas».

Pero Calvino no se conforma con ofrecer dos libros imbricados, que podrían leerse *à la limite* por separado, sino que entrelaza las distintas series de ciudades entre sí — en lugar de describirlas consecutivamente —, pues, como él mismo confiesa en la nota preliminar que abre el volumen, «quería que estas series se alternaran, se entretrejieran» (1996: 13). Esta alternancia, sin embargo, no la consigue Calvino mezclando las ciudades como si se tratara de un mazo de cartas (lo cual sería muy poco oulipiano), sino emulando (por anticipación) a Georges Perec con sus postales, sus recetas de cocina o su inmueble de la rue Simon-Crubellier: es decir, de manera no aleatoria. Pero Calvino no es Perec, y aunque el índice de *Las ciudades invisibles* pueda recordar en cierto modo al de *La vida instrucciones de uso*, el «sistema con arreglo al cual se alternan las series es de lo más simple, aunque hay quien lo ha estudiado mucho para explicarlo» (1996: 13), como escribe el propio Calvino no sin cierta ironía.

¹¹⁴ Este uso combinado de cursiva y redonda será también utilizado por Georges Perec para diferenciar los dos relatos (uno autobiográfico, el otro ficcional) que constituyen *W o el recuerdo de la infancia* (2003d).

En efecto, un simple vistazo al índice del libro nos ofrece una imagen de esa estructura entrelazada, perceptible ya desde la primera de las nueve partes (los puntos suspensivos corresponden a los relatos de Kublai Kan y Marco Polo):

- I.
- ...
- Las ciudades y la memoria. 1
- Las ciudades y la memoria. 2
- Las ciudades y el deseo. 1
- Las ciudades y la memoria. 3
- Las ciudades y el deseo. 2
- Las ciudades y los signos. 1
- Las ciudades y la memoria. 4
- Las ciudades y el deseo. 3
- Las ciudades y los signos. 2
- Las ciudades sutiles. 1
- ...

Las ciudades descritas en esta primera parte son diez, pero a partir de la segunda se describen solo cinco, la última de las cuales pertenece siempre a una nueva serie:

- II.
- ...
- Las ciudades y la memoria. 5
- Las ciudades y el deseo. 4
- Las ciudades y los signos. 3
- Las ciudades sutiles. 2
- Las ciudades y los intercambios. 1
- ...

Finalmente, la novena y última parte vuelve a describir diez ciudades imaginarias, cerrando de este modo el círculo:

IX.

...

Las ciudades y los muertos. 5

Las ciudades y el cielo. 4

Las ciudades continuas. 3

Las ciudades escondidas. 2

Las ciudades y el cielo. 5

Las ciudades continuas. 4

Las ciudades escondidas. 3

Las ciudades continuas. 5

Las ciudades escondidas. 4

Las ciudades escondidas. 5

...

Lo curioso de esta estructura entretrejida, que en algo recuerda también a la sextina, es que, convenientemente descompuesta, acaba revelando imágenes muy sugerentes, como el losange oblicuo que descubre Paul Braffort (2010: 32):

```
1
2 1
3 2 1
4 3 2 1
5 4 3 2 1
  5 4 3 2 1
    5 4 3 2 1
      5 4 3 2 1
        5 4 3 2 1
          5 4 3 2 1
            5 4 3 2
              5 4 3
                5 4
                  5
```

De todos modos, por mucho que Calvino asegure que el sistema de distribución es de lo más simple, la imagen de este losange oblicuo no aparece tan fácilmente, como matiza Von Montfrans: «Si Calvino a révélé une partie des schémas et des contraintes qu'il a utilisés dans son œuvre, il ne l'a pas fait pour *Les Villes invisibles*. Certes, la table des matières montre l'existence de contraintes: onze séries de "types" de villes réapparaissent chaque fois chacune dans le texte. Mais il a fallu plusieurs tentatives de décryptage pour trouver la clé de cette structure» (2007: 116). Aun así, diversos críticos han llegado a la figura del losange oblicuo, aunque sea de manera apaisada, como propone Carlo Ossola en un artículo titulado «L'invisibile e il suo "dove": "geografia interiore" di Italo Calvino» (en Daros, 1994: 198), donde el losange se descompone en cuatro triángulos equiláteros, ilustrando mejor aún la simetría del conjunto:

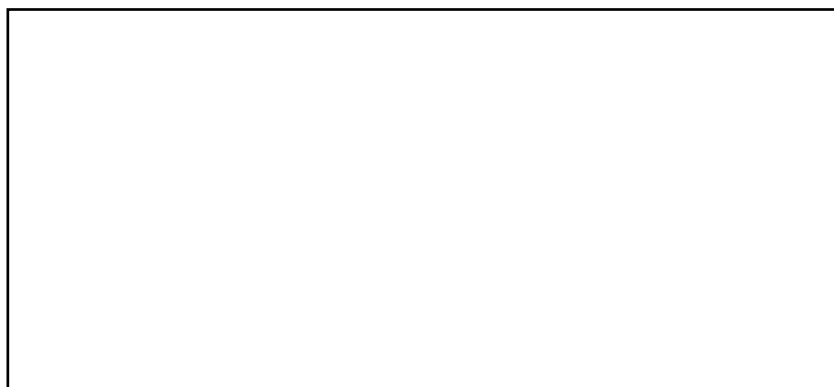


Ilustración 20: Estructura de Las ciudades invisibles según Carlo Ossola.

Pero el losange no es la única imagen que emerge de la estructura combinatoria de *Las ciudades invisibles*, ni tampoco la más interesante. Una disposición diferente (con la numeración centrada, en lugar de

justificada) da lugar a la forma propuesta por Aurore Frasson-Marin (1986: 277). El esquema resultante tiene la particularidad de que, uniendo los distintos puntos entre sí (como si del clásico juego infantil se tratara), podemos obtener una imagen muy cara a Calvino, al Oulipo y al Collège de 'Pataphysique en pleno: la imagen de una espiral, símbolo del rechazo narrativo de la línea recta (ilustración 21)¹¹⁵.



Ilustración 21: Estructura de Las ciudades invisibles según Aurore Frasson-Marin.

¹¹⁵ Utilizo el término 'espiral' para simplificar, porque se trata, más precisamente, de una «hélice conique prolongée par une hélice cylindrique traçant autour d'un même axe fixe un cône puis un cylindre de révolution avec projection sur un plan perpendiculaire» (Frasson-Marin, 1986: 276). La figura es todavía más evocadora, en realidad, pues la espiral (que aparece, de todos modos, al observar la figura *desde arriba*) es bidimensional, mientras la hélice es tridimensional, acercándose más así a la idea del hipertexto como un texto en tres dimensiones (Bernard, 1993; Rodríguez de las Heras, 1991; et ál.).

De hecho, la espiral –más que el losange– parece constituir la auténtica metáfora estructural de *Las ciudades invisibles*, anunciando ya de algún modo su propio desenlace, que el emperador Kublai Kan se encarga de explicitar con estas palabras: «Todo es inútil si el último fondeadero no puede sino ser la ciudad infernal, y donde, allí en el fondo, en una *espiral* cada vez más cerrada, nos sorbe la corriente» (Calvino, 1996: 170-171, la cursiva es mía). Palabras, por cierto, que son las últimas que pronuncia Kublai Kan en el libro, en respuesta a la significativa réplica de Marco Polo en la que se refiere a «la ciudad perfecta» como una ciudad «hecha de fragmentos» y «discontinua en el espacio y en el tiempo» (1996: 170). Y allí donde Marco Polo se refiere a la *ciudad perfecta* es muy probable que Italo Calvino se esté refiriendo al *libro perfecto*, o por lo menos al libro del próximo milenio: un libro múltiple, fragmentario y discontinuo.

No es de extrañar, así, que numerosos críticos hayan querido ver en *Las ciudades invisibles* ciertos rasgos de hipertextualidad, fruto de esa estructura fragmentaria y discontinua que parece ofrecer al lector (o al viajante) la posibilidad de elegir su propio itinerario de lectura (o de viaje): y es que no solo puede leer primero el relato de Kublai Kan, para deleitarse después con las descripciones de las cincuenta y cinco ciudades imaginarias (o viceversa), sino que también puede elegir entre leer estas últimas en el orden que ofrece el texto o agrupándolas por series (es decir: por afinidades). De ahí que el propio Braffort considere que «l'enchevêtrement des chemins, des destins croisés, l'articulation d'architectures imaginaires suggère avec force l'image du labyrinthe, version géométrique du combinatoire» (2010: 31), haciendo hincapié tanto en el carácter combinatorio del texto calviniano, como en la imagen reticular o laberíntica que propone. En este mismo sentido se pronuncia Carole Bisenius-Penin, al asegurar que «le labyrinthe se présente dans le récit calvinien comme une structure topologique contraignante qui

permet de régler les potentialités narratives» (2008 : 29). Así, tras pasar por el losange y la espiral, acabamos llegando a la imagen del laberinto, como si Calvino hubiese querido con *Las ciudades invisibles* proponerle al lector un desafío: perderse entre las páginas del libro como el que se pierde entre las calles de una ciudad, aun a sabiendas de que la salida del laberinto no es sino la entrada a otro laberinto¹¹⁶.

Todo esto ha hecho que algunos estudiosos, lejos de conformarse con señalar ciertos rasgos de hipertextualidad en *Las ciudades invisibles*, se hayan atrevido a calificarla incluso de «hipernovela», y no solo en el sentido laxo con que Calvino empleaba el término. Es el caso de Lucia Gregori, quien en un artículo titulado «Combinatoria textual y espacios visuales en Calvino» considera la obra calviniana no solo especialmente potencial (en el sentido más oulipiano del término), sino netamente hipertextual:

En la Hipernovela, las ciudades – estructuras narrativas potenciales – se visualizan en concomitancia con una distribución ramificada, hipertextual; «desplegadas» en el sentido manual de *desenrollar*, tal como se despliega con las manos un folio de proyecto en construcción. El texto de *Le città invisibili* es muy representativo de este género; un típico producto oulipiano, una verdadera «construcción» literaria (1997: 53).

No deja de resultar sorprendente que Gregori utilice en tan poco espacio, para referirse únicamente a *Las ciudades invisibles*, una cantidad tan grande de términos significativos para nuestro tema de estudio: hipernovela, potencial, ramificado, hipertextual, desplegado, oulipiano...

¹¹⁶ Tomo la imagen prestada del propio Calvino, quien en un artículo titulado significativamente «El desafío al laberinto» declara: «Lo que puede hacer la literatura es definir la mejor actitud para encontrar la salida, incluso aunque esta no sea más que un pasadizo que conduce a otro laberinto. Lo que queremos salvar es el *desafío al laberinto*, lo que queremos separar y distinguir de la literatura de la *entrega al laberinto* es una literatura de *desafío al laberinto*» (1995b: 114).

Curiosa es también la insistencia en destacar el carácter *desplegado* (o más bien desplegable), *desenrollado* (o más bien desenrollable) del texto calviniano, como si estuviera aludiendo implícitamente a la metáfora propuesta por Antonio Rodríguez de las Heras, según la cual el hipertexto es un «texto plegado» (2004: 170). No obstante, calificar de hipernovela *Las ciudades invisibles* resulta excesivo, pues si bien es cierto que su particular estructura parece insinuar la posibilidad de recorridos de lectura múltiples, dicha posibilidad es mera contingencia: el lector, al abrir el libro, no está obligado a elegir un itinerario entre varias alternativas propuestas; de hecho, lo más probable es que la gran mayoría de lectores no solo elija la misma forma de lectura, sino que ni siquiera se plantee la posibilidad de que pueda existir otra que no sea yendo de la primera página a la última. Y no es extraño que así sea, pues el propio Calvino, por mucho que coquettee con laberintos, meandros, arabescos, retículas y telas de araña, acaba (o, mejor dicho, empieza) dejando claro en la nota preliminar de *Las ciudades invisibles* que

un libro (creo yo) es algo con un principio y un fin (aunque no sea una novela en sentido estricto), es un espacio donde el lector ha de entrar, dar vueltas, quizás perderse, pero encontrando en cierto momento una salida, o tal vez varias salidas, la posibilidad de dar con un camino que lo saque fuera. Alguno de vosotros me dirá que esta definición puede servir para una novela con una trama, pero no para un libro como este, que debe leerse como se leen los libros de poemas o de ensayos, o cuando mucho de cuentos. Pues bien, quiero decir justamente que también un libro así, para ser un libro, debe tener una construcción, es decir, es preciso que se pueda descubrir en él una trama, un itinerario, un desenlace (1996: 12).

Parece como si Calvino, llegado el momento de la verdad, no se acabase de atrever a dar el paso definitivo, a renunciar a la potestad

autorial para darle al lector la responsabilidad de elegir su propia aventura. Así lo da a entender, al menos, la inclusión de esa nota preliminar, que le sirve para dejar claro – por si había alguna duda – que el orden de lectura es el que él ha elegido, y que «únicamente el texto *tal como es* autorizará o excluirá esta lectura o aquella» (1996: 16, la cursiva vuelve a ser mía). Es posible que doce años después de la publicación de la obra Calvino hubiera cambiado de opinión (como parecen demostrar sus palabras en *Seis propuestas para el próximo milenio*, donde la califica de «red dentro de la cual se pueden seguir múltiples recorridos» [2002: 80]), pero lo cierto es que, ateniéndonos a la obra tal como fue publicada en 1972 (y tal como continúa siendo editada), ciéndonos en definitiva al texto *tal como es*, *Las ciudades invisibles* no llegan a rebasar la frontera de la seudohipertextualidad.

3.4.3. «El incendio de la casa abominable»

A los grandes escritores se los reconoce por sus grandes obras, pero a menudo es en las pequeñas donde se encuentra el secreto de su grandeza. Incluso podríamos llegar a decir que son las obras proyectadas y nunca realizadas las que determinan su auténtico valor, como parecía insinuar Flaubert en una carta a Ernest Feydeau: «Nous valons plus par nos aspirations que par nos œuvres» (Flaubert, 1980: 837). En este sentido, «El incendio de la casa abominable» es un texto revelador, pues si bien se trata de un proyecto de novela (*L'ordino del delitto*) que se quedó en relato (publicado por primera vez en la revista *Playboy*, febrero-marzo de 1973), lo cierto es que muestra de manera inequívoca el interés de Italo Calvino no solo por la combinatoria (manifestado ya en *El castillo de los destinos cruzados* o en *Las ciudades invisibles*), sino también por el uso de la informática aplicada a la creación literaria, un interés que se mantuvo vigente hasta el final de sus días, como demuestra el hecho de que

continuara trabajando en el proyecto de «El incendio de la casa abominable» hasta 1985, año de su muerte. Esther Calvino, viuda del escritor, explica así el proyecto:

De manera algo imprecisa le llegó a Calvino la noticia de que la IBM se interesaba por un cuento o un texto literario escrito con un ordenador. Ocurría esto en 1973, antes de que el ordenador fuera tan común como una máquina de escribir, y Calvino no tardó mucho en descubrir que no era tan sencillo el acceso a uno de esos aparatos para quien no fuese un especialista. Con no poco esfuerzo resolvió mentalmente las operaciones que hubiera hecho con el ordenador y «El incendio de la casa abominable» terminó en la edición italiana de *Playboy*. Esto no parece haberle importado demasiado; la verdad es que para Calvino este cuento tenía un único destinatario: el OULIPO, al que lo presentó como ejemplo de *ars combinatoria* y de desafío a sus propias capacidades matemáticas (Esther Calvino, 1993: 8).

El comentario forma parte de la breve nota preliminar de Esther Calvino incluida en *La gran bonanza de las Antillas* (recopilación póstuma de textos cortos que en italiano recibió un título muy diferente: *Prima che tu dica «Pronto»*) y no deja de resultar sorprendente el generoso espacio que le dedica a «El incendio de la casa abominable» (el párrafo citado constituye casi una cuarta parte de la nota introductoria, cuando el relato apenas ocupa un cinco por ciento del volumen): tal vez debamos ver en ello un reconocimiento a la importancia que el texto tiene, pese a su brevedad, en la obra de Italo Calvino. La alusión al Oulipo es, desde luego, muy significativa, sobre todo sabiendo que la primera publicación del relato tuvo lugar en febrero de 1973, exactamente el mismo mes y año en que Calvino fue reclutado por el grupo. En realidad, como explica Paul Braffort en un elocuente artículo titulado «L'ordre dans le crime: Une expérience cybernétique avec Italo Calvino» (2002e), ya desde la primera participación de Calvino en una reunión del Oulipo (como

«invitado de honor» en la sesión del 8 de noviembre de 1972), el escritor italiano habló de su proyecto y pidió ayuda a algunos de los oulipianos más versados en la materia, como el propio Paul Braffort o Jacques Roubaud, que acabarían años más tarde fundando el Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs¹¹⁷.

«El incendio de la casa abominable» es un relato de corte policiaco y de reminiscencias borgianas que tiene como punto de partida el incendio (aparentemente criminal) de una pensión y la muerte de sus cuatro ocupantes: la viuda Roessler, casera de la pensión; el joven Íñigo, propietario del edificio; la modelo Ogiva, hija adoptiva de la señora Roessler; y Belindo Kid, formidable luchador uzbeko. Entre las ruinas carbonizadas se encuentra un cuaderno, del que solo se ha salvado de las llamas la cubierta, protegida por un plástico ignífugo. En el frontispicio se puede leer el siguiente título: «RELACIÓN DE LOS ACTOS ABOMINABLES REALIZADOS EN ESTA CASA»; y en el reverso hay una lista de doce acciones, en su mayoría delictivas, ordenadas alfabéticamente: acuchillar, amenazar con pistola, atar y amordazar, difamar, drogar, espiar, estrangular, extorsionar, inducir al suicidio, prostituir, seducir y violar. Como todos ellas remiten a páginas concretas del cuaderno y los números están tachados con una raya negra, cabe suponer que los actos abominables han sido efectivamente cometidos, sin que se sepa quiénes han sido las víctimas y quiénes los culpables, ni en qué orden han tenido lugar. De ahí que el asegurador Skiller (de agorero apellido), contrate los servicios de Waldemar (nombre que a los lectores de Poe tampoco dejará indiferente), un programador informático encargado de resolver el misterio con la ayuda de un ordenador, tal como él mismo explica al comienzo del relato: «Dentro de pocas horas el asegurador Skiller vendrá

¹¹⁷ Braffort llegó incluso a crear ex profeso un programa informático destinado a ayudar a Calvino en el desarrollo de su proyecto (Braffort, 2002e).

a pedirme los resultados del ordenador, y yo todavía no habré insertado las órdenes en los circuitos electrónicos que deberán reducir a un polvillo de bits los secretos de la viuda Roessler y de su poco recomendable pensión» (1993: 183).

Si el asegurador Skiller quiere saber qué ha ocurrido en la pensión antes del incendio es porque las cuatro víctimas tenían suscritos con él sendos seguros de vida, que se harán efectivos o no dependiendo de las condiciones del fallecimiento; y si requiere los servicios de un programador informático y no de un detective privado (la policía, por su parte, ha archivado el caso, porque, sean cuales sean los delitos cometidos, los culpables han muerto con sus víctimas) es porque está convencido de que la solución tiene un origen combinatorio y puede ser resuelta algorítmicamente. El propio Calvino, por la boca del programador Waldemar, explica la fórmula:

Aun admitiendo que cada una de las doce acciones haya sido cumplida por una sola persona en perjuicio también de otra sola persona, reconstruir los acontecimientos es tarea ardua: si los personajes en cuestión son cuatro, tomados de dos en dos pueden configurar doce relaciones diferentes para cada uno de los doce tipos de relaciones enumeradas. Las soluciones posibles son pues doce a la decimosegunda potencia, es decir, que es preciso escoger entre un número de soluciones que asciende a ocho mil ochocientos setenta y cuatro miles de millones, doscientos noventa y seis millones, seiscientos setenta y dos mil doscientos cincuenta y seis (1993: 184).

Es decir: más de ocho billones de combinaciones posibles, al menos teóricamente. Porque, a la hora de la verdad (y es ahí donde entra en juego el programador informático), hay acciones incompatibles, excluyentes o incongruentes: ya que si es lógico amenazar a alguien con una pistola para poder luego amordazarlo, menos lógico es amordazarlo

para poder luego amenazarlo con una pistola; y si la combinatoria no excluye – con buen criterio – que alguien pueda acuchillar a una víctima y luego estrangular a otra e inducir al suicidio a una tercera, menos coherente parece que la misma persona ejerza las tres acciones contra la misma víctima... De ahí que la tarea del narrador-investigador-informático consista en filtrar y seleccionar las combinaciones de relaciones, crímenes y delitos probables, para lo cual se ayuda de un programa informático de selección y filtraje, pues «siguiendo este método puedo volver a poner a punto mi organigrama: establecer un sistema de exclusiones sobre cuya base el ordenador podrá descartar miles de millones de secuencias incongruentes, reducir el número de las concatenaciones plausibles, aproximarse a seleccionar aquella solución que se imponga como verdadera» (1993: 189). Pero mientras Waldemar espera la llegada del asegurador Skiller, empieza a sospechar del propio Skiller y se acaba dando cuenta de que en realidad debería haber incluido al asegurador como un actante más del drama, con lo que las combinaciones aumentarían exponencialmente (y nunca mejor dicho). El relato termina con un párrafo que recuerda (en su tono, en su estilo, en su atmósfera) al final de «El jardín de senderos que se bifurcan» de Borges:

Llaman a la puerta. Antes de abrir tengo que calcular rápidamente cuáles serán las reacciones de Skiller cuando sepa que su plan ha sido descubierto. A mí también me ha convencido Skiller de que debo firmar un contrato de seguro contra incendio. Skiller ya tiene previsto matarme e incendiar el laboratorio: destruirá las fichas que lo acusan y demostrará que he perdido la vida intentando un incendio criminal. Oigo acercarse la sirena de los bomberos: los he llamado a tiempo. Le quito el seguro a la pistola. Ahora puedo abrir (Calvino, 1993: 197).

Sin embargo, más allá de la trama, lo que de verdad resulta relevante es el uso que hace Waldemar del ordenador, porque si es

posible crear un programa informático para resolver el misterio de la casa abominable —es decir, un programa informático que seleccione, entre un número muy elevado de combinaciones, solo aquellas que sean compatibles con ciertas reglas o restricciones—, entonces los escritores tienen en sus manos una herramienta potencial como nunca antes habían soñado (o, mejor dicho, como siempre habían soñado): una herramienta capaz no ya de desarrollar todas las posibilidades de un algoritmo, sino de seleccionar las más relevantes; una herramienta no ya combinatoria, sino *anticombinatoria*, como se encarga de explicar Calvino en su artículo «Prose et anticombinatoire», incluido en el *Atlas de littérature potentielle*: «Cela montre bien, pensons-nous, que l'aide de l'ordinateur, loin d'intervenir en substitution de l'acte créateur de l'artiste, permet au contraire de libérer celui-ci des servitudes d'une recherche combinatoire, lui donnant ainsi les meilleurs possibilités de se concentrer sur ce "clinamen" qui, seul, peut faire du texte une véritable œuvre d'art» (Calvino, 1981b: 331). Se trataría, en definitiva, de liberarlo de la esclavitud de la imaginación (por no decir de la inspiración), que Calvino considera, en su cuarta propuesta para el próximo milenio, «una especie de máquina electrónica que tiene en cuenta todas las combinaciones posibles y elige las que responden a un fin o simplemente las que son más interesantes, agradables, divertidas» (2002 : 98).

Parecería, según esto, que para Calvino el uso de los ordenadores estuviera limitado al primero de los tres tipos que describe Paul Fournel, el que responde a la cadena autor→ordenador→obra (ver pp. 94-95): es decir, como herramienta de trabajo del autor, pero no como soporte de lectura. Sin embargo, lo cierto es que la idea que Calvino se hacía del uso de los ordenadores va mucho más allá de lo que deja entrever su papel en «El incendio de la casa abominable». «Del mismo modo que tenemos máquinas que leen, máquinas que realizan análisis lingüísticos de los textos literarios, máquinas que traducen, máquinas que resumen,

¿tendremos también máquinas capaces de idear y componer poesías y novelas?» (1995a: 192), se preguntaba Italo Calvino en «Cibernética y fantasmas». Y añadía a continuación, paradójicamente: «¿Cuál sería el estilo de un autómeta literario? Creo que su verdadera vocación sería el clasicismo. El banco de prueba de una máquina poético-electrónica será la producción de obras tradicionales de poesías con formas métricas cerradas, de novelas con todas las reglas» (1995a: 193). La radical conclusión la podría haber firmado la mismísima Donna Haraway en su «Manifiesto para *cyborgs*» (1995): «Desaparezca, pues, el autor [...] para dejarle el sitio a un hombre más consciente, que sabrá que el autor es una máquina y, además, cómo funciona esa máquina» (1995a: 195).

No obstante, y a pesar de las cuestiones tan relevantes que «El incendio de la casa abominable» plantea para el estudio de la evolución del hipertexto (especialmente en lo relativo al desarrollo de la hipertextualidad digital), lo cierto es que este relato de quince páginas no puede considerarse de ninguna de las maneras un hipertexto analógico, precisamente porque los mecanismos combinatorios están aplicados al proceso de escritura y no al de lectura, y no hay otro modo de leerlo que no sea de la primera página a la última, igual que ocurre con «El jardín de senderos que se bifurcan» de Borges. Nos encontramos así, de nuevo, ante un caso de pseudohipertextualidad evidente: un relato que plantea (más aún: que convierte en eje de su propia trama) una cuestión tan sustancial como es la potencialidad de la combinatoria, pero que a la hora de la verdad la utiliza tan solo implícitamente, en su estructura interna, como método generador de la propia historia y no como propuesta multisequencial de lectura. Aunque, ciertamente, no conviene olvidar que «El incendio de la casa abominable» es solo el embrión de un proyecto más vasto en el que Italo Calvino siguió trabajando hasta su muerte: quién sabe si, de haber llegado a desarrollarse plenamente, no habría acabado alcanzando el segundo de los usos de la informática de los que

habla Paul Fournel (1981) o incluso el tercero, aquel que responde a la cadena autor→ordenador→lector→ordenador→obra y en el que la interactividad es ya literalmente fuerte.

3.4.4. *Si una noche de invierno un viajero*

Al final de su ensayo sobre la «multiplicidad» (la quinta de las conferencias incluidas en *Seis propuestas para el próximo milenio*), Italo Calvino ponía como ejemplos de hipernovelas dos libros suyos: *El castillo de los destinos cruzados* y *Si una noche de invierno un viajero*, pues ambos siguen «el mismo principio de muestrario de la multiplicidad potencial de lo narrable» (2002: 121). En el caso de *Si una noche de invierno un viajero* (novela publicada originalmente en 1979), esa multiplicidad potencial de lo narrable se concretiza en diez comienzos de novela, diez íncipits narrativos que se truncan abruptamente, como caminos que no llevan a ninguna parte (pero se abren en todas direcciones); entre cada uno de ellos, además, se cuenta la historia metaficcional de un Lector y una Lectora que compran un ejemplar defectuoso y mutante del último libro de Italo Calvino, aderezada con reflexiones sobre la literatura y el oficio de escribir, por lo que no es de extrañar que Andrea del Lungo señale que «on a souvent parlé, à propos de cette œuvre de Calvino, de “roman de la théorie du roman”, ou encore de “roman de la lecture”; je préfère pourtant la définition de “roman de la représentation de la lecture”» (2003: 144-145). No puedo resistirme, en cualquier caso, a transcribir aquí el comienzo de la novela, que siempre me produce un agradable cosquilleo: «Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Relájate. Concéntrate. Aleja de ti cualquier otra idea» (2001: 23). Como tampoco puedo resistirme a transcribir una frase que aparece en la novela y que vendría a definir las aspiraciones potenciales del escritor italiano: «Quisiera escribir un libro

que fuese solo *incipit*, que mantuviese en toda su duración la potencialidad del inicio» (2001: 188)¹¹⁸.

Si una noche de invierno un viajero es, pues, una novela de novelas, un *collage* de narraciones. Pero es, sobre todo, dos libros en uno (como *Las ciudades invisibles*): por un lado, tenemos los diez comienzos de novelas; y, por el otro, la historia del Lector y la Lectora en busca de un ejemplar en buen estado de la nueva novela de Italo Calvino. Los capítulos de esta última van numerados con dígitos romanos (hasta XII); y entre cada uno de ellos (excepto entre los dos últimos) aparecen insertos los diez *incipits* novelescos, adornados con extraños títulos: «Si una noche de invierno un viajero», «Fuera del poblado de Malbork», «Asomándose desde la abrupta costa», «Sin temor al viento y al vértigo», «Mira hacia abajo donde la sombra se adensa», «En una red de líneas que se entrelazan», «En una red de líneas que se intersecan», «Sobre la alfombra de hojas iluminadas por la luna», «En torno a una fosa vacía» y «¿Cuál historia espera su fin allá abajo?». Y es aquí, en el terreno de lo paratextual, donde se produce el primer coqueteo con lo hipertextual, como señala Santos Unamuno:

En el último capítulo, el lector descubre que sumando los títulos de los diez inicios de novelas presentados a lo largo de la obra se obtiene el principio de una nueva narración que se identifica con una fórmula tradicional común a muchas narraciones míticas. El efecto *mise en abyme* se da también en este caso, ya que *Se una notte [d'inverno un viaggiatore]* es el título del primer *incipit* y de la novela en su conjunto. La imagen

¹¹⁸ A esta aspiración calviniana parece responder Georges Perec con los *incipits* combinatorios recogidos en «Un peu moins de vingt mille *incipit* inédits de Georges Perec» (ver apartado 3.3.6). Y es precisamente a esta cuestión del *incipit* a la que Andrea del Lungo dedica su ensayo *L'Incipit romanesque*, donde afirma que «Tout commencement romanesque est une prise de position; un moment décisif – et souvent difficile, pour l'écrivain – [...]. Autant dire que, pour le lecteur, le commencement est un piège [...]. Mais le commencement est aussi "le lieu littéraire par excellence", comme l'a écrit Calvino» (14-15).

resultante es la de una «hipernovela», un ingenio literario cada una de cuyas frases podría partir en direcciones opuestas dando origen a todas las posibilidades narrativas (2002: 53).

De nuevo se califica de «hipernovela» el texto calviniano; y de nuevo conviene advertir que el término es utilizado de un modo distinto a como suele entenderse desde la teoría del hipertexto. En efecto, la novela se presenta de un modo fragmentario y tiene la particularidad de que los títulos de los capítulos pueden leerse de corrido formando una frase con (cierto) sentido. ¿Pero basta con ello para poder decir que la novela permite y exige diferentes recorridos de lectura? Ciertamente, podría llegar a verse como una forma de acróstico en prosa, donde las letras serían los títulos de los capítulos y los versos los capítulos mismos (con lo cual nos encontraríamos ante una forma de hipertextualidad elemental, casi embrionaria). Pero también se puede argumentar justo lo contrario: puesto que los títulos conforman, uno tras otro, una extensa frase, ello no indica sino que los capítulos deben ser leídos en una secuencia única, tal como demuestra el esquema de la ilustración 22. Dicho esquema es especialmente ilustrativo de la estructura que suelen adoptar los pseudohipertextos: bajo la apariencia de una estructura arborescente, lo que se esconde en realidad es una estructura lineal, pues la lectura no da alternativas, sino que obliga a seguir siempre la misma secuencia. O, dicho de otro modo: la encrucijada es un espejismo, pues lleva al lector a detenerse ante la bifurcación, para descubrir acto seguido que solo existe un camino que le permita seguir avanzando a través del bosque narrativo. Así parece entenderlo también Andrea del Lungo, al afirmar que «Calvino dessine ainsi un arbre à bifurcations où, à chaque niveau, une voie conduit à un roman coupé [...], alors que l'autre voie ouvre une nouvelle bifurcation. Or, si l'on examine de plus près cet arbre [...], on s'aperçoit que la dernière bifurcation pourrait nous ramener au

début, formant ainsi un cercle parfait. Calvino construit donc une œuvre absolument fermée, qui exclut toute intervention potentielle du lecteur» (2003: 148).

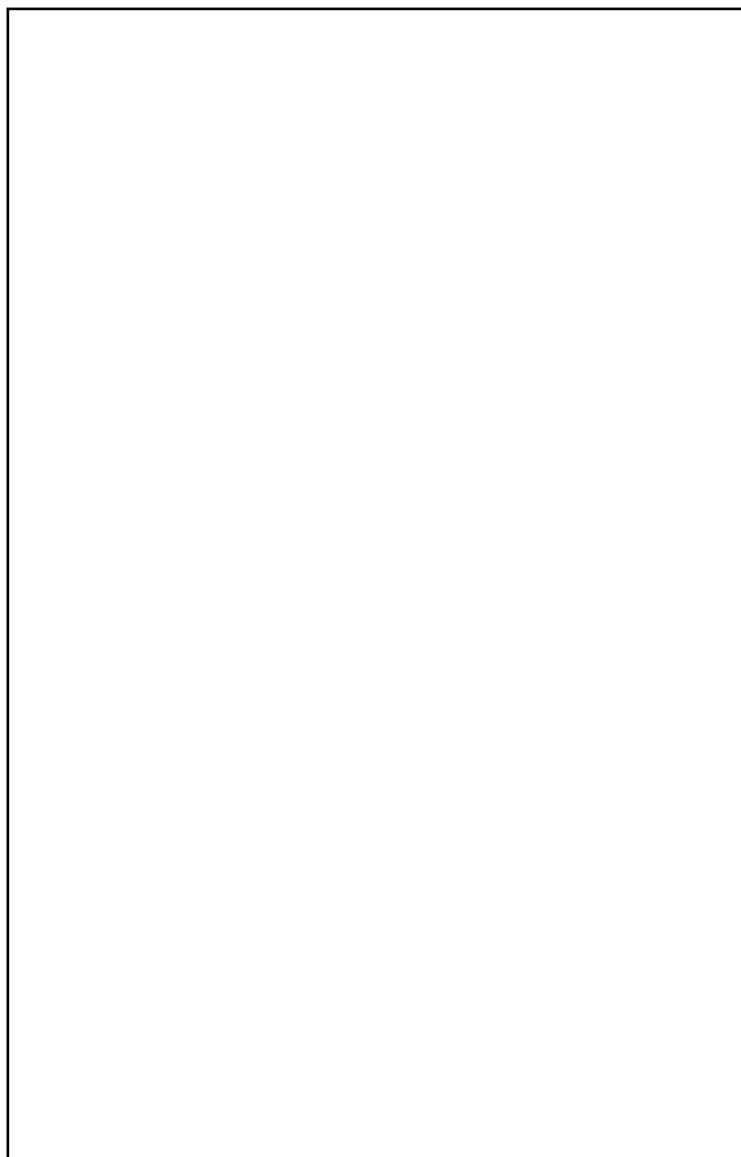


Ilustración 22: Los diez tipos de novelas que aparecen en Si una noche de invierno un viajero.

La ilustración muestra, además, otra cuestión interesante: tal como ocurría en *El castillo de los destinos cruzados*, a Calvino no le basta con

fracturar el texto y proponer diez comienzos abortados de novela: necesita imponerse, a su vez, una *contrainte* estilística. El resultado es que cada uno de los diez incipits pretende imitar un tipo de novela diferente, en algunos casos bastante sui géneris, de ahí los nombres que reciben en el esquema: simbólico-interpretativa, político-existencial, cínico-brutal, lógico-geométrica, apocalíptica... En este sentido, Calvo Montoro considera «muy significativa la nota que Bruno Falchetto encontró entre los papeles del escritor, incorporada en la edición de la obra completa. En ella, Calvino establece el origen y hasta posibles autores-referentes de sus diez principios de novelas: “1) polaco [Gombrowicz]; 2) japonés; 3) sudamericano (argentino) [Onetti]; 4) nabokoviano; [...]; 6) ruso de un disidente; [...]; 8) austriaco [Roth, Schnitzler, Bernhard!]; [...]; 11) inglés [G. Green]; 12) italiano [Landolfi]”» (2003: 100, los corchetes son suyos). Así, no es de extrañar, visto el alto grado de intertextualidad con que parece estar construida la novela, que Calvo Montoro (2003: 98) la califique de «hipertexto metaficcional»... tomando aquí ‘hipertexto’ en su sentido genettiano, claro está. *Si una noche de invierno un viajero* podría entenderse, desde este punto de vista, como la particular versión calviniana de los *Ejercicios de estilo* de su amigo Raymond Queneau¹¹⁹.

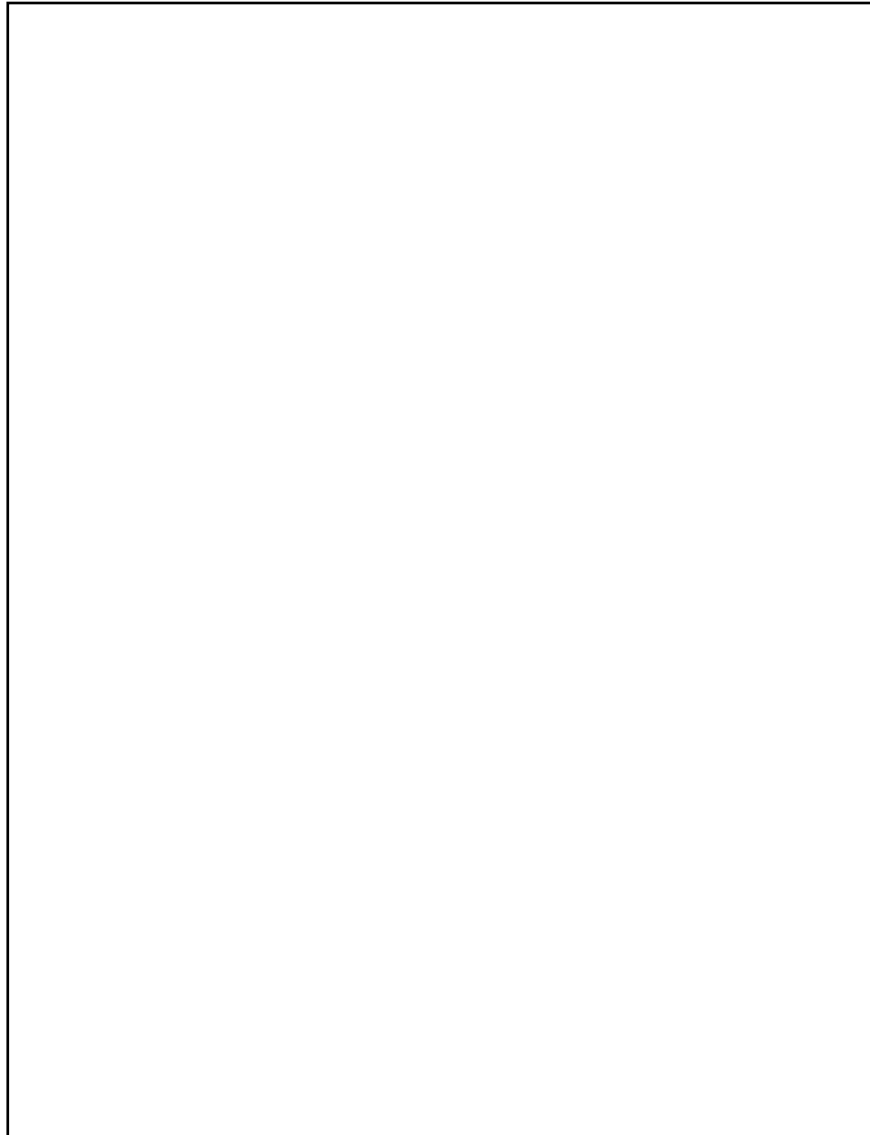
Pero esto no es todo: para estructurar la otra parte de la novela (la historia del Lector y la Lectora), Calvino utiliza una serie de constricciones y esquemas que conforman el esqueleto oculto de la narración, por lo que pasan desapercibidos para el lector. Sin embargo, en el opúsculo *Comment j’ai écrit un de mes livres* el escritor italiano deja constancia de los mecanismos utilizados en la confección de esta segunda parte de su novela. Es así como llegamos a saber por boca del propio autor que «le modèle carré est une adaptation personnelle des

¹¹⁹ Así lo entiende también Sergio Cappello al afirmar que *Si una noche de invierno un viajero* es «un ouvrage très proche sur le plan formel des célèbres *Exercices de style*» (2007: 337).

formulations de sémiologie structurale de A. J. Greimas» (1990b: 44). Y Jesús Camarero puntualiza: «Lo que era un sistema de análisis en Greimas, se convierte en un sistema de generación de escritura y de ordenación de la narración en Calvino» (2004a: 104). Más concretamente, lo que hace el escritor italiano es utilizar los cuadrados semióticos de Greimas para construir cuarenta y dos esquemas narrativos («modelos taxonómicos», los llama Camarero [2004a: 98]) y distribuir a lo largo de los capítulos numerados treinta y siete componentes diegéticos (entre los que se cuentan el lector, la lectora, el lector profesional, la lectora intelectual, el no-lector, el autor, el estilo del autor, el profesor, el falsario, el libro, la ideología, el apócrifo, el misterio, la censura, las bibliotecas infinitas, lo sublime, el silencio, un ordenador... sin olvidar dos interesantes componentes para nuestra materia: el hiperlector y el hiperautor). Los cuarenta y dos cuadrados-esquemas se reparten entre los doce capítulos en forma de losange, o de bola de nieve creciente y decreciente¹²⁰: es decir, que al capítulo I le corresponde un cuadrado, al capítulo II le corresponden dos, al III le corresponden tres y así hasta llegar al VI, al que le corresponden seis; luego, a partir del capítulo VII, el losange decrece hasta llegar al capítulo XII, al que le corresponde un solo esquema o modelo taxonómico. Por su parte, los treinta y siete componentes diegéticos se distribuyen entre los cuarenta y dos cuadrados-esquemas tal como aparece en la ilustración 23 (siguiendo supuestamente determinadas reglas algorítmicas que Italo Calvino no especifica), donde cada símbolo corresponde a un componente narrativo diferente (L es el lector, ♠ es la ideología, α es el apócrifo, ∞ son las bibliotecas infinitas, etc.). Así, los cuadrados semióticos de Greimas se acaban convirtiendo en manos de Calvino en una *contrainte* combinatoria

¹²⁰ La imagen resultante puede acabar conformando un medio losange, y no un losange entero, dependiendo de la manera en que coloquemos los cuadrados en el dibujo (centrados o justificados a la izquierda): es el caso de la ilustración 23.

para organizar y distribuir el material diegético de la novela, lo que redonda sin duda alguna en su carácter pseudohipertextual.



*Ilustración 23: Los cuarenta y dos esquemas narrativos
creados por Calvino a partir de los cuadrados
semióticos de Greimas.*

Otro elemento que hace de la novela calviniana una obra especialmente interesante desde nuestro punto de vista es la importancia

que se le otorga al lector: tal vez no le exija una interactividad literal (por seguir usando la expresión de Marie-Laure Ryan), pero le convierte en protagonista de la historia, lo cual es ya sin duda un primer paso sintomático hacia el papel que el hipertexto le tiene reservado al receptor. De hecho, Camarero (2004a: 97) considera un rasgo idiosincrático de la narrativa calviniana el rol activo que le hace jugar al lector, quien «al hacer suyo el texto, se convierte en cómplice de todo lo que ocurre en la obra y se transforma, por derecho propio y por el magnetismo de las estructuras formales, en escritor metaliterario, que no solo construye el sentido del texto sino que también participa en la composición, organización y estructuración de todos los materiales de la obra». Tal vez el crítico (para quien *Si una noche de invierno un viajero* es «la mejor novela que jamás se escribió sobre la figura del lector» [Camarero, 2004a: 105]) esté exagerando un poco, pero lo cierto es que la obra calviniana es «in verità una dichiarazione d'amore estorta al Lettore», por decirlo con las apasionadas palabras de Marco Belpoliti (2010: 234). Por otro lado, no deja de resultar también sintomática la aparición del ordenador en la novela de Calvino (uno de los treinta y siete componentes narrativos, concretamente el que corresponde al símbolo A^ε), como en el capítulo VI (2001: 135), donde entra en acción la OEPHLW, la «Organización para la Producción Electrónica de Obras Literarias Homogeneizadas» (que podría verse como una irónica anticipación de la literatura asistida por ordenador llevada a cabo por el Alamo, fundado tan solo dos años después de la publicación de la novela).

Todo parece indicar, pues, que si bien nos hallamos ante un seudohipertexto, la frontera que lo separa de la hipertextualidad analógica es ciertamente lábil, al igual que ocurría con *La vida instrucciones de uso* de Perec, al que antes he calificado de seudohipertexto liminar. No es de extrañar, por ello, que algunos críticos hayan querido cruzar la frontera. Es el caso del propio Jesús Camarero, para quien son

posibles dos tipos de lectura diferentes de *Si una noche de invierno un viajero*:

a) una lectura *lineal* o monolineal que iría desde el comienzo hasta el final del volumen;

b) una lectura *plurilineal* [...] que consistiría (para el lector previamente advertido) en leer por un lado los capítulos numerados, es decir, los que se corresponden con el esquema lógico greimasiano, y por otro los capítulos no numerados que, además, podrían leerse en cualquier orden, pues se trata de historias independientes entre sí.

Con lo cual, hay dos formas posibles de leer este libro. La primera es el conjunto de unos cuantos relatos autónomos que se insertan ordenadamente entre los capítulos del libro. La segunda, la de los capítulos numerados [...], está basada en el juego combinatorio de múltiples componentes o unidades dotadas de cierta abstracción y es un juego combinatorio basado en los esquemas de análisis de Greimas (2004a: 99).

Si aceptamos el razonamiento de Camarero, deberemos otorgar a la novela calviniana el estatus de hipertexto analógico, al tratarse de un texto fragmentado multisequencial con más de un itinerario posible de lectura. Sin embargo, hay una frase en la argumentación del crítico guipuzcoano que puede hacer saltar la alarma, una frase encorsetada entre paréntesis pero profundamente inquietante: la segunda posibilidad de lectura, la lectura plurilineal, solo es posible «para el lector previamente advertido»; es decir, para aquel que haya leído *Comment j'ai écrit un de mes livres* (un texto de difícil acceso, por cierto). Esto plantea un problema crítico de envergadura: ¿puede la revelación de la *contrainte* condicionar de manera tan radical la recepción de una obra? Los autores oulipianos siempre han mantenido posturas encontradas ante la pertinencia de desvelar los métodos compositivos de sus textos: «Il n'y a

pas en la matière de “doctrine oulipienne” —decía Bernard Magné—, le groupe comptant à la fois des cachotiers, des exhibitionnistes et des indécis» (1993c: 71). Pero no cabe duda de que, en este caso, la revelación puede condicionar la recepción del texto: no es lo mismo empezar a leer *Si una noche de invierno un viajero* creyendo que solo es posible una lectura, que hacerlo sabiendo que se puede leer de distintas maneras. Por ello es tan importante (mejor dicho: determinante) que el texto evidencie por sí mismo (ya sea de facto o paratextualmente, pero siempre en el interior de la obra) una multisequencialidad efectiva, y que de poco sirva que *luego* los críticos (o los propios autores) afirmen *hors texte* (a pesar de Derrida) que se trata de un hipertexto de múltiples lecturas. Aunque, qué duda cabe, si tal afirmación puede llegar a producirse es porque nos encontramos en la frontera misma de la hipertextualidad, o quizá en la última encrucijada. Que cada cual elija el camino que más le convenza.

3.5. JACQUES ROUBAUD O LA ESTÉTICA DEL MEANDRO

Matemático de formación y escritor de vocación, la trayectoria de Jacques Roubaud (Caluire-et-Cuire, 1932) parece responder a una doble pasión homófona: la *passion du compte* y la *passion du conte*; es decir, la pasión por las cuentas y por los cuentos. Aunque, a decir verdad, Roubaud se considera por encima de todo un poeta, pues es en la poesía donde mejor maridan las letras y los números. De ahí que llegue a afirmar que «la poésie est pour moi une activité formelle, tout autant qu’une forme de vie» (en Bellour, 2009: 384). No es de extrañar, así, que Jacques Roubaud fuese cooptado por el Oulipo en 1966, antes incluso que Georges Perec o Italo Calvino, y sin haber oído hablar nunca del grupo fundado por Queneau y Le Lionnais, como él mismo confiesa: «Quand j’ai rencontré Queneau, j’ignorais l’existence de l’Oulipo. J’avais écrit

mon premier livre de poésie en inventant, pour sa composition, des contraintes. J'ai envoyé le manuscrit à Raymond Queneau parce qu'il s'intéressait aux mathématiques (c'était mon métier, j'en faisais alors beaucoup). Il est intervenu pour que le livre soit publié chez Gallimard et j'ai été le premier à être introduit à l'Oulipo, après les fondateurs, en 1966» (Roubaud y Armel, 2009: 875). Aunque esto último no sea estrictamente cierto (ya Paul Braffort había sido reclutado en 1961, por no hablar de los corresponsales en el extranjero, como Marcel Duchamp o Stanley Chapman), sí es verdad que la entrada de Roubaud al Oulipo supuso una bocanada de aire fresco y un cambio de filosofía en el grupo, que se abrió a partir de entonces y de modo definitivo a la vida pública.

Medievalista reconocido, orientalista confeso, amante del juego y de los juegos, inventor de constricciones oulipianas como el baobab¹²¹, autor del célebre principio que lleva su nombre («un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte» [1981b: 90]), compositor de matemática y de poesía (como él mismo gusta definirse [1995a: 33]), Jacques Roubaud es probablemente el autor oulipiano vivo de mayor prestigio internacional, gracias a una obra inmensa (en cuanto a extensión, riqueza y complejidad), que incluye poemarios, novelas, cuentos, relatos autobiográficos, obras de teatro, piezas radiofónicas, ensayos literarios, filosóficos y matemáticos, antologías, traducciones, etc. Por ello resulta cuanto menos osado (por no decir temerario) aspirar a un análisis exhaustivo de toda su obra, máxime cuando esta se halla aún inconclusa, a diferencia de la de Raymond Queneau, Georges Perec o

¹²¹ El baobab es un texto compuesto para ser leído en voz alta y a tres voces: dos de ellas pronuncian siempre la misma sílaba y la tercera voz el resto del texto. En el caso del baobab que da nombre a la *contrainte*, las sílabas que se repiten – formando parte de otras palabras – son 'ba' y 'o' (que en francés suenan como 'bajo', *bas*, y 'alto', *haut*, por lo que parecen reclamar una lectura en un tono de voz bajo y alto, respectivamente, o grave y agudo, mientras el resto del texto se declama en un tono medio). Lo mismo puede hacerse con un texto trufado de 'sí' y 'no', o de otras sílabas que se presten al juego.

Italo Calvino. El hecho de que aquí nos limitemos a estudiar la obra roubaudiana desde una perspectiva hipertextual no supone una reducción excesiva del marco, pues el interés de Roubaud por la hipertextualidad no solo se remonta a su primer libro (publicado en 1967 y titulado *€*), manteniéndose intacto hasta la actualidad (en 2011 apareció el *Sursonnet de Braffort-Heredia*, un hipertexto analógico en toda regla), sino que su obra entera gira alrededor de una concepción arabesca de la literatura, no lineal, digresiva y combinatoria, por no hablar del papel absolutamente protagonista que le hace jugar a sus lectores.

Así, si podemos hablar de una estética de la virtualidad en Queneau, de una estética del agotamiento en Perec y de una estética de la encrucijada en Calvino, en el caso de Roubaud quizá sea apropiado hablar de una estética del meandro, pues su obra está dominada por la idea de perífrasis, de circunvolución, de arabesco, de paréntesis, de digresión; una concepción que el escritor oulipiano hace remontar al origen mismo de la literatura: «Selon la théorie des mondes possibles, quand on s'engage dans une voie on pourrait aussi bien s'engager dans une autre. Pour raconter, on est obligé de choisir. Aux origines de la narration, les contes cherchaient à ne pas perdre les chemins qu'on n'a pas pris. Ils matérialisaient ce désir par la digression, la parenthèse, par le chemin détourné» (Roubaud y Armal, 2009: 882). A esta reivindicación del meandro, que podría hacernos pensar en el *Tristram Shandy* de Sterne (una de las obras, recordémoslo, reivindicadas por los teóricos del hipertexto), se une el gusto de Roubaud por lo metaliterario y lo autorreflexivo, gusto que le lleva a diseminar sus propias ideas estéticas a lo largo y ancho de toda su obra, incluso en el interior de una novela policiaca como *El rapto de Hortensia*:

Y si eso hubiera sido lo que hizo Hortensia, entonces habríamos entrado en otra novela completamente distinta de la que usted está viviendo

mientras la lee. En cada momento, es verdad, tanto en las novelas como en la vida, se nos ofrecen bifurcaciones y, por desgracia, tenemos que elegir. A veces, tenemos un instante de duda, abrimos paréntesis, nos metemos en ese paréntesis pero es bastante peligroso. Se sabe cuándo se entra, pero no se sabe cuándo se va a salir. [...] ¿Por qué no abrir un segundo paréntesis?, un paréntesis dentro del paréntesis, y así sucesivamente» (Roubaud, 2011a: 81).

Esta reivindicación del uso de los paréntesis incrustados o abismados remite directamente a las *Nouvelles impressions d'Afrique* de Raymond Roussel y anticipa lo que Jacques Roubaud hará en uno de los hipertextos analizados en este capítulo, el ciclo *Le grand incendie de Londres* (especialmente en la rama titulada *Poésie*). Enfrentado a la idea clásica de la novela como un río caudaloso que lleva al lector, linealmente y de la mano, desde la fuente hasta la desembocadura, Roubaud apuesta por la sinuosidad del meandro, por la riqueza del rodeo, por la necesidad de la curva como figura estética por excelencia, como si quisiera aplicar a la literatura el feliz adagio de Galileo que ya hemos tenido ocasión de invocar más arriba, según el cual «cuando aparece un obstáculo, la distancia más corta entre dos puntos es la línea curva» (Brecht, 1985: 161). Y así, sabedor de que el obstáculo es la constricción y que el texto es la manera de sortearlo, Roubaud convierte el arabesco en su sello personal.

Esto hace, como decíamos, que la obra roubaudiana pueda ser estudiada –más aún que la queniana, la perequiana o la calviniana– desde una perspectiva holística hipertextual, pues la fragmentariedad, la virtualidad, la interactividad del lector, la multisequencialidad, la descentralización o el carácter lúdico no son elementos que se encuentren de manera aislada en sus textos, sino que fundamentan la concepción misma que Jacques Roubaud tiene de la práctica literaria. De ahí que en esta ocasión resulte conveniente centrarse en el estudio de los hipertextos puros, pues si incluyéramos también las piezas de carácter

seudohipertextual deberíamos analizar prácticamente toda su obra: textos como *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador* (un relato matemático cuya estructura es calificada por Laskowski-Caujolle de «helicoïdale» y «multidimensionnelle» [2008: 156 y 157]), *Ensembles* (libro creado conjuntamente por Jacques Roubaud y Christian Boltanski, que incluye treinta y cinco fotografías cortadas en tres tiras cada una y combinables entre sí), *Nous, les moins-que-rien, fils aînés de personne* (que lleva como subtítulo de cubierta el curioso calificativo de «multiroman») o *Trente et un au cube* (poemario de título matemático y editado con páginas dobladas que obligan al lector a *desplegarlo*), podrían haber reclamado sin duda un hueco en este capítulo, por no hablar del ciclo de Hortensia, que se encuentra en la frontera misma de la auténtica hipertextualidad¹²².

Por si fuera poco —como no podía ser de otro modo tratándose de uno de los fundadores del Alamo (el Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs)—, el interés de Jacques Roubaud por las estructuras hipertextuales le lleva a interesarse por las posibilidades literarias de la informática (o viceversa). Así, en una entrevista concedida

¹²² El ciclo de Hortensia comprende, hasta la fecha, las novelas *La bella Hortensia*, *El rapto de Hortensia* y *L'Exil d'Hortense* (esta última no traducida aún al castellano), y ya desde el primer volumen se hace evidente cierta aspiración a la hipertextualidad, tanto por la idea de espiral que recorre la novela, como por la inclusión de una serie de remisiones entre distintos capítulos. Sin embargo, estas remisiones, que a primera vista parecen ofrecer al lector la posibilidad de hacer una lectura salteada, se acaban revelando de cartón-piedra, por decirlo de una manera gráfica: a la hora de la verdad, no es posible leer el relato salteado que propone Roubaud (una historia de amor entre dos gatos, marcada tipográficamente con letra cursiva) de manera independiente del relato principal (escrito con letra redonda), por la sencilla razón de que hay referencias directas entre ambos que impiden entenderlos en su totalidad por separado. Y lo mismo ocurre en los otros volúmenes de la serie, donde la hipertextualidad es más una aspiración que una realidad, como apunta Christophe Reig: «L'organisation des parcours de lectures et l'exhibition du dispositif d'écriture ne conteste jamais suffisamment l'intrigue au point de briser la linéarité des romans d'Hortense. La cohésion et la continuité des textes ne sont pas mises à mal, comme c'est le cas de ces "hypertextes de papier" que sont les volumes du *Grand Incendie* avec leur réseaux d'incises et de bifurcations» (2006: 198-199).

en 1993 a Aliette Armel, al ser cuestionado por su particular manera de bifurcar la narración en *La Boucle* (segunda rama del ciclo *Le grand incendie de Londres*), Roubaud contestaba: «Dans l'état actuel du livre, les choses ne peuvent en effet s'écrire qu'à la suite. Des possibilités nouvelles vont sans doute apparaître: on aura des textes sur écran dans lesquels on pourra se déplacer de manière tout à fait différente. J'y aurai certainement recours si je continue» (Roubaud y Armel, 2009: 882). No cabe duda de que Roubaud estaba anunciando ya el advenimiento de los *e-books*, por lo que no conviene desdeñar otro de sus pronósticos, que pudo parecer de ciencia ficción cuando se publicó en 1988, pero que probablemente no tarde en hacerse realidad: la posibilidad de que los lectores puedan elegir a la carta los libros que desean leer, no ya durante el acto de lectura (como propone el hipertexto), sino durante el acto de adquisición del libro. Es lo que viene a sugerir Roubaud en el capítulo 12 de *El rapto de Hortensia*:

En las buenas librerías habríamos tenido la posibilidad de elegir: o bien el ejemplar corriente, el de todo el mundo [...] o bien habríamos pedido *nuestro* ejemplar, elegido según un «menú» de bifurcaciones posibles en el curso del relato. Ese ejemplar *todavía no estaría impreso*. Pero pulsando algunas teclas de su teclado, el librero transmitiría al ordenador-impresora las especificaciones de la versión de la novela elegida por el cliente e inmediatamente, gracias a los procedimientos modernos de composición, frum, frum, el libro se pondría en marcha [...]: el Lector recibiría un ejemplar único, que no se parecería a ningún otro; y participaría así, con sus propias elecciones, en el acto de creación» (2011a: 82).

Aunque el mejor ejemplo del interés de Jacques Roubaud por la literatura digital (a la vez que su mejor homenaje) quizá sea este soneto binario, titulado significativamente «La Vie» (Roubaud, 1995a: 32):

```

000000 0000 01
011010 111 001
101011 101 001
110011 0011 01

000101 0001 01
010101 011 001
010111 001 001
010101 0001 01

01 01 01  0010  11
01 01  01  01 01  11
001      001  010      101

000 1  0  1  001  00  0
0 00 0 0 11  0 0 0 0 101
0  0  0  0  01  0  0  0  0  0  00

```

Sin embargo, este acusado interés de Jacques Roubaud por la literatura electrónica no se ha materializado hasta la fecha en sus obras *personales* (por mucho que haya anunciado en numerosas ocasiones su voluntad de hacerlo), aunque sí en los trabajos colectivos del Alamo, de los que ha sido uno de los principales impulsores y que analizaremos más detalladamente en un capítulo aparte (el 3.7). Con una excepción, si acaso, que no conviene soslayar, pues tiene además la apariencia de un hipertexto: se trata de «La langue des enfants», un breve relato escrito por Roubaud en 1989 y que estuvo durante algún tiempo colgado en Internet, concretamente en la revista digital *Tr@verses*, del Centre Georges Pompidou. El texto, según explica Véronique Montémont (2004: 319), estaba dividido en dieciocho párrafos que, «por motivos de seguridad», habían sido desordenados, siendo tarea del lector reconstruir la secuencia correcta: de ahí que existieran enlaces al final de cada párrafo, para que el

lector pudiera acceder a los demás e intentar reconstruir el relato¹²³. Por tanto, bajo la apariencia de un hipertexto, en realidad solo hay un recorrido de lectura *bueno*, por lo que volvemos a encontrarnos un poco como con el ciclo de Hortensia: Roubaud nos pone la miel (hipertextual) en los labios, para quitárnosla en el último momento... De todos modos, como se encarga de señalar Montémont tras asegurar que «Queneau et Roubaud ont inventé avant tous les autres le concept de lecture hypertextuelle», «il n'est pas exclu que d'autres œuvres de Roubaud soient publiées à l'avenir sur un support qui autoriserait la navigation hypertextuelle, particulièrement bien adaptée à cette prose à chemins multiples» (2004: 319)¹²⁴.

Y así, mientras esperamos que esto ocurra, nos conformaremos con analizar sus hipertextos analógicos.

3.5.1. €

Cuenta la leyenda que las mayores discusiones entre la vieja guardia oulipiana (los Queneau, Queval, Lescure, Arnaud, Berge o, sobre todo, Le Lionnais) y la nueva hornada (los Perec, Roubaud, Bénabou y compañía) no se producían tanto en el terreno de lo literario, sino en el terreno de(l) juego: ajedrez o go, esa era la cuestión. De poco sirvió que Marcel Duchamp se hubiera codeado con los mejores ajedrecistas de su

¹²³ Se puede consultar hoy día una versión impresa reducida, una «version courte», como indica el propio Roubaud en el interior del texto (1994b: 19).

¹²⁴ De hecho, en una entrevista concedida en 1996, el propio Roubaud explicaba, refiriéndose a *Le grand incendie de Londres*, que «je suis devant une décision que je n'ai pas vraiment prise, mais que je vais probablement prendre, qui consiste, assez vraisemblablement, à ne pas proposer la suite de cette prose sous forme de livre, mais à la proposer sous forme électronique» (Roubaud, Mourier-Casile y Moncond'huy, 1997: 163). Preguntado, entonces, si estaba pensando en un formato CD-ROM, Roubaud respondía, taxativo: «Non, non, pas du tout, le CD-ROM de ce point de vue n'a pas d'intérêt. Le CD-ROM est une amélioration, une version disons orale, ou de ce qui existe. Non, non, simplement un site d'Internet. Et à ce moment-là, bien entendu, c'est gratuit» (Roubaud, Mourier-Casile y Moncond'huy, 1997: 163).

época o que François Le Lionnais tuviera en su biblioteca diez mil libros de ajedrez, que los jóvenes oulipianos solo tenían ojos para el go. En 1969, Georges Perec y Jacques Roubaud (con la colaboración de Pierre Lusson, futuro miembro del Alamo) publicaron en la prestigiosa editorial Christian Bourgois un librito titulado *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, en el que, además de asegurar que «le GO, c'est l'anti-échecs» (2003: 23), consideraban que «il n'existe qu'une seule activité à laquelle se puisse raisonnablement comparer le GO. On aura compris que c'est l'écriture» (2003: 42). Y ya dos años antes, mientras en las reuniones del Oulipo se discutían las posibilidades literarias de las estructuras arborescentes, el joven Jacques Roubaud daba a la imprenta su primer libro de poemas, en el que utilizaba una partida de go para trazar uno de los cuatro itinerarios de lectura posibles.

El poemario (aunque no es un poemario al uso, pues incluye también citas en prosa o ilustraciones evocadas) se titulaba \in , símbolo de pertenencia en la teoría de conjuntos que suele leerse como «pertenece a», por lo que los críticos franceses acostumbran a referirse a la ópera prima de Roubaud como *Signe d'appartenance* o *Appartient à* (sobre todo cuando no son capaces de reproducir por escrito el símbolo o cuando deben pronunciar el título en voz alta). Y lo cierto es que Jacques Roubaud dejó francamente impresionados a los oulipianos con este conjunto de textos dividido en cinco partes, tituladas todas ellas con símbolos matemáticos, e inspirado en el antiguo *I Ching* (Clément, 2006: 80). Una obra que debe ser calificada, sin lugar a dudas, como de auténtico hipertexto analógico, y así parece reconocerlo, entre otros, Christelle Reggiani al afirmar que «la discontinuité et la mobilité hypertextuelles paraissent en somme on ne peut mieux convenir à la perspective fondamentalement postromantique qui définit [...] l'écriture de Jacques Roubaud» (2003: 257). Posromántica, dice Reggiani; antirromántica, nos atreveríamos a decir nosotros. Y es que si la poética oulipiana se caracteriza por un

rechazo de la inspiración sin paliativos, la obra roubaudiana se convierte en uno de sus mejores ejemplos. No en vano, al ser preguntado sobre si sus libros contienen elementos inventados sin constricciones, Jacques Roubaud responde: «Il y a peut-être des inventions involontaires. Mais, de manière générale, n'ayant pas d'imagination, je n'invente pas. Je soumets des données du monde extérieur – livresque ou autre – à des procédés, à des contraintes» (en Kuon, 1999: 199). Pongámonos, pues, en la piel del lector de *€* e intentemos hacernos una idea de cuáles son estos procedimientos.

El poemario comienza (significativamente) con un «Mode d'emploi de ce livre». Y dice así: «Ce livre se compose, en principe, de 361 textes, qui sont les 180 pions blancs et les 181 pions noirs d'un jeu de go (sur ce jeu, voir Appendice)» (1967: 7). Nos encontramos, pues, ya en la primera frase del libro, con varias cuestiones interesantes: para empezar, se nos anuncia que el libro está troceado, fragmentado, dividido en pequeñas unidades (¿lexias?), lo que constituye un primer síntoma anunciador de la hipertextualidad. Descubrimos, además, que el número de fragmentos es de 361, que son exactamente las intersecciones que se producen en un tablero de go (formado por una cuadrícula de 19 x 19): un juego de mesa constituye, así, el principio estructurador del libro, como ocurre en *Alicia en el país de las maravillas*, construido por Lewis Carroll como una partida de ajedrez (un homenaje que el propio Roubaud confiesa [Roubaud y Armel, 2009: 879]). Finalmente, nos encontramos ante la primera toma de decisión como lectores: en caso de que no sepamos cómo funciona el juego del go, el texto nos propone dirigirnos a un «Apéndice». Pongamos que no conocemos el juego. Entonces aceptamos el primer meandro y nos dirigimos al apéndice final.

Al llegar allí, una nueva sorpresa nos espera: el apéndice (titulado «Indications pour un jeu de go») está a su vez fragmentado en cuatro subapéndices. En el primero se nos explica muy sucintamente el

funcionamiento del go, para pasar enseguida al segundo, en el que se nos dice que «il n'entre pas dans notre propos de décrire complètement le jeu de go et nous renvoyons le lecteur qui ne connaît pas encore ce jeu aux traités spécialisés (cf. Bibliographie)» (1967: 143). Con la mosca detrás de la oreja, asistimos atónitos a un nuevo salto, a una nueva discontinuidad que nos lleva a una bibliografía, la cual, a su vez, nos va a remitir *hors-texte* proponiéndonos dieciocho libros que supuestamente nos explicarán cómo se juega al go; pero nada más lejos de la realidad: en un guiño muy oulipiano, Roubaud solo nos ofrece dos libros dedicados específicamente al go (Masaki Kurumi: *How to learn GO with ease* y Kaku Takagawa: *The vital points of Go*), para seguir luego proponiéndonos libros matemáticos (Bourbaki: *Théorie des ensembles*), lingüísticos (Benzécri: *Cours de linguistique*) o directamente literarios (Rilke, Kafka, Gorki, Defoe, Góngora o Cavalcanti). Se trata, no cabe duda, de una ironía puramente paratextual, en la línea del Perec de *¿Qué pequeño ciclomotor de manillar cromado al fondo del patio?* (2009b) o del Augusto Monterroso de *La oveja negra y demás fábulas* (2000), por poner dos ejemplos que aprecio particularmente¹²⁵. Acto seguido, el tercer apéndice –o subapéndice–

¹²⁵ Si no he incluido este texto de Perec en el capítulo dedicado al autor de *La vida instrucciones de uso* es porque las bibliografías, los índices o los apéndices (por mucho que constituyan en sí mismos un rasgo de hipertextualidad, como nos recuerda Lévy [1999: 42]) no resultan suficientes para que podamos hablar de hipertexto –ni aun de seudohipertexto–, a riesgo de vernos obligados a analizar la obra entera del escritor francés, tan dado a los índices y a las listas. Sin embargo, el índice que aparece al final de *¿Qué pequeño ciclomotor de manillar cromado al fondo del patio?* no es un índice al uso, sino que está conformado por las figuras retóricas que «el autor cree haber encontrado en el texto que se acaba de leer» (2009b: 83), lo cual no deja de ser una ironía, y más cuando encontramos entradas como «asíndeton, a lo mejor», «catacrexis, claro que sí», «epístrofa [sic], no tengo nada en contra», «helvetismo, no hay», «hispanismo, tampoco hay» o «psitacismo, ciertamente» (2009b: 84-86), última entrada antes de un indolente «etc., etc., etc.». Por su parte, en la obra de Monterroso encontramos un «Índice onomástico y geográfico», y la ironía se encuentra en la entrada correspondiente a «Mobutu, K'nyo (antropófago), 11» (2000: 105), pues reenvía implícitamente al epígrafe inicial «“Los animales se parecen tanto al hombre que a veces es imposible distinguirlos de este”, K'nyo Mobutu» (2000: 11), lo que sin duda hace que nos replanteemos seriamente su significado, sabiendo ahora que el autor de tales palabras es un caníbal nada inocente...

informa de que a continuación (en lo que constituye el cuarto apéndice) se nos va a ofrecer la reproducción de una partida de go, concretamente la disputada entre Masami Shinohara (8.º dan) y Mitsuo Takei (2.º kyu), aparecida en el número de abril de 1965 de la *Go Review*:

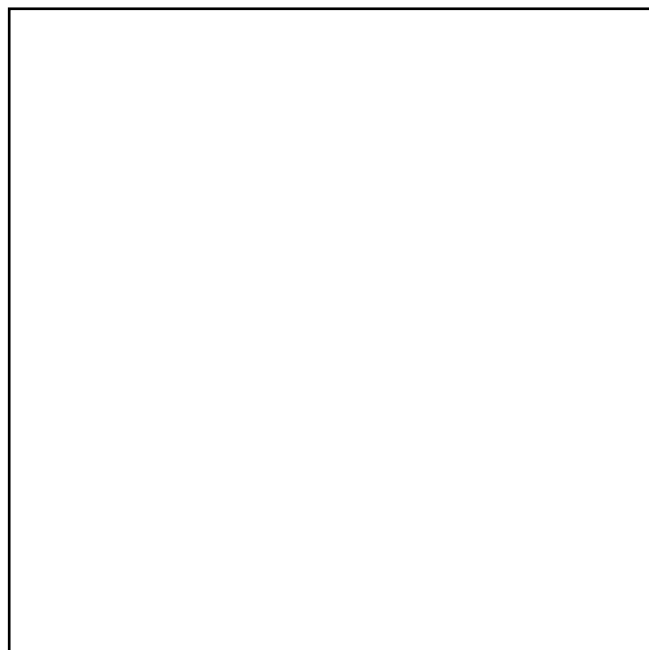


Ilustración 24: Partida de go que sirve a Jacques Roubaud para confeccionar uno de los cuatro itinerarios de lectura de E.

El diagrama muestra la posición de la partida tras el 157.º movimiento (los números inscritos señalan el número de la jugada). Shinohara juega con blancas y Takei con negras, en un tipo de partida que se conoce como juego de *handicap* (es decir, que el mejor jugador le ha dado una ventaja de *n* piezas al de menor rango, en este caso de siete: son los círculos negros que aparecen en el diagrama sin número en su interior)¹²⁶.

¹²⁶ Conviene advertir al lector ocioso que se entretenga en reconstruir la partida que hay un error en el diagrama (reproduzco aquí el de la edición manejada, que es la de bolsillo; no ocurre lo mismo en la edición en rústica): la jugada 126 está repetida (la ficha

Una vez leído el apéndice, difícilmente habremos aprendido a jugar al go, pero nos habremos hecho una idea del aspecto que puede presentar un tablero de juego (y quizá incluso hayamos ampliado nuestra bibliografía con la lectura de Rilke o Cavalcanti). En cualquier caso, el meandro completará su circunvolución devolviéndonos al *mode d'emploi*, donde aprenderemos que cada uno de los fragmentos textuales que componen el libro está marcado con una ficha negra o blanca (como las del juego del go), y que dichos fragmentos pueden ser «sonnets, sonnets courts, sonnets interrompus, sonnets en prose, sonnets courts en prose, citations, illustrations, grilles, blancs, noirs, poèmes, poèmes en prose» (1967: 7). Descubriremos, así, que se trata principalmente de un libro de poemas, pero que incluye también citas e ilustraciones. Esto último resulta especialmente interesante, pues aunque las ilustraciones no aparezcan realmente reproducidas, sino tan solo evocadas (v. gr., un fotograma de *El séptimo sello*, de Ingmar Bergman), constituyen ya un anuncio de la hipermedialidad que caracterizará al hipertexto digital; las citas, por su parte (que van desde *América* de Kafka hasta un pasaje de la *Encyclopedia Britannica*), redundan en una intertextualidad muy oulipiana y que algunos críticos insisten en relacionar también con el hipertexto. En cualquier caso, las fichas negras y blancas que acompañan a los diferentes

negra situada en la intersección 15/7 corresponde, en realidad, a la 128). Sin embargo, la ausencia de las jugadas 5 y 27 no es fruto de un error en la transcripción, sino de un lance del juego (las piezas han sido capturadas y retiradas del tablero: su lugar correspondería al hueco comprendido entre las fichas negras 18, 20, 24, 28, 22 y 30). Tampoco es una errata el color negro de la última jugada, la 157 — en la parte inferior del tablero —, que debería corresponder a un movimiento de las blancas; aunque en este caso, todo hay que decirlo, hace falta una buena dosis de imaginación (o un contacto directo con el autor) para saberlo. Jean-Louis Kiraly (2011: 95) nos da la explicación, revelada por el propio Roubaud en un correo personal: «On constate évidemment que le dernier coup, non de la partie, mais du diagramme, est une pierre blanche, et que j'ai faite noire. La raison est simple: avec ce coup, "je" (le personnage) quitte le réel de la partie, rentre dans le réel. Il faut que ce dernier coup lui soit donné. D'ailleurs le rond noir qui signale le coup déborde du diagramme: le "je" est déjà à moitié dehors». Desde luego, la explicación no es tan simple como pretende Roubaud, pero al menos nos sirve para ponernos en guardia y no atribuir a la impericia de los editores lo que no es más que ignorancia por nuestra parte.

fragmentos no están puestas de manera caprichosa, como se advierte en las instrucciones de uso del libro, sino que «entretiennent entre eux différents rapports de signification, de succession ou de position. Ce sont certains de ces rapports (ou absence de rapports) que nous proposons au lecteur, selon quatre modes de lecture» (1967: 7). Y aquí es donde entramos definitivamente en los dominios del hipertexto.

Los cuatro modos de lectura propuestos por Roubaud son los siguientes (1967: 7-9):

a) Lectura lineal: siguiendo la sucesión de las páginas se pueden recorrer las cinco partes en que está dividido el libro, encabezadas cada una de ellas por un símbolo matemático y subdivididas a su vez en varios subapartados. Al final del volumen se incluye la «Table I» (1967: 147-151), en la que aparece explicitado y detallado este recorrido de lectura lineal (como si de un índice clásico se tratara).

b) Lectura siguiendo la partida de go: en la «Table II» (1967: 153-155), aparece un listado de números, del 1 al 157, que representan la cifra total de jugadas realizadas por Takei y Shinohara hasta el momento de la partida que muestra el diagrama. Cada número de jugada va acompañado de un número de página, a la cual nos remite: en ella encontraremos el texto que debemos leer. Sin embargo, no todos los textos que aparecen en el libro están vinculados a un número de jugada (ya que la partida consta de 157 movimientos, y recordemos que el poemario está constituido por 361 fragmentos); en esta lectura, pues, no se lee *todo* el libro.

c) Lectura por agrupaciones de fichas: a lo largo del libro hay varios bloques de textos agrupados que conforman una posición posible sobre el tablero de juego, a veces una figura típica de go. Para evidenciarlo, cada bloque va acompañado de un diagrama con los títulos de los poemas que lo constituyen, marcados con puntos negros o blancos, de manera que representen la posición de las fichas sobre el tablero de

juego; tras el diagrama, aparecen los textos propiamente dichos, marcados con los correspondientes puntos negros o blancos, y ordenados según la sucesión en que habrían sido puestas las piezas sobre el tablero (puede ocurrir que todos los poemas del grupo lleven puntos negros –o todos blancos–, lo cual simplemente significa que la agrupación representada es territorio dominado por uno de los dos jugadores de la partida). En este tipo de lectura, cada grupo de textos es independiente de los demás grupos.

d) Por último, Roubaud propone una lectura discreta: «On peut enfin, sans tenir compte de ce qui précède, se contenter de lire ou d'observer isolément chaque texte. C'est le quatrième mode de lecture» (1967: 9).

No cabe duda, después de esta inmersión en el funcionamiento del libro, de que ϵ es un complejo mecanismo hipertextual que ofrece al lector un inusitado abanico de posibilidades de lectura, a partir de una estructura fragmentaria y multiseccional que tiene como telón de fondo una partida de go. No sería ocioso preguntarse, pues, por el grado de interactividad que una obra de este tipo requiere del lector. Volviendo una vez más a la propuesta taxonómica de Marie-Laure Ryan (2004b: 105), parece evidente que la interactividad ya no es aquí figurada, sino literal (la forma y estructura del texto se ve modificada con cada nueva lectura), aunque se trate en el fondo de una interactividad literal débil (pues no hay producción efectiva de signos, sino tan solo reconstrucción a partir de alternativas predefinidas). Tal vez por ello el propio Roubaud se muestre un tanto escéptico frente a la pretendida interactividad del lector ante su obra: «J'ai, il faut bien le dire, quelque réticence [...] à considérer une réelle interactivité, une intervention véritable du lecteur dans l'ouvrage. Il peut bien sûr faire ce qu'il veut pour lui même [...] mais ce que je lui donne à lire, les mots de mon texte, est composé, proposé par moi, et les modes de lecture le sont aussi. Je fais mien l'esprit

du poème de Ted Berrigan qui dit: “Gens de l’avenir / Quand vous lirez mes poèmes / Souvenez-vous / C’est moi qui les ai écrits / Pas vous”» (1995b: 299). ¿Quién decía que con el hipertexto el autor había muerto?

En cualquier caso, y como no podía ser de otro modo, el desarrollo de las tecnologías digitales ha permitido explotar con mayor eficacia las potencialidades de la obra roubaudiana, hasta el punto de que Roland Brasseur creó a principios de los años noventa una versión electrónica de *€* en la que pretendía, según sus propias palabras, «mettre en évidence une part de ces potentialités» (Brasseur, 1995: 303), aumentando a nueve los modos de lectura posibles y volviendo a demostrar que la virtualidad digital puede ser una forma privilegiada de potencialidad. No es de extrañar, así, que fuese este poemario hipertextual el que le abrió a Jacques Roubaud las puertas del Oulipo, del mismo modo que otro poemario hipertextual (los *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau) había supuesto el pistoletazo de salida del propio Ouvroir de Littérature Potentielle.

3.5.2. *Renga*

Jacques Roubaud parece haberse tomado al pie de la letra el apotegma de Lautréamont citado por Queneau en el «Mode d’emploi» de los *Cent mille milliards de poèmes*, según el cual «la poésie doit être faite par tous, non par un»: en 1969, tras haber escrito junto a Georges Perec y Pierre Lussan el *Petit traité invitant à la découverte de l’art subtil du go*, se embarca en un proyecto a cuatro manos y otras tantas lenguas junto al mexicano Octavio Paz, el italiano Edoardo Sanguineti y el inglés Charles Tomlinson, titulado *Renga* e inspirado en la poesía tradicional japonesa, que acabaría viendo la luz en 1971 en la editorial Gallimard.

El proyecto se desarrolló durante cinco días (del 30 de marzo al 3 de abril de 1969) en el hotel Saint-Simon de París, con la idea de escribir

lo que acabaría siendo «el primer renga occidental», en palabras de Claude Roy (1972: s. p.). El renga es una forma poética de carácter colectivo, lo que sin duda interesará a los teóricos del hipertexto que reivindican la «pluralidad de voces» (Landow, 1997: 56) como uno de los rasgos propios de la hipertextualidad. Sin embargo, el caso del renga es un buen ejemplo para constatar que la escritura colectiva por sí sola no basta para obtener un hipertexto. De hecho, el renga tradicional, tal como se desarrolló en Japón entre el periodo Heian (siglos VIII-XII) y el periodo Muromachi (siglos XIV-XVI), poco tiene de hipertextual, especialmente en lo que se refiere a la posibilidad de elegir entre distintos itinerarios de lectura. En efecto, se trata de una serie de poemas encadenados (o cadenas de poemas) escritos entre dos o más poetas, en los que se alternan estrofas de tres versos (de cinco, siete y cinco sílabas) y de dos versos (de siete sílabas cada uno), lo que recuerda en cierto modo a la estructura de un tanka. Pero la particularidad del renga es que cada estrofa está escrita por un poeta distinto y funciona a modo de eslabón, es decir, que conforma un poema con la estrofa anterior y otro distinto con la siguiente. Por otro lado (y tal vez sea esto lo que más atrajo la atención de Roubaud), el renga tradicional tiene en cuenta una compleja serie de reglas –de «colecciones de reglas»– llamadas *shikimoku*, que determinan la forma y el contenido del poema. El propio Roubaud (1972b: s. p.) comenta algunas de estas normas aparentemente arbitrarias, pero que deben entenderse dentro de una tradición profundamente codificada:

Las reglas más importantes son las de *sarikiren*, continuidad y ruptura:

–El tema de las estaciones, si se trata de la primavera o el otoño, debe dominar durante tres (o cinco) estrofas, pero solamente en una o tres estrofas si se trata del verano o el invierno.

–Debe ponerse particular atención a los *uchikoshi wo kiraubeki mono* («cosas que debe evitar la última estrofa precedente»). Ejemplo: pino,

bambú, marejada, deben estar separados cuando menos por siete eslabones.

El resultado es un poema de *n* estrofas (aunque el más habitual es el de cien, llamado *hyakuin*), que podemos calificar de colectivo, pero difícilmente de hipertextual, por mucho que cada eslabón pueda ser interpretado de dos modos distintos (según lo enlacemos con la estrofa posterior o con la precedente). Sin embargo, la versión *occidentalizada* de Paz, Roubaud, Tomlinson y Sanguineti, tal vez influida por las investigaciones sobre estructuras arborescentes llevadas a cabo por el Oulipo durante los años anteriores (he escrito «tal vez», pero estoy íntimamente convencido de ello), potencia este mínimo carácter hipertextual del renga para convertirlo en un poema combinatorio que ofrece distintos caminos de lectura.

Ya desde la propia introducción, Claude Roy destaca el gusto compartido de los cuatro poetas por las constricciones formales y los juegos combinatorios: «Su gusto común por las formas *compuestas*, por las reglas de juego combinatorias, deja a cada uno ese juego que significa a la vez la libertad, la facilidad de movimiento [...] y el rigor de las reglas» (1972: s. p.). Pero más explícito es aún Octavio Paz, quien en otro texto introductorio a *Renga*, titulado significativamente «Centro móvil» (no olvidemos que la descentralización de la estructura es una de las características fundamentales del hipertexto), destaca dos propiedades del renga que están en completa sintonía con algunas de las nociones planteadas por los teóricos de la hipertextualidad: «Destaco dos afinidades: la primera, el elemento combinatorio que rige al renga, coincide con una de las preocupaciones centrales del pensamiento moderno, de las especulaciones de la lógica a los experimentos de la creación artística; la segunda, el carácter colectivo del juego, corresponde a la crisis de la noción de autor y a la aspiración hacia una poesía

colectiva» (1972: s. p.). Esta reivindicación de la combinatoria como herramienta de experimentación artística, unida a la concepción lúdica y colectiva del acto literario, es la que lleva a los cuatro poetas a concebir la escritura de su renga como «un sistema productor de textos poéticos», en palabras del propio Octavio Paz (1972: s. p.), como una máquina generadora de potencialidades literarias.

Así, *Renga* consta de veintisiete sonetos (un primer ejemplo de la occidentalización de la forma), de los cuales veinticuatro son cuatrilingües (otra diferencia evidente respecto del renga japonés, que es monolingüe), al haber sido compuestos conjunta y simultáneamente por los cuatro poetas (una estrofa cada uno, sin que se indique explícitamente quién es su autor, aunque todo hace suponer que los poetas escriben los textos en su propia lengua). El resultado de esta composición conjunta y simultánea son cuatro secuencias de siete sonetos cada una (con la excepción de la última, que consta de seis), tal como se muestra en la ilustración 25, incluida en el libro tras la siguiente nota: «Como no ha sido posible adoptar la disposición tipográfica propuesta por los autores, el lector deberá tener en cuenta dos modalidades de lectura, una horizontal, la otra vertical».

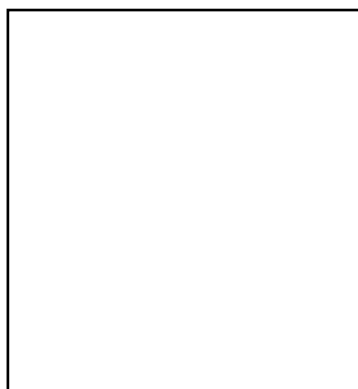


Ilustración 25: Cuadro que representa los veintisiete sonetos de Renga y la doble posibilidad de lectura, horizontal y vertical.

Es decir, que los poemas pueden leerse por columnas (de arriba abajo y de izquierda a derecha), que es el orden elegido para la paginación del texto; o por líneas (de izquierda a derecha y de arriba abajo), que es el orden en que se escribieron los sonetos, tal como explica Paz: «Como no disponíamos sino de cinco días para componer el poema, resolvimos escribir al mismo tiempo las cuatro secuencias. Me explico: el primer día escribimos los cuatro primeros sonetos de las cuatro secuencias y así sucesivamente» (1972: s. p.). En efecto, cada poeta empezó componiendo una estrofa en un papel diferente (llamado *kaishi* en la tradición japonesa del renga), para luego intercambiarlo con uno de los compañeros (según un sistema de permutaciones ideado por el matemático del grupo, Jacques Roubaud) y escribir acto seguido la segunda estrofa, operación que se repitió una tercera y una cuarta vez hasta completar un soneto escrito a cuatro manos y en cuatro lenguas distintas; o, mejor dicho, hasta completar cuatro sonetos, los cuatro primeros de las cuatro secuencias (I¹, II¹, III¹ y IV¹). El procedimiento puede recordar en cierto modo al cadáver exquisito surrealista, pero la diferencia es flagrante: aquí el poeta no solo tiene licencia para leer el texto escrito por el compañero que le precede, sino que debe inspirarse en él para escribir su propia estrofa (tal es la regla del renga clásico), por lo que el azar no interviene en el juego; o, si lo hace, como pretende Octavio Paz, lo hace de un modo condicionado y controlado: «El azar no aparece en un espacio libre sino dentro de los carriles de las reglas» (1972: s. p.). El mecanismo combinatorio tiene como resultado un soneto de este tipo (I¹),

El sol marcha sobre huesos ateridos:
en la cámara subterránea: gestaciones:
las bocas del metro son ya hormigueros.
Cesa el sueño: comienzan los lenguajes:

and the gestureless speech of things unfreezes
as the shadow, gathering under the vertical
raised lip of the columns' fluting, spreads
its inkstain into the wrinkles of weathered stone:

Car la pierre peut-être est une vigne
la pierre où des fourmis jettent leur acide,
une parole préparée dans cette grotte

Principi, tomba e teca, sollevavo salive de spettri:
la mia mandibola mordeva le sue sillabe di sabbia:
ero reliquia e clessidra per i vetri dell'occidente:

donde se aprecia claramente el carácter encadenado de los eslabones: «lenguajes» lleva a «speech», «stone» tiene su eco en «pierre», y «grotte» desemboca en «tomba», por poner solo algunos ejemplos evidentes.

Tras escribir los cuatro primeros sonetos de cada una de las secuencias, Paz, Roubaud, Tomlinson y Sanguineti compusieron los cuatro segundos sonetos, intercambiando los papeles según el sistema de permutaciones ideado por Roubaud (con algunas variantes respecto a la primera tanda), y así sucesivamente hasta un total de seis veces (dando lugar a los veinticuatro poemas cuatrilingües). Por último, escribieron tres sonetos unilingües, como colofón a las tres primeras series (en español, en francés y en inglés); el soneto en italiano, sin embargo, se quedó sin escribir, quién sabe si por pereza de Sanguineti, porque Roubaud propuso incluir un clinamen que quitase algo de rigidez a la estructura del renga o porque decidieron que el último poema (al menos en la lectura vertical, que es la de la paginación) debía ser realmente colectivo y cuatrilingüe. No deja de resultar curioso, en cualquier caso, que en este último soneto (el IV⁶) los poetas se hagan eco de imágenes tan significativas para nuestro tema de estudio como son el meandro (es el caso del texto francés, sin duda escrito por Roubaud, al que delata su

afición por la perífrasis: «cette phrase en méandres qui s'achemine vers sa fin perplexe»), el árbol (de nuevo Roubaud: «guide nécromant qui s'écrit arborescente») o la espiral (tanto Tomlinson: «lost in a spiral of selves, a naming», como Paz: «y la espiral se despliega y se niega y al desdecirse se dice»).

En definitiva, *Renga* supone un ejemplo perfecto de ese interés que Jacques Roubaud había mostrado ya en su primer poemario: el interés por las estructuras combinatorias e interactivas que ofrecen al lector la libertad de elegir sus propios caminos, de jugar con la literatura como quien juega con un Lego o con un cubo de Rubik. Pero añade algo más, algo que constituye la esencia misma del Oulipo, algo que también el hipertexto plantea colateralmente y que ya Lautréamont había proclamado en voz alta: que la literatura debe ser hecha por todos, no por uno.

3.5.3. *Le grand incendie de Londres*

Raymond Queneau, Georges Perec e Italo Calvino se ocultaron (por utilizar una expresión patafísica) en una época (finales de los años setenta y principios de los ochenta) en la que los ordenadores aún no habían entrado en los hogares, o empezaban a hacerlo muy tímidamente, de modo que no pudieron dejar constancia de la influencia consuetudinaria de la informática en su propio trabajo de escritura. Por eso me gustaría analizar ahora un hipertexto analógico oulipiano, que si bien fue gestado en 1961 (el mismo año de la publicación de los *Cent mille milliards de poèmes*), no empezó a escribirse hasta 1985, prolongándose su redacción hasta 2008, por lo que ha podido experimentar en sus propias carnes (si la celulosa me permite la metáfora) la evolución del hipertexto tras el advenimiento de las tecnologías digitales. Me estoy refiriendo a la ciclópea hexalogía de Jacques Roubaud *Le grand incendie de Londres: Récit*,

avec incisives et bifurcations, que con sus casi tres mil páginas comprende los volúmenes *Destruction* (1989), *La Boucle* (1993), *Mathématique*: (1997), *Poésie*: (2000), *La bibliothèque de Warburg* (2002) y *La Dissolution* (2008a), publicados los cinco primeros por la editorial Seuil y el último en la editorial Nous¹²⁷. Un proyecto de una envergadura quizá sin parangón entre la producción oulipiana.

Jean Clément, tras colocar la obra de Roubaud como punto de llegada de una literatura empeñada en hacer participar al lector del juego de la escritura (una literatura que empezaría con Sterne y seguiría con Gide, Proust, Céline o Joyce), acaba afirmando que «entre todas estas tentativas, es sin duda la de Jacques Roubaud la que resulta más abiertamente hipertextual» (2006: 83). También Christelle Reggiani califica de «hypertexte de papier» (2003: 260) el magno proyecto roubaudiano. Y el propio autor asume conscientemente la hipertextualidad de su obra en un artículo titulado «Nécessité et conditions d'un hypertexte: à propos de la composition d'un ouvrage intitulé *Le Grand incendie de Londres*» (Roubaud, 1995b), escrito cuando solo había publicado dos de los seis volúmenes que han visto la luz a día de hoy. Este artículo resulta iluminador de las intenciones del autor oulipiano y de la concepción hipertextual que tiene de su proyecto autobiográfico (pues *Le grand incendie de Londres* no deja de ser una

¹²⁷ En 2009, Seuil agrupó los cinco primeros textos en un solo volumen, titulado '*le grand incendie de Londres*' [sic], dejando fuera *La Dissolution* (editada por Nous), pero añadiendo *Impératif catégorique*, que Roubaud había publicado el año anterior en Seuil (2008b) como segunda parte de *Mathématique*. En el texto de contracubierta del volumen recopilatorio puede leerse un fragmento escrito por el propio Jacques Roubaud donde confirma que el origen de su proyecto se remonta a 1961: «Rêve du 5 décembre 1961. Dans ce rêve, je sortais du métro londonien. J'étais extrêmement pressé, sous la pluie grise. Je me préparais à une vie nouvelle, à une liberté joyeuse. Et je devais pénétrer le mystère, après de longues recherches. Je me souviens d'un autobus à deux étages, et d'une demoiselle (rousse?) sous un parapluie. En m'éveillant, j'ai pensé que j'écrirais un roman, dont le titre serait *Le Grand Incendie de Londres*, et que je conserverais ce rêve, le plus longtemps possible, intact».

autobiografía¹²⁸, de ahí que Paul Braffort la tilde de «hyperautobiographie» [2004], a pesar de los reparos del propio Roubaud: «Écris-je une autobiographie? Je n'en dirai pas plus (je n'écris pas une autobiographie)» [2000: 116]). Así, cada uno de los volúmenes que acabarán conformando la hexalogía son calificados por Roubaud de «branches» (metáfora arbórea que ya da una pista sobre la concepción del proyecto), y cada una de estas ramas se bifurca a su vez en nuevas direcciones, dando lugar a un texto rizomático que el propio Roubaud compara a una lectura del «réseau hydrographique des rivières au cœur du continent géologique, du squelette dans le corps, des nervures dans la feuille verte» (1989: 35). Más iluminadoras resultan aún estas palabras del autor oulipiano que aparecen en el mencionado artículo de 1995:

En avançant dans la prose, je rencontre, presque à chaque pas, l'impossibilité de la maintenir sur une ligne unique, de la diriger dans un seul sens [...]. Il faut choisir. Mais comment choisir? [...] La solution ainsi choisie et que j'ai maintenue dans les deux premières branches, tentait de concilier les exigences de l'impression et de la lisibilité linéaire avec celles du récit, nécessairement arborescent. On trouve dans les livres tels qu'ils ont été publiés une partie «récit» et une seconde partie, intitulée «insertions», elle-même subdivisée en deux: les «incises» et les «bifurcations». Les «incises» sont des insertions locales qui se terminent en impasse (on ne va pas plus loin). Les «bifurcations» représentent des rameaux alternatifs de narration (1995b: 293-296).

¹²⁸ Aunque pueda parecer que la escritura autobiográfica no tiene mucho que ver con los intereses oulipianos (pues diríase –a priori– que la forma del género autobiográfico parece poco apta para la experimentación formal), lo cierto es que autores como Perec o Queneau supieron sacarle un gran partido, dándole una vuelta de tuerca al género. Buen ejemplo de ello son *W o el recuerdo de la infancia*, de Georges Perec, en la que «la fiction naît de l'autobiographie» (Conte, 2001: 139), para avanzar luego en paralelo; o *Chêne et chien*, una autobiografía (¡en verso!) de Raymond Queneau.

Sin embargo, esta solución analógica parecía quedársele corta a Roubaud cuando escribió el artículo, donde vaticinaba para las próximas ramas de su autobiografía el uso de las tecnologías digitales, animado tras haber conocido durante el verano de 1993 a Robert Coover, quien le había hablado de Storyspace, un programa informático para escribir hipertextos digitales más sencillo de utilizar que HyperCard. Roubaud pareció darse cuenta enseguida de que aquello era exactamente lo que necesitaba para continuar con su proyecto: «L'intervention de procédés hypertextuels est devenue indispensable (et ne m'est pas inenvisageable aujourd'hui, dans la mesure où entre-temps je me suis converti à l'écriture directe sur écran (sur Macintosh, sur Word 5))» (1995b: 296). De modo que el trabajo empezado a mano en 1985 tenía toda la pinta de acabar convirtiéndose a la larga en un hipertexto digital, aunque el propio Roubaud se mostraba cauto en su artículo con tal posibilidad, pues no estaba dispuesto a utilizar los programas informáticos hasta que no fuesen accesibles a un público amplio. Y así, con tanta cautela, aún estamos esperando a que Roubaud se decida a convertir su hipertexto analógico en hipertexto digital.

Pero abandonemos el sustancioso artículo y dediquémosle algunas páginas a las seis ramas de la acromegálica hexalogía, considerada con justicia por Florence Marsal como un «objet littéraire non identifié» (2010: 11). Aunque merecería, qué duda cabe, una tesis entera.

La primera rama, *Destruction*¹²⁹, publicada por primera vez en 1989 y calificada por Raymond Bellour de «machine infernale» (2009: 383), está dividida en 196 fragmentos numerados (que Roubaud llama «moments»), agrupados en dos grandes partes: el relato principal,

¹²⁹ En la edición conjunta de '*le grand incendie de Londres*' (ver nota 127), el título de esta primera rama (tanto en la cubierta como en el índice) va precedido de un artículo (*La Destruction*), único cambio textual respecto de la publicación separada de las distintas ramas, según afirma el propio Roubaud (2009: 9).

titulado simplemente «Récit» y conformado por 98 fragmentos o momentos, distribuidos en seis capítulos (unas 240 páginas); y una segunda parte titulada «Insertions» y dividida a su vez en dos bloques: los «Incises» (que puntean o complementan de modo contingente el relato principal, a modo de digresiones o meandros) y las «Bifurcations» (que ramifican el relato abriendo caminos narrativos alternativos), divididos a su vez en otros 98 momentos (un total de 160 páginas)¹³⁰. La narración está, pues, multifragmentada y presenta la particularidad hipertextual de que los diferentes fragmentos pueden leerse siguiendo dos itinerarios principales de lectura: una lectura lineal y una lectura salteada (exactamente igual que ocurre en la *Rayuela* de Cortázar). Para la lectura lineal bastará con leer página a página la parte «Récit»; para la lectura salteada habrá que tener en cuenta los momentos incisos y los bifurcados, que remiten directamente a los fragmentos numerados del relato principal. Sin embargo, en esta primera rama, mientras uno lee el «Récit» no encuentra enlaces ni referencias que le indiquen que la narración se está bifurcando, por lo que debe ayudarse de la «Table» que aparece al final del volumen: en ella, los fragmentos incisos y bifurcados van acompañados del número del fragmento del relato principal en el que se insieren (por ejemplo: «100 (§ 1)» significa que el momento n.º 100 es un inciso que surge del momento n.º 1 del «Récit»). Los incisos son numerosos, por lo que pueden derivarse varios de un mismo fragmento del relato principal (aunque también puede ser que no surja ninguno); las bifurcaciones, sin embargo, son más escasas (solo hay cinco), aunque de mayor extensión (una sola bifurcación puede llegar a comprender más de diez momentos). Lo cierto es que si a menudo resulta «difícil explicar

¹³⁰ No es de extrañar, por ello, que los críticos hayan querido ver en esta primera entrega de la hexalogía roubaudiana un homenaje a Borges, hasta el punto de que Jean-Didier Wagneur la califica de «jardin provençal aux sentiers qui bifurquent», para insistir a continuación en su carácter hipertextual, comparándola con «une forêt de Brocéliande chiffrée qui joue avec les “hyperespaces”» (2009: 389).

cómo es la organización hipertextual sin tener delante un hipertexto», como apunta Rodríguez de las Heras (2004: 170), no cabe duda de que explicar la estructura de *Destruction* no es tarea fácil, pues parece reclamar (como la mayoría de hipertextos) una visualización topográfica, más que una glosa discursiva; pero es que además, en este caso, no deja de ser un reflejo fiel de la complejidad estructural de la propia obra. De hecho, Roubaud es considerado un autor «difícil», como él mismo reconoce a regañadientes («je suis un auteur dit difficile, depuis toujours» [2002: 58]), y esta primera rama de la hexalogía es un ejemplo perfecto del esfuerzo que debe hacer el lector para no perderse en el laberinto de incisos y bifurcaciones que conforman la lectura salteada del texto, procurando no sufrir en el intento el síndrome de Elpenor...¹³¹

El título de la segunda rama, *La Boucle* (1993), es muy significativo de la estructura de la obra, que parece dar vueltas sobre sí misma como si fuera la *gidouille* de la panza del Padre Ubú. Aparentemente, el texto (que sorprende por su variedad tipográfica: uso de la negrita, del subrayado y de distintos tamaños de letra) sigue los parámetros formales iniciados en *Destruction*: una parte principal llamada «Récit» y una segunda parte de «Insertions», dividida a su vez en «Incises» y «Bifurcations». Sin embargo, en esta ocasión, las inserciones han ganado peso y el espacio que ocupan es ya casi el doble que el destinado al relato principal (146 momentos por 50; 340 páginas por 200). Además, los incisos no solo remiten a los fragmentos de la parte «Récit», como ocurría en la primera

¹³¹ El síndrome de Elpenor (concepto que Olivier Ertzscheid toma prestado de Paul Virilio, adaptándolo al ámbito concreto del hipertexto [Ertzscheid, 2003]) es un fenómeno de desorientación y saturación que la navegación hipertextual puede llegar a producir en el usuario. Estudiado sobre todo a partir de la proliferación de los hipertextos digitales (medio en el que se hace más acusado), podría también aplicarse perfectamente a los complejos hipertextos analógicos de Roubaud y a su enmarañada red de meandros, en la cual el lector puede llegar a extraviarse tanto semánticamente (pérdida de la relación de sentido entre los diferentes fragmentos textuales) como estructuralmente (pérdida de la relación topográfica entre las diversas partes) (Ertzscheid, 2003: 137).

rama, sino que enlazan también con otros incisos, como meandros de meandros, lo que hace aún más complejo el entramado de remisiones. Las bifurcaciones, por su parte, van ahora numeradas alfabéticamente (A, B, C, D, E, F) y presentan la particularidad de que no son bifurcaciones centrífugas (por decirlo de una manera gráfica), sino centrípetas; es decir, que funcionan a modo de nexos o puentes entre los diferentes capítulos (también seis, curiosamente¹³²) en que se agrupan los cincuenta momentos del relato principal. Es por ello por lo que la estructura del libro tiene forma de bucle, porque la espiral de remisiones parece girar sobre sí misma, como explica el propio Roubaud durante la quinta bifurcación:

J'en viens maintenant à la place de cette bifurcation, la cinquième. Elle est la suivante: elle commence, s'insère à la fin du chapitre 3 [...] et s'achève au commencement du chapitre sixième et dernier [...]. Si on se représente les six chapitres de la partie intitulée récit comme un chemin continu et rectiligne de prose, elle constitue donc une «boucle». Il en est de même pour les autres bifurcations: chacune d'elles constitue une boucle possible dans le récit, entre la fin d'un chapitre et le commencement d'un autre (le titre même de la Branche présente, *La Boucle*, se trouve ainsi partiellement expliqué). La Bifurcation A, la première «va» du chapitre 1 au chapitre 2, la Bifurcation B du chapitre 2 au chapitre 4, la Bifurcation C du chapitre 4 au chapitre 5, la Bif D de chap. 5 à chap. 3, Bif E, comme je viens de le dire de chap. 3 à chap. 6, et la dernière, Bif F (qui se situe après celle-ci dans le livre, et en achève le déroulement linéaire) effectue une «boucle» finale en joignant la fin du

¹³² Que el proyecto conste de seis ramas y que las dos primeras (por el momento) estén divididas a su vez en seis capítulos es demasiada coincidencia para pensar en una casualidad, sobre todo conociendo la afición de Jacques Roubaud por la sextina y la aversión oulipiana por el azar, que el propio Roubaud se encarga de recordar: «je nie totalement le hasard [...], je ne lui accorde pas de valeur esthétique. La position oulipienne est, sur ce point, fortement opposée à celle du surréalisme» (Roubaud y Armel, 2009: 884).

chapitre 6 au tout début du premier. Je laisse le soin au lecteur de se représenter la «figure» géométrique sur laquelle ce chemin proposé de prose peut être tracé (1993: 509-510).

Conviene decir, además, que Jacques Roubaud empezó a escribir a ordenador en 1989, por lo que esta segunda rama está concebida ya directamente en un soporte digital, un dato para nada baladí que el propio Roubaud se encarga de señalar en el interior del texto, fascinado por la borrachera grafomaniaca que le produce su flamante Macintosh, al hacer de la escritura una actividad «encore plus précaire que celle du crayon ou de l'encre sur des papiers, d'une précarité fascinante, qui provoque une ivresse d'écriture', que la commande "couper" peut (ivresse supplémentaire qui transcende celle de la gomme) à tout moment condamner à l'anéantissement» (1993: 28). Ciertamente, alguien deberá hacer algún día un estudio sobre la influencia que el Ctrl + X y el Ctrl + V (sustitúyase Ctrl por Cmd en el caso de Apple) han tenido sobre la literatura de nuestros días...

El título de la tercera rama, *Mathématique: (1997)*, tampoco es casual, pues no solo supone un homenaje al papel desempeñado por las matemáticas en la poética oulipiana, sino que la obra constituye una narración en clave autobiográfica de la experiencia de Jacques Roubaud como matemático. Conviene remarcar, por otro lado, que este tercer volumen aparece dos años después de la publicación del artículo en el que el autor de ϵ reflexionaba explícitamente sobre el hipertexto y reconocía su deuda con Robert Coover: un momento en que los ordenadores personales ya han entrado en muchos hogares (del mundo occidental) y el lector está plenamente familiarizado con las prácticas hipertextuales. Esto produce algunos cambios importantes en el proyecto roubaudiano, a pesar de mantener la estructura dividida en «Récit» y «Insertions». Quizá uno de los más relevantes sea que, a diferencia de las

dos primeras ramas, esta presenta «enlaces» materiales dentro del propio texto; es decir, que encontramos pasajes como el siguiente (1997: 25): «Et je m'étais dit alors: je serai mathématicien! (→ § 18). C'était une idée; seulement une idée; mais ce fut une idée soudaine, une idée exaltante, bouleversante, illuminative (→ Bif. A)». Vemos aquí como, en el espacio de apenas tres líneas, dos flechas nos remiten a un inciso y a una bifurcación en el sitio exacto en el que se producen (a diferencia de lo que ocurría en las ramas anteriores, en las que el lector tenía que imaginar o buscar en el índice el lugar del fragmento en que se producía la remisión¹³³). Y si esta novedad resulta especialmente importante para nuestros intereses es porque no hay que olvidar que el concepto de 'enlace' o 'nexo' (ese «trampolín hacia la oscuridad», que decía Ted Nelson [en Moulthrop, 2006: 170]) constituye un elemento fundamental (casi constituyente) del hipertexto: no en vano, George Landow califica la escritura hipertextual de «nexográfica» (2008: 39) y Jane Yellowlees Douglas asegura que «el enlace es la característica que define al hipertexto» (2003: 162). Jacques Roubaud, al incorporar explícitamente los enlaces, no está sino demostrando una mayor autoconciencia de la hipertextualidad de su proyecto: ahora ya no es necesario estar consultando continuamente el índice final para orientarse en el laberinto de digresiones, basta con seguir los enlaces que el propio texto ofrece.

Pero esta no es la única novedad relevante de la tercera rama: otros tres cambios merecen ser comentados. El primero hace aún referencia a los enlaces: y es que, a partir de *Mathématique*, las remisiones también se producirán hacia las demás ramas del vasto proyecto, lo que

¹³³ En realidad, Roubaud había previsto ya para la segunda rama el uso de remisiones o enlaces, pero tuvo que renunciar a ello por la obtusa recomendación de su editor, como el propio escritor explica: «J'avais ponctué la version tapée sur mon Macintosh de signes numériques. Mon éditeur, Denis Roche, a pensé que cette ponctuation n'était pas d'une utilité foudroyante. Je l'ai donc gommée. Mais elle correspondait à l'établissement de liens entre des morceaux du texte – en particulier pour les incises et les bifurcations. Je l'ai donc remplacée par la table et l'index» (Roubaud y Armel, 2009: 882).

da una nueva dimensión a la obra (el texto no solo se bifurca y da saltos dentro de un mismo volumen, sino también hacia el exterior, hacia otros libros, redundando aún más si cabe en la anhelada tridimensionalidad hipertextual). Es el caso de este pasaje (un ejemplo entre tantos): «Je me suis trouvé repris d'un accès de passion, une de mes passions fondamentales (→ branche un, chap 4), la passion de solitude» (1997: 150). La segunda novedad relevante, de tipo estructural, es que ahora los «incisos» y las «bifurcaciones» no se encuentran ya al final del volumen, sino encajados entre los capítulos del relato principal: esta vez, los diferentes fragmentos o momentos del «Récit» están agrupados en cuatro capítulos, y tras cada uno de ellos aparecen los incisos y bifurcaciones correspondientes. Aunque, en el fondo, gracias a los enlaces explícitos, da un poco igual dónde se coloquen las inserciones: solo hace falta seguir la flecha (en caso de que deseemos hacer una lectura salteada) y dirigirnos adonde nos lleve. Por último, Roubaud incluye al final de este volumen —en una especie de prolepsis extratextual—, el principio de la siguiente rama de la hexalogía, que no verá la luz hasta tres años más tarde; y, lo que es mejor aún (para acabar de dotar de mayor complejidad al gran proyecto roubaudiano), hasta 2008 no descubriremos que esta tercera rama constaba de una segunda parte, titulada *Impératif catégorique*, y editada por Seuil al mismo tiempo que Nous publicaba la última rama de la hexalogía...

En *Poésie*: (2000), la cuarta rama de *Le grand incendie de Londres*, Roubaud da un giro radical a su propuesta: decide prescindir de los incisos y las bifurcaciones, centrándose en el uso de paréntesis y de variaciones tipográficas para marcar los distintos niveles o estratos de la narración. Esto hace que la hipertextualidad sea tal vez menos evidente, pero ello no quiere decir que desaparezca, como el propio Roubaud matiza en el texto:

Je préviens que je résiste rarement à une digression. Dans les branches précédentes de mon ouvrage [...], je leur ai accordé un statut formel d'insertions, sous deux espèces: les incisives, courtes et autonomes, *self-contained*; et les bifurcations, où se poursuit un sentier narratif alternatif. J'essaie maintenant de les manifester typographiquement, non seulement par des parenthèses banales souvent superposées, ou encore juxtaposées, mais par des changements de corps, de caractères (2000: 19).

Sin embargo, si bien las anteriores ramas parecían pedir a gritos una lectura salteada, es cierto que la nueva estrategia parece potenciar la lectura lineal, como insinúa Roubaud acto seguido: «On peut ne pas s'attarder sur ces plages de la prose; on peut sauter par-dessus elles, pour suivre, si on le désire, un récit moins discontinu» (2000: 19). Tal vez podamos encontrar una explicación a este cambio de tendencia en la propia estructura del volumen; de nuevo, el texto se encuentra troceado en 196 momentos (se mantiene, pues, el espíritu de fragmentación), pero divididos no ya en «Récit» y «Insertions», sino en dos partes subdivididas a su vez en otras dos: «Première partie, première sous-partie» (caps. 1-4), «Première partie, deuxième sous-partie» (caps. 5-8), «Deuxième partie, première sous-partie» (caps. 9-11) y «Deuxième partie, deuxième sous-partie» (caps. 12-14). ¿No nos suena esta estructura? Sin duda: 4-4-3-3, dos cuartetos, dos tercetos: es decir, un soneto. Teniendo en cuenta que el libro se titula *Poésie*, ahí puede estar la explicación a la ausencia explícita de incisivos y bifurcaciones: el libro es un soneto en prosa, y un soneto no se bifurca, a no ser que seas Raymond Queneau¹³⁴.

¹³⁴ Aunque también es posible que aquí esté yo sobreinterpretando y todo se reduzca a la necesidad de hacer algo diferente por parte de Jacques Roubaud, como él mismo confesará en la siguiente rama: «Ce n'est que le sentiment d'un besoin de variété qui m'a fait modifier le protocole pour la branche 4, où toutes les intersections, non distinguées formellement en leurs deux espèces, sont marquées cette fois par un changement de corps typographique au sein d'une surface de prose avançant continûment» (2002: 58). Pero, una vez más, tal vez convenga desconfiar de la palabra del poeta.

En *La bibliothèque de Warburg (version mixte)* (2002), quinta rama de la saga, Roubaud recupera los incisos explícitos (pero no las bifurcaciones) y utiliza un nuevo sistema de remisión para los enlaces intratextuales: los asteriscos, reservando las flechas para los nexos extratextuales (los que remiten a otras ramas del proyecto). Así, el relato principal está dividido en siete capítulos, tras los cuales aparecen las correspondientes inserciones. Un pasaje como «Quelle tristesse!***» (2002: 34), del primer capítulo, nos indica que debemos dirigirnos al tercer inciso que hay al final de dicho capítulo; por el contrario, el pasaje «C'est un genre rendu fameux par le plus fameux des poètes japonais, Bashô (→ branche 1, § 87)» (2002: 18) nos remite al momento 87 de *Destruction*, la primera rama. Pero si *La bibliothèque de Warburg* supone un paso más en la búsqueda roubaudiana de nuevas estrategias de hipertextualidad es, sobre todo, porque anuncia ya la que será la gran apuesta del autor en la siguiente (y, hasta la fecha, última) rama del proyecto: el uso de letras de colores (acompañadas de una mayor o menor sangría) para marcar los distintos niveles de incisos que pueden encontrarse durante la lectura del texto: negro para el primer nivel de inserción, rojo, azul, verde, violeta, marrón y gris para los siguientes (2002: 67). Sin embargo, la propuesta roubaudiana aparece solamente enunciada, por lo menos en esta «versión mixta» (tal como reza el subtítulo de la obra) que se ofrece a los lectores: y es que, como explica Roubaud en los fragmentos §14 y §15 (2002: 61-69), existen también una «version brève» (sin apenas incisos y sin ninguna bifurcación) y una «version longue» (en la que experimenta ya con la variedad cromática¹³⁵), pero el editor no se ha atrevido a publicar la versión larga, y la corta no habría encajado con la línea propuesta en

¹³⁵ Un fragmento de la versión larga (o «trèslongue» [sic], como dice Roubaud [2009: 10]) fue publicado bajo el título de *Tokyo infra-ordinaire* en 2003 (y, posteriormente, en edición aumentada, en 2005), con el texto impreso en varios colores para marcar los distintos niveles narrativos, anunciando lo que hará en *La Dissolution*, la última rama de la hexalogía.

los volúmenes anteriores... Definitivamente, nunca se insistirá lo suficiente en la influencia que los editores han tenido en la historia de la literatura.

No es de extrañar, así, que para la sexta rama de la hexalogía, *La Dissolution* (2008a), Roubaud haya cambiado de editor: efectivamente, si los cinco volúmenes anteriores habían salido en Seuil, el sexto vio la luz en la menos conocida Nous. Esta vez, la estructura vuelve a presentar cambios significativos: ya no se divide en relato principal más inserciones (incisos y bifurcaciones), sino en tres «Sections», conformadas cada una de ellas por seis capítulos, subdivididos a su vez en seis momentos (lo que hace un total de 108 fragmentos textuales). Además, cada uno de estos momentos puede comportar hasta ocho colores de letra distintos (aparte del negro) que marcan los niveles de inserción o bifurcación del texto; es decir, que el relato principal es el que está escrito en tinta negra, la primera inserción (ligeramente sangrada a la derecha) es de color rojo, la segunda de color azul (más sangrada todavía) y así sucesivamente (verde, violeta, marrón, gris, rosa, amarillo). El lector que lo desee puede limitarse a leer lo que esté escrito en negro (el relato principal), o leer solo dos niveles de digresión, o tres, o cuatro. No todos los fragmentos, sin embargo, agotan los ocho estratos narrativos; el 43 §, por ejemplo, solo consta de cinco niveles, numerados de la siguiente manera: 43 (43.1 (43.1.1 (43.1.1.1)...), 43.2 (43.2.1 (43.2.1.1), 43.2.2...)), etc. No deja de resultar curioso que la evolución del proyecto hipertextual de Roubaud haya acabado derivando en una presentación parentética, que recuerda de manera inevitable a las prácticas literarias del gran plagiario por anticipación, Raymond Roussel, quien en sus *Nouvelles impressions d'Afrique* llega a utilizar paréntesis incrustados de hasta quinto nivel (como hemos visto en el apartado 3.1.2). En cualquier caso, Roubaud es plenamente consciente de que el tipo de escritura que propone está íntimamente ligado al fenómeno hipertextual digital (aunque él lo

ofrezca en soporte analógico) y por ello crea un neologismo para definirlo: la «netscriture» o «netscrit», que no conviene confundir con la simple escritura en una pantalla de ordenador. El propio autor describe así su concepción de la *netscritura* (intento reproducir aquí la variación cromática del original, correspondiente a los distintos niveles digresivos) (2008a: 86):

16.6.6.37 en même temps que j'acquerais mon be-bop [...], je me suis abonné au «net» [...]. M'étant familiarisé un petit peu avec ce qu'on nous présente comme un nouvel univers, j'ai commencé à réfléchir de manière toujours hypothétique, mais moins ignorante, avec un autre mode encore de traitement «écrit» de ces écritures, que je nommerai ici netscrit, bien entendu

16.6.6.38 le netscrit semble offrir, a priori, une solution très simple au problème des parenthèses

16.6.6.39 avec la même facilité, il me permettrait des «navigations à distance» dans le texte, et bien d'autres choses encore

16.6.6.40 si je n'entre pas ici dans les détails, c'est que je ne suis pas certain de vouloir m'engager dans cette voie

16.6.6.40.1 en partie parce que je suis encore trop ignorant du fonctionnement du «net»

16.6.6.41 mais j'aperçois quelque difficultés, si je veux faire du netscrit l'exemple d'un mode original de composition, et pas seulement une manière plus «moderne» de faire ce qu'on a toujours fait

16.6.6.41.1 La manière la plus évidente d'assurer au netscrit une originalité quasi-irréductible aux anciennes façons d'écrire est l'interactivité

16.6.6.41.1.1 l'école interactive a, en France, Jean-Pierre Balpe comme représentant le plus inventif

16.6.6.41.2 je ne l'écarte pas a priori».

No cabe duda, pues, de que con *La Dissolution* nos hallamos al borde de la hipertextualidad digital: el interminable proyecto roubaudiano pide a gritos continuar su camino en un soporte electrónico. Las referencias que acabamos de leer en este pasaje policromo a la *netscritura*, a Internet, a la navegación, a la interactividad o a Jean-Pierre Balpe (uno de los fundadores del Alamo) no parecen sino confirmar esta necesidad, y así lo reconocía ya Roubaud en una entrevista de 1997 al «proposer la suite du *Grand incendie de Londres* sous la forme électronique d'un site Internet, promettant donc une interactivité totale à ses futurs lecteurs» (Reggiani, 2003: 261-262). ¿Por qué, entonces, *La Dissolution* sigue siendo un hipertexto analógico? La respuesta quizá esté en la voluntad de Roubaud de presentar a los ojos del lector el mayor número posible de niveles parentéticos, algo que desaparecería si cada enlace remitiera a una página diferente. Así, el autor oulipiano, tras reconocer que «il est clair que je pourrai, dans un netscrit, au moyen d'un "click" faire apparaître sur l'écran le contenu de cette parenthèse» (2008a: 87), advierte que «ce n'est pas ce que je cherche, qui est de maintenir le plus possible la coprésence devant les yeux des différentes profondeurs de parenthèses» (2008a: 87). En efecto, si lo que pretende es mostrar a los ojos del lector la estructura en cascada que caracteriza *La Dissolution* y hacer patente la jerarquía de niveles digresivos (que acaba conformando, curiosamente, la sinuosa imagen de una pluralidad de meandros), entonces el uso del enlace digital para conectar los diferentes fragmentos textuales no parece ser el recurso más adecuado. Una vez más se demuestra así que el hipertexto digital y el analógico no tienen por qué excluirse: cada uno puede ser usado por los escritores según sus intereses u objetivos. En cualquier caso, no cabe duda de que *Le grand incendie de Londres*, la colosal hexalogía de Jacques Roubaud, nos abre el camino hacia el hipertexto digital oulipiano del que podremos ver diversos ejemplos en el capítulo 3.7.

3.5.4. *Sursonnet de Braffort-Heredia*

En 1974, el Oulipo empezó a publicar su particular Bibliothèque Oulipienne, cuyo primer número fue *Ulcérations*, un poemario de Georges Perec que dio lugar a la constricción del mismo nombre, consistente en escribir un poema de versos anagramáticos a partir del término ‘ulcérations’, que contiene las once letras más frecuentes de la lengua francesa. Casi cuarenta años después, la Bibliothèque Oulipienne (más comúnmente conocida como B.O.) ha publicado alrededor de doscientos opúsculos, por lo general textos breves –firmados individual o colectivamente– que acaban siendo agrupados en sucesivos volúmenes¹³⁶.

El *Sursonnet de Braffort-Heredia*, cuyo título homenajea a los escritores Paul Braffort (miembro del Oulipo desde 1961) y José María de Heredia (poeta decimonónico francés de origen cubano), supone el n.º 194 de esta colección de obras oulipianas. Publicado en septiembre de 2011 y aún no recogido en volumen, constituye la prueba más evidente de que el interés de Jacques Roubaud por las estructuras hipertextuales sigue tan vivo como en 1967, cuando apareciera su primer libro (€). En esta ocasión, la apuesta por la fragmentariedad es aún más palpable, casi de un modo literal: el *Sursonnet de Braffort-Heredia* incluye cuatro tiras sueltas de papel, dos de ellas dobladas en tres partes y las otras dos en cuatro, que contienen un total de catorce sonetos numerados. El resto del volumen es puro paratexto: cubierta («Jacques Roubaud, *Sursonnet de Braffort-Heredia*, La Bibliothèque Oulipienne, número 194»), contracubierta (reproducción de tres versos del séptimo soneto, que reniegan del azar y de la aleatoriedad: «Ô concept braffortien sobre et prépondérant! / Virgules qu’on ne peut tracer qu’en frissonnant! / Pas

¹³⁶ Hasta la fecha han aparecido ocho recopilaciones, las tres primeras en Seghers (primeramente en Ramsay) y el resto en Le Castor Astral.

de place au hasard, sus à l'aléatoire!»), guardas anterior y posterior (donde se detallan los últimos números publicados en la Bibliothèque Oulipienne), portadilla, portada (en este caso, con un texto idéntico al de la cubierta), colofón (donde se especifica que el libro está impreso en tipos Bembo y Champion, así como que la edición consta de ciento cincuenta ejemplares numerados arábigamente y de otros setenta en números romanos, reservados estos últimos para los miembros del Oulipo; mi ejemplar lleva estampado el n.º 3) y, sobre todo, una «Note de l'éditeur» con el siguiente texto:

Le sursonnet de Braffort-Heredia est constitué de quatorze sonnets verticaux et d'autant de sonnets horizontaux. Les premiers se lisent de manière classique, du sonnet 1 au sonnet 14. Pour les seconds, nous conseillons au lecteur de mettre bout à bout les quatre cahiers librement insérés dans ce fascicule et de lire, «horizontalement», les *n*-ièmes vers de chaque poème vertical. Ainsi, chaque vers du sonnet 1 est également le premier vers d'un des quatorze sonnets horizontaux. Et le douzième sonnet horizontal, par exemple, apparaît à la lecture de chaque douzième vers des sonnets verticaux (2011*b*: s. p.).

La explicación es bastante clara cuando se tiene el fascículo delante, pero quizá requiera una glosa en caso contrario. La primera de las cuatro tiras de papel está plegada en cuatro partes iguales (en forma de acordeón), en cada una de las cuales hay un soneto numerado (del 1 al 4); la segunda de las tiras está nuevamente doblada en cuatro partes (sonetos 5 a 8); la tercera tira, sin embargo, comporta solo tres pliegues (sonetos 9 a 11), igual que la cuarta y última tira (sonetos 12 a 14). La lectura del *Sursonnet de Braffort-Heredia* requiere, pues, de una primera maniobra de *despliegue* (lo que remite directamente a la noción del hipertexto como un texto plegado que debe ser desdoblado por el lector), maniobra que nos permite leer linealmente los catorce sonetos, desde el

primero hasta el último. Pero Roubaud nos propone una segunda maniobra, no ya de despliegue, sino de combinación, lo que convierte el *sursonnet* definitivamente en un hipertexto: se trata ahora de considerar las cuatro tiras de papel como las cuatro piezas de un puzzle elemental y colocarlas ordenadamente, la segunda debajo de la primera (entendiendo por primera la que contiene los sonetos 1-4, y así sucesivamente), la tercera debajo de la segunda, y la cuarta debajo de la tercera. El resultado es un dibujo de este tipo:

Soneto 1	Soneto 2	Soneto 3	Soneto 4
Soneto 5	Soneto 6	Soneto 7	Soneto 8
Soneto 9	Soneto 10	Soneto 11	
Soneto 12	Soneto 13	Soneto 14	

Sin embargo, en esta ocasión, la doble lectura (vertical y horizontal) que propone Roubaud no es la del *Renga* elaborado junto a Paz, Sanguineti y Tomlinson cuarenta años antes (ver ilustración 25), pues no se trata ahora de ofrecer simplemente un orden alternativo de lectura que corresponda a la secuencia *vertical* (de arriba abajo y de izquierda a derecha), 1-5-9-12-2-6-10-13-3-7-11-14-4-8: en realidad, como indica la nota del editor, la lectura vertical es, curiosamente, la que corresponde a la secuencia 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-13-14. No, esta vez Roubaud va bastante más lejos: que haya catorce sonetos agrupados en bloques de 4-4-3-3 no es en absoluto casual («Pas de place au hasard, sus à l'aléatoire!»), sino que permite, gracias a la particular composición del

sursonnet, obtener un nuevo soneto uniendo los catorce primeros versos, otro más juntando los catorce segundos y así con cada una de las catorce posiciones versales, respetando siempre la misma rima (ABBA ABBA CCD EDE). Esta es, de hecho, la lectura *horizontal* concebida por Roubaud, sintagmática y discontinua, en oposición a la lectura paradigmática y secuencial que conlleva la lectura vertical.

Por si fuera poco, el autor de *Le grand incendie de Londres* cumple con el llamado primer principio de Roubaud, apuntado ya anteriormente: que un texto escrito bajo constricción habla de dicha constricción. Así, el primer verso del *Sursonnet de Braffort-Heredia* (tanto para la lectura vertical como para la horizontal) empieza de un modo inequívocamente autotélico: «Commençons un sonnet de Braffort-Heredia», para declarar a continuación, en el primer verso del segundo soneto vertical (o, lo que es lo mismo, en el segundo verso del primer soneto horizontal) que «Il nous faut définir cette forme oulipienne». Más tarde, en el cuarto soneto vertical, Roubaud confiesa que el inventor de esta forma poética combinatoria es su compañero de grupo Paul Braffort, que no llegó sin embargo a practicarla («L'inventeur, Paul Braffort, point ne l'exemplifia»), para continuar —en una lectura horizontal— revelando que «Il me l'avait décrite avec maestria / Il l'avait en esprit la pensant, faite sienne». Pero el carácter autorreferencial del texto de Roubaud alcanza su máxima expresión al incluir el *mode d'emploi* del propio texto (lo que hace, en realidad, innecesaria la nota del editor impresa en el volumen), repartido entre el noveno soneto vertical (versos dos y tres: «Si je lis le poème horizontalement / Je retrouve un sonnet indubitablement») y el segundo soneto horizontal (versos 12 a 14): «Si Le Lionnais jette un regard vertical / Il peut vérifier que la règle est suivie / Chaque colonne doit être un sonnet normal». Además, Roubaud llega incluso a hacer una declaración de principios de la poética oulipiana en el undécimo soneto vertical (y décimo horizontal): «Chaque contrainte a sa

physique et sa morale», para declarar a continuación fidelidad eterna al grupo: «La loi de l'Oulipo triomphe dans nos cœurs».

Poco más se puede decir de un texto tan cristalino, que revela la constrictión como quien lee en voz alta las reglas de un juego: es el turno del lector, que puede leer los sonetos a la manera clásica o entretenerse en los meandros de una lectura diferida (por utilizar la expresión derridiana), una lectura reveladora de la potencialidad del hipertexto.

3.6. MÁS ALLÁ DE LOS GRANDES NOMBRES: FLORILEGIO DE HIPERTEXTOS OULIPIANOS

Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino y Jacques Roubaud: cuatro monstruos literarios sin los cuales no se entendería el papel desempeñado por el Oulipo en la historia literaria del siglo XX y en la historia del hipertexto. Sin embargo, limitar el interés oulipiano por las estructuras hipertextuales a estos cuatro grandes nombres (por mucho que constituyan los cuatro pilares sobre los que se sustenta esta tesis) no solo sería injusto, sino también erróneo. Porque lo cierto es que el proyecto del Ouvroir de Littérature Potentielle es un proyecto ante todo colectivo, y si Queneau escribió «Un conte à votre façon» fue gracias a que durante una reunión del grupo François Le Lionnais propuso escribir «Une nouvelle policière en arbre», si Perec construyó *La vida instrucciones de uso* a partir del bicuadrado latino fue porque Claude Berge le puso un «especimen» entre las manos, si Calvino dio forma de relato a la idea que acabaría convirtiéndose en «El incendio de la casa abominable» se debió en buena parte al programa informático que Paul Braffort creó ex profeso para él y si Roubaud sigue hoy día interesado en los hipertextos es por culpa de sus nuevos compañeros oulipianos y de sus viejos camaradas del Alamo. Resulta, pues, de justicia dedicarles a todos ellos este capítulo,

en modo alguno exhaustivo, pero sí indiciario de algo que podríamos expresar parafraseando a Lautréamont: que si el Oulipo ha tenido un papel determinante en el nacimiento, desarrollo y consolidación del hipertexto literario ha sido gracias a todos, no a uno ni a cuatro.

Valgan los ejemplos expuestos aquí someramente (un florilegio de hipertextos analógicos de autores poco invocados en estas páginas, como Jean Queval, Jacques Duchateau, Paul Fournel o Frédéric Forte) y en el siguiente capítulo (una muestra de hipertextos digitales surgidos del taller alamiano, así como una aproximación a la obra de Jean-Pierre Balpe, cofundador del Alamo) para corroborarlo.

3.6.1. François Le Lionnais

De justicia es empezar este panorama de hipertextos analógicos invocando la figura del fundador y primer presidente del Oulipo, François Le Lionnais (1901-1984), pues fue él —como ya se ha dicho— quien lanzó durante el transcurso de la 79.^a reunión del grupo la idea de un texto estructurado a partir de bifurcaciones sucesivas. La propuesta, llamada «Une nouvelle policière en arbre» (1973c: 272), consistía en un texto arborescente donde el lector tuviera la posibilidad de decidir continuamente el desarrollo de la trama. Así, nada más empezar, se le daría a elegir entre si quería asistir a un enigma policiaco, de suspense o erótico-brutal, remitiéndole a diferentes páginas según su elección. Al cabo de cierto tiempo se le volvería a proponer una nueva alternativa: un asesinato en una habitación cerrada, una coartada perfecta u otro tipo de enigma; y así sucesivamente hasta llegar a distintos finales. Le Lionnais se limitaba a añadir a este sencillo esquema la siguiente reflexión: «En supposant un arbre à 5 niveaux, chaque niveau comportant de 2 a 4 bifurcations, une nouvelle policière remplirait aisément un volume de

200 à 300 pages» (1973c: 272). Ya no se trata, pues, de incitar al lector de un relato policiaco a resolver el enigma, sino incluso a crearlo.

Ciertamente, la idea de Le Lionnais se quedó en mera propuesta, pero sirvió de acicate para que Raymond Queneau escribiese «Un conte à votre façon», texto que marcaría el inicio de los trabajos oulipianos sobre estructuras dendríticas. Solo por ello merece un lugar de honor en el parnaso de los hipertextos oulipianos.

3.6.2. Jean Queval

Jean Queval (1913-1990), escritor, traductor, crítico cinematográfico, fundador del Oulipo e inventor de la constricción canada-dry o del alejandrino de longitud variable¹³⁷, es quizá el autor oulipiano que más ha desarrollado el concepto de clinamen (la excepción a la regla impuesta), hasta el punto de que Jacques Roubaud considera que «la ligne “quevalienne” de l’Oulipo peut être caractérisée comme étant celle du clinamen généralisé» (1995a: 218). No obstante, el ejemplo aquí ofrecido respeta estrictamente la constricción estructural del hipertexto analógico: «Cinq sonnets» (Queval, 1973) es un texto fragmentado y multiseccional, lo que potencia su virtualidad y la interactividad con el lector. En efecto, como señala Pablo Moïño (2011a), «Jean Queval nos regala un ramillete de poemas, no ya tres sino cinco-en-uno; cinco sonetos de uno, tres, seis, nueve y doce pies, cada uno de los cuales, perfectamente legible, tiene sus propias rimas y por tanto puede leerse como texto independiente». Nos encontramos, así, ante un poema

¹³⁷ De la constricción llamada canada-dry ya hemos tenido ocasión de hablar (ver p. 120). En cuanto al alejandrino de longitud variable, o ALVA, se trata de un verso alejandrino de distintas medidas según el uso que se haga de las ‘e’ mudas (muy habituales en francés), así como de la sinéresis o la diéresis. De este modo, el verso de la *Fedra* de Racine «Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée» (por utilizar el ejemplo clásico que ofrecen los oulipianos en su página web [Oulipo, 2012e]) puede ser dodecasílabo (el alejandrino francés tiene doce sílabas), endecasílabo, decasílabo, eneasílabo u octosílabo, según optemos por elidir una, dos, tres o cuatro ‘e’ mudas.

que permite generar cinco sonetos distintos, gracias a la acumulación de sustantivos y adjetivos, según «le principe alluvionnaire, ou boule de neige», como explica el propio Queval (1973: 114). Aunque quizá la mejor manera de mostrar el funcionamiento hipertextual del artefacto quevaliano sea reproducir aquí el texto original¹³⁸:

ce	cœur pur	vitrifié	mystérieux	un peu mort
ce	richard	décéda	dans son parc	étoilé
ce	faux dur	supprimé	vaniteux	il s'endort
ce	vieillard	susurra	que son arc	épuisé
ce	n'enfant	réfléchi	dit qu'ailleurs	sur la trame
ce	mormon	sucotant	le radar	qui l'avive
ce	mendiant	reverdi	ce rameur	et sa dame
ce	cochon	tatouillant	le nectar	d'origine
ce	n'outil	ramollot	militant	consterné
ce	fusil	parpaillot	d'un amant	concerné
ce	sabir	connaisseur	d'un gymnase	infernal
ce	trépas	amoureux	le voyeur	un marine
ce	n'en-cas	fastidieux	sans chaleur	assassine
ce	roi Lear	inventeur	d'un surplace	ordinal

Leyendo únicamente la primera columna obtenemos un soneto monosilábico (aunque el propio Queval reconoce que «on pourra soustraire cette plaisanterie sordide» [1973: 114], entre otras cosas porque las palabras que riman son idénticas, lo que invalida el soneto según la prosodia clásica); leyendo las dos primeras columnas aparece un soneto de tres pies, respetando esta vez sí las prescripciones de la rima (serventesios independientes para los cuartetos y modelo maróptico para

¹³⁸ Existe una magnífica traducción española de Pablo Moíño Sánchez (que no pretende ser literal, sino recrear la traba de Jean Queval), consultable en la revista *El Trujamán* del Centro Virtual Cervantes (Moíño, 2011b).

los tercetos: ABAB CDCD EEF GGF); y así sucesivamente, obteniendo sonetos de versos hexasílabos, eneasílabos o dodecasílabos, según leamos tres, cuatro o cinco columnas. El artificio puede hacernos pensar, ciertamente, en algunos de los laberintos españoles del siglo de oro que hemos analizado en el apartado 3.1.1, lo que no viene sino a demostrar su carácter de plagios por anticipación de los hipertextos oulipianos.

3.6.3. Claude Berge

Ya hemos tenido ocasión de hablar anteriormente de otro de los miembros fundadores del Oulipo, Claude Berge (1926-2002), en especial con motivo de la ayuda prestada a Georges Perec en el uso del bicuadrado latino (ver apartado 3.3.2). Sin embargo, y aunque su rol en el Oulipo pareciera destinado a ofrecer al grupo sus enormes conocimientos en el terreno de las matemáticas (no en vano fue director del Centre International de Calcul), su pasión literaria le llevó a dar a la imprenta textos como *Qui a tué le duc de Denmore?*, una *nouvelle* policiaca en la que el culpable es descubierto gracias a un teorema del matemático húngaro Hajós (Berge, 2000) o *La princesse aztèque ou contraintes pour un sonnet à longueur variable*, un hipertexto publicado por primera vez en 1983 en la Bibliothèque Oulipienne (n.º 22) e inspirado con toda probabilidad en el alejandrino de longitud variable inventado por Jean Queval.

En *La princesse aztèque*, un soneto titulado precisamente «La princesse Aztèque» (de catorce versos alejandrinos), debidamente recortado y permutado, se transforma en un poema de quince versos igualmente alejandrinos. El efecto recuerda de inmediato a «The Vanishing Leprechaun», el conocido dibujo de Pat Patterson popularizado por Martin Gardner (2009: 110-111), en el que quince gnomos se transforman en catorce. De hecho, el propio Berge reconoce haberse inspirado en él: «L'idée me vint il y a quelques années, lorsque

dans une librairie de Montréal aujourd’hui disparue (elle s’appelait je crois le “Crazy Eddy”), je découvris un dessin stupéfiant. Il représentait un cortège de 15 gnomes qui, découpé d’une certaine façon, puis rassemblé, ne laissait plus apparaître que 14 gnomes» (Berge, 1990: 77). El dibujo del que habla Berge es el siguiente:



Ilustración 26a: «*The Vanishing Leprechaun*», de Pat Patterson (posición 1, con quince gnomos).

Como puede apreciarse, la imagen está formada por tres fragmentos rectangulares –dos arriba y uno abajo– que dejan ver un total de quince duendecillos; si intercambiamos de lugar los fragmentos superiores, desaparece *misteriosamente* uno de ellos:



Ilustración 26b: «*The Vanishing Leprechaun*», de Pat Patterson (posición 2, con catorce gnomos).

Lo mismo ocurre con el soneto de Claude Berge, donde el misterio del artificio radica en que la métrica parece una ciencia exacta: si un alejandrino francés consta de doce sílabas, nos decimos, por fuerza un soneto debe constar de 168 sílabas (12 x 14). ¿Cómo es posible, entonces,

que intercambiando dos fragmentos podamos pasar de 14 a 15 versos (es decir: de 168 a 180 sílabas)? Sencillamente: gracias el arte de Claude Berge, que ha construido el soneto a partir de una compleja serie de reglas y artificios, algunos de los cuales ya habían sido utilizados por Jean Queval en sus alejandrinos de longitud variable, como estos dos: «Un premier artifice: l'e muet, s'il est suivi d'une consonne, donne une syllabe complémentaire [...]. Deuxième artifice: la diérèse permet de compter pour deux syllabes un couple de voyelles consécutives qui d'habitude ne compte que pour une» (1990: 80). Pero el entramado de constricciones es aún más complejo, pues afecta tanto a la disposición de las líneas, como a los segmentos móviles, la prosodia, la sintaxis o la semántica, y el propio Berge se encarga de explicarlo en una nota titulada (en un evidente guiño rousseliano) «Comment j'ai écrit un sonnet à longueur variable» (1990: 77-80). El resultado es el soneto de las ilustraciones 27a y 27b, que parece querer actualizar, de un modo casi literal, el título de esta tesis: el arte de combinar fragmentos.

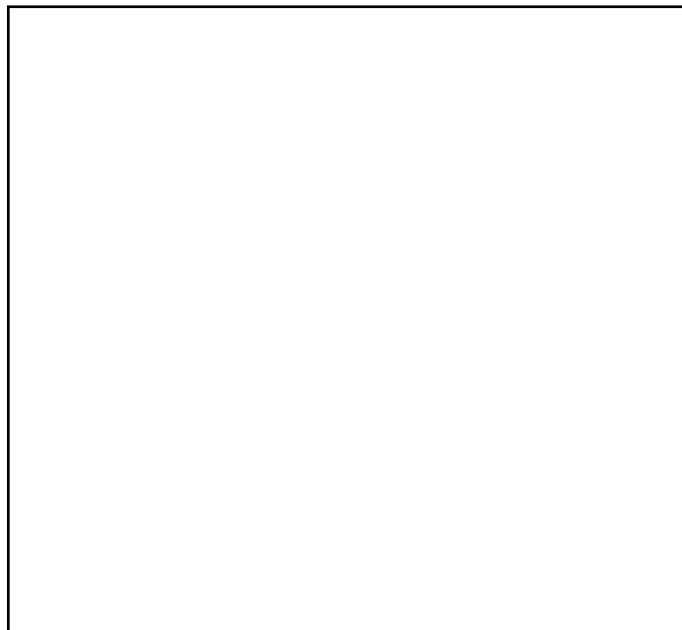


Ilustración 27a: Soneto «La princesse aztèque» en su versión de catorce versos.



Ilustración 27b: Soneto «La princesse aztèque» en su versión de quinze versos.

3.6.4. Jacques Duchateau

Jacques Duchateau (1929), otro de los miembros fundadores que participaron en las míticas jornadas de Cerisy-la-Salle consagradas a Raymond Queneau, es autor de tres hipertextos analógicos que no podemos dejar de invocar aquí. Como muestra de su interés por la literatura factorial tenemos *Sanctuaire à Tiroirs* (1990a), un ejercicio intertextual e hipertextual a la vez, pues a partir de varios pasajes extraídos del *Santuario* de William Faulkner construye un nuevo texto en ocho capítulos y un epílogo, con la particularidad de que los capítulos pueden leerse en el orden que se quiera (lo que hace un total de 8! posibilidades combinatorias, es decir: 40.320 lecturas distintas). Además, a lo largo del texto van apareciendo números en los márgenes (del 0 al 15) que reenvían al lector a un «Diagramme» (1990a: 347), donde se

muestran las relaciones e intersecciones entre los personajes principales (con lo que nos vemos tentados a dar continuamente saltos desde el texto principal hacia el diagrama final):



Ilustración 28: Diagrama que reproduce el conjunto de relaciones e intersecciones entre los personajes de Sanctuaire à Tiroirs.

En una línea más parentética que factorial, Duchateau nos ofrece otro ejercicio inter e hipertextual, basado nuevamente en una novela de Faulkner (*La paga de los soldados*) y titulado *Les sept coups du tireur à la ligne en apocalypse lent* (1990b). En esta ocasión, Duchateau vuelve a utilizar un texto del novelista estadounidense para crear una narración en siete fragmentos que pueden ser leídos siguiendo siete itinerarios distintos, encajados unos dentro de otros (como si de muñecas rusas se tratara), en una estructura del tipo: A-A (primera lectura), A-B-A (segunda lectura), A-C-B-C-A (tercera), A-D-C-D-B-D-C-D-A (cuarta) y así hasta llegar a la letra G.

Por último, en *Le cordon de Saint François. Nouvelle sans fin* (n.º 69 de la Bibliothèque Oulipienne), Jacques Duchateau nos ofrece un relato de ocho páginas impresas en forma de acordeón y con la particularidad de que la última puede unirse con la primera, de tal modo que sea posible empezar la lectura por cualquiera de las ocho páginas. Por otro lado, ninguna de ellas forma una unidad de sentido plena (como sí ocurre en

Sanctuaire à Tiroirs, en *Composición n.º 1* de Marc Saporta o en *Juego de cartas* de Max Aub), sino que todas empiezan y terminan en mitad de una frase, por lo que la constricción combinatoria resulta más compleja. Además, esto hace que el texto acabe conformando un bucle, o incluso una cinta de Moebius, como el propio Duchateau indica en un texto introductorio, tras hacerse eco de «la fatalité séquentielle qui impose le fonctionnement temporel de la chaîne parlée, comme l'écriture linéaire, cursive ou imprimée» (1994: 9):

Diverses tentatives ont été faites pour la conjurer: littérature matricielle, arborescences ou graphes plus complexes des contes à votre façon (Raymond Queneau), poèmes en ruban de Moebius (Luc Étienne), etc... La manipulation que propose *Le cordon de Saint François* conserve certes la linéarité du récit, mais aménage la ligne en une boucle, la fin se trouvant liée au début, il ne serait pas impossible donc de l'écrire sur un ruban de Moebius, le nœud pouvant être n'importe où.

No es de extrañar, por ello, que Duchateau dedique el relato «à Moebius».

3.6.5. Luc Étienne

Ya hemos visto en el capítulo dedicado a los plagiarios por anticipación el interés por las estructuras hipertextuales de Luc Étienne (1908-1984), profesor de Física y de Matemáticas, regente del Collège de 'Pataphysique, miembro del Oulipo desde 1970 y maestro indiscutible del contrapié (suyo es precisamente el ensayo titulado *L'Art du contrepét*), un juego de palabras basado en la doble lectura de una misma frase a partir de la permutación de dos fonemas o sílabas¹³⁹. De este hipertexto

¹³⁹ El sentido de la segunda lectura suele ser de carácter procax, en contraste con la candidez de la primera, como ejemplifica a la perfección el clásico contrapié de Rabelais (al que algunos consideran el padre del invento), que aparece en *Pantagruel* (1996: 195):

embrionario que es el contrapié, Étienne da un paso más con su «Acrostiche double sur un palindrome utilisant seulement les lettres de “Perec”» (Étienne, 1984), poema escrito en homenaje a su amigo y colega oulipiano:



Ilustración 29: Doble acróstico palindrómico de Luc Étienne.

Y del hipertexto elemental que es el acróstico (con su doble lectura, horizontal y vertical), Luc Étienne da otro paso en «Poèmes à métamorphoses pour rubans de Moebius», artificio que permite una lectura triple, tanto si recurrimos al primer método de composición (ver la ilustración 2 y su explicación en el apartado 3.1.1), como a los otros dos

«Femme folle à la messe», o el más popular «Je te laisse la choix dans la date». Una ley no escrita proscribía dar la solución de un contrapié, pues para poder apreciarlo es necesario el concurso de tres personas: la que lo enuncia, la que lo comprende y la que no lo comprende... Y a buen pocas, que diría el poeta, predicando con el ejemplo.

métodos (que, aunque efectúan una segunda y una tercera «moebiusation» de la tira de papel, no multiplican por ello el número de recorridos posibles de lectura). En todo caso, el carácter necesariamente tridimensional del artefacto ilustra de modo literal una de las metáforas más manidas del hipertexto.

3.6.6. Paul Fournel

El actual presidente del Oulipo, Paul Fournel (1947), fue cooptado en 1972 y desde el primer momento demostró un gran interés por las estructuras hipertextuales, hasta el punto de que su propuesta arborescente «L'arbre à théâtre» (escrita con la colaboración de Jean-Pierre Énard y cuyo subtítulo es igualmente significativo: «Comédie combinatoire») fue incluida en *La littérature potentielle*, justo después de «Un conte à votre façon» de Raymond Queneau y «Une nouvelle policière en arbre» de François Le Lionnais, lo que supone no solo un honor sino también la prueba fehaciente de que entre estas y aquella hay importantes concomitancias estructurales (más allá de que pertenezcan a géneros distintos). En efecto, «L'arbre à théâtre» es una pieza dramática (o más bien una propuesta de pieza dramática) basada en sucesivas bifurcaciones, de modo que sea el espectador (pues Fournel está ya pensando en la puesta en escena) el que elija en cada momento el camino a seguir: tras la primera escena es invitado a escoger entre la escena II y la escena III, ya sea votando a mano alzada o llamando por teléfono en caso de tratarse de una emisión radiofónica, como especifica el propio Fournel (Fournel y Énard, 1973: 278); y así sucesivamente, hasta un total de cuatro elecciones. El esquema de la propuesta founneliana es el que aparece en la ilustración 30.

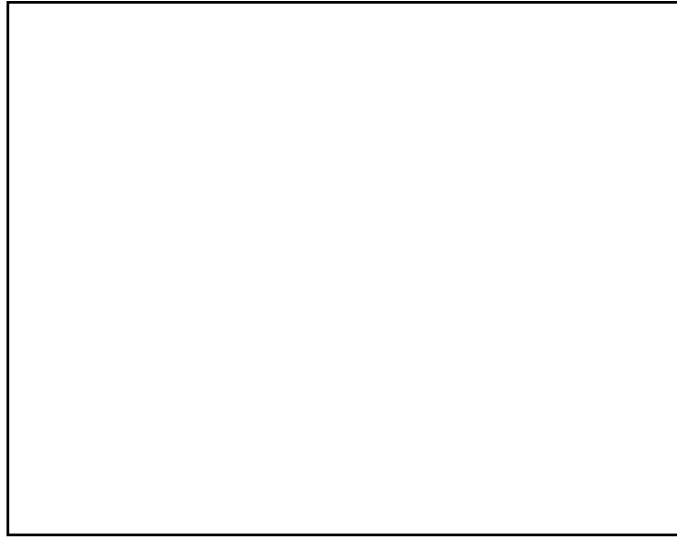


Ilustración 30: Esquema de los distintos itinerarios de lectura posibles en «L'arbre à théâtre».

Como puede verse, hay un total de quince escenas distintas, aunque en cada función solamente deberán representarse seis. Esto es especialmente interesante desde una perspectiva que podríamos denominar de «economía teatral», pues la cantidad de combinaciones diferentes que pueden hacerse a partir de este esquema es de dieciséis: es decir, dieciséis funciones distintas de un mismo espectáculo a partir de tan solo quince escenas. En cambio, para una representación en formato tradicional los actores deberían haber ensayado noventa y seis escenas (16 x 6) para poder ofrecer dieciséis funciones diferentes de seis escenas cada una. Fournel cuenta, además, con la curiosidad del espectador, que se verá impelido a volver a ver la función si quiere conocer otros posibles desenlaces. Así, para ejemplificar el esquema, el actual presidente del Oulipo ofrece una intriga palaciega clásica, y la escena 15 dice así: «Le roi est mort. La princesse tue le héros et se jette dans la trappe à nobles (elle est rejetée, mais si le spectateur veut savoir pourquoi, il doit revenir voir le spectacle car la raison du rejet est expliqué dans la scène 14)» (Fournel

y Énard, 1973: 281). Es posible que se produzca aquí un problema de coherencia, que diría Jean-Pierre Balpe (1990: 122-123), pero de lo que no cabe duda es del poder sugestivo de esta estrategia hipertextual, como demostrará años más tarde Charles Deemer, uno de los máximos exponentes del llamado *hiperdrama*¹⁴⁰.

Pero el interés de Paul Fournel por las estructuras hipertextuales no ha decaído con el paso de los años, más bien al contrario. En la última década ha dado a la imprenta varias obras que se sitúan en esta misma línea de hipertextos dendríticos (o de literatura en grafo, como prefieren decir los oulipianos). Es el caso de *Timothée dans l'arbre*, un cuento infantil publicado en 2003 y que el propio Paul Fournel resume así: «Il n'y a qu'une question importante dans la vie: faut-il accepter les bonbons que vous donne un inconnu? Toute votre vie en dépend. C'est le choix que doit faire Timothée lorsqu'il arrive pour la première fois tout seul à la gare. [...] Le lecteur va choisir avec lui: mangera? mangera pas? Le récit des aventures de Timothée se met alors à pousser comme un arbre, de branche en branche» (Fournel, 2003: contracubierta). La semejanza con los libros de «Elige tu propia aventura» resulta evidente y es precisamente la estructura de este relato (reproducida al final del volumen [2003: 82-83]) la que aparece en la página web del Oulipo para ejemplificar la constricción llamada «graphe» (ilustración 31).

¹⁴⁰ Un hiperdrama es un hipertexto teatral en cuya representación se ofrece la totalidad de acontecimientos que tienen lugar en diferentes espacios físicamente consecutivos y en un mismo lapso de tiempo, otorgando al espectador la potestad de decidir a qué escenas quiere asistir o a qué personajes quiere seguir (convirtiéndose, así, en un *flâneur* de los escenarios). La escritura de un hiperdrama, por otra parte, encuentra en el hipertexto digital a su mejor aliado, pues el lector puede seguir las diferentes bifurcaciones a través de los múltiples enlaces electrónicos que jalonan el texto. No es descabellado, pues, considerar «L'arbre à théâtre» de Paul Fournel un antecedente directo de los hiperdramas deemerianos, a pesar de las diferencias evidentes en su planteamiento y desarrollo. Para más información sobre el hiperdrama, cf. Pontón (2003) o la página web del propio Charles Deemer (2009).



*Ilustración 31: Grafo representativo de la estructura de
Timothée dans l'arbre, de Paul Fournel.*

En esta misma línea, *Les premières heures de la colonie: Conte en arbre à palabres*, publicado en 2005 en la Bibliothèque Oulipienne (n.º 138), cuenta la surrealista historia del «village Fondamental» y presenta la estructura ramificada de la ilustración 32, que obliga al lector a elegir ante determinadas encrucijadas (siempre binarias) de la narración. Dos años más tarde, Paul Fournel desarrolla este relato y publica *Chamboula* (2007) en la prestigiosa editorial Seuil, una novela de 343 páginas cuya estructura interna (arborescente) queda camuflada en el resultado final (unisecuencial), demostrando por fin que la propuesta de Queneau de 1967 podía dar para algo más que cuentecitos infantiles protagonizados por guisantes.

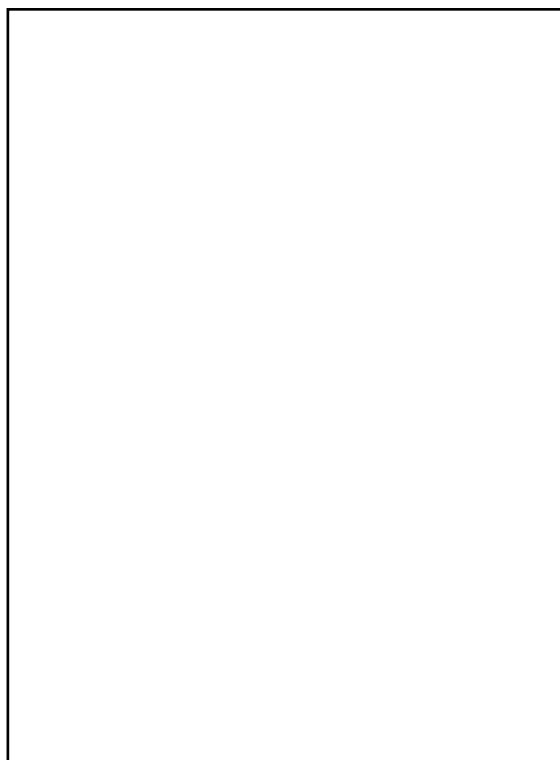


Ilustración 32: Estructura arborescente de *Les premières heures de la colonie*.

3.6.7. Harry Mathews

En el seno del Oulipo es muy habitual lo que podríamos denominar textos ecoicos: es decir, obras que se proponen como un eco colectivo, como una sucesión de variaciones, como una reformulación encadenada de obras oulipianas anteriores. El ejemplo más reciente es *C'est un métier d'homme: Autoportraits d'hommes et de femmes au repos* (Oulipo, 2010), una recopilación de veintiún relatos escritos por diez autores oulipianos a partir del modelo propuesto por Paul Fournel en «Autoportrait du descendeur» (primer cuento de su libro *Les athlètes dans leur tête*), que engendra autorretratos del seductor, del psicoanalista, del bebedor, del asesino a sueldo o del secretario del Oulipo. También la definición del «Poème de mètre» (*contrainte* inventada por Jacques Jouet y que consiste en escribir un poema en el metro, de tantos versos como

paradas tenga el trayecto y de tantas estrofas como cambios de línea haya que hacer) ha inspirado las emulaciones de Ian Monk («Poème de bistrot») u Olivier Salon («Poème de boulot» y «Poème de dodo»). Aunque sin duda el caso más conocido es el que toma como punto de partida *El viaje de invierno* de Georges Perec, cuyo título original (*Le voyage d'hiver*), ha generado *Le voyage d'hier*, de Jacques Roubaud; *Le voyage d'Hitler*, de Hervé Le Tellier; *Le voyage d'Arvers*, de Jacques Bens; *Le voyage d'Hoover*, de Ian Monk; *Le voyage du ver*, de François Caradec; *Un voyage divergent*, de Michèle Grangaud; o *Le voyage des verres*, de Harry Mathews. Pues bien, algo parecido intentó hacer el propio Mathews (1930), escritor estadounidense cooptado por el Oulipo en 1973, con «L'Amour à votre façon» (Mathews, 1981b), que ya desde el propio título se plantea como una variación de «Un conte à votre façon» de Raymond Queneau. El texto, publicado en el *Atlas de littérature potentielle*, consta tan solo de cuatro páginas y narra las tribulaciones amorosas de un tal Jean, cuyo destino sentimental está en manos del lector, que se ve impelido a elegir unos derroteros u otros, según se declare optimista o pesimista en los procelosos dominios de Cupido (por lo que, en cierto modo, sus decisiones dependen de su propia concepción del amor, cosa que justifica aún más si cabe el título del relato). La propuesta de Harry Mathews no aporta nada nuevo al panorama de hipertextos oulipianos (de hecho, su estructura no deja de ser una versión simplificada de «Un conte à votre façon»), pero nos sirve para demostrar que el interés del Oulipo por la literatura hipertextual es generalizado y afecta a prácticamente todos los miembros del grupo, incluso a aquellos que provienen del otro lado del Atlántico.

3.6.8. Jacques Jouet y Olivier Salon

Tal vez inspirados por la propuesta fourneliana de «L'arbre à théâtre: Comédie combinatoire», y basándose declaradamente en la idea de «théâtre booléen» impulsada por François Le Lionnais (1973*d*), los oulipianos Jacques Jouet y Olivier Salon (reclutados en 1983 y 2000, respectivamente) escribieron a dos manos la pieza teatral *Pas de deux: Comédrame booléen*. El teatro booleano (que podría ser considerado un antecedente lábil del hiperdrama) parte de un concepto matemático, el álgebra de Boole, para proponer una puesta en escena dividida en diferentes espacios separados entre sí, pero en los que se producen determinadas intersecciones: «Sur cette base –escribe el propio Le Lionnais– on peut imaginer un grand nombre de combinaisons: une pièce comique en même temps qu'une pièce tragique, des pièces complémentaires ou parallèles, etc.; et, éventuellement, une intersection de deux pièces dans la dernière minute» (1973*d*: 268). Lo interesante del texto de Jouet y Salon, desde nuestra perspectiva hipertextual, es que la discontinuidad se produce dentro de una misma página, pues el texto está escrito en columnas paralelas que el lector debe decidir si lee simultánea o alternadamente. En el caso de la puesta en escena, será el director el que decida si los textos de las distintas columnas se alternan en un mismo espacio escénico o se ofrecen a la vez en diferentes espacios (convirtiendo así a los espectadores en receptores peripatéticos y obligándoles a elegir su propio recorrido –dicho aquí de un modo literal–, como sucede en los hiperdramas de Charles Deemer).

3.6.9. Frédéric Forte

Frédéric Forte (pronúnciese Forté), no solo nació trece años después de que lo hiciera el Oulipo (en 1973), sino también seis años después de la famosa 79.^a reunión del grupo en la que François Le

Lionnais propuso su «nouvelle policière en arbre» y desató la fiebre hipertextual entre los oulipianos, por lo que supone un ejemplo evidente de que el interés por este tipo de estructuras recorre la historia entera del grupo, desde su nacimiento hasta la actualidad, incluso entre los miembros que no llegaron a conocer a Raymond Queneau. Buena prueba de ello nos la da tanto en su obra *Opéras-minute* (publicada en 2005, el mismo año de su entrada en el Oulipo), como en *Bristols*, aparecida en 2010. La primera es un poemario heteróclito e inclasificable donde todos los textos están contruidos a partir de una línea vertical de 7,62 cm que divide la página en «escena» y «bastidores», poblados por letras, líneas, dibujos y todo tipo de recursos tipográficos, lingüísticos y formales, entre los que no faltan las estructuras hipertextuales, como la del poema en prosa titulado «États fédérés» (Forte, 2005: 84), que permite un total de nueve lecturas distintas a partir de una quenina de orden 9 y una serie de cuadrados vacíos que el lector debe ir rellenando (ilustración 33).



Ilustración 33: Uno de los textos que componen el volumen Opéras-minute de Frédéric Forte.

Pero donde la potencialidad hipertextual aparece con todo su esplendor es en el poemario combinatorio *Bristols*, compuesto de 99 versos escritos en 99 tarjetas de visita¹⁴¹, de manera que puedan ser mezclados como una baraja de cartas (al más puro estilo Max Aub). El número de combinaciones (y, por tanto, de lecturas) posibles es de 99! (factorial de 99), es decir, más de 9×10^{155} , lo que supera de largo el número de átomos existentes en el universo. Ciertamente, la obra de Forte vuelve a plantear el problema de la aleatoriedad, de manera incluso más acusada que los *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau. Pero nada nos impide leerla tal como propone Jean-Marie Catonné que lo hagamos con la obra queniana (ver apartado 3.2.1): eligiendo conscientemente, y no al azar, los distintos fragmentos que acabarán conformando nuestro particular poema de 99 versos bristolianos¹⁴².

Y así, con este último ejemplo de Frédéric Forte ponemos fin a la crestomatía de hipertextos analógicos oulipianos. Desde luego, no están todos los que son, pero sí son todos los que están: valgan los ejemplos expuestos aquí para demostrar que el trabajo del Oulipo sobre el hipertexto de papel sigue desarrollándose con la misma intensidad y diversidad que hace medio siglo, como una bola de nieve (figura muy apreciada por los popes de la literatura potencial) que no para de crecer, alimentada y engordada por el advenimiento de las tecnologías digitales, como tendremos ocasión de comprobar en el capítulo siguiente.

¹⁴¹ También en castellano, según el *DRAE*, un «brístol» es una «especie de cartulina satinada», cuyo nombre procede de la ciudad inglesa Bristol.

¹⁴² De todos modos, cuando Frédéric Forte lee en público *Bristols* lo hace siempre mezclando las distintas tarjetas de visita como si se tratara de una baraja de naipes, y luego las va dejando caer al suelo a medida que va recitando los versos que hay escritos en ellas. Consultado personalmente sobre esta cuestión, tras una lectura realizada en Lille (Maison Folie de Moulins, 23 de marzo de 2012), el escritor oulipiano quiso dejar claro que para él existe una diferencia importante entre «azar» y «aleatoriedad», pues si bien es cierto que el resultado final de un *bristol* puede ser calificado de aleatorio, el procedimiento no es azaroso, ya que su escritura exige toda una serie de constricciones sintácticas y morfológicas que no pueden ser ignoradas por el poeta.

3.7. MÁS ALLÁ DEL OULIPO: LOS HIPERTEXTOS DIGITALES DEL ALAMO

Paul Valéry definió la poesía como una *máquina* para reproducir emociones (1990: 100) y bastantes años después Loss Pequeño Glazier venía a corroborarlo al asegurar que «la poesía ya era electrónica antes de la electrónica» (Sierra, 2009: 10). Estemos más o menos de acuerdo con tales afirmaciones, lo cierto es que las relaciones entre tecnología y literatura se remontan hasta los orígenes de la escritura: al fin y al cabo, la propia escritura es ya una forma primitiva de tecnología; y, desde luego, como recuerda George Landow (2008: 38), el libro impreso también es una tecnología (y sumamente sofisticada, aunque por lo general no nos demos cuenta), como lo eran el volumen de papiro, el de pergamino o el códice manuscrito. La cuestión está en saber hasta qué punto el advenimiento de las tecnologías digitales ha supuesto (o va a suponer) un cambio real de paradigma en el ámbito de la escritura, de la cultura y de la comunicación en general, de modo que podamos llegar a hablar (como hacen algunos de los más importantes teóricos del hipertexto, entre ellos Moulthrop, Landow o Aarseth) de un nuevo «paradigma hipertextual» (o digital, sería más preciso decir).

Situándonos en el terreno de lo literario, que es el que a nosotros nos interesa, la cuestión del nuevo paradigma plantea una reflexión fundamental que no podemos dejar de mencionar aquí (o de explicitar, más bien, pues subyace a lo largo de todo este trabajo): ¿las tecnologías digitales modifican la concepción misma de la literatura? Si el paso de la oralidad a la escritura y la invención de la imprenta significaron con toda probabilidad un cambio de paradigma y una nueva concepción del fenómeno literario, está por ver si la digitalidad volverá a cambiar nuestro modo de entenderlo. En todo caso, si consideramos los paradigmas como «sistemas de creencias y valores establecidos que

forman y conforman una determinada visión/percepción del mundo y que son válidos para un grupo de gente en un período determinado» (Borràs, 2008: 273), tal vez deberíamos entonces aceptar que «Internet viene a desestabilizar el sistema de valores y creencias establecido y por ello consideramos que se trata de un cambio paradigmático» (2008: 273-274). Es así como podríamos llegar a hablar de una nueva era digital (Negroponte), de una sociedad arborescente (Dominique Nora) o de una computopía (Yoneji Masuda) (Santos Unamuno, 2002: 35-36). Sin embargo, no conviene entender el cambio de paradigma – por lo menos en cuanto a literatura se refiere – como un giro copernicano, sino como el siguiente estadio de la cultura literaria, que no pretende anular todo lo anterior, sino seguir sumando nuevas posibilidades creativas a las ya existentes: pues, al fin y al cabo, como señala Domingo Sánchez-Mesa, «sabemos bien que ningún estado tecnológico supera sin más al anterior, sino que más bien cada momento tecnológico se apoya sobre el inmediatamente anterior, solapándose con él y reproduciendo a veces sus apariencias para penetrar mejor en las rutinas perceptivas de los lectores o usuarios» (2004: 17). Solo así podremos comprender que el hipertexto digital y el hipertexto analógico no se excluyen (Gallimard sigue reimprimiendo los *Cent mille milliards de poèmes* – en China, eso sí, para abaratar gastos –, al tiempo que el sello Gallimard Multimédias publica libros en soporte digital), sino que se complementan¹⁴³.

¹⁴³ En este sentido, resulta acertada la reflexión de Laura Borràs sobre el concepto de «evolución» en el ámbito de la literatura: «Sabemos que el pensamiento científico está destinado a superar el pasado y a hacer propuestas nuevas: pero en el terreno literario eso no es necesariamente así. Es decir, que Newton supera a Ptolomeo y Einstein a Newton porque sus visiones son mutuamente exclusivas y la aparición de una teoría puede substituir/invalidar una teoría anterior. Sin embargo, no es posible decir lo mismo de Joyce con relación a Homero o de Baudelaire con respecto a Petrarca. No puede hablarse de “evolución” en literatura» (2005: 60-61). De ahí que podamos afirmar que el hipertexto analógico y el digital se complementan, y que tenga sentido un ensayo como este, que pretende dar cuenta no ya de la evolución (y pido disculpas por las veces que he usado el término en este trabajo), sino de las distintas manifestaciones del concepto hipertexto en el seno de las prácticas literarias oulipianas.

Esta reflexión resulta imprescindible para encarar el análisis de los hipertextos digitales producidos por los escritores oulipianos y para entender su postura en relación a la literatura electrónica. Recordemos que el Oulipo se propone una doble tarea (anoulipista y sintoulipista), por lo que no tendría sentido la adopción de una actitud rupturista respecto a la tradición literaria. Sin embargo, entre los miembros del Alamo (la rama electrónica del Oulipo, como ya hemos explicado en el apartado 2.2.1.3) ha habido desde su fundación opiniones encontradas al respecto. La línea ortodoxa (por así llamarla) defiende la idea de que la literatura digital debe ser entendida como una apuesta más por la búsqueda de nuevas formas que puedan ser usadas por los escritores de la forma que les plazca: al fin y al cabo, el nuevo soporte no deja de ser una restricción para poner en marcha los mecanismos creativos del artista. En este sentido, no se trataría de considerar la literatura electrónica ni como un subproducto de la literatura tradicional, ni como un nuevo arte independiente, sino como una nueva posibilidad para encontrar la salida al renovado laberinto construido por las ratas oulipianas. La línea heterodoxa, encabezada por Jean-Pierre Balpe¹⁴⁴, considera que la literatura electrónica es un producto completamente diferente:

Dès lors que l'ordinateur est utilisé comme instrument de production de texte, il y a donc changement complet du dispositif et, par suite, modification de la conception même de la littérature dans son ensemble [...]. L'usage littéraire de l'ordinateur a pour visée profonde de produire une autre littérature [...]. Vouloir juger de ses effets dans toute autre

¹⁴⁴ De hecho, las discrepancias entre Jean-Pierre Balpe y otros miembros del Alamo terminaron en ruptura: Balpe (que nunca ha pertenecido al Oulipo, pues del mismo modo que no todos los oulipianos son patafísicos, no todos los alamianos son oulipianos) acabó por abandonar el grupo a finales de los años ochenta, lo cual no nos impedirá incluir algunos de sus textos entre las obras analizadas: uno no se deshace tan fácilmente de su pasado.

perspective ne peut mener qu'à l'incompréhension totale ou, ce qui est peut-être pire, au malentendu [...]. La littérature informatique ne se veut pas une sous-littérature, mais une mutation radicale de l'art littéraire (2006: 244).

En los dos apartados que conforman este capítulo intentaré dar buena cuenta de ambas concepciones.

3.7.1. Los trabajos del Alamo

Como ya he apuntado más arriba, Alain Vuillemin ha llegado a afirmar que «los intentos del Oulipo [de hacer poesía digital] son los más precoces de que se tiene constancia en Francia» (2005: 165), estableciendo una cronología que empezaría en 1959 con los primeros versos libres electrónicos (escritos en alemán por Théo Lutz), continuaría en Inglaterra y Estados Unidos a principios de los sesenta (con la obra pionera de Brion Gysin), pasaría por Canadá en 1964 (donde Jean Baudot publica *La machine à écrire*, fruto de su trabajo con rudimentarios ordenadores) y acabaría desembocando en Bruselas en 1975, durante la exposición *Europalia-75*, donde el Oulipo «presentó los primeros generadores de textos poéticos concebidos, sobre todo, por Paul Braffort, Paul Fournel e Italo Calvino» (Vuillemin, 2005: 163). Esta fue seguramente la primera piedra de lo que acabaría convirtiéndose, seis años más tarde, en el Alamo (Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs) y sentaría las bases del trabajo a realizar en los años sucesivos: la generación digital de textos literarios. O, más concretamente, en una vuelta de tuerca muy oulipiana (pues no hay que olvidar que el objetivo del Oulipo no es tanto la creación de textos como la proposición de estructuras potenciales), la generación de herramientas digitales con las que producir textos literarios. Y es que no hay que confundir, como advierte Jean-Pierre Balpe, los «produits hypertextes»

con los «logiciels hypertextes» (1990: 17), siendo los primeros el producto de los segundos.

Así, desde el principio, el Alamo dirigió sus esfuerzos hacia la elaboración de programas informáticos de creación literaria, con la novedad de que ya no planteaba un uso meramente instrumental de la informática por parte del autor (el primero de los tres usos anunciados por Fournel, correspondiente a la cadena autor→ordenador→obra), sino que concebía el medio digital como origen y destino del producto literario, tanto para el proceso de creación como para el de recepción. Los objetivos del Alamo se centran, pues, en tres niveles posibles de aplicación de la informática (Braffort y Joncquel-Patris, 1994):

a) un primer nivel orientado hacia la literatura combinatoria de tipo exponencial o factorial (cómo conseguir que los *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau puedan ser combinados por un ordenador, para entendernos);

b) un segundo nivel (denominado «sustitucional» o «aplicacional») en el que entrarían en juego dos mecanismos más complejos que el de la simple combinatoria: la sustitución y el filtraje. Partiendo de textos preexistentes, la aplicación informática debería ser capaz de *sustituir* determinados elementos verbales (palabras, sintagmas o frases) por otros extraídos de unas listas confeccionadas previamente, procurando *filtrar* los elementos de manera que respeten una serie de requisitos sintácticos, semánticos o estilísticos;

c) un tercer nivel ideal (denominado «implicacional») en el que el programa informático debería poder adaptarse a la propia lógica del texto y modificar la estructura según sus necesidades, requiriendo de una «sintagmática global» para funcionar correctamente.

Así, para los trabajos del primer nivel (creación de programas informáticos de tipo puramente combinatorio), los alamianos utilizan como material tanto textos clásicos como contemporáneos, demostrando

la voluntad anoulipista y sintoulipista que caracteriza al Oulipo. Entre los clásicos, destacan las *Litanies de la Vierge*, de Jean Meschinot (siglo XV), ocho decasílabos divididos cada uno en dos partes permutables de seis y cuatro sílabas, que permiten la confección de 36.864 textos distintos; o el «XLI beso de amor» de Quirinus Kuhlmann (siglo XVII), un soneto que ya hemos citado en la primera parte de esta tesis y cuyos doce primeros versos contienen partículas intercambiables entre sí, de manera que pueden engendrarse varios miles de millones de poemas distintos (exactamente: 13!). Entre los contemporáneos, podríamos citar los *Dizains* de Marcel Bénabou (diez alejandrinos combinatorios cuya única regla es que los versos que riman no estén separados por más de dos versos, dando lugar a 145.920 combinaciones posibles); o los *Triolets* de Paul Braffort¹⁴⁵ (que funcionan igual que los sonetos de Queneau, pero con una base permutacional de seis *triolet*s combinatorios, lo que hace un total de $6^5 = 7.776$ poemas distintos, pues aunque cada poema tenga ocho versos, solo hay cinco diferentes en cada uno). Estos cuatro ejemplos de programas informáticos que permiten la creación de innumerables poemas pueden consultarse actualmente en Internet (Alamo, 2012a).

Pero no solo de programas combinatorios vive el Alamo, también sus esfuerzos se dirigen hacia el segundo de los niveles, el de la creación de programas de tipo aplicativo, agrupados bajo el nombre de TALC (Traitement Automatique du Langage Cuit): tal es el caso de las llamadas

¹⁴⁵ El *triolet* es una forma poética de origen medieval caída actualmente en desuso, conformada por dos estrofas de cuatro versos que riman ABAA ABAB, debiendo repetirse el primero en el cuarto y en el séptimo, y el segundo en el octavo. Ya en 1964, Raymond Queneau se lamentaba del escaso interés que el *triolet* despertaba entre sus contemporáneos, después del intento por resucitarlo que habían llevado a cabo en el siglo XIX autores como Alphonse Daudet: «Parmi les contemporains, même parmi ceux qui s'intéressent aux formes fixes, je ne connais personne qui ait essayé de le remettre en honneur» (1965: 328). Paul Braffort parece haberse adjudicado la tarea (y en formato digital, a mayor gloria).

Locutions introuvables (140 dichos populares cortados por la mitad y recombinados según una serie de constricciones semánticas y sintácticas, de ahí que ya no baste la pura combinatoria); los *Alexandrins greffés* (selección de los alexandrinos más conocidos de la literatura francesa, cortados por el hemistiquio y combinados nuevamente según las reglas pertinentes, incluidas las propias de la versificación y la prosodia); los *Aphorismes à votre façon* (aforismos tradicionales que han sido reducidos a un «molde» a partir del cual pueden engendrarse multitud de nuevos aforismos); o los llamados *Rimbaudelaires* (poemas escritos a partir de un molde hecho con un soneto de Rimbaud, cuyas «lagunas» son rellenadas con elementos léxicos extraídos de la obra de Baudelaire). Todos ellos pueden leerse también en Internet (Alamo, 2012a).

Por supuesto, llegados a este punto, podríamos hacernos dos preguntas ciertamente pertinentes: a) ¿qué nivel de interactividad real ofrecen a los lectores estas aplicaciones informáticas?; y b) ¿qué papel juegan, de nuevo, el azar y la aleatoriedad, aspectos teóricamente rechazados por los autores oulipianos? La primera cuestión resulta fundamental para dilucidar si nos encontramos realmente ante hipertextos digitales o si se trata simplemente de poesía en soporte electrónico sin propiedades hipertextuales. Indudablemente, la combinatoria juega un papel fundamental y la potencialidad adquiere un valor casi literal, de pura virtualidad: a partir de una serie de elementos discretos, o de moldes estructurales y de listas de componentes léxicos, el programa informático es capaz de generar una cantidad ingente de textos literarios, inexistentes hasta el momento en que el usuario activa el clic que engendra la combinación. Aquí, pues, más que nunca, se podrían suscribir las palabras de Joan-Elies Adell cuando afirma que «el poeta electrónico es, por lo tanto, un creador de potencialidades, no de concreciones. La poesía electrónica, como toda literatura digital, es una escritura en potencia que se hace acto únicamente en el momento

concreto de la lectura» (2004: 288). En este sentido, el carácter oulipiano (léase potencial) de dicho procedimiento es a todas luces evidente. Sin embargo, desde la perspectiva de la hipertextualidad tal como aquí hemos venido entendiéndola, hay una cuestión que no puede ser soslayada: ¿realmente es el lector el que elige los distintos «itinerarios de lectura» o es el programa informático el que lo hace por él? O dicho de otro modo: al convertir las tiras de papel de los *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau en material digital, ¿no estaremos, paradójicamente, restando interactividad a la relación entre el lector y el texto? Ciertamente, donde antes había que escoger catorce fragmentos y combinarlos de forma manual para construir un poema, ahora basta con una ligera presión sobre el botón izquierdo de un ratón para obtener el mismo resultado. Y tal vez ahí esté la respuesta: en el resultado. Lo que antes era elección de *itinerarios* de lectura ahora es elección de *resultados* de lectura, y el matiz quizá no sea irrelevante (sobre todo teniendo en cuenta la máxima atribuida a Flaubert, según la cual «le bon Dieu est dans le détail»). Así, el lector de los *Triolets* de Braffort no es el responsable del recorrido efectuado hasta llegar a la composición del poema, aunque sea el responsable del resultado de dicho poema, en un sentido muy obvio: del mismo modo que en una lectura combinatoria analógica podría haber decidido si prefería un verso u otro (según su gusto o voluntad), en la lectura digital es responsable de decidir entre un *triolet* u otro. Al fin y al cabo, si no le gusta el resultado, siempre está a tiempo de pulsar de nuevo el ratón y conseguir otro poema distinto: y, como es obvio, el número de combinaciones que podrá hacer analógicamente y digitalmente será exactamente el mismo. De ahí que se pueda sostener que en ambos casos la libertad del lector es —matemáticamente— la misma, pero no menos cierto es que —más allá de las matemáticas— decidir el final o decidir el camino para llegar al final son dos cosas distintas: al fin y al cabo, ya dejó dicho Gandhi

(aunque lo hiciera en un contexto bien distinto) que la libertad es el camino.

En cuanto al segundo interrogante, relativo al papel que el azar y la aleatoriedad desempeñan en este tipo de poesía electrónica, convendría matizar que el rechazo oulipiano está en principio encarado al proceso creativo: oponiéndose explícitamente a la escritura automática surrealista, el Oulipo reivindica la necesidad de la regla, de la traba, de la constricción para evitar caer en una escritura azarosa o fortuita, regida por la casualidad en lugar de la causalidad. En este sentido, resulta evidente que los trabajos combinatorios (y aún más los de tipo aplicativo) llevados a cabo por el Alamo son fruto de un trabajo meticuloso que podrá calificarse de muchas maneras, pero no de azaroso. Por otro lado, aun situándonos en la órbita de la recepción, resultaría inapropiado hablar de aleatoriedad, pues en caso de existir se trataría de una aleatoriedad condicionada... lo cual probablemente sea un oxímoron, pues el *DRAE* define lo aleatorio como aquello «perteneciente o relativo al juego de azar» o como «dependiente de algún suceso fortuito». Y difícilmente podrá calificarse de fortuita la lectura de un soneto rimbaudelaiano: el lector que entra en la página web del Alamo y activa la pestaña «Rimbaudelaire» sabe perfectamente que todos los textos que allí podrá leer van a respetar férreamente las reglas de la métrica clásica, además de estar estructurados a partir de un poema de Rimbaud y trenzados con el vocabulario de la obra de Baudelaire. Desde luego, no parece que hablar de azar sea en este caso demasiado preciso. De todos modos, y puesto que el debate sobre la cuestión parece inevitable, los autores alamanos han introducido desde el principio en sus aplicaciones informáticas *contraintes* suplementarias para esquivar el espinoso tema de la aleatoriedad: así, cuando en 1975 Paul Braffort hizo una adaptación informática de los *Cent mille milliards de poèmes* de

Raymond Queneau, utilizaba «el nombre del lector y el tiempo que tardaba en teclearlo para determinar el soneto resultante» (Tisselli, 2002).

En cualquier caso, si estos ejercicios combinatorios o aplicativos ocuparon a los alamanos durante los primeros años de vida del grupo, pronto se revelaron insuficientes para sus aspiraciones, pues como señalan Paul Braffort y Josiane Joncquel-Patris (1994): «Il devenait évident que la mise au point d'algorithmes "intelligents" de création de textes nous obligeait à concevoir, au-delà des procédures combinatoires et applicatives, une méthodologie de niveau supérieur nécessitant la mise en œuvre de procédures de type implicationnel». Y es aquí donde surgió el concepto de *littéraciel*, un programa informático capaz no solo de combinar elementos respetando determinadas constricciones lingüísticas o estéticas, sino incluso de generar textos literarios ad hoc, en los que el lector sea responsable (e incluso creador) de los distintos itinerarios de lectura posibles. Uno de los primeros intentos fue el CAVF (Conte À Votre Façon), realizado por el almano Éric Joncquel (Alamo, 2002).

El CAVF toma como modelo, según indica el propio nombre del programa, el «Conte à votre façon» concebido por Raymond Queneau en 1967, y así se explicita en la página de inicio de la versión actualizada: «Selon le principe de Queneau, nous avons conçu un logiciel exploitable sur le support universel qu'est Internet. Celui-ci permet à chacun de réaliser ses propres contes, de les modifier et de les rendre accessibles au plus grand nombre. Chacun, dans son rôle de lecteur ou d'écrivain, redécouvre la joie d'écrire, la valeur des mots et l'importance de l'imagination» (Alamo, 2002). La posibilidad de realizar los propios cuentos debe entenderse aquí en sentido figurado, pero también literal: en efecto, el programa permite tanto la lectura de cuentos arborescentes en los que el lector es el *bricoleur* encargado de unir las distintas piezas de la historia por medio de sucesivas elecciones, como la creación de

historias nuevas que puedan ser leídas por usuarios futuros (haciendo realidad así una de las aspiraciones irrenunciables del Oulipo: que los escritores puedan usar las formas y estructuras que el grupo les ofrece). Nos encontramos aquí de lleno, ya sin ninguna duda, en el terreno de la hipertextualidad digital, pues el CAVF no solo presenta los síntomas prescritos (fragmentariedad, multiseccionalidad, potencialidad, interactividad, etc.), sino que ofrece también algunos de los rasgos reivindicados por la teoría del hipertexto y que aquí hemos considerado como colaterales, especialmente la escritura colectiva o la transformación del lector en coautor del texto.

Así, el usuario de la versión electrónica del CAVF tiene dos opciones al entrar en la aplicación: o bien se erige en lector de los hipertextos dendríticos propuestos por los demás autores o bien se registra como miembro y crea su propio hipercuento. La primera elección que debe hacer, en cualquiera de los dos casos, afecta al género literario del texto que quiere leer o crear: si decidimos leer lo que han escrito otros autores, basta con desplegar el menú y escoger un género (fantástico, humorístico, de suspense, erótico, dramático, biográfico, de aventuras, de horror o de pasión). A cada uno de ellos le corresponden diversos autores que han creado sus propias historias. Y así, tras elegir el autor y el hipertexto que queremos transitar, empieza finalmente la aventura (y uno se acuerda de aquellas canículas de verano y de aquella voz de ultratumba que le decía: *recuerda que tú decides la aventura, que tú eres la aventura*): un relato que se bifurca continuamente en diferentes ramas narrativas, generalmente a partir de preguntas lanzadas directamente al lector. Más tarde o más temprano llegará un momento en que la rama encontrará su fin y solo entonces descubriremos el texto completo de la

historia que hemos «creado» con nuestras elecciones¹⁴⁶. Sin embargo, nos limitemos a leer los hipercuentos o nos atrevamos a escribirlos nosotros mismos, nos veremos siempre supeditados a una estructura arborescente predefinida: por muchas bifurcaciones que incluyamos en el relato no estaremos sino reproduciendo fractalmente el mismo dibujo creado previamente por un autor/programador. Es por ello por lo que Joan-Elies Adell sostiene que «la creatividad se encuentra más en el trabajo de construcción de la máquina, en la elección de las estructuras textuales o frásticas, en la elaboración de los procedimientos formales, en la concepción del programa, que no en el texto resultante, el cual no deja de ser nada más que el reflejo repetido al infinito de una matriz inicial» (2004: 283-284). Y es por ello también por lo que el Alamo intentó dar un paso más con la creación del proyecto LAPAL, iniciado en 1984 (y aún vigente).

A diferencia del CAVF, el LAPAL¹⁴⁷ (Langage Algorithmique pour la Production Assistée de Littérature), realizado por la aliamiana Anne Dicky, pretende ofrecer al lector-usuario una mayor flexibilidad estructural, de ahí que Braffort y Joncquel-Patris (1994) consideren que «n'est pas simplement un littéraciel, mais plutôt un véritable "méta-littéraciel" dans la mesure où les versions successives que nous proposerons pourront intégrer des modules supplémentaires apportant de nouvelles et importantes fonctionnalités: gestion de dictionnaire, analyse syntaxique, contrôle sémantique et pragmatique, etc.». Nuevamente, el lector-usuario tiene dos maneras de introducirse en el

¹⁴⁶ El texto resultante es, evidentemente, un texto lineal. No podía ser de otro modo, tal como hemos apuntado y como resume cristalinamente Loss Pequeño Glazier: «Importantly, electronic poetics are not tied to the linearity of the page; this is not an end of linearity but an emergence of multiple linearities» (2009).

¹⁴⁷ La versión actual de LAPAL, «Projet LAPAL 2», está disponible en línea (Alamo, 2012b), aunque, según aseguraba Paul Braffort hace ya algunos años (en entrevista personal realizada en París el 4 de junio de 2009), una nueva versión del proyecto está en preparación, versión que sin embargo no ha visto la luz a día de hoy.

universo LAPAL: limitándose a recorrer hipertextualmente los diferentes caminos trazados previamente por otros o animándose a construir él mismo sus propios textos combinatorios. Lo que está aquí en juego es, en definitiva, el grado de interactividad que deseemos establecer: la primera opción se situaría en un nivel de interactividad literal débil (el lector construye efectivamente el texto según sus elecciones, pero se limita a aceptar las estructuras textuales creadas por otros); la segunda opción se acercaría a una interactividad literal fuerte (que Marie-Laure Ryan [2004b: 105] reservaba para formas hipertextuales como los MOO o el teatro interactivo), ya que el usuario crea tanto la estructura como el contenido léxico de su texto. Esto último es posible porque el programa se ofrece como una máquina generadora de obras literarias a partir de un corpus creado por el propio usuario: unas instrucciones de uso explican detalladamente cómo generar las estructuras para la confección de textos, algo habitual en este tipo de literatura electrónica. Es por ello por lo que Jean-Pierre Balpe asegura que «l’auteur “informatique” est un ingénieur du texte [...]. Ce qu’il donne à lire est alors à la fois un texte et son mode d’emploi. Comme devant toute technique dont l’usage tend toujours à permettre l’autonomie de l’usager: la lecture du texte informatique invite à intégrer le mode d’emploi, à faire du lecteur le monteur de la création littéraire» (1995: 25). Algo que, por cierto, ocurre también habitualmente en los hipertextos analógicos: no hace falta más que recordar los literales «Mode d’emploi» de *€*, de Jacques Roubaud, o de los *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau. Sin embargo, no vamos a analizar pormenorizadamente las instrucciones de uso del proyecto LAPAL (el lector interesado puede leer el *mode d’emploi* en Alamo, 2012c), pero sí diremos algunas palabras al respecto que permitan hacernos una idea aproximada de su funcionamiento.

Pongamos que queremos crear una estructura generadora de haikus. Para ello deberemos confeccionar tres elementos fundamentales:

un corpus, un conjunto de esquemas y un sistema de constricciones. Simplificando la cuestión, podríamos decir que el corpus es el listado de palabras que queremos combinar para componer los diferentes haikus, agrupadas en bloques según su función gramatical (artículos, verbos, sustantivos, adverbios, etc.). Hecho esto, es el momento de construir los esquemas, es decir, el conjunto de relaciones que podrán establecerse entre los elementos del corpus; así, tras haber rellenado las listas correspondientes a los artículos y a los sustantivos, podemos crear un sencillo esquema del tipo «grupo nominal simple» que nos permita combinarlos; a su vez, deberemos incluir una serie de «nodos» que establezcan relaciones de imbricación entre los diversos esquemas (de manera que un grupo nominal pueda conjugarse con un grupo verbal, por ejemplo). Finalmente, hay que definir un sistema de *contraintes*, es decir, un conjunto de reglas gramaticales, semánticas, métricas, etc., que eviten combinaciones indeseables: retomando el ejemplo del «grupo nominal simple» que hemos creado en la segunda fase, ahora deberemos asegurarnos que el artículo y el sustantivo coincidan siempre en género y número; por otro lado, puesto que lo que queremos es confeccionar haikus, tendremos que limitar la combinación de elementos a fragmentos de cinco o siete sílabas, etc. Lógicamente, cuanto más rico sea nuestro corpus y más afinado esté el sistema de esquemas y constricciones, mejores resultados obtendremos. Y así, una vez terminado el proceso, solo nos queda disfrutar de nuestro cuantioso arsenal de haikus... o dejar que otros lo disfruten. Definitivamente, el lector hipertextual ha acabado convirtiéndose en autor material de su propia obra.

Por supuesto, a la vista de las creaciones de hipertextos digitales que podemos encontrar hoy día en el ciberespacio (desde la holopoesía de Eduardo Kac hasta las óperas cuánticas de Pedro Barbosa, por poner solo dos ejemplos bien conocidos), las propuestas alámbricas pueden parecer algo pobres, al no aprovechar las inmensas posibilidades que el

medio ofrece (no suelen incorporar ni sonido, ni imágenes, ni movimiento, por mucho que Paul Braffort reconozca «la possibilité – et même la nécessité – de franchir les frontières qui, pendant longtemps, ont séparé les disciplines artistiques les unes des autres», apostando teóricamente por la multimedialidad [Braffort, 2009]), pero no dejan de ser significativas de un momento importante en la historia del hipertexto digital. Por otro lado, es cierto que el interés del Alamo se limita a un terreno bastante concreto del vasto campo de la literatura electrónica (el de la literatura generada o asistida por ordenador), pero no menos cierto es que se trata de un campo que sigue despertando interés entre los creadores e investigadores actuales, como se ha demostrado en los últimos festivales de e-poesía¹⁴⁸: se trata, en definitiva, de eso que algunos llaman creación *automática* de textos, aunque el término haya sido rechazado desde el principio por los propios autores alamanos, pues no solo recuerda ominosamente a la escritura automática surrealista, sino que tampoco hace justicia a los objetivos perseguidos por el grupo. De hecho, ya en 1984, Paul Braffort, en un artículo titulado precisamente «La littérature assistée par ordinateur», renegaba del supuesto automatismo que algunos pretendían convertir en emblema de las investigaciones llevadas a cabo por el Alamo (Braffort, 1984: 12):

Le mot «automatique» doit désormais faire place à l’expression «assistée par ordinateur». Il n’y a en effet pas d’œuvre significative qui puisse résulter de l’application d’une procédure purement automatique. Et l’on remarquera que, lorsqu’un algorithme produit des textes résultant d’une construction combinatoire la valeur du texte obtenu est directement liée

¹⁴⁸ Sin ir más lejos, en el penúltimo Festival E-Poetry (celebrado en Barcelona) los «text generators» estuvieron bien presentes en el debate: ponencias como la de Ambroise Barras («New Generation») o creaciones como el *Intertarot* de Ramon Dachs (con su equívoco subtítulo: *Poema aleatorio*) podrían invocarse aquí a modo de ejemplo.

au talent de l'auteur qui a organisé une telle situation combinatoire (Kuhlmann, Queneau)¹⁴⁹.

Sea como fuere, es probable que el Alamo ya no sea actualmente un modelo a seguir para la mayoría de creadores de literatura digital, pero resulta innegable que continúa siendo un referente histórico ineludible, por mucho que sus propuestas hayan envejecido o se hayan visto superadas por los nuevos avances tecnológicos. Tal vez por ello, Jean-Pierre Balpe, uno de sus fundadores, haya decidido seguir su propio camino de manera independiente.

3.7.2. Los trabajos de Jean-Pierre Balpe

A diferencia de los oulipianos, los alamianos no necesitan suicidarse ante notario para dejar de pertenecer al grupo *ad vitam aeternam*. Es así como Jean-Pierre Balpe (1942), el hijo díscolo del Alamo, dimitió un buen día de sus funciones y se apartó de la senda del taller de literatura asistida; en 1992, en la revista *Action Poétique*, explicaba su ruptura definitiva con la línea emprendida por el Alamo e incluso auguraba su disolución (apocalíptico pronóstico que aún no se ha cumplido): «L'Alamo s'est quelque peu envasé dans diverses marécages: notoriété trop rapide, évolution des technologies, manque de renouvellement de l'équipe, personnalités trop fortes... Ce groupe a, maintenant, disparu ou, s'il ne s'est pas totalement dissous, n'est plus ce lieu d'avancées et de propositions qu'il semblait promettre» (1992a: 2). En cualquier caso, la obra de Balpe combina de manera especialmente

¹⁴⁹ Claro que el sintagma «asistida por» tampoco se ha librado de las críticas, como lo demuestran estas palabras de Philippe Bootz (2002): «La primera misión de *Alire* [una de las revistas más antiguas de poesía electrónica, aparecida por primera vez en 1989 y fundada por el propio Bootz, entre otros] consistió en afirmar que la literatura no está "asistida por" ordenador, contrariamente a la concepción que tenían los autores de Alamo [...], sino que existe una literatura íntimamente vinculada a las particularidades de la informática».

sinérgica la reflexión teórica y la producción literaria, pues ambas facetas se complementan y se enriquecen mutuamente. Desde sus ensayos pioneros de finales de los setenta hasta sus hiperficciones de los últimos años (como la blognovela *La disparition du Général Proust*), pasando por los trabajos realizados en el seno del Alamo y la creación a principios de los noventa de la revista *Kaos* (una de las primeras revistas digitales), la de Jean-Pierre Balpe es sin duda una de las voces más respetadas en el terreno de la literatura electrónica –y no solo en el ámbito francófono.

Una buena muestra del pensamiento balpiano respecto al hipertexto y la literatura digital podemos encontrarla en su autoproclamado manifiesto (Balpe, 1995), en el que se refleja la influencia de la «doctrina» oulipiana, aunque con un matiz importante: «La littérature informatique se positionne radicalement en-dehors de cet idéologisme littéraire “classique” qui règne en maître sur les lettres depuis quelques siècles: ni inspiration, ni expérience originale, ni intention, ni génie... ni individualité d’auteur» (1995: 24). Los puntos suspensivos son ciertamente significativos: los primeros cuatro elementos (inspiración, originalidad, intencionalidad, genio) serían rechazados por cualquier oulipiano sin pensárselo dos veces; pero el quinto y último caballo de batalla que esgrime Jean-Pierre Balpe puede crear cierta controversia. Ya hemos visto cómo Roubaud citaba aquellos versos de Ted Berrigan que reivindicaban la autoría del poeta y cómo Braffort apela al talento del escritor en la confección de las posibilidades combinatorias de un poema exponencial. Pero Balpe se muestra inflexible al respecto: tras afirmar que el autor de literatura informática «ne conçoit pas les textes. Ce, qu’au mieux, il conçoit, ce sont des virtualités de textes» (1995: 25) –lo que aún estaría dentro de los márgenes de la poética oulipiana–, acaba lanzando un auténtico desafío al considerar al autor nada más que como «fiction du texte» (1995: 30). También en un artículo publicado en el primer número de la revista *Semiosfera*, Balpe lanza un ataque directo a la

yugular del autor, al asegurar que «“el ser” que se designa bajo el término genérico de autor no es sino un técnico que pone en marcha el movimiento de un texto», para preguntarse acto seguido: «¿Qué importan por lo tanto los autores?», abonando el terreno para lanzar la pregunta bomba: «¿Qué importa, por lo tanto, que su autor sea un ordenador?» (Balpe, 1994: 17). Y concluye desafiadoramente: «No es necesario el autor porque solo es necesario el texto» (1994: 19). No cabe duda de que Jean-Pierre Balpe se sitúa en la órbita de los teóricos del hipertexto que han aplicado a pies juntillas el homicidio barthesiano.

Pero si Jean-Pierre Balpe se muestra así de tajante respecto a la noción de autor en el terreno de la literatura digital, no menos taxativa es su postura en otros muchos aspectos relacionados con la teoría del hipertexto. En lo relativo a la interactividad, Balpe ofrece su cara más crítica, al considerar que el uso que se hace del término ha llegado a ser abusivo: «La notion d’interactivité est une notion assez floue, à tel point que l’on peut parfois lire, ici ou là, que tout est interaction. Elle demande donc à être précisée: on parlera d’interactivité chaque fois que l’utilisation d’un programme informatique fera appel à l’intervention constante d’un utilisateur humain. En ce sens *interactif* s’oppose à *automatique*» (1990: 12). Dejando de lado el hecho de que solo se plantea la interactividad en un soporte digital (visión a todas luces reduccionista), resulta especialmente significativa la oposición que establece entre interactivo y automático: es la puntilla que le faltaba al automatismo para caer definitivamente en el pozo de los indeseables. En el fondo, lo que plantea Balpe es limitar (o precisar) las fronteras de la interactividad, reservando el término para referirnos únicamente al último de los cuatro niveles de interactividad propuestos por Marie-Laure Ryan: la interactividad literal fuerte. Y es por ello por lo que afirma que «il y a interactivité, non seulement parce que le lecteur agit sur ses parcours de lectures [...] mais parce que, par ses parcours, par ses réponses aux

demandes de l'ordinateur, il peut mettre en œuvre des variations textuelles [...] et parce qu'il peut modifier le déroulement des textes qu'il est en train de lire, ou leur contenu» (1990: 12).

Otros síntomas del hipertexto (según la propuesta taxonómica ofrecida en la parte propedéutica de esta tesis), como son el carácter lúdico o la descentralización, forman parte también del aparato conceptual defendido por el exalamiano. Sobre el carácter lúdico del hipertexto, no puede ser más claro, como ya hemos tenido ocasión de comprobar: «La "littérature informatique" [...] veut concilier définitivement l'activité littéraire et l'activité ludique: détacher la littérature de la sphère de sérieux révérenciel et mortifère où l'enferme toute tradition "classique"» (1995: 28). Y en cuanto a su carácter descentralizado, tampoco ofrece medias tintas: «Le texte informatique crée une forme nouvelle, sans incipit ni clôture, un texte qui, comme la parole, se déroule de son mouvement propre, un texte qui bouge, se déplace sous nos yeux, se fait et se défait: un texte panoramique» (1995: 29).

Ciertamente, esta propuesta teórica hipertextual de Jean-Pierre Balpe se ha ido conformando con el paso de los años y adaptándose a la transformación de las tecnologías digitales, por lo que no deja de ser interesante ver también la evolución que su propia obra literaria ha sufrido desde los comienzos hasta la actualidad. Así, sus primeras producciones (de influencia claramente alamiana) se basan en la combinatoria textual, como los *768 petits contes parfois tristes ou pervers*, *Renga* o *Stances d'amour éternel*. La primera es de principios de los años ochenta y constituye un ejemplo perfecto del nivel «aplicacional» propuesto por Braffort: a partir de una estructura narrativa que funciona como molde y de nueve parámetros a modo de lagunas («Ville/Campagne», «Saison», «Homme/Femme», «Rencontre H/F/R», «Résultat +/-», «Rencontre Oui/non», «Suite/non suite», «Suite +/-» y

«Départ/non départ»), el programa informático es capaz de construir 768 cuentos distintos (Winder, 1999: 194-196). La segunda, *Renga* (que no hay que confundir con la obra del mismo nombre de Jacques Roubaud, analizada en el apartado 3.5.2) es un generador potencial de haikus y rengas a partir de un programa de tipo aplicativo con un corpus de más de 3.500 palabras, creado en 1985 para la exposición *Les Immatérielles* que tuvo lugar en el centro Georges Pompidou de París. Finalmente, *Stances d'amour éternel* (ideado por Balpe en 1990) permite generar un número inagotable de poemas de amor de los más diversos estilos (tierno, desesperado, místico, imprecatorio...) y constituye, en palabras de Ambroise Barras (1999: 162), «un spécimen d'œuvre combinatoire à ce point dépendant de son implantation sur ordinateur qu'il est impensable de lui prévoir une transposition sur tout autre support qu'informatique. [...] *Stances d'amour éternel*, générateur informatique, excède les limites du proprement calculable: son potentiel est innombrable». Estas tres obras se circunscriben, así, al terreno de la combinatoria exponencial de corte oulipiano, aunque desde una irrenunciable apuesta (muy alamiana) por el soporte digital, como queriendo demostrar la afirmación de Barras (1999: 161) de que «avec l'ordinateur, la combinatoire sans doute tient l'instrument le plus efficient et le plus productif qu'elle ait jamais tenté de s'approprier».

Pero la literatura electrónica puede ir mucho más lejos y es así como, en 1997, Jean-Pierre Balpe da un paso más en la evolución de su obra al proponer una ópera digital interactiva: *Trois mythologies et un poète aveugle*, confeccionada junto a Henry Deluy y Joseph Guglielmi, y representada por primera vez el 17 de noviembre en el centro Georges Pompidou de París. En realidad, se trata más bien de un espectáculo pluridisciplinar, de una *performance* poética en la que intervienen (además de artistas de carne y hueso) dos ordenadores que producen música y textos literarios. Como explica Alain Vuillemin (2005: 173),

el espectáculo estaba construido sobre un diálogo entre los tres poetas-autores y unos generadores de poemas concebidos por Jean-Pierre Balpe, y también un generador de música realizado por Jacopo Babani-Schillingi, acompañados por dos músicos, un pianista y un percusionista, y una solista, una soprano, que reaccionaban a las propuestas o provocaciones de los generadores. Como en una *performance*, cada poeta leyó ante el público los poemas a medida que el generador de texto los fabricaba y que el generador de sonidos proponía un acompañamiento musical.

Así, el «autómata de generación poética», tal como lo llama provocadoramente el propio Balpe (1997a), es capaz de producir –en directo y en tiempo real– cuatro estilos distintos de textos: el de Henri Deluy, el de Joseph Guglielmi, el de Jean-Pierre Balpe y el del «poète aveugle», cada uno de los cuales respeta una serie de constricciones estilísticas, semánticas y prosódicas determinadas previamente. Para ello, es necesario construir un enjambre de diccionarios (de palabras, de sucesos, de equivalencias sintácticas, de temas, etc.), de manera que el programa informático pueda combinar elementos de cada uno de ellos y construir fragmentos textuales correctos desde el punto de vista de la gramática, de la sintaxis y de la semántica: «un texte est donc la résultante de combinaison de niveaux enchevêtrés de dictionnaires» (Balpe, 1997a). Por su parte, el autómata musical funciona según sus propias constricciones (de sonoridad, de ritmo, de duración, de intensidad, de timbre, etc.), de manera que pueda producir secuencias musicales que interactúen con los fragmentos poéticos generados por su homólogo textual. Pero el funcionamiento de ambas máquinas no es independiente, sino que están conectadas para interferirse mutuamente, creando así una especie de metalenguaje: «ce “dialogue” entre les deux automates est assuré par un métalangage commun essentiellement basé sur la thématique et la rythmique permettant une intercompréhension.

L'ensemble des deux automates et du métalangage de génération constitue à son tour un nouveau système avec lequel il serait possible de dialoguer ou dont certaines variables pourraient, à leur tour, être ouvertes à l'interactivité» (Balpe, 1997b). Este es el esquema que ofrece el propio Balpe para mostrar el funcionamiento interconectado de los dos programas informáticos:

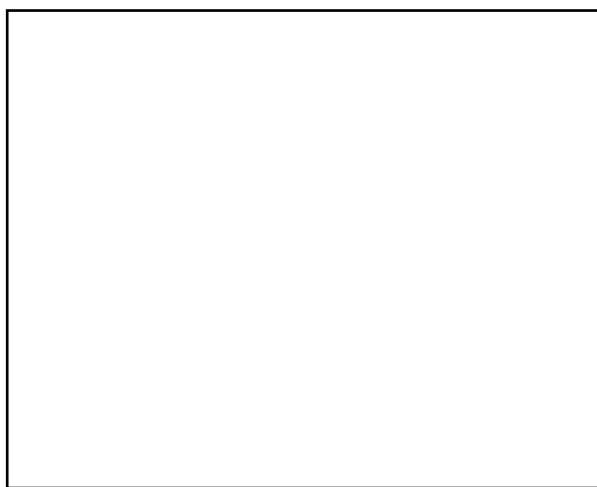


Ilustración 34: Esquema que muestra el funcionamiento de los dos programas que intervienen en *Trois mythologies et un poète aveugle*.

En definitiva, *Trois mythologies et un poète aveugle* supone un intento de utilizar las propiedades combinatorias de la informática no solo para generar poemas (o música), sino para interactuar en vivo con los propios artistas, modificando en directo el contenido del espectáculo. La hipertextualidad está, así, al servicio de lo que podríamos calificar de hiperespectáculo: los distintos fragmentos se combinan electrónicamente dando lugar a múltiples secuencias, que se traducen finalmente en distintas funciones (nunca idénticas) según cuales sean las combinaciones. En tal sentido, resultan particularmente pertinentes estas palabras del autor (Balpe, 1997b):

Non seulement on se retrouve là devant la problématique classique de l'interprétation qui, au risque de chaque nouvelle performance, dévie la signification du texte («l'œuvre ouverte» popularisée par Umberto Eco), mais plus encore, l'absence de texte et de musique «écrits» crée un espace d'imprévisibilité qui, bien au-delà de «l'ouverture», fait de chaque «représentation» un moment totalement unique, deux représentations successives ne pouvant, en aucun cas, être identiques sauf à définir cette «identité» à un niveau de conceptualisation élevé.

Esta vía abierta por *Trois mythologies et un poète aveugle* no tardará en ser explorada nuevamente. Todavía en 1997, Jean-Pierre Balpe idea otra ópera digital titulada *Barbe-Bleu*, que además de poner en juego un generador textual y otro musical (esta vez a cargo de Alexandre Raskatov), incluye también un generador escenográfico (de Michel Jaffrennou). Pero la particularidad del proyecto, que Balpe calificaba por entonces de «opéra génératif numérique» (1997b), es que pretendía ser colgado en la Red, para uso y disfrute de los internautas, por lo que podría ser considerado un antecedente inmediato de las óperas digitales creadas en Portugal por Pedro Barbosa, como *Alletsator*¹⁵⁰. La estructura

¹⁵⁰ *Alletsator* fue presentada por primera vez el 11 de octubre de 2001 en el teatro Helena Sá e Cuesta de Oporto. Creada por Pedro Barbosa y Luis Carlos Petry, está programada con el sintetizador de textos Sintext y constituye un magnífico ejemplo de las posibilidades que el medio digital puede ofrecer en el terreno de la interactividad hipertextual (o hipermedial, si preferimos); así es como definen sus autores el proyecto: «*Alletsator* é uma ópera em formato hipermédia que, para os seus autores, melhor se define como uma ópera quântica, enfim um jogo –interactivo, tridimensional– onde o actual e o virtual se entrecruzam e misturam. Um híbrido hipermédia, portanto, no qual se desafia o “espectador” [...] a percorrer a superfície de uma sequencialidade por si próprio traçada. Uma viagem sem fim, pois trata-se de uma narrativa em rede gerada por uma interface que permite combinações potencialmente infinitas» (Barbosa y Petry, 2009). No deja de sorprender la cantidad de síntomas hipertextuales invocados en estas pocas líneas: juego, interactividad, tridimensionalidad, virtualidad, elección, multisequencialidad, potencialidad... que también podrían aplicarse, mutatis mutandis, a los hipertextos balpianos. Esta relación entre la obra de Barbosa y la de Balpe es señalada, entre otros, por Alain Vuillemin, quien asegura que «*Trois mythologies et un poète aveugle*, de Jean-Pierre Balpe (1997) y *Alletsator*, de Pedro Barbosa (2001) prefiguran por ventura lo que tiene que ser la literatura tecnológica propia del siglo XXI» (Vuillemin, 2005: 173).

de *Barbe-Bleu* es, una vez más, combinatoria: 21 actos de 21 escenas cada uno, lo que hace un total de 441 escenas diferentes, en las que intervienen los tres generadores digitales y que el espectador podrá ver a través de la pantalla del ordenador tantas veces como desee. Dicha estructura tiene, además, forma de bucle, como señala el propio Balpe (1997b), ofreciendo este dibujo:



Ilustración 35: Estructura en forma de bucle del proyecto de ópera digital Barbe-Bleu.

A raíz del proyecto *Barbe-Bleu*, Jean-Pierre Balpe vuelve a reflexionar sobre la imprevisibilidad y excepcionalidad de la «representación», lo que vendría a hacer efectiva la antigua aspiración de las artes escénicas de ofrecer con cada función una obra de arte diferente (aspiración que parecía también anhelar Paul Fournel al ofrecer su «Arbre à théâtre»):

Tout en participant à une œuvre commune, chaque spectateur est spectateur d'une œuvre unique en perpétuel mouvement où textes, musiques et images se reconfigurent sans cesse. Dans ce cadre, le problème de la «reproduction» ne se pose plus puisque chaque instant de la production est, en soi, une re-production. Il ne peut y avoir de copies. L'œuvre, dès son origine est conçue comme un ensemble ouvert, générique, de multiples dont chacun est pourtant un original: la

reproduction, comme la production, ne peut être qu'une re-production (Balpe, 1997b).

Esta concepción que tiene Balpe de la obra de arte es muy significativa, y lo acerca más a aquella estética de la virtualidad propia de Raymond Queneau que a la estética del agotamiento perequiana, como lo demuestran estas palabras suyas reproducidas por el oulipiano Hervé Le Tellier (2006: 232-233): «Le but visé n'est pas d'écrire dans un seul texte tout ce qui pourrait être un jour écrit, mais de faire en sorte que la production littéraire ne cesse jamais, que le texte, à l'infini, éternellement, engendre du texte. Il ne s'agit pas de "tout dire en un seul texte", mais de pouvoir ne pas cesser de dire». Una definición muy acertada, sin duda, de lo que es la potencialidad.

Así las cosas, y tras haber experimentado con formas hipertextuales de poesía y teatro digital, Jean-Pierre Balpe decide probar suerte en el terreno de la hipernarrativa. Tras hacer una primera tentativa con un generador informático de novelas llamado *Romans (roman)*, su primera incursión seria en la novela interactiva es *Trajectoires*, escrita con la colaboración del grupo @graph (Groupe de Recherche sur l'Art et les Productions Hypermédias) y ganadora del premio multimedia de la Fondation Hachette en el año 2000. Se trata de un texto policiaco que incluye imagen y sonido, y que pudo leerse en Internet desde el 7 de diciembre de 1997 (aunque actualmente ya no está disponible en línea): la historia pone en acción a veinticuatro personajes principales de dos épocas diferentes (1793 y 2009), que reciben la notificación de que van a morir al cabo de veinticuatro días y deben descubrir al culpable de la amenaza. Este es el punto de partida de una hiperficción en la que los internautas se encuentran con historias distintas, ya que el programa hace intervenir un generador textual que modifica y personaliza el contenido narrativo para cada lector-usuario, que se convierte así en el

responsable final de la construcción de la novela. De hecho, el propio Balpe considera al lector de *Trajectoires* como un personaje más de la narración (aunque, afortunadamente, no esté amenazado de muerte como los otros), pues «il fait partie intégrante de la fiction. Par exemple, il peut recevoir des mails envoyés par les générateurs; il peut commander sa version personnelle du roman, il peut donner certaines informations qui se retrouvent dans le roman. A partir de son noyau stable, l'espace de la fiction devient un espace dynamique en perpétuelle reconfiguration» (Balpe, 2000). No cabe duda de que aquí nos encontramos ya, efectivamente, ante una hipernovela interactiva en el sentido pleno que propone Balpe, quien asegura que «il ne s'agit plus de choix dans un parcours prédéterminé, mais d'actualisations toujours originales d'un parcours» (Balpe, 2000).

Sin embargo, por mucho que la macroestructura de *Trajectoires* sea dinámica y cambiante, lo cierto es que está conformada por una serie de microestructuras fijas (aunque combinables y de contenido variable). Se trata de noventa y seis moldes —que no hay que confundir con las páginas que el lector verá luego en la pantalla, pues son moldes virtuales que solo podrán actualizarse con la participación efectiva del usuario—, constituidos todos ellos por diversos elementos: un título (diferente para cada molde), una imagen (fija o animada), una fecha (que marca el día y la hora de la acción en que el usuario se encuentra), un árbol genealógico (que da información sobre los veinticuatro personajes principales), un epígrafe (puede haber más de uno por página), un texto narrativo fijo (que permanece inalterable en forma y contenido), un texto generado por el programa (que varía en cada lectura) y una ayuda (que ofrece al lector la posibilidad de llevar un bloc de notas o de participar en un foro/chat). Estos moldes potenciales pueden actualizarse en múltiples páginas y, además, tienen la capacidad de combinarse factorialmente (96!), pues no dependen de una linealidad externa narrativa que les obligue a aparecer

en una secuencia única. Así, múltiples itinerarios de lectura (o de navegación) son posibles, incidiendo en el carácter hipertextual del relato: o bien elegimos un itinerario cronológico, siguiendo día a día las aventuras de los veinticuatro personajes, que ven cómo la hora de su anunciada muerte va acercándose perentoriamente; o bien optamos por alguno de los diversos itinerarios de lectura salteada, ya sea siguiendo a determinados personajes (el árbol genealógico resulta en este caso de gran ayuda), eligiendo a discreción las fechas que más nos apetezcan o haciendo clic sobre las letras del título TRAJECTOIRES (cada una de las cuales remite a un conjunto de páginas relacionadas entre sí). Es gracias a este doble juego de microestructuras y macroestructuras que la hipernovela balpiana puede ser considerada una auténtica «estructura de posibles estructuras», como diría David Bolter (en Landow, 2009: 280) para definir el hipertexto. Y es así también cómo el lector se ve impelido, si quiere resolver el enigma de esta hipernovela policiaca, a realizar diversas lecturas que contrasten o refuten sus expectativas, erigiéndose efectivamente en un pilar fundamental del fenómeno literario:

Plus le lecteur multiplie ses lectures plus il a la possibilité de résoudre l'énigme qui repose sur un ensemble complexe de faits [...]. Interactivité, lecture et générativité tendent, de façon complémentaire, à définir un espace de fiction cohérent où chaque objet rhétorique joue un rôle spécifique et où ce qui importe est moins la formulation figée d'un événement unique que les formulations multiples d'événements complémentaires: lire c'est relire, mais aussi confronter des lectures, échanger. Le lecteur –individuel ou collectif– n'est plus externe à la fiction, il en est un élément essentiel (Balpe, 2000).

Pero no tiene mucho sentido seguir hablando de *Trajectoires*, por lo menos mientras continúe sin ser posible su lectura¹⁵¹, lo que propicia una reflexión a todas luces pertinente sobre la conservación y perdurabilidad de los hipertextos digitales (especialmente de aquellos que dependen de Internet para poder funcionar). Es esta una cuestión profundamente debatida por los teóricos del hipertexto y que no merece ser despachada aquí en unas pocas líneas, pero lo que parece evidente es que se trata de un problema aún por resolver, como reconocía no hace mucho Serge Bouchardon: «La question de l'archivage et de l'accessibilité au patrimoine des œuvres numériques n'est donc pas, aujourd'hui, un problème résolu [...]. Ce patrimoine a une volatilité extrême liée à l'évolution rapide des technologies mises en œuvre pour sa création et sa diffusion, de sorte que les questions de sa conservation et de son accès documentaire sont liées» (Bouchardon, 2008). Digamos, en cualquier caso, que la volatilidad que hace del medio digital un soporte inestable es la misma que lo convierte en un espacio dúctil y de enormes posibilidades para las prácticas hipertextuales más interactivas: de hecho, si podemos hablar del libro electrónico como de un «libro blando» y «en constante remodelación» es precisamente por la capacidad del medio digital de «borrar todo el contenido [...] de inmediato y sin dejar rastro alguno» (Rodríguez de las Heras, 1994: 31). Esto nos llevaría a plantearnos también la cuestión de la obsolescencia, es decir, de la caducidad del soporte electrónico, fruto de las constantes innovaciones tecnológicas que pueden convertir en ilegibles textos escritos con programas anticuados (y buen ejemplo de ello es la dificultad de leer

¹⁵¹ El dominio www.trajectoires.com, al que remiten casi todos los estudios sobre esta hipernovela, está en venta desde hace tiempo. Consultado al respecto vía *mail*, Jean-Pierre Balpe me contestó que solo Nasreddine Bouhaï (maestro de conferencias en el Departamento Hipermedia de la Université Paris VIII) puede volver a ponerlo eventualmente en línea. Consultado a su vez, Nasreddine Bouhaï se ha mostrado abierto a la posibilidad de reactivar el dominio, siempre y cuando haya una demanda expresa.

algunos de los primeros hipertextos digitales, escritos con HyperCard o Storyspace). La solución a la obsolescencia pasa por la migración, por la actualización de los textos a los nuevos soportes antes de que los antiguos queden definitivamente obsoletos, como señala una vez más Antonio Rodríguez de las Heras: «El soporte digital está afectado por la obsolescencia, no por los hongos, los roedores o la humedad, como el papel. [...] El soporte digital no se deteriora pero “enferma” de obsolescencia, lo que hace peligrar el acceso a la información que contiene; de ahí que antes de que eso suceda es obligada la migración que la actualice» (2008: 145). En el fondo, los problemas de obsolescencia o de perdurabilidad de los hipertextos digitales parecen estar dando la razón a Landow y a su «ley fundamental del cambio mediático» (2008: 50): no hay ganancias sin alguna pérdida.

Por ello, para terminar con esta aproximación a los hipertextos digitales de Jean-Pierre Balpe, quizá sea conveniente analizar su última hipernarración, que no solo está disponible en la Red, sino que se encuentra aún (tras siete años de trabajo) en plena construcción, pues se trata de una blognovela comenzada durante el verano de 2005 como encargo para el diario *Libération* y que sigue actualizándose a día de hoy (por lo menos mientras corrijo las últimas pruebas de esta tesis): *La disparition du Général Proust*. Tras la escritura de *Trajectoires*, Balpe decidió experimentar con dos nuevas formas de relato interactivo digital, aunque el concepto de hipertextualidad quedara difuminado bajo la fuerza arrolladora de la interactividad: en marzo de 2001 comenzó la escritura de *Rien n'est sans dire*, un folletín novelesco enviado por correo electrónico (un «mail-roman», lo llamaron los franceses) durante cien días a unas quinientas personas, que contribuían con sus comentarios a la evolución de la trama narrativa; cuatro años después, durante el festival Premier Contact 2005, escribió otra novela interactiva, *Fictions d'Issy*, pero esta vez utilizando como espacio de difusión y comunicación el SMS, así

como los paneles electrónicos de la ciudad y una página web hoy ya en desuso. Finalmente, el 18 de julio de 2005 Jean-Pierre Balpe comenzaba a publicar en Internet *La disparition du Général Proust*.

Lo primero que hay que decir es que el formato en que está escrita *La disparition du Général Proust* es el blog (o weblog, según el término acuñado originariamente por John Barger en 1997), que vendría a ser –al menos en teoría– un tipo de escritura diarística en Red compartida con los demás internautas y popularizado con la llegada del nuevo milenio¹⁵². El *Diccionario Panhispánico de Dudas (DPD)*, que propone llamarlo «bitácora» o «cuaderno de bitácora», lo define así: «sitio electrónico personal, actualizado con mucha frecuencia, donde alguien escribe a modo de diario o sobre temas que despiertan su interés, y donde quedan recopilados asimismo los comentarios que esos textos suscitan en sus lectores». Sin embargo, el uso que la comunidad ciberespacial está haciendo de los blogs va mucho más allá de esta definición académica, y ahí están las «blognovelas» (o «blogonovelas») para demostrarlo: textos literarios narrativos que utilizan la llamada blogosfera como espacio para desarrollarse. En términos de hipertextualidad convendría señalar que si el texto diarístico es –por definición– unisecuencial (y cronológico), también es fragmentario, lo que ofrece a su vez grandes posibilidades en el terreno digital; por otra parte, la posibilidad que tienen los lectores de participar con sus comentarios en el desarrollo de la narración redonda en su carácter interactivo, como señala Rosanna Mestre: «La actualización frecuente de la información, la presencia de enlaces a sitios considerados interesantes y la inclusión de comentarios de los lectores crean redes

¹⁵² Tiziana Terranova sostiene que «el fenómeno *blog* arranca rápidamente tras el 11 de septiembre, cuando muchos usuarios americanos se apresuraron a publicar *weblogs* para desfogar sus sentimientos de *shock* y trauma, hasta convertirse en un pequeño fenómeno de masas en red» (2005: 140-141). Se calcula que en 1999 había unos treinta blogs en funcionamiento, mientras que en la actualidad habría que contarlos por cientos de millones.

sociales que con frecuencia generan un fuerte sentimiento de comunidad y una particular forma de comunicación en la Red» (2008: 496).

En este sentido, no cabe duda de que *La disparition du Général Proust* puede ser calificada de blognovela, pues su soporte no es otro que el del blog; o, mejor dicho, el de los blogs, pues Jean-Pierre Balpe ha construido en los últimos años un auténtico espacio rizomático hecho de blogs interconectados y en continua expansión (él mismo habla de su blognovela como de una «HyperFiction en expansion continue» [2012a]). Así explica el propio Balpe la concepción laberíntica de su obra:

Si j'ai choisi un ensemble de blogs, c'est d'une part que le temps y est encore plus déstructuré, chaque lecteur s'y promène suivant ses désirs du moment: le passé y est un présent possible et le présent, un futur passé; d'autre part qu'à l'image du réel et du psychologique elle se répand et se déforme dans l'espace virtuel de l'imaginaire. Défi pour un romancier qui, comme tous ceux de sa génération, s'est construit sur l'idéologie linéaire et téléologique du livre. L'image du blog des blogs est celle du labyrinthe. Que mes lecteurs s'y perdent (Balpe, 2012a).

La disparition du Général Proust está constituida, pues, por una veintena de blogs entrelazados (todos ellos contienen *links* electrónicos que permiten conectarlos sin que haya un orden de lectura preestablecido, apostando así por la multiseccionalidad narrativa) y de estilos diversos (hay ficción, hay diarios, hay poesía, hay álbumes de fotos). Algunos de estos blogs son «Écrits de Marc Hodges» (Marc Hodges es un heterónimo de Jean-Pierre Balpe, lo que permite desarrollar determinados juegos metaficcionales, a la vez que se refuerza la idea balpiana de que el autor es una ficción del texto), «Album photo de Marc Hodges», «La vie sexuelle de Marc Hodges», «Le carnet d'Oriane», «Le journal de Chalus» (tanto Oriane como Charlus son personajes que aparecen en *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, narración que

actúa como telón de fondo de la blognovela balpiana, filiación confesada desde su propio título), «Poèmes de Jean-Pierre Balpe», «Album de Jean-Pierre Balpe», «Général Proust» e, incluso, «Trajectoires» (un homenaje a la novela interactiva escrita en colaboración con el grupo @graph). Cada uno de estos blogs, por su parte, está fragmentado en múltiples entradas encabezadas por una fecha (elemento definitorio del weblog), que pueden leerse de modo cronológico o salteado, siguiendo otros itinerarios propuestos. Así, por poner un ejemplo entre muchos, el blog titulado «Écrits de Marc Hodges» (Balpe, 2012b) ofrece a día de hoy en su margen derecho un total de sesenta y siete «Catégories» que permiten leerlo de un modo no cronológico, sino siguiendo a determinados personajes («Albertine», «Charlus», «El Che», «Gilberte», etc.), tramas («La vie sexuelle de Robert S... racontée par lui-même», «La boucle», «L'amour dans l'âme», etc.) o géneros literarios («Poèmes», «Écriture de la mémoire», «Correspondance», etc.). Cada categoría está constituida por un número variable de entradas, las cuales ofrecen al lector-usuario la posibilidad de dejar comentarios, que luego podrán ser leídos por el autor y por los demás navegantes: se trata de otro elemento idiosincrático de los weblogs, que vendría a actualizar las antiguas *glossa* y *disputatio*, tal como señala Rodríguez de las Heras, pues «lo escrito por el lector puede llegar al autor, al libro electrónico del autor, que queda también glosado por la escritura de uno de sus lectores. [...] Se abre así en los "márgenes" del libro un diálogo entre lector y autor» (1994: 47-48). Un diálogo que puede producirse también entre distintos receptores, abriéndose así «la posibilidad de mantener una "disputatio" sobre uno o más puntos del libro [léase texto]» (Rodríguez de las Heras, 1994: 48).

¿Pero cuál es la trama de la blognovela de Balpe (si es que podemos hablar de trama en este caso)¹⁵³? La bifurcación y la multiplicidad de líneas narrativas (en constante expansión, recordémoslo) hacen muy complicado trazar cualquier tipo de argumento. Limitémonos, pues, a anunciar el punto de partida de la historia (lo cual no quiere decir el inicio, pues comienzo y fin son dos conceptos lábiles e imprecisos en la textualidad balpiana): la desaparición de un tal General Proust, víctima probablemente de un complot político, lleva a diez personajes a reunirse para intentar desentrañar los hechos ocurridos, provocando que la historia se bifurque entonces en mil direcciones. Como escribía al respecto Anne-Marie Boisvert (2006), «c'est ainsi que s'écrit l'hyperfiction *La disparition du Général Proust*, comme un work-in-progress, un récit de récits en expansion perpétuelle, soumis à des changements permanents et sans version définitive. Multipliant les points de vue et les points de fuite, cette hyperfiction court sur plusieurs blogs [...] qui se développent parallèlement, se croisent, parfois, jouant les uns contre les autres, en contrepoint, mais sans se fondre». Entre los distintos blogs se produce, pues, un continuo entrecruzamiento no solo de historias y de temas, sino también de personajes, que van apareciendo aquí y allá, e incluso se leen entre ellos: Albertine (personaje protagonista de «Les inédits de Marc Hodges») lee el blog titulado «Gannançay», mientras Charlus (protagonista de «Le journal de Charlus») confiesa en

¹⁵³ En efecto, la hipernovela parece poner en entredicho el concepto de trama, al menos tal como suele entenderse desde los formalistas rusos. Boris Tomashevski definía la trama como el «conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra» (2005: 88); pero si los distintos fragmentos que conforman la hipernarración pueden ser unidos por el lector a su libre antojo, entonces la vinculación existente entre ellos no es única, por lo que en todo caso cabría hablar de una multiplicidad (o potencialidad) de tramas. George Landow, entre otros, se hace eco de esta idea al asegurar que «el hipertexto, que pone en entredicho la narración y todas las formas literarias basadas en la linealidad, también pone en tela de juicio las ideas de trama e hilo narrativo corrientes desde Aristóteles» (2009: 274), por lo que podríamos afirmar que la hipernovela llega incluso a «cuestionar la noción universalista de narratividad», por decirlo con palabras de Domingo Sánchez-Mesa (2008a: 216).

su diario estar leyendo «Général Proust». Así, huelga decir que la blognovela de Balpe está recorrida por una multiplicidad de voces narrativas que se disparan en numerosas direcciones, construyendo un laberinto polifónico digno del mismísimo Dédalo.

Con *La disparition du Général Proust* podemos comprobar, una vez más, cómo se actualiza el interés oulipiano por la fragmentación, la potencialidad, la multisequencialidad o la participación del lector, aprovechando todas las posibilidades hipermediales e interactivas que el hipertexto digital (de última generación, cabría decir) ofrece. Al fin y al cabo, por terminar citando al propio Balpe (2000),

il s'agit alors de concevoir, non plus une fiction définie et fixe, mais un espace ouvert de fictions proposant de multiples possibles dans l'espace lui-même ouvert d'Internet: il n'est plus question de raconter au lecteur une histoire, mais de lui permettre, dans un univers fictionnel, de construire son histoire. Toute lecture d'une fiction interactive et générative s'apparente ainsi au jeu: elle se veut inépuisable car elle n'a de sens que dans la confrontation permanente des lectures.

Y si a alguien aún le quedan dudas sobre el alcance de este tipo de textos literarios, bastará decir que la blognovela de Jean-Pierre Balpe había sobrepasado en marzo de 2010 (última fecha en que se recoge la estadística) el millón y medio de visitantes, como lo demuestra el gráfico de la ilustración 36. Desde luego, a más de un autor oulipiano de la vieja guardia le habría gustado llegar a tener un millón y medio de «visitantes»...

Así, viendo en perspectiva la obra balpiana, no cabe duda de que teoría y práctica han acabado encontrándose al final del camino, allí donde un gran cartel anuncia la consolidación definitiva de un tipo de literatura que anunciara ya el *I Ching* hace tres mil años: un cartel en el que puede leerse, con letras azules y subrayadas, [HIPERTEXTUALIDAD](#).

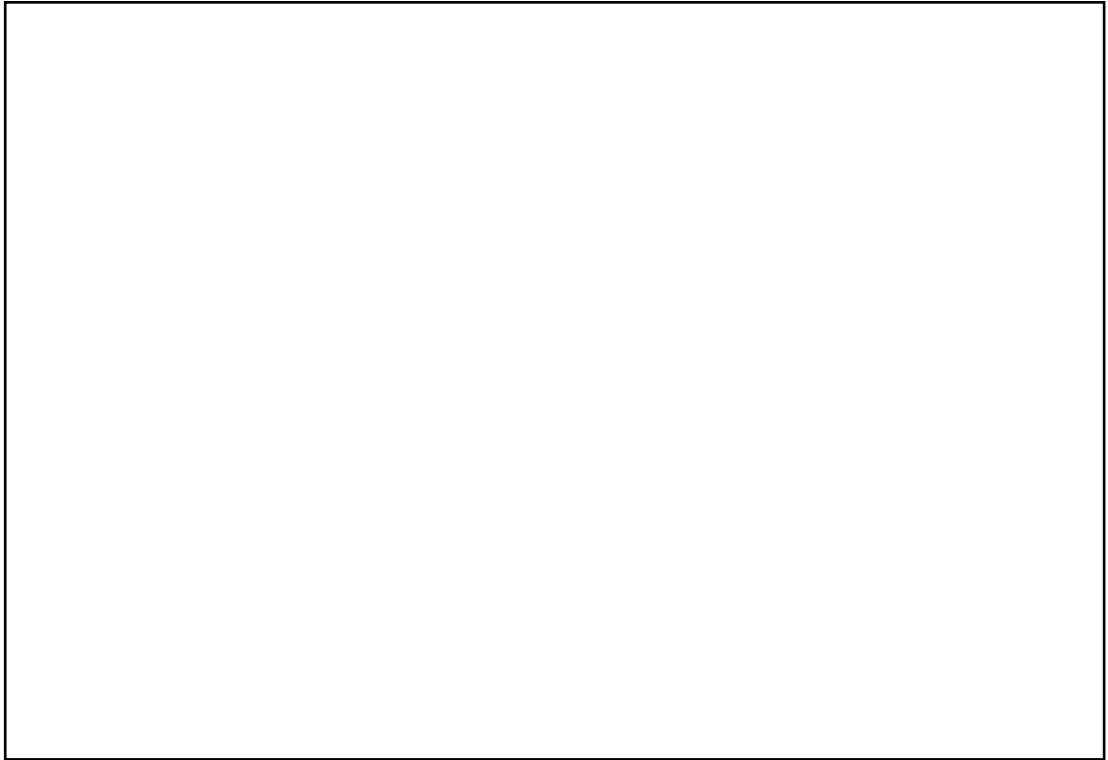


Ilustración 36: Gráfico que muestra el número de visitantes de La disparition du Général Proust (según los distintos blogs que la conforman).

4. CONCLUSIÓN: A MODO DE EPÍTOME

Si la propiedad conmutativa funcionase igual de bien en el lenguaje que en la aritmética, deberíamos poder decir que concluir es titular, puesto que titular es concluir, como afirmaba André Gardies en el adagio que abre la introducción. Entraríamos así en un bucle de títulos y conclusiones, o en una cinta de Moebius, o incluso en una botella de Klein, más apropiada para esa tridimensionalidad de la que hace gala el hipertexto. Pero como las matemáticas y la lingüística no siempre se rigen por los mismos códigos (por mucho que se esfuercen los oulipianos en hermanarlas) tal vez sea mejor renunciar al tentador quiasmo de la propiedad conmutativa y proponer esta conclusión como una suerte de recapitulación (que no de re-capitulación, pues no pienso rendirme a estas alturas), un intento de hacer balance de lo expuesto hasta ahora.

Planteaba en la introducción una doble hipótesis de trabajo, a partir de la cual ir desovillando la madeja (que otros llaman tesis), con la esperanza de salir airoso del laberinto que yo mismo me proponía construir, al más puro estilo oulipiano. Para ello, lo primero que debía hacer era cartografiar el terreno sobre el que asentar mis hipótesis y afirmar los cimientos que me permitiesen más adelante levantar los muros de mi propio laberinto; de ahí la necesidad de proponer un primer apartado propedéutico, en el que no solo debía dar cuenta del tema de estudio abordado (qué es el hipertexto y qué es el Oulipo, en definitiva), sino empezar a plantear ya algunas cuestiones controvertidas que se derivaban de mi doble hipótesis inicial, a saber: la necesidad de entender

el hipertexto literario desde un punto de vista fundamentalmente estructural y la pertinencia de reivindicar la labor de los propios autores en la conformación y consolidación del concepto hipertexto.

Es así como he empezado proponiendo, en un primer capítulo dedicado a la noción de hipertextualidad literaria, una sencilla definición basada en la idea que tenía el inventor del neologismo, Ted Nelson, según la cual un hipertexto sería un tipo de escritura no secuencial en el que los diferentes bloques que conforman el texto están enlazados entre sí de distintas maneras, de modo que el usuario sea el encargado de construir sus propios itinerarios de lectura. Partiendo de esta definición elemental, he puesto sobre la mesa una de las grandes discusiones mantenidas por los teóricos hipertextuales: ¿debemos limitarnos a considerar el hipertexto como un producto exclusivamente digital o, por el contrario, deberíamos incluir también otros textos literarios de carácter analógico que parecen respetar la definición ofrecida por Ted Nelson? Es aquí donde una reflexión sobre el concepto de estructura se imponía, llevándome a tomar partido por una perspectiva amplia del fenómeno hipertextual, que incluyera tanto obras en soporte electrónico, como obras impresas e incluso anteriores al invento de Gutenberg (sin olvidar, no obstante, que el término 'hipertexto' no fue propuesto hasta 1965). El siguiente paso parecía lógico: puesto que había aceptado la existencia de hipertextos anteriores a la era digital y a la acuñación del término, debía trazar una genealogía del hipertexto *avant la lettre*, que se remontara al *I Ching* (es decir, unos tres mil años atrás) y llegara hasta Nelson, pasando por Ramón Llull, Gottfried Leibniz, Ludwig Wittgenstein o Vannevar Bush, por citar solo algunos de los hitos más relevantes. Esbozado este panorama histórico, había llegado el momento de analizar con más detalle las características del hipertexto literario tal como se ha ido desarrollando desde que Nelson le diera nombre hasta la actualidad, con la influencia determinante de las tecnologías digitales. Pero, dado que un

análisis exhaustivo de todos los rasgos imputables a la hipertextualidad literaria rebasaría con creces los límites de esta tesis, me he visto obligado a acotar los objetivos y limitarme a ofrecer una sintomatología del hipertexto, una selección de los rasgos más habituales e idiosincráticos del fenómeno hipertextual tal como aquí lo hemos entendido: ruptura de la linealidad (o, mejor aún: multiseccionalidad), fragmentariedad, descentralización, virtualidad (entendida como potencialidad), relevancia del papel del lector, interactividad y carácter lúdico (importancia del concepto de juego en el hipertexto literario).

A continuación, para completar la parte propedéutica, debía hacer entrar en escena al otro gran protagonista de esta historia: el Oulipo, el *Ouvroir de Littérature Potentielle* fundado por Raymond Queneau y François Le Lionnais en 1960 (cinco años antes de que Ted Nelson acuñase el término 'hipertexto'). Así, tras un primer apartado dedicado a trazar una breve historia del más de medio siglo de existencia del grupo (partiendo del Collège de 'Pataphysique hasta llegar al Alamo, pasando por el nacimiento del Oulipo y su doble tarea oulipista y sintoulipista), he intentado proponer una suerte de poética o estética oulipiana, aun a sabiendas de la dificultad de tal empresa, puesto que los propios oulipianos se muestran generalmente reacios a aceptar la existencia de cualquier tipo de dogma u ortodoxia que los defina o represente: lo máximo que aceptan (y con indisimulado orgullo) es ser considerados ratas que crean el laberinto del que luego intentarán salir. No obstante, esta ha sido mi particular lectura taxonómica de una improbable poética oulipiana: aversión por el azar, la aleatoriedad y la inspiración; uso y necesidad de la *contrainte* (constricción, restricción, coerción, regla, traba) como principal herramienta creativa; búsqueda de la potencialidad como aspiración última del producto literario (siendo la hipertextualidad una forma posible de alcanzar la potencialidad); necesidad de un lector activo que sea capaz de interactuar con la obra y convertir en acto lo que solo

existía en potencia; importancia del juego como principio formal y estético; y uso de la ciencia y de la tecnología (con las matemáticas como ariete) aplicadas a la creación literaria. Por último, dado que esta tesis está escrita y concebida desde el ámbito hispánico, he considerado oportuno incluir un apartado dedicado a la recepción del Oulipo en España, para poder dar cuenta de la influencia que el *Ouvroir de Littérature Potentielle* ha tenido dentro de nuestras fronteras. Y así he terminado la parte propedéutica, dejando que flotasen en el aire las evidentes concomitancias entre algunos de los síntomas del hipertexto y los principios estéticos oulipianos.

Sentadas las bases de nuestro tema de estudio y puestas boca arriba las cartas con las que jugar, la segunda parte de esta tesis (de carácter eminentemente analítico) se proponía como un intento por demostrar la doble hipótesis de trabajo. Es decir: ofrecer un corpus representativo de obras oulipianas que viniesen a constatar que el hipertexto es ante todo una estructura (independientemente de que su soporte sea analógico o digital) y que el concepto se ha enriquecido y ha evolucionado gracias a la labor creativa de los escritores del Oulipo (como ejemplo paradigmático, pero no único, por descontado). Por motivos metodológicos, los textos estudiados se han agrupado siguiendo un orden cronológico y autorial.

Así, en primer lugar, con la finalidad de demostrar que las prácticas hipertextuales oulipianas no surgen *ex nihilo*, he creído pertinente incluir un capítulo dedicado a los llamados plagios por anticipación, es decir, aquellos textos anteriores al Oulipo que trabajaban ya con constricciones de tipo combinatorio o estructuras multisequenciales, como los laberintos españoles del siglo de oro o las *Nouvelles impressions d'Afrique* de Raymond Roussel –uno de los grandes plagarios por anticipación oulipianos–, añadiendo también algunas obras publicadas después del nacimiento del *Ouvroir de Littérature*

Potentielle pero antes del acuñamiento del término 'hipertexto' (como *Composición n.º 1* de Marc Saporta, *Pálido fuego* de Nabokov, *Rayuela* de Cortázar o *Juego de cartas* de Max Aub), con la intención de constatar que la fundación del Oulipo vino acompañada de un importante auge en la publicación de hipertextos analógicos.

A continuación, he dedicado cuatro capítulos a los cuatro autores más influyentes del Oulipo (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino y Jacques Roubaud), con la intención de hacer aflorar los hipertextos y pseudohipertextos que hay en su obra, hayan sido o no reivindicados anteriormente por la crítica hipertextual. Así, al lado de hipertextos indiscutibles como los *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau o *Le grand incendie de Londres* de Jacques Roubaud, se han dado cita libros como *La vida instrucciones de uso* de Georges Perec o *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino, que deben ser considerados más bien como pseudohipertextos (neologismo que he propuesto para designar aquellas obras que anuncian cierto tipo de hipertextualidad, pero que no llegan a reunir los «requisitos» necesarios para que podamos hablar propiamente de hipertextos). Junto a estos *chefs-d'œuvre* he analizado otras obras menos conocidas pero igualmente representativas del interés de los cuatro grandes autores oulipianos por las estructuras multisequenciales, fragmentarias, virtuales, descentralizadas o interactivas, como «Un conte à votre façon», «Doscientas cuarenta y tres postales en colores auténticos», «El incendio de la casa abominable» o el *Sursonnet de Braffort-Heredia*, por citar solo un ejemplo de obra menor de cada uno de los cuatro autores.

Finalmente, para acabar de completar el cuadro, no podían faltar dos capítulos que demostrasen que el interés oulipiano por las estructuras hipertextuales se extiende a los demás miembros del grupo y abarca los intangibles dominios de la literatura digital. De ahí que, a modo de florilegio, me haya parecido necesario ofrecer algunos ejemplos

de obras hipertextuales de otros miembros del Oulipo menos populares, como François Le Lionnais, Jean Queval, Claude Berge, Jacques Duchateau, Luc Étienne, Paul Fournel, Harry Mathews, Jacques Jouet, Olivier Salon o Frédéric Forte, a sabiendas de que no podía ser una lista exhaustiva (sobre todo teniendo en cuenta que una veintena de oulipianos siguen en activo y que es probable que en estos momentos estén pergeñando nuevos hipertextos). Asimismo, se imponía de manera imperiosa un capítulo dedicado a los hipertextos digitales creados por la rama electrónica del Oulipo, el Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs (Alamo), desde sus trabajos iniciales a principios de los años ochenta hasta las más recientes propuestas hipertextuales de uno de sus fundadores, Jean-Pierre Balpe.

Hasta aquí el epítome, la síntesis, la recapitulación. Ahora toca preguntarse, a modo de conclusión, si han quedado demostradas las hipótesis planteadas inicialmente en este ensayo. Aunque debo reconocer que no me gusta mucho la palabra ‘conclusión’, pues procede del latín *concludere*, que significa ‘cerrar’, ‘encerrar’ (Corominas, 1973: 164). Y yo no quiero cerrar nada, ni encerrar a nadie. Más bien pretendo, como comparatista, todo lo contrario: abrir, multiplicar los caminos y los puntos de vista. Y aunque parezca que en el bosque hipertextual todos los senderos están ya trillados, nada más lejos de la realidad: todavía queda mucho por decir y muchas vías que explorar, y no solo en lo que respecta al presente y al futuro del hipertexto, sino también a su pasado. Buen ejemplo de ello es el papel desempeñado por el Oulipo, pues aunque las relaciones entre la literatura potencial y la hipertextual han sido señaladas por los críticos con asiduidad, la verdad es que a menudo lo han hecho de manera lamentablemente vaga. La presente tesis aspira, así, en la medida de sus posibilidades, a contribuir al esclarecimiento de esta influencia mutua, profundizando en los vínculos entre el hipertexto y el Oulipo para crear nuevas conexiones que permitan seguir avanzando

en el estudio de una forma literaria que ha dado y dará mucho que hablar. Al fin y al cabo, si el pensamiento es la conexión entre las células neuronales, el objetivo de la literatura comparada no es otro que el de crear conocimiento a través de la propuesta de nuevas conexiones culturales, por lo que podríamos llegar a afirmar que el comparatismo y el hipertexto se definen, curiosamente, a partir de un mismo elemento: el enlace. Es de esperar, así, que al haber profundizado en las relaciones entre oulipismo e hipertextualidad hayamos podido tender nuevos enlaces que nos ayuden a comprender mejor nuestro campo de estudio.

Sea como fuere, la pregunta sigue estando sobre la mesa: ¿se han confirmado las hipótesis iniciales de este trabajo? No debería ser yo el que respondiera, sino el lector: suya es la última palabra. Pero, en cualquier caso, la cuestión no puede ser respondida de un modo apodíctico, por la sencilla razón de que en el campo de las humanidades (y más aún en el de la literatura comparada) no existen las verdades absolutas, y ese tal vez sea su mayor interés. ¿He conseguido demostrar la pertinencia de considerar el hipertexto literario como una estructura particular, independientemente de que su soporte sea analógico o digital? ¿He logrado resaltar la importancia de la actividad creadora para el desarrollo y constitución del concepto hipertexto? ¿He podido corroborar la estrecha relación existente entre la literatura potencial y la hipertextual? ¿He conseguido llamar la atención sobre el interés del Oulipo para la teoría literaria contemporánea, especialmente para aquella preocupada por las nuevas formas de hipertextualidad? Francamente, espero que sí. Pero no menos francamente debo decir que no me importa tanto que la respuesta a estas preguntas sea afirmativa, como que dichas preguntas hayan podido ser planteadas, contribuyendo a reflexionar sobre ese complejo, controvertido y apasionante fenómeno que es la literatura hipertextual. Al fin y al cabo, como diría Gadamer (1999: 440), «preguntar es más difícil que contestar», así que mi mayor aspiración al

escribir esta tesis no era dar respuestas, sino llegar a plantear las preguntas adecuadas, sembrar los interrogantes necesarios para el enriquecimiento y profundización del debate.

Ahora, mientras escribo las últimas líneas de este ensayo y me preparo para bajar el telón, vuelvo a recordar aquellas canículas de adolescencia pobladas de libros rojos que me obligaban a elegir constantemente. Y pienso que solo así, sabiendo que *no hay opciones acertadas o erróneas, sino muchas elecciones posibles*, seré capaz de volver a bajar las persianas de mi cuarto y convertirme en protagonista de nuevas aventuras literarias. Es probable, me digo mientras apago las luces de la sala, que esta vez haya podido salir airoso de mi propio laberinto; pero quién sabe si el mundo que me espera fuera no será aun más inextricable, regido por otras reglas que aún ignoro.

5. BIBLIOGRAFÍA¹⁵⁴

BIBLIOGRAFÍA CITADA¹⁵⁵

- AARSETH, Espen (1997a): *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, John Hopkins University Press, Baltimore/Londres.
- (1997b): «No linealidad y teoría literaria», en George P. LANDOW (comp.): *Teoría del hipertexto*, Paidós, Barcelona, pp. 71-108.
- (2004): «La literatura ergódica», en Domingo SÁNCHEZ-MESA: *Literatura y Cibercultura*, Arco/Libros, Madrid, pp. 117-145.
- (2006): «Sin sensación de final: La estética hipertextual», en María Teresa VILARIÑO PICOS y Anxo ABUÍN GONZÁLEZ: *Teoría del hipertexto: La literatura en la era electrónica*, Arco/Libros, Madrid, pp. 93-119.
- ADELL, Joan-Elies (2004): «Las palabras y las máquinas. Una aproximación a la creación poética digital», en Domingo SÁNCHEZ-MESA: *Literatura y Cibercultura*, Arco/Libros, Madrid, pp. 269-296.
- ALAMO (2002): *CAVF: Conte à votre façon*, en <http://lapal.free.fr/cavf/> [fecha de consulta: 3 de septiembre de 2009].
- (2012a): «Programmes», en <http://alamo.mshparisnord.org/programmes/programmes.html>.
- (2012b): «Projet LAPAL 2», en <http://attrd.free.fr/lapal/Projet.htm>.
- (2012c): «Lapal 2000: Documentation», en <http://attrd.free.fr/lapal/Aide/aide.htm>.

¹⁵⁴ Las normas bibliográficas acostumbran a recomendar que, para citar los documentos consultados en Red, se indique la correspondiente fecha de consulta. Sin embargo, para no recargar excesivamente el aparato bibliográfico, y dado que la mayoría de documentos referenciados siguen actualmente activos (comprobación realizada a fecha de 1 de junio de 2012), he preferido conservar la indicación solamente en aquellos casos que ya no están disponibles.

¹⁵⁵ Todas las citas y pasajes que aparecen señalados en la tesis según el sistema Harvard (ver nota 1) remiten a este apartado de la bibliografía. En el apartado bibliográfico siguiente se incluirán (aunque sin voluntad de exhaustividad) otros textos consultados que no han sido finalmente citados de manera explícita —si bien han contribuido, en mayor o menor medida, a la gestación de esta tesis—, así como aquellas obras mencionadas o aludidas —siquiera tangencialmente— a lo largo y ancho del trabajo.

- ALCALÁ Y HERRERA, Alonso de (1641): *Varios efectos de amor en cinco novelas exemplares; y nuevo artificio de escreuir prosas y versos sin vna de las cinco letras vocales, excluyendo vocal diferente en cada nouela*, Manuel da Silva (impr.), Lisboa.
- ALTARRIBA, Antonio (ed.) (1987): *Sobre literatura potencial (actas del Encuentro sobre Literatura Potencial, celebrado en Vitoria del 2 al 6 de diciembre de 1985, y organizado por el Departamento de Filología Francesa de la Universidad del País Vasco)*, Universidad del País Vasco, Vitoria.
- ASENSI PÉREZ, Manuel (2003): *Historia de la teoría de la literatura*, vol. II (*El siglo XX hasta los años sesenta*), Tirant lo Blanch, Valencia.
- AUB, Max (2003): *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, Renacimiento, Sevilla.
- (2010): *Juego de cartas*, Cuadernos del Vigía, Granada.
- BAETENS, Jean (2004): «Bande dessinée et contrainte», en Jan BAETENS y Bernardo SCHIAVETTA (dir.): *Le goût de la forme en littérature: Écritures et lectures à contraintes (actes du Colloque de Cerisy, 14-21 août 2001)*, Collection Formules/ Association Noesis-France, s. l., pp. 132-136.
- y Bernardo SCHIAVETTA (2004): «Définir la contrainte?», en Jan BAETENS y Bernardo SCHIAVETTA (dir.): *Le goût de la forme en littérature: Écritures et lectures à contraintes (actes du Colloque de Cerisy, 14-21 août 2001)*, Collection Formules/ Association Noesis-France, s. l., pp. 344-347.
- BALPE, Jean-Pierre (1986): *Initiation à la génération de textes en langue naturelle*, Eyrolles, París.
- (1990): *Hyperdocuments, hypertextes, hypermédias*, Eyrolles, París.
- (1992a): «Pourquoi ce numéro?», *Action Poétique (Informatique-KAOS 3)*, n.º 129/130 (4.º trimestre), pp. 2-3.
- (1992b): «L'“ange” ou le “diable” en boîte?», *Action Poétique (Informatique-KAOS 3)*, n.º 129/130 (4.º trimestre), pp. 6-10.
- (1994): «Una literatura tan técnica...», *Semiosfera. Revista de Humanidades y Tecnologías*, n.º 1 (invierno), pp. 9-25.
- (1995): «Pour une littérature informatique: un manifeste...», en Alain VUILLEMIN y Michel LENOBLE (comp.): *Littérature et informatique: La littérature générée par ordinateur*, Artois Presses Université, Artois, pp. 19-32.
- (1997a): «Trois mythologies et un poète aveugle», en <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Creation.html>.
- (1997b): «Produire, Reproduire, Re-produire», *Aura digital. Estudios de cibercultura hipertextual*, en http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/balpe4.html.
- (2000): «Trajectoires: la fiction de la fiction», en <http://www.ciren.org/ciren/colloques/061200/balpe-ri.html>.

- (2006): «Après le livre...», en Jean-Pierre BALPE y Manuela DE BARROS: *L'art a-t-il besoin du numérique?*, Lavoisier, París, pp. 231-249.
- (2012a): *Romans*, en <http://romans.over-blog.com/>.
- (2012b): *Écrits de Marc Hodges*, en <http://sensdelavie.canalblog.com/>.
- BARBOSA, Pedro y Luis Carlos PETRY (2009): *Alletsator*, en <http://po-ex.net/alletsator/>.
- BARITAU, Alain (1990): «Xanadu: Les rêves planétaires de Ted Nelson», *Sciences et vie micro*, n.º 77 (noviembre), pp. 190-193.
- BARRAS, Ambroise (1999): «Œuvres en transformation, Lecteurs en interaction: Trois lectures informatiques», en Alain VUILLEMIN y Michel LENOBLE (comp.): *Littérature, Informatique, Lecture: De la lecture assistée par ordinateur à la lecture interactive*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, pp. 161-172.
- BARTHES, Roland (1987): *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona.
- (2001): *S/Z*, Siglo XXI, Madrid.
- BAUDOT, Jean A. (1964): *La machine à écrire: Le premier recueil de vers libres rédigés par un ordinateur électronique*, Les Éditions du Jour, Montréal.
- BAYARD, Pierre (2009): *Le Plagiat par anticipation*, Les Éditions de Minuit, París.
- BEAUMATIN, Éric (1987): «Notas escuetas sobre ingenios, estructuras y naciones, a propósito de algunos preoulipismos en lengua castellana», en Antonio ALTARRIBA (ed.): *Sobre literatura potencial (actas del Encuentro sobre Literatura Potencial, celebrado en Vitoria del 2 al 6 de diciembre de 1985, organizado por el Departamento de Filología Francesa de la Universidad del País Vasco)*, Universidad del País Vasco, Vitoria, pp. 99-104.
- (2006): «Le concept de *clinamen* dans le cadre de la théorie potentialiste de la littérature: Propositions pour une textogénèse», en José REYES, Luis SÁNCHEZ, Amalia MARÍN y Rafael GARCÍA (ed.): *Creatividad y literatura potencial (actas de las Primeras Jornadas Hispano-Francesas de Creatividad y Literatura Potencial. Córdoba, abril 2003)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, pp. 25-44.
- y Claude BERGE (1990): «Georges Perec et la combinatoire», *Cahiers Georges Perec (Mélanges)*, n.º 4, pp. 83-96.
- BELLOS, David (1994): *Georges Perec: Une vie dans les mots*, Seuil, París.
- BELLOUR, Raymond (2009): «Jacques Roubaud en six stations», en Jacques ROUBAUD: *'le grand incendie de Londres'*, Seuil, París, pp. 383-388.
- BELPOLITI, Marco (2010): *Settant*, Einaudi, Turín.
- BÉNABOU, Marcel (1994): *Por qué no he escrito ninguno de mis libros*, Anagrama, Barcelona.
- (2001): «Quarante siècles d'Oulipo», *Magazine Littéraire (L'Oulipo: La littérature comme jeu)*, n.º 398 (mayo), pp. 20-26.

- (2012): «Exhiber/Cacher», en <http://www.ouliipo.net/oulipiens/document16300.html>.
- y Cécile DE BARY (2004): «Las obras del obrador: Entrevista a Marcel Bénabou», *Quimera, revista de literatura (El Oulipo: La potencia del obrador)*, n.º 244 (mayo), pp. 12-17.
- BENS, Jacques (1981): «Queneau oulipien», en *OULIPO: Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, París, pp. 22-33.
- (2005): *Genèse de l'Oulipo (1960-1963)*, Le Castor Astral, Burdeos.
- BERGE, Claude (1973): «Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire», en *OULIPO: La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, Gallimard, París, pp. 43-57.
- (1990): *La princesse aztèque ou contraintes pour un sonnet à longueur variable*, en *OULIPO: La Bibliothèque Oulipienne (précédé des Deux Manifestes de François Le Lionnais)*, vol. II, Seghers, París, pp. 73-82.
- (2000): *Qui a tué le duc de Densmore?*, en *OULIPO: La Bibliothèque Oulipienne*, vol. 5, Le Castor Astral, Burdeos, pp. 125-149.
- BERNARD, Michel (1993): «Hypertexte: la troisième dimension du langage», *Texte: Revue de Critique Littéraire (Texte et informatique)*, n.º 13/14, pp. 5-20.
- BESSON, Christian y Catherine WEINZAEPFLEN (1980): *Manger, Yellow Now / Maison de la Culture de Chalon-sur-Saône, Liège/Chalon-sur-Saône*.
- BISENIUS-PENIN, Carole (2008): *Le roman oulipien*, L'Harmattan, París.
- BLANCHOT, Maurice (1992): *El espacio literario*, Paidós, Barcelona.
- BLANCO, Emilio (2003): «El canon en la era electrónica», en María José VEGA (ed.): *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Mare Nostrum, Madrid, pp. 63-72.
- BOISVERT, Anne-Marie (2006): «Du côté de chez Balpe», *Magazine Électronique du CIAC*, n.º 24, en http://magazine.ciac.ca/archives/no_24/oeuvre4.htm.
- BOLTER, Jay David (2006): «Ficción interactiva», en María Teresa VILARIÑO PICOS y Anxo ABUÍN GONZÁLEZ: *Teoría del hipertexto: La literatura en la era electrónica*, Arco/Libros, Madrid, pp. 243-297.
- BOOTZ, Philippe (2002): «Alire: un cuestionamiento irreductible de la literatura», *UOC. Revista digital d'humanitats*, en <http://www.uoc.edu/humfil/articles/esp/bootz0302/bootz0302.html>.
- (2004): «Comment c'est comme ça», en Jan BAETENS y Bernardo SCHIAVETTA (dir.): *Le goût de la forme en littérature: Écritures et lectures à contraintes (actes du Colloque de Cerisy, 14-21 août 2001)*, Collection Formules/Association Noesis-France, pp. 59-81.
- BORGES, Jorge Luis (1996a): «Kafka y sus precursores», en Jorge Luis BORGES: *Obras Completas*, vol. II, Emecé, Buenos Aires, pp. 88-90.

- (1996b): «La biblioteca de Babel», en *Obras Completas*, vol. I, Emecé, Buenos Aires, pp. 465-471.
- (1996c): «El jardín de senderos que se bifurcan», en *Obras Completas*, vol. I, Emecé, Buenos Aires, pp. 472-480.
- BORRÀS CASTANYER, Laura (2003): «“Leed, leed, malditos”. Notas para una hermenéutica de la lectura hipertextual», en María José VEGA (ed.): *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Mare Nostrum, Madrid, pp. 189-201.
- (2005): «Teorías literarias y retos digitales», en Laura BORRÀS CASTANYER (ed.): *Textualidades electrónicas: Nuevos escenarios para la literatura*, UOC, Barcelona, pp. 23-79.
- (2006): «Ramon Llull: an ergodic literary system», *CyberText Yearbook*, en <http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/78.pdf>.
- (2008): «Pero, ¿hay realmente un cambio de paradigma? Un análisis apresurado mientras la literatura pierde los papeles», en Dolores ROMERO LÓPEZ y Amelia SANZ CABRERIZO (ed.): *Literaturas del texto al hipermedia*, Anthropos, Rubí, pp. 273-289.
- BOUCHARDON, Serge (2008): «Littérature numérique: préservation et valorisation des œuvres», en <http://www.utc.fr/~bouchard/articles/bouchardon-preservation-valorisation-litt-numerique-%20fevrier2008.pdf>.
- BRAFFORT, Paul (1981/1988): «F.A.S.T.L.: Formalismes pour l'analyse et la synthèse de textes littéraires», en OULIPO: *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, París, pp. 108-137. [La edición del *Atlas de littérature potentielle* es de 1981, pero el artículo de Paul Braffort es un añadido de 1988, sin que el editor haya cambiado el año de edición de la obra.]
- (1984): «La littérature assistée par ordinateur», *Action Poétique (Alamo)*, n.º 95 (2.º trimestre), pp. 12-20.
- (2000): «Oulipo et 'Pataphysique», *Magazine Littéraire (La Pataphysique: Histoire d'une société très secrète)*, n.º 388 (junio), pp. 57-59.
- (2001a): «François Le Lionnais, encyclopédiparate», *Magazine Littéraire (L'Oulipo: La littérature comme jeu)*, n.º 398 (mayo), pp. 45-49.
- (2001b): «Italo Calvino sur les sentiers du labyrinthe», *Magazine Littéraire («L'Oulipo: La littérature comme jeu»)*, n.º 398 (mayo), pp. 57-60.
- (2002a): «L'Alamo en avant "post-"», en http://www.paulbraffort.net/litterature/alamo/alamo_avant_post.html.
- (2002b): *L'Intelligence artificielle*, en <http://www.paulbraffort.net/ia/ia.html>.
- (2002c): «OuLiPo et 'Pataphysique», en http://www.paulbraffort.net/litterature/pataphysique/oulipo_pata.html.
- (2002d): *Science et littérature: Les deux cultures, à l'aube du troisième millénaire*, en http://www.paulbraffort.net/science_et_lit/science_et_lit.html.

- (2002e): «L'ordre dans le crime: Une expérience cybernétique avec Italo Calvino», en http://www.paulbraffort.net/litterature/critique/calvino_crime.html.
 - (2004): *Les univers bibliothèques: visibles invisibles réel(le)s virtuel(le)s*, Oulipo, Paris (Bibliothèque Oulipienne, 130).
 - (2009): «Le Dessein des Mots Animés», en <http://alamo.mshparisnord.org/publications/DesMAN.html> [fecha de consulta: 5 de julio de 2009].
 - (2010): «Calvino périmathématicien», *Tangente. L'aventure mathématique* («*Mathématique & Littérature: Une fascination réciproque*»), n.º 28, pp. 30-32.
 - y Josiane JONCQUEL-PATRIS (1994): «Alamo: Une expérience de douze ans», en http://www.paulbraffort.net/litterature/alamo/alamo_experience.html.
- BRASSEUR, Roland (1995): «Relecture d'un ouvrage de poésie au moyen de l'ordinateur: *Appartient à*, de Jacques Roubaud», en Alain VUILLEMIN y Michel LENOBLE (comp.): *Littérature et informatique: La littérature générée par ordinateur*, Artois Presses Université, Artois, pp. 301-311.
- BRECHT, Bertolt (1985): *Galileo Galilei*, Edicions de 1984, Barcelona.
- BURGELIN, Claude (2001): «Quelques remarques sur le sujet oulipien en guise de préface», en Marcel BÉNABOU, Jacques JOUET, Harry MATHEWS y Jacques ROUBAUD: *Un art simple et tout d'exécution: Cinq leçons de l'Oulipo, cinq leçons sur l'Oulipo*, Circé, s. l., pp. 9-20.
- , Paul FOURNEL, Béatrice DE JURQUET, Harry MATHEWS y Georges PEREC (1990): *La Cantatrice Sauve*, en OULIPO: *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. I, Seghers, Paris, pp. 305-322.
- BUSH, Vannevar (2006): «Cómo podríamos pensar», en <http://biblioweb.sindominio.net/pensamiento/vbush-es.html>.
- CALVINO, Esther (1993): «Nota de Esther Calvino», en Italo CALVINO: *La gran bonanza de las Antillas*, Tusquets, Barcelona, pp. 7-9.
- CALVINO, Italo (1970a): *El barón rampante*, Planeta, Barcelona.
- (1970b): *Marcovaldo: O sea las estaciones en la ciudad*, Destino, Barcelona.
- (1980): «Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)», en Italo CALVINO: *Una pietra sopra: Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Turín, pp. 164-181.
- (1981a): «Le Château des destins croisés», en OULIPO: *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Paris, pp. 382-386.
- (1981b): «Prose et anticombinatoire», en OULIPO: *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Paris, pp. 319-331.
- (1984): «Cybernétique et fantasmes ou de la littérature comme processus combinatoire», en Italo CALVINO: *La machine littérature*, Seuil, Paris, pp. 7-23.

- (1990a): *El castillo de los destinos cruzados*, 2.^a ed., Siruela, Madrid.
 - (1990b): *Comment j'ai écrit un de mes livres*, en OULIPO: *La Bibliothèque Oulipienne (précédé des Deux Manifestes de François Le Lionnais)*, vol. II, Seghers, París, pp. 25-44.
 - (1993): «El incendio de la casa abominable», en Italo CALVINO: *La gran bonanza de las Antillas*, Tusquets, Barcelona, pp. 183-197.
 - (1995a): «Cibernética y fantasmas (apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio)», en Italo CALVINO: *Punto y aparte: Ensayos sobre literatura y sociedad*, Tusquets, Barcelona, pp. 186-203.
 - (1995b): «El desafío al laberinto», en Italo CALVINO: *Punto y aparte: Ensayos sobre literatura y sociedad*, Tusquets, Barcelona, pp. 99-114.
 - (1996): *Las ciudades invisibles*, 4.^a ed., Siruela, Madrid.
 - (2001): *Si una noche de invierno un viajero*, 4.^a ed., Siruela, Madrid.
 - (2002): *Seis propuestas para el próximo milenio*, 5.^a ed., Siruela, Madrid.
 - (2010): *El bosque-raíz-laberinto*, en <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ita/calvino/bosque.htm>.
- CALVO MONTORO, María J. (2003): *Italo Calvino*, Síntesis, Madrid.
- CAMARERO, Jesús (2004a): *Metaliteratura: Estructuras formales literarias*, Anthropos, Rubí.
- (2004b): «Poemas que son uno y mil millones», *Quimera, revista de literatura (El Oulipo: La potencia del obrador)*, n.º 244, pp. 24-27.
- CAMPAIGNOLLE-CATEL, Hélène (2006): «Un conte à votre façon de Queneau: délinquance ou insignifiance?», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 106, pp. 133-156, en <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2006-1-page-133.htm>.
- CAPPELLO, Sergio (2007): *Les années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980): Sous le signe de Raymond Queneau*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, París.
- CARADEC, François (1997): *Raymond Roussel*, Fayard, París.
- CARAMUEL, Juan (1663): *Primus calamus ob oculos ponens metametricam, quae variis currentium, recurrentium, adscendentium, descendentium, nec-non circumvolantium versuum ductibus, aut aeri incisos, aut buxo insculptos, aut plumbo infusos, multiformes labyrinthos exornat*, Fabius Falconius, Roma.
- (1981): *Laberintos*, Visor, Madrid.
- CATONNÉ, Jean Marie (1992): *Queneau*, Belfond, París.
- CATURLA, Alberto (2009): *A orillas del texto: Por una teoría del espacio paratextual narrativo* (tesis no publicada, dirigida por Robert CANER LIESE, Universidad de Barcelona; consultada por gentileza del autor).
- CIPPOLINI, Rafael (ed.) (2009): *'Patafísica: Epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato*, Caja Negra, Buenos Aires.

- CLÉMENT, Jean (2000): «Del texto al hipertexto: hacia una epistemología del discurso hipertextual», *Hipertulia*, en <http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/clement.htm>.
- (2004): «Hypertexte et contrainte», en Jan BAETENS y Bernardo SCHIAVETTA (dir.): *Le goût de la forme en littérature: Écritures et lectures à contraintes (actes du Colloque de Cerisy, 14-21 août 2001)*, Collection Formules/ Association Noesis-France, s. l., pp. 82-92.
- (2006): «El hipertexto de ficción: ¿Nacimiento de un nuevo género?», en María Teresa VILARIÑO PICOS y Anxo ABUÍN GONZÁLEZ: *Teoría del hipertexto: La literatura en la era electrónica*, Arco/Libros, Madrid, pp. 77-91.
- CLOCHÉ, Sébastien (2000): «Une société sociétaire», *Magazine Littéraire (La Pataphysique: Histoire d'une société très secrète)*, n.º 388 (junio), pp. 39-42.
- COHEN, John (1969): *Los robots en el mito y en la ciencia*, Grijalbo, México D. F.
- CONSENSTEIN, Peter (2004): «La contrainte et l'enjeu de la mémoire», en Jan BAETENS y Bernardo SCHIAVETTA (dir.): *Le goût de la forme en littérature: Écritures et lectures à contraintes (actes du Colloque de Cerisy, 14-21 août 2001)*, Collection Formules/ Association Noesis-France, pp. 202-214.
- CONTE, David (2001): «Mémoire et utopie dans *W ou le souvenir d'enfance*», *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n.º 16, pp. 139-150, en <http://revistas.ucm.es/fil/11399368/articulos/THEL0101110139A.PDF>.
- COOVER, Robert (1994): «Hypertext fictions», en VV. AA.: *Esriptura i combinatòria*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, pp. 169-171.
- COROMINAS, Joan (1973): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3.^a ed., Gredos, Madrid.
- CORTÁZAR, Julio (1993): *La vuelta al día en ochenta mundos*, Debate, Madrid.
- (1995): *Rayuela*, Alfaguara, Buenos Aires.
- (2000): *Cuentos completos*, vol. 2, Alfaguara, Madrid.
- D'ORS, Eugenio (1949): *Nuevo glosario*, vol. III (MCMXXXIV - MCMXLIII), Aguilar, Madrid.
- DEEMER, Charles (2009): *Hyperdrama*, en <http://www.ibiblio.org/cdeemer/hdrama.htm>.
- DEL LUNGO, Andrea (2003): *L'Incipit romanesque*, Seuil, París.
- DENIZE, Antoine (1999): *Machines à écrire*, Gallimard Multimédias, París.
- (2012): «Itinéraire d'un concepteur multimédia», en http://www2.cndp.fr/DossiersIE/tribune/texte_denize.htm#top.
- DERRIDA, Jacques (2005): «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas», en José Manuel CUESTA ABAD y Juan JIMÉNEZ HEFFERNAN (ed.): *Teorías literarias del siglo XX: Una antología*, Akal, Tres Cantos, pp. 430-433.

- DESCOMBES, René (2000): *Les carrés magiques: Histoire, théorie et technique du carré magique, de l'Antiquité aux recherches actuelles*, Vuibert, Paris.
- DOUGLAS, J. Yellowlees (2003): «Vacíos, mapas y percepción: lo que (no) hacen los lectores de hipertextos», en María José VEGA (ed.): *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Mare Nostrum, Madrid, pp. 159-180.
- DUCHATEAU, Jacques (1990a): *Sanctuaire à Tiroirs (d'après Sanctuaires de W. Faulkner)*, en OULIPO: *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. I, Seghers, Paris, pp. 323-347.
- (1990b): *Les sept coups du tireur à la ligne en apocalypse lent (occupé à lire Monnaie de singe de William Faulkner)*, en OULIPO: *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. I, Seghers, Paris, pp. 271-292.
- (1994): *Le cordon de Saint François. Nouvelle sans fin*, Oulipo, Paris (Bibliothèque Oulipienne, 69).
- ERTZSCHEID, Olivier (2003): «Syndrome d'Elpenor et sérendipité: Deux nouveaux paramètres pour l'analyse de la navigation hypermédia», en Jean-Pierre BALPE, Imad SALEH, Daniel LEPAGE y Fabrice PAPY (coord.): *Hypertextes, hypermédias: créer du sens à l'ère numérique (actes de H²PTM'03, 24-26 septembre 2003)*, Lavoisier, Paris, pp. 133-142.
- ÉTIENNE, Luc (1973): «Poèmes à métamorphoses pour rubans de Moebius», en OULIPO: *La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, Gallimard, Paris, pp. 265-271.
- (1984): «Acrostiche double sur un palindrome utilisant seulement les lettres de "Perec"», en OULIPO: *À Georges Perec*, Oulipo, Paris (Bibliothèque Oulipienne, 23), pp. 35-37.
- FAUTH, Jurgen (2003): «Promesas y limitaciones de la narrativa hipertextual», en María José VEGA (ed.): *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Mare Nostrum, Madrid, pp. 120-128.
- FLAUBERT, Gustave (1980): *Correspondance II (juillet 1851 - décembre 1858)*, Gallimard, Paris (Bibliothèque de la Pléiade).
- FORD, Mark (2004): *Raymond Roussel y la república de los sueños*, Siruela, Madrid.
- FORTE, Frédéric (2005): *Opéras-minute*, Théâtre Typographique, s. l.
- (2010): *Bristols*, Hapax, Hazebrouck [Francia].
- FOUCAULT, Michel (1973): *Raymond Roussel*, Siglo XXI Argentina, Buenos Aires.
- FOURNEL, Paul (1972): *Clefs pour la littérature potentielle*, Denoël, Paris.
- (1981): «Ordinateur et écrivain: L'expérience du Centre Pompidou», en OULIPO: *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Paris, pp. 298-302.
- (2003): *Timothée dans l'arbre*, Seuil, Paris.
- (2005): *Les premières heures de la colonie: Conte en arbre à palabres*, Oulipo, Paris (Bibliothèque Oulipienne, 138).
- (2007): *Chamboula*, Seuil, Paris.

- y Jean-Pierre ÉNARD (1973): «L'arbre à théâtre. Comédie combinatoire», en OULIPO: *La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, Gallimard, París, pp. 277-281.
- FRASSON-MARIN, Aurore (1986): *Italo Calvino et l'imaginaire*, Slatkine, Ginebra/París.
- GACHE, Belén (2006): «La poética visual: en las fronteras entre leer y ver», en <http://www.findelmundo.com.ar/belengache/pvisual.htm>.
- (2007): «Literatura y máquinas», *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, año VII, n.º 24 (agosto), en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=111&id_articulo=5062.
- GADAMER, Hans-Georg (2003): *Verdad y método*, vol. I, 10.^a ed., Sígueme, Salamanca.
- GARDIES, André (1972): «Nouveau Roman et cinéma: Une expérience décisive», en Jean RICARDOU y Françoise VAN ROSSUM-GUYON (dir.): *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, vol. I (*Problèmes généraux*), Union Générale d'Éditions, París, pp. 185-199.
- GARDNER, Martin (1985): *Máquinas y diagramas lógicos*, Alianza, Madrid.
- (2009): *¡Ajá! Paradojas que hacen pensar*, RBA, Barcelona.
- GENETTE, Gérard (1988): «Géneros, "tipos", modos», en Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO (comp.): *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, pp. 183-233.
- (1989): *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.
- GLAZIER, Loss Pequeño (2009): «Jumping to Occlusions», en <http://epc.buffalo.edu/authors/glazier/essays/occlusions/>.
- GREGORI, Lucia (1997): «Combinatoria textual y espacios visuales en Calvino», en María J. CALVO MONTORO y Franco RICCI (coord.): *Italo Calvino: Nuevas Visiones*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, pp. 51-60.
- GRICE, Paul (1991): *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press, Cambridge.
- GRIMALDI, Ralph P. (1997): *Matemáticas discreta y combinatoria: Una introducción con aplicaciones*, 3.^a ed., Addison Wesley Iberoamericana, Naucalpán de Juárez [México].
- GRIVEL, Charles (1999): «Le Fantasma oulipien», en Peter KUON (ed.): *Oulipo-poétiques (actes du Colloque de Salzburg, 23-25 avril 1997)*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Tübinga, pp. 193-198.
- GUILLÉN, Claudio (2005): *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Tusquets, Barcelona.
- HARAWAY, Donna J. (1995): «Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX», en Donna J. HARAWAY:

Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza, Cátedra, Madrid, pp. 251-311.

- HARTJE, Hans, Bernard MAGNÉ y Jacques NEEFS (1993): «Une machine à raconter des histoires», en Georges PEREC: *Cahier de charges de La Vie mode d'emploi (présentation, transcription et notes de Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs)*, CNRS Éditions / Zulma, París.
- HAYLES, N. Katherine (2004): «La condición de la virtualidad», en Domingo SÁNCHEZ-MESA: *Literatura y Cibercultura*, Arco/Libros, Madrid, pp. 37-72.
- HUIZINGA, Johan (2000): *Homo ludens*, Alianza/Emecé, Madrid.
- JARRY, Alfred, Fernando ARRABAL y Ángel OLGOSO (2007): *El siglo Ubú*, Traspies, Granada.
- JOUET, Jacques (1990): «L'Oulipien démasqué», en OULIPO: *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. III, Seghers, París, pp. 11-22.
- (2001): «Avec les contraintes (et aussi sans)», en Marcel BÉNABOU, Jacques JOUET, Harry MATHEWS y Jacques ROUBAUD: *Un art simple et tout d'exécution: Cinq leçons de l'Oulipo, cinq leçons sur l'Oulipo*, Circé, s. l., pp. 33-67.
- (2007): *Du W, de Cortázar et de Li Po*, Oulipo, París (Bibliothèque Oulipienne, 161).
- y Olivier SALON (2002): *Pas de deux: Comédrame booléen*, Oulipo, París (Bibliothèque Oulipienne, 120).
- JOYCE, Michael (1995): «Siren Shapes: Exploratory and Constructive Hypertexts», en: Michael JOYCE: *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics*, The University of Michigan Press, Ann Arbor [Estados Unidos], pp. 39-59.
- KIRALY, Jean-Louis (2011): *€: Remise en jeu*. (Tesina inédita, dirigida por Christelle REGGIANI, Université Charles de Gaulle - Lille 3, UFR de Lettres Modernes. Consultada por gentileza del autor.)
- KOSKIMAA, Raine (2005): «¿Qué es la literatura digital? Una panorámica general de la literatura digital: de los archivos de texto a los e-books», en Laura BORRÁS CASTANYER (ed.): *Textualidades electrónicas: Nuevos escenarios para la literatura*, UOC, Barcelona, pp. 81-94.
- KUON, Peter (1999): «Vers une théorie de la lecture du texte oulipien. Fragments d'un débat», en Peter KUON: *Oulipo-poétiques (actes du Colloque de Salzburg, 23-25 avril 1997)*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Tubinga, pp. 199-222.
- LANDOW, George P. (1997): «¿Qué puede hacer el crítico? La teoría crítica en la edad del hipertexto», en George P. LANDOW (comp.): *Teoría del hipertexto*, Paidós, Barcelona, pp. 17-68.
- (2008): «Literatura comparada del texto al hipertexto, o ¿Qué pueden ofrecer los medios electrónicos a la disciplina?», en Dolores ROMERO LÓPEZ y

- Amelia SANZ CABRERIZO (ed.): *Literaturas del texto al hipermedia*, Anthropos, Rubí, pp. 33-51.
- (2009): *Hipertexto 3.0: La teoría crítica y los nuevos medios en una época de globalización*, Paidós, Barcelona.
- LAPPRAND, Marc (1998): *Poétique de l'Oulipo*, Rodopi, Amsterdam/Atlanta.
- (2004): «Contrainte, norme, et effet de contrainte», en Jan BAETENS y Bernardo SCHIAVETTA (dir.): *Le goût de la forme en littérature: Écritures et lectures à contraintes (actes du Colloque de Cerisy, 14-21 août 2001)*, Collection Formules/ Association Noesis-France, s. l., pp. 28-37.
- LASKOWSKI-CAUJOLLE, Elvira Monika (2008): «L'Épluchure du conte-oignon», en Jacques ROUBAUD: *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador*, suivi de *Le Conte conte le conte et compte* et d'une lecture d'Elvira Laskowski-Caujolle: *L'Épluchure du conte-oignon*, Absalon, Nancy, pp. 155-170.
- LAUNOIR, Ruy (2000): «Un siècle de Pataphysique», *Magazine Littéraire (La Pataphysique: Histoire d'une société très secrète)*, n.º 388 (junio), pp. 21-29.
- LE LIONNAIS, François (1965): *Premios de belleza en ajedrez*, Bruguera, Barcelona.
- (1973a): «La LIPO (Le premier Manifeste)», en OULIPO: *La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, Gallimard, París, pp. 15-18.
- (1973b): «Le second Manifeste», en OULIPO: *La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, Gallimard, París, pp. 19-23.
- (1973c): «Une nouvelle policière en arbre», en OULIPO: *La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, Gallimard, París, p. 272.
- (1973d): «Théâtre booléen», en OULIPO: *La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, Gallimard, París, pp. 263-264.
- (1981): «Raymond Queneau et l'amalgame des mathématiques et de la littérature», en OULIPO: *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, París, pp. 34-41.
- LE TELLIER, Hervé (2006): *Esthétique de l'Oulipo*, Le Castor Astral, Burdeos.
- y Guadalupe Nettel (2012): «Entrevista con Hervé Letellier [sic]», en <http://mexiqueculture.pagesperso-orange.fr/nouvelles6-letellier.htm>.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (1666): *Dissertatio de arte combinatoria*, J. S. Fikium y J. P. Seaboldum, Leipzig.
- LESCURE, Jean (1973): «Petite histoire de l'Oulipo», en OULIPO: *La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, Gallimard, París, pp. 24-35.
- LÉVY, Pierre (1989): *La machine univers: Création, cognition et culture informatique*, La Découverte, París.
- (1999): *¿Qué es lo virtual?*, Paidós, Barcelona.
- LIESTØL, Gunnar (1997): «Wittgenstein, Genette y la narrativa del lector en hipertexto», en George P. LANDOW (comp.): *Teoría del hipertexto*, Paidós, Barcelona, pp. 109-145.

- LOTMAN, Yuri M. (1988): *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid.
- LUKÁCS, Georg (1975): «Sobre la esencia y la forma del ensayo (Carta a Leo Popper)», en Georg LUKÁCS: *El alma y las formas / La teoría de la novela*, Grijalbo, Barcelona, pp. 13-39.
- LUSSON, Pierre, Georges PEREC y Jacques ROUBAUD (2003): *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, Christian Bourgois, París.
- MAGNÉ, Bernard (1990): "Perécriture", dans Claudette ORIOL-BOYER (éd.): *La Réécriture (actes de l'Université d'été tenue à Cerisy-la-Salle du 22 au 27 août 1988)*, Céditel, Grenoble, pp. 67-96.
- (1993a): «De Roussel et Perec, d'architecte: À propos des procédés», en Pierre BAZANTAY y Patrick BESNIER (ed.): *Raymond Roussel: Perversion classique ou invention moderne*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, pp. 245-266.
- (1993b): «Construire l'anodin: les "Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables"», *Le Cabinet d'amateur*, n.º 1 (primavera), pp. 29-53.
- (1993c): «Les cahiers des charges de Georges Perec», *Magazine Littéraire (Georges Perec)*, n.º 316 (diciembre), pp. 69-74.
- (1996): Prefacio a Georges PEREC: *Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerici. Un petit peu plus de quatre mille dessins fantastiques*, Les Impressions Nouvelles, París, s. p.
- (2000): «Machines à écrire, machine à lire», en <http://id.erudit.org/iderudit/005258ar>.
- (2001): «Georges Perec, l'oulibiographe», *Magazine Littéraire (L'Oulipo: La littérature comme jeu)*, n.º 398 (mayo), pp. 52-55.
- (2008): «Postface», en Georges PEREC: *L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation*, Hachette, París, pp. 89-105.
- MANOVICH, Lev (2005): *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*, Paidós, Barcelona.
- MARCOS MONFORT, Mercedes y José Miguel DESUÁREZ (2011): *La plaza, modo de empleo*, Castalia, Madrid.
- MARTÍN SÁNCHEZ, Pablo (2005): «Julio Cortázar y la literatura potencial», *La Siega*, n.º 4 (mayo), en http://www.lasiega.org/entrega4/entrega4_14.pdf.
- (2010): «Inventos españoles (9). El fútbol», *Rinconete* (26 de agosto), en http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/agosto_10/26082010_02.htm.
- (2011a): *Fricciones*, E.D.A. Libros, Benalmádena (Málaga).
- (2011b): «Hypertextualité et pseudo-hypertextualité dans l'œuvre de Georges Perec», *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes* (julio), en <http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/PMartin.pdf>.

- MARTÍNEZ DE SOUSA, José (2004): *Ortografía y ortotipografía del español actual*, Trea, Gijón.
- MATHEWS, Harry (1981a): «L'algorithmme de Mathews», en OULIPO: *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, París, pp. 91-107.
- (1981b): «L'Amour à votre façon», en OULIPO: *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, París, pp. 398-401.
- MATTA, Carlos (2012): «Las alas hechizadas», *Rinconete* (1 de febrero), en http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_12/01022012_02.htm.
- MESTRE, Rosanna (2008): «Democratización de la (re)producción de contenidos en la Red: Wiki, weblog y copyleft», en Virgilio TORTOSA (ed.): *Escrituras digitales: Tecnologías de la creación en la era virtual*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, San Vicente del Raspeig, pp. 475-502.
- MOÍÑO SÁNCHEZ, Pablo (2007): «Plagiarios por anticipación: Georges Perec y la literatura española», en Beatriz MARISCAL y Blanca LÓPEZ DE MARISCAL (ed.): *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos orillas (Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004)*, vol. III, Fondo de Cultura Económica, México D. F., pp. 247-259.
- (2009a): «Lampreas por anticipación y otros poemas barrocos españoles». (Comunicación inédita presentada en el congreso Pé de Letra - Creativade e Literatura Potencial, Vigo, 21-24 de abril de 2009. Consultada por gentileza del autor.)
- (2009b): «Para simplificar», en Georges PEREC: *El aumento, seguido de El arte de abordar a su jefe de servicio para pedirle un aumento*, La Uña Rota, Segovia, pp. 139-156.
- (2011a): «Cinco sonetos de Jean Queval (1)», *El Trujamán: Revista diaria de traducción* (2 de junio), en http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/junio_11/02062011.htm.
- (2011b): «Cinco sonetos de Jean Queval (2)», *El Trujamán: Revista diaria de traducción* (27 de julio), en http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/julio_11/27072011.htm.
- MONCOND'HUY, Dominique (ant.) (2004): *Pratiques oulipiennes*, Gallimard, París.
- MONTÉMONT, Véronique (2004): *Jacques Roubaud: l'amour du nombre*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq [Francia].
- MONTERROSO, Augusto (2000): *La oveja negra y demás fábulas*, Suma de Letras, s. l.
- MORENO, Isidro (2002): *Musas y nuevas tecnologías: El relato hipermedia*, Paidós, Barcelona.
- (2008): «Escritura hipermedia y lectoautores», en Virgilio TORTOSA (ed.): *Escrituras digitales: Tecnologías de la creación en la era virtual*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, San Vicente del Raspeig, pp. 121-138.

- MORET, Philippe (2004): «Discontinuité du recueil et construction de l'œuvre: l'exemple de *Morale élémentaire* de Raymond Queneau», en Isabelle CHOL (comp.): *Poétiques de la discontinuité: de 1870 à nos jours*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, pp. 219-229.
- MOULTHROP, Stuart (2003): «Por el arcén. El principio de la resistencia al hipertexto», en María José VEGA (ed.): *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Mare Nostrum, Madrid, pp. 41-62.
- (2006): «Retroceder: La vida y la escritura en el espacio roto», en María Teresa VILARIÑO PICOS y Anxo ABUÍN GONZÁLEZ: *Teoría del hipertexto: La literatura en la era electrónica*, Arco/Libros, Madrid, pp. 153-181.
- MURRAY, Janet H. (1999): *Hamlet en la holocubierta: El futuro de la narrativa en el ciberespacio*, Paidós, Barcelona.
- MURUGARREN, Miguel y Javier SÁEZ CASTÁN (2003): *Animalario universal del Profesor Revillod: Almanaque ilustrado de la fauna mundial*, Fondo de Cultura Económica, México D. F.
- NABOKOV, Vladimir (2006): *Pálido fuego*, 5.^a ed., Anagrama, Barcelona.
- NELSON, Theodor Holm (1993): *Literary Machines 93.1*, Mindful Press, Sausalito [Estados Unidos].
- ODIFREDDI, Piergiorgio (2007): *Juegos matemáticos ocultos en la literatura*, Octaedro, Barcelona.
- OULIPO (1973): *La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, Gallimard, París.
- (1981): *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, París. [Aunque la edición es de 1981, incluye un añadido de 1988: el artículo «F.A.S.T.L.», de Paul BRAFFORT, tal como se especifica en el copyright.]
- (2010): *C'est un métier d'homme: Autoportraits d'hommes et de femmes au repos*, Mille et une nuits, s. l.
- (2011): *Six instants fataux*, Au crayon qui tue, París.
- (2012a): «Oulipiens», en <http://www.ouliipo.net/oulipiens>.
- (2012b): «Morale élémentaire», en <http://www.ouliipo.net/contraintes/document2575.html>.
- (2012c): «Contraintes», en <http://www.ouliipo.net/contraintes>.
- (2012d): «Graphe», en <http://www.ouliipo.net/contraintes/docs/litterature-en-graphe>.
- (2012e): «Alva (Alias: Alexandrin de Longueur Variable)», en <http://www.ouliipo.net/contraintes/docs/alva>.
- PAJARES, Susana (2005): «El uso del hipertexto en la enseñanza de la literatura», en Laura BORRÀS CASTANYER (ed.): *Textualidades electrónicas: Nuevos escenarios para la literatura*, UOC, Barcelona, pp. 193-211.

- (2008): «La ludología frente al hipertexto», en Dolores ROMERO LÓPEZ y Amelia SANZ CABRERIZO (ed.): *Literaturas del texto al hipermedia*, Anthropos, Rubí, pp. 290-300.
- PARAYRE, Marc (2004): «Ajouts un brin futiles», en Jan BAETENS y Bernardo SCHIAVETTA (dir.): *Le goût de la forme en littérature: Écritures et lectures à contraintes (actes du Colloque de Cerisy, 14-21 août 2001)*, Collection Formules/ Association Noesis-France, s. l., pp. 306-310.
- PAZ, Octavio (1972): «Centro Móvil», en Octavio PAZ, Jacques ROUBAUD, Edoardo SANGUINETI y Charles TOMLINSON: *Renga*, Joaquín Mortiz, México D. F., s. p.
- , Jacques ROUBAUD, Edoardo SANGUINETI y Charles TOMLINSON (1972): *Renga*, Joaquín Mortiz, México D. F.
- PEREC, Georges (1967): *Las cosas*, Seix Barral, Barcelona.
- (1973): «Histoire du lipogramme», en OULIPO: *La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, Gallimard, París, pp. 73-89.
- (1981): *Théâtre I (La Poche Parmentier précédé de L'Augmentation)*, Hachette, París.
- (1985): *Penser/Classer*, Hachette, París.
- (1989): *El gabinete de un aficionado: Historia de un cuadro*, Anagrama, Barcelona.
- (1990): «Un peu moins de vingt mille incipit inédits de Georges Perec», *Études littéraires*, vol. 23, n.º 1-2, en <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1990/v23/n1-2/500937ar.pdf>.
- (1992a): «Pour une littérature réaliste», en Georges PEREC: *L.G.: Une aventure des années soixante*, Seuil, París, pp. 47-66.
- (1992b): *Tentativa de agotar un lugar parisino*, Beatriz Viterbo, Rosario [Argentina].
- (1993): *Cahier de charges de La Vie mode d'emploi (présentation, transcription et notes de Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs)*, CNRS Éditions / Zulma, París.
- (1997): *La vida instrucciones de uso*, 2.ª ed., Anagrama, Barcelona.
- (2001a): «Notas sobre lo que busco», en *Pensar/Clasificar*, Gedisa, Barcelona, pp. 11-13.
- (2001b): «81 recetas de cocina para principiantes», en *Pensar/Clasificar*, Gedisa, Barcelona, pp. 66-79.
- (2002): *Romans et récits*, Le Livre de Poche, París.
- (2003a): *Entretiens et conférences*, vol. I (1965-1978), Joseph K., Nantes.
- (2003b): *Entretiens et conférences*, vol. II (1979-1981), Joseph K., Nantes.
- (2003c): *Especies de espacios*, 3.ª ed., Montesinos, Barcelona.
- (2003d): *W o el recuerdo de la infancia*, El Aleph, Barcelona.

- (2005): «Cuatro figuras para *La vida instrucciones de uso*», *El hablador*, n.º 9 (septiembre), en <http://www.elhablador.com/perec1.htm>.
 - (2006): «Carta a Maurice Nadeau», en Georges PEREC: *Nací: Textos de la memoria y el olvido*, Abada, Madrid, pp. 49-65.
 - (2008a): *Lo infraordinario*, Impedimenta, Madrid.
 - (2008b): «Doscientas cuarenta y tres postales en colores auténticos», en *Lo infraordinario*, Impedimenta, Madrid, pp. 43-76.
 - (2009a): *El aumento*, seguido de *El arte de abordar a su jefe de servicio para pedirle un aumento*, La Uña Rota, Segovia.
 - (2009b): *¿Qué pequeño ciclomotor de manillar cromado al fondo del patio?*, Alpha Decay, Barcelona.
 - y Fabrizio CLERICI (1996): *Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerici. Un petit peu plus de quatre mille dessins fantastiques*, Les Impressions Nouvelles, París.
 - y Jacques Roubaud (1997): *Le voyage d'hiver / Le voyage d'hier*, Le Passeur, Nantes.
- PICORNELL BELENGUER, Mercè y Margalida PONS JAUME (2008): «Hipertextualidad y experimentación: vínculos (y rupturas) en la literatura catalana», en Dolores ROMERO LÓPEZ y Amelia SANZ CABRERIZO (ed.): *Literaturas del texto al hipermedia*, Anthropos, Rubí, pp. 197-212.
- PONTÓN, Gonzalo (2003): «El hiperdrama. Alegoría escénica de la era digital», en María José VEGA (ed.): *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Mare Nostrum, Madrid, pp. 150-156.
- QUENEAU, Raymond (1959): *Zazie dans le métro*, Gallimard, París.
- (1961): *Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, París.
 - (1962): *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Gallimard, París.
 - (1965): *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, París.
 - (dir.) (1966-1967): *Los escritores célebres*, 3 ts., Gustavo Gili, Barcelona.
 - (1967): «Un conte à votre façon», *Les Lettres Nouvelles* (julio-septiembre), Denoël, París, pp. 11-14.
 - (1973a): «La littérature définitionnelle», en OULIPO: *La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, Gallimard, París, pp. 115-118.
 - (1973b): «Un conte à votre façon», en OULIPO: *La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, Gallimard, París, pp. 273-276.
 - (1978): *Zazie en el metro*, Alfaguara, Madrid.
 - (1989): *Cent mille milliards de poèmes*, en Raymond QUENEAU: *Œuvres complètes I*, Gallimard, París (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 331-347.
 - (1993): *Ejercicios de estilo*, 5.ª ed., Cátedra, Madrid.

- (2002): «Appendices de *Gueule de pierre*», en Raymond QUENEAU: *Romans I (Œuvres complètes II)*, Gallimard, París (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 1266-1290.
- (2008): *Odile*, Marbot, Barcelona.
- QUEVAL, Jean (1973): «Cinq sonnets», en OULIPO: *La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, Gallimard, París, p. 114.
- RABELAIS (1996): *Pantagruel*, Seuil, París.
- RAMOS, Miguel Ángel (2012): «Prólogo: Variación n.º 52», en Marc SAPORTA: *Composición n.º 1, Capitán Swing*, Madrid.
- RAPILLY, Robert (2006): *Être venu damer Icare*, Éditions du Camembert, Lille.
- (2008): «Sonetos palíndromos de Robert Rapilly», *REC: Revista de Erudición y Crítica*, n.º 6 (junio-septiembre), pp. 34-39.
- (2001): «Être venu damer Icare», *Le blog de Robert Rapilly* (15 de abril), en <http://robert.rapilly.free.fr/index.php/2001/04/15/65-etre-venu-damer-icare>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2005): *Diccionario Panhispánico de Dudas*, en <http://buscon.rae.es/dpdI/>.
- (2009): *Diccionario de la Real Academia Española*, 22.^a ed., en <http://buscon.rae.es/drael/>.
- REGGIANI, Christelle (2001): «Pour une théorie du texte contraint», en Anne-Marie AMIOT y Christelle REGGIANI (comp. y pres.): *Raymond Roussel, 1: Nouvelles impressions critiques*, Lettres Modernes Minard, París/Caen, pp. 157-181.
- (2003): «Le grand incendie de Londres: un hypertexte de papier?», *Formules*, n.º 7, pp. 256-264.
- (2004): «Des livres d'images: Statuts textuels de l'image roussellienne», en Anne-Marie AMIOT y Christelle REGGIANI (comp.): *Raymond Roussel, 2: Formes, images et figures du texte roussellien*, Lettres Modernes Minard, París/Caen, pp. 23-46.
- (2007): «Secrets oulipiens (questions de pragmatique)», en Christelle REGGIANI y Bernard MAGNÉ: *Écrire l'énigme*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, París, pp. 317-327.
- (2011): «De la literatura considerada como una de las bellas artes (La obra de Perec y el arte contemporáneo)», en *Pere(t)c: Tentativa de inventario*, Maia, Madrid, pp. 127-140.
- REIG, Christophe (2006): *Mimer, Miner, Rimer: Le cycle romanesque de Jacques Roubaud. La Belle Hortense, L'Enlèvement d'Hortense et L'Exil d'Hortense*, Rodopi, Ámsterdam / Nueva York.
- RENGIFO, Juan Díaz (1977): *Arte poética española*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid [facsimil de la edición de 1606].

- RICARDOU, Jean (2004): «Logique de la contrainte», en Jan BAETENS y Bernardo SCHIAVETTA (dir.): *Le goût de la forme en littérature: Écritures et lectures à contraintes (actes du Colloque de Cerisy, 14-21 août 2001)*, Collection Formules/ Association Noesis-France, s. l., pp. 38-53.
- RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, Antonio (1991): *Navegar por la información*, Fundesco, Madrid.
- (1994): «El libro electrónico: el esplendor de la escritura», *Semiosfera. Revista de Humanidades y Tecnologías*, n.º 1 (invierno), pp. 27-53.
- (2004): «Nuevas tecnologías y saber humanístico», en Domingo SÁNCHEZ-MESA: *Literatura y Cibercultura*, Arco/Libros, Madrid, pp. 147-173.
- (2006): «Espacio digital. Espacio virtual», en José Manuel IGLESIAS GIL (ed.): *Cursos sobre el patrimonio histórico, 11 (actas de los XVII cursos monográficos sobre el patrimonio histórico)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria / Ayuntamiento de Reinosa, Santander/Reinosa, pp. 451-465.
- (2008): «Memoria digital y nuevas tecnologías de la edición», en Virgilio TORTOSA (ed.): *Escrituras digitales: Tecnologías de la creación en la era virtual*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, San Vicente del Raspeig, pp. 139-148.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (2008): «La literatura española en el siglo XXI: hacia la nueva creación digital», en Dolores ROMERO LÓPEZ y Amelia SANZ CABRERIZO (ed.): *Literaturas del texto al hipermedia*, Anthropos, Rubí, pp. 213-227.
- ROUBAUD, Jacques (1967): *É*, Gallimard, París.
- (1972a): *Mono no Aware: El sentimiento de las cosas*, Miguel Castellote Editor, Madrid.
- (1972b): «La tradición del renga», en Octavio PAZ, Jacques ROUBAUD, Edoardo SANGUINETI y Charles TOMLINSON: *Renga*, Joaquín Mortiz, México D. F., s. p.
- (1981a): «La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau», en OULIPO: *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, París, pp. 42-72.
- (1981b): «Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens», en OULIPO: *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, París, p. 90.
- (1989): *Le grand incendie de Londres: Récit, avec incises et bifurcations (1985-1987). Branche 1: Destruction*, Seuil, París.
- (1991): «L'auteur oulipien», en Michel CONTAT (comp.): *L'auteur et le manuscrit*, Presses Universitaires de France, París, pp. 77-92.
- (1993): *La Boucle*, Seuil, París.
- (1994a): «L'Oulipo et l'Art combinatoire», en VV. AA.: *Esriptura i combinatòria*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, pp. 158-163.

- (1994b): «La langue des enfants», *La Main de Singe*, n.º 11-12, pp. 15-22.
- (1995a): *Poésie, etcetera: ménage*, Stock, París.
- (1995b): «Nécessité et conditions d'un hypertexte: à propos de la composition d'un ouvrage intitulé *Le grand incendie de Londres*», en Alain VUILLEMIN y Michel LENOBLE (comp.): *Littérature et informatique: La littérature générée par ordinateur*, Artois Presses Université, Artois, pp. 293-300.
- (1997): *Mathématique:*, Seuil, París.
- (2000): *Poésie:*, Seuil, París.
- (2001): «Notes sur l'Oulipo et les formes poétiques», en Marcel BÉNABOU, Jacques JOUET, Harry MATHEWS y Jacques ROUBAUD: *Un art simple et tout d'exécution: Cinq leçons de l'Oulipo, cinq leçons sur l'Oulipo*, Circé, s. l., pp. 21-32.
- (2002): *La bibliothèque de Warburg (version mixte)*, Seuil, París.
- (2003): *Duchamp l'oulipien*, Oulipo, París (Bibliothèque Oulipienne, 131).
- (2005): *Tokyo infra-ordinaire (nouvelle édition augmentée)*, Inventaire/Invention, s. l.
- (2008a): *La Dissolution*, Nous, Caen.
- (2008b): *Impératif catégorique*, Seuil, París.
- (2009): *'le grand incendie de Londres'*, Seuil, París
- (2011a): *El rapto de Hortensia*, Montesinos, Barcelona.
- (2011b): *Sursonnet de Braffort-Heredia*, Oulipo, París (Bibliothèque Oulipienne, 194).
- , Pascaline MOURIER-CASILE y Dominique MONCOND'HUY (1997): «Entretien avec Jacques Roubaud», en Dominique MONCOND'HUY y Pascaline MOURIER-CASILE: *Roubaud*, La Licorne / UFR Langues Littératures Poitiers, Poitiers, pp. 163-179.
- y Alette ARMEL (2009): «Jacques Roubaud, les cercles de la mémoire», en Jacques ROUBAUD: *'le grand incendie de Londres'*, Seuil, París, pp. 875-885.
- ROUSSEL, Raymond (1932): *Impressions d'Afrique*, Librairie Alphonse Lemerre, París.
- (1963a): «La vue», en Raymond ROUSSEL: *La Vue*, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, París, pp. 9-73.
- (1963b): *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, París.
- (1963c): *Nouvelles impressions d'Afrique*, seguidas de *L'Âme de Victor Hugo*, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, París.
- (1973): *Cómo escribí algunos libros míos*, Tusquets, Barcelona.
- (1990): *Impresiones de África*, Siruela, Madrid.

- ROY, Claude (1972): «Introducción», en Octavio PAZ, Jacques ROUBAUD, Edoardo SANGUINETI y Charles TOMLINSON: *Renga*, Joaquín Mortiz, México D. F., s. p.
- RYAN, Marie-Laure (2004a): *La narración como realidad virtual: La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, Paidós, Barcelona.
- (2004b): «El ciberespacio, la virtualidad y el texto», en Domingo SÁNCHEZ-MESA: *Literatura y Cibercultura*, Arco/Libros, Madrid, pp. 73-115.
- SALCEDA, Hermes (1993): «Cases et folios», en Pierre BAZANTAY y Patrick BESNIER (ed.): *Raymond Roussel: Perversion classique ou invention moderne*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, pp. 85-98.
- (2002): «Raymond Roussel, el hombre minucioso», en Hermes SALCEDA y Gemma ANDÚJAR (ed.): *Raymond Roussel: Teoría y práctica de la escritura. Con la traducción de Textos embrionarios o embriones textuales*, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, pp. 21-126.
- (2004a): «El nombre de las reglas (I)», *El trujamán* (24 de junio), en http://www.cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/junio_04/24062004.htm.
- (2004b): «El nombre de las reglas (II)», *El trujamán* (1 de julio), en http://www.cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/julio_04/01072004.htm.
- (2007): «Nuevas impresiones de África como hipertexto», *REC: Revista de Erudición y Crítica*, n.º 3 (junio-septiembre), pp. 117-121.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo (1999): «The dialogical thinking in the digital era. Paradoxes of cyberculture», en http://hermeneia.net/sala_de_lectura/sanchez_mesa_the_dialogical_thinking.htm#1 [fecha de consulta: 3 de septiembre de 2009].
- (2004): «Los vigilantes de la metamorfosis. El reto de los estudios literarios ante las nuevas formas y medios de comunicación digital», en Domingo SÁNCHEZ-MESA: *Literatura y Cibercultura*, Arco/Libros, Madrid, pp. 11-34.
- (2008a): «Las nuevas fronteras de la literatura: la narrativa electrónica», en Virgilio TORTOSA (ed.): *Escrituras digitales: Tecnologías de la creación en la era virtual*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, San Vicente del Raspeig, pp. 215-242.
- (2008b): «Videojuegos, cine y literatura: especificidad vs. remediación», en Dolores ROMERO LÓPEZ y Amelia SANZ CABRERIZO (ed.): *Literaturas del texto al hipermedia*, Anthropos, Rubí, pp. 301-317.
- (2009): «Los estudios literarios y las humanidades en la cibercultura», en Amelia SANZ CABRERIZO (comp.): *Teoría literaria española con voz propia*, Arco/Libros, Madrid, pp. 191-215.
- (2010): «Entre colonos e inmigrantes. Nuevos límites de la literatura comparada en la cibercultura», en *Actas del XVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, t. 1 (Claudio Guillén

- y la tradición hispánica de la literatura comparada: *Literatura y mitos de fundación*), Universitat Pompeu Fabra / SELGYC, Barcelona, pp. 135-146.
- SANTOS UNAMUNO, Enrique (2002): *Laberintos de papel: Jorge Luis Borges e Italo Calvino en la era digital*, Universidad de Extremadura, Cáceres.
- (2003): «En torno a una posible tradición de escritura no secuencial», en María José VEGA (ed.): *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Mare Nostrum, Madrid, pp. 73-104.
- SAPORTA, Marc (2012): *Composición n.º 1*, Capitán Swing, Madrid.
- SECO, Manuel, Olimpia ANDRÉS y Gabino RAMOS (1999): *Diccionario del Español Actual*, Aguilar, Madrid.
- SIERRA, Germán (2009): «Baja tecnología», *Quimera, revista de literatura*, n.º 303 (febrero), p. 10.
- STEINER, Georges (2002): *Extraterritorial*, Siruela, Madrid.
- SWIFT, Jonathan (1982): *Viajes de Gulliver*, Orbis/Origen, Barcelona.
- TERRANOVA, Tiziana (2005): «Redes abiertas: la edición electrónica y la inestabilidad del ciberespacio», en Laura BORRÀS CASTANYER (ed.): *Textualidades electrónicas: Nuevos escenarios para la literatura*, UOC, Barcelona, pp. 137-143.
- TINIANOV, J[uri] (2002): «La noción de construcción», en Tzvetan TODOROV (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 10.ª ed., Siglo XXI, México D. F., pp. 85-88.
- TISELLI VÉLEZ, Eugenio (2002): «Combinaciones», en http://propost.org/textus/tisselli/intro_cast.htm [fecha de consulta: 18 de noviembre de 2008].
- TODOROV, Tzvetan (1996): *Los géneros del discurso*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas.
- TOLVA, John (2003): «La herejía del hipertexto: Miedo y ansiedad en la era tardía de la imprenta», en María José VEGA (ed.): *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Mare Nostrum, Madrid, pp. 32-40.
- TOMASHEVSKI, Boris (2005): «Temática», en José Manuel CUESTA ABAD y Juan JIMÉNEZ HEFFERNAN (ed.): *Teorías literarias del siglo XX: Una antología*, Akal, Tres Cantos, pp. 88-109.
- TORTOSA, Virgilio (2008): «Una nueva lógica escritural: el hipertexto», en Virgilio TORTOSA (ed.): *Escrituras digitales: Tecnologías de la creación en la era virtual*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, San Vicente del Raspeig, pp. 51-97.
- VALÉRY, Paul (1990): *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid.
- VAN MONTFRANS, Manet (2007): «L'enchâssement des énigmes. Les Villes invisibles de Calvino dans *La Vie mode d'emploi* de Perec», en Christelle REGGIANI y Bernard MAGNÉ: *Écrire l'énigme*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, París, pp. 115-126.

- VEGA, María José (2003): «Literatura hipertextual y teoría literaria», en María José VEGA (ed.): *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Mare Nostrum, Madrid, pp. 9-19.
- VIANELLO OSTI, Marina (2004): *El hipertexto entre la utopía y la aplicación: Identidad, problemática y tendencias de la Web*, Trea, Gijón.
- VILA-MATAS, Enrique (2011): «La explosión Raymond Roussel», *El País* (24 de octubre), en http://www.elpais.com/articulo/cultura/explosion/Raymond/Roussel/elpepicul/20111024elpepicul_1/Tes.
- VILARIÑO PICOS, María Teresa (2008a): «Fragmentación, espacio y ciberpoesía», en Dolores ROMERO LÓPEZ y Amelia SANZ CABRERIZO (ed.): *Literaturas del texto al hipermedia*, Anthropos, Rubí, pp. 228-242.
- (2008b): «De la Poética del videojuego a los mundos habitados MUDs», en Virgilio TORTOSA (ed.): *Escrituras digitales: Tecnologías de la creación en la era virtual*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, San Vicente del Raspeig, pp. 361-385.
- y Anxo ABUÍN GONZÁLEZ (2006): «Historias multiformes en el ciberespacio. Literatura e hipertextualidad», en María Teresa VILARIÑO PICOS y Anxo ABUÍN GONZÁLEZ: *Teoría del hipertexto: La literatura en la era electrónica*, Arco/Libros, Madrid, pp. 13-33.
- VOGELMAN, D. J. (ed.) (1977): *I Ching: El libro de las mutaciones*, Edhasa, Barcelona.
- VUILLEMIN, Alain (1990): *Informatique et littérature (1950-1990)*, Champion/Slatkine, París/Ginebra.
- (2005): «Poesía, informática y creación: las nuevas aproximaciones», en Laura BORRÀS CASTANYER (ed.): *Textualidades electrónicas: Nuevos escenarios para la literatura*, UOC, Barcelona, pp. 163-175.
- VV. AA. (1962): *Viridis Candela: Cahiers du Collège de 'Pataphysique (Dossier 17: Exercices de littérature potentielle)*, Collège de 'Pataphysique, París.
- (2011): *Cien mil millones de poemas: Homenaje a Raymond Queneau*, Demipage, Madrid.
- WAGNEUR, Jean-Didier (2009): «Roubaud. L'appel de Londres», en Jacques ROUBAUD: *'le grand incendie de Londres'*, Seuil, París, pp. 389-390.
- WINDER, William (1999): «Le robot-poète: littérature et critique dans l'ère électronique», en Alain VUILLEMIN y Michel LENOBLE (comp.): *Littérature, Informatique, Lecture: De la lecture assistée par ordinateur à la lecture interactive*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, pp. 187-213.
- WRIGHT, Ernest Vincent (1939): *Gadsby: A story of over 50.000 words without using the letter 'E'*, Wetzel Publishing Company, Los Ángeles.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo: *Escenarios del caos: Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2006.
- AMIOT, Anne-Marie y Christelle REGGIANI (comp. y pres.): *Raymond Roussel, 1: Nouvelles impressions critiques*, Lettres Modernes Minard, París/Caen, 2001.
- (comp.): *Raymond Roussel, 2: Formes, images et figures du texte roussellien*, Lettres Modernes Minard, París/Caen, 2004.
- ARNAUD, Noël: *D'une théorie culinaire (suivi des Adevinailles)*, Plein Chant, s. l., 1996.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (ed.): *Teoría del Humanismo*, vol. II, Verbum, Madrid, 2010.
- BAETENS, Jan y Bernardo SCHIAVETTA (dir.): *Le goût de la forme en littérature: Écritures et lectures à contraintes (actes du Colloque de Cerisy, 14-21 août 2001)*, Collection Formules/ Association Noesis-France, s. l., 2004.
- BALPE, Jean-Pierre: *Contextes de l'art numérique*, Hermes, París, 2000.
- (ed.): *L'Art et le numérique*, Hermes, París, 2000.
- , Imad SALEH, Daniel LEPAGE y Fabrice PAPY (coord.): *Hypertextes, hypermédias: créer du sens à l'ère numérique (actes de H²PTM'03, 24-26 septembre 2003)*, Lavoisier, París, 2003.
- y Manuela DE BARROS: *L'art a-t-il besoin du numérique?*, Lavoisier, París, 2006.
- BARENGHI, Mario, Gianni CANOVA y Bruno FALCETTO (ed.): *La visione dell'invisibile: Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Mondadori, Milán, 2002.
- BAYARD, Pierre: *Cómo hablar de los libros que no se han leído*, Anagrama, Barcelona, 2008.
- BAZANTAY, Pierre y Patrick BESNIER (ed.): *Raymond Roussel: Perversion classique ou invention moderne*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1993.
- BÉNABOU, Marcel, Jacques JOUET, Harry MATHEWS y Jacques ROUBAUD: *Un art simple et tout d'exécution: Cinq leçons de l'Oulipo, cinq leçons sur l'Oulipo*, Circé, s. l., 2001.
- BENS, Jacques: *Cinq châteaux de cartes*, Fernand Nathan, París, 1983.
- *Le voyage d'Arvers*, en OULIPO: *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. 8, Le Castor Astral, Burdeos, 2011, pp. 289-308.
- BERGE, Claude: *Principes de combinatoire*, Dunod, París, 1968.
- BIRKERTS, Sven: *Elegía a Gutenberg: El futuro de la lectura en la era electrónica*, Alianza, Madrid, 1999.

- BLOOM, Harold: *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*, 2.^a ed., Anagrama, Barcelona, 2002.
- BOLTER, Jay David: *Writing Space: Computers, hypertext and the remediation of Print*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah [Estados Unidos].
- BORGES, Jorge Luis: *Obras Completas*, vol. I, Emecé, Buenos Aires, 1996.
— *Obras Completas*, vol. II, Emecé, Buenos Aires, 1996.
- BORRÀS CASTANYER, Laura (ed.): *Textualidades electrónicas: Nuevos escenarios para la literatura*, UOC, Barcelona, 2005.
- BRAFFORT, Paul: *Science et littérature. Les deux cultures: dialogues et controverses pour l'an 2000*, Diderot Éditeur, París, 1998.
— *J & I: les deux combineurs et la totalité (Soixante-treize afables, trente-sept dessins. Précédés d'un bref investissement et suivis d'une glose en prose)*, Plein Chant, s. l., 2002.
- BROCKMAN, John: *The Third Culture: Beyond the Scientific Revolution*, en <http://www.edge.org/documents/ThirdCulture/d-Contents.html>.
- CAILLOIS, Roger: *Teoría de los juegos*, Seix Barral, Barcelona, 1958.
- CALVINO, Italo: *Una pietra sopra: Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Turín, 1980.
— *El caballero inexistente*, 3.^a ed., Bruguera, Barcelona, 1983.
— *La machine littérature*, Seuil, París, 1984.
— *Las cósmicas*, Minotauro, Barcelona, 1985.
— *Piccolo Sillabario Illustrato*, en OULIPO: *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. I, Seghers, París, 1990, pp. 97-122.
— *El sendero de los nidos de araña*, Tusquets, Barcelona, 1990
— *El vizconde demediado*, 5.^a ed., Siruela, Madrid, 1992.
— *La gran bonanza de las Antillas*, Tusquets, Barcelona, 1993.
— *Punto y aparte: Ensayos sobre literatura y sociedad*, Tusquets, Barcelona, 1995.
— *Los amores difíciles*, RBA, Barcelona, 1995.
— *Défis aux labyrinthes: Textes et lectures critiques*, vol. 1: *Textes critiques (1955-1978)*. *Collection de sable*, Seuil, París, 2003.
- CALVO MONTORO, María J. y Franco RICCI (coord.): *Italo Calvino: Nuevas Visiones*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1997.
- CAMARERO, Jesús: *El escritor total: Ensayos sobre Georges Perec*, Arteragin, Vitoria, 1996.
- CARADEC, François: *Dans l'S(uite): cinquante (nouvelles) variations nouvelles sur un (même) thème connu, numérotées de 51 à 100*, Oulipo, París, 2008 (Bibliothèque Oulipienne, 168).

- *Le voyage du ver*, en OULIPO: *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. 8, Le Castor Astral, Burdeos, 2011, pp. 323-344.
- CHARTIER, Roger, Fernando BOUZA, Pedro M. CÁTEDRA y Antonio RODRÍGUEZ DE LAS HERAS: *¿Qué es un texto?*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006.
- CHASSAY, Jean-François: *Le jeu des coïncidences dans La Vie mode d'emploi de Georges Perec*, Le Castor Astral, Burdeos, 1992.
- CHOL, Isabelle (comp.): *Poétiques de la discontinuité: de 1870 à nos jours*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004.
- CLÉMENT, Jean: «Hypertextes et mondes fictionnels ou l'avenir de la narration dans le cyberspace», en http://hal.inria.fr/docs/00/06/21/22/PDF/sic_00000294.pdf.
- CODINA, Lluís: «H de Hypertext, o la teoría de los hipertextos revisitada», *Cuadernos de Documentación multimedia*, n.º especial 6-7, en <http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/cuad6-7/codina.htm>, 1997-1998.
- COLLÈGE DE 'PATAPHYSIQUE: *Les très riches heures du Collège de 'Pataphysique*, Fayard, París, 2000.
- CONTAT, Michel (comp.): *L'auteur et le manuscrit*, Presses Universitaires de France, París, 1991.
- CORTÁZAR, Julio: *62: Modelo para armar*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968.
- *Historias de cronopios y de famas*, Edhasa, Barcelona, 1970.
- *Final del juego*, Anaya / Mario Muchnik, Madrid, 1995.
- CUESTA ABAD, José Manuel y Juan JIMÉNEZ HEFFERNAN (ed.): *Teorías literarias del siglo XX: Una antología*, Akal, Tres Cantos, 2005.
- DACHS, Ramon: «Intertarot de Marsella: Poema aleatorio de Ramon Dachs», en <http://www.hermeneia.net/intertarot/>, 2008.
- DAROS, Philippe: *Italo Calvino*, Hachette, París, 1994.
- DAVREU, Robert: *Jacques Roubaud*, Seghers, París, 1985.
- DEBON, Claude: *Doukiplèdonktan?: Études sur Raymond Queneau*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, 1998.
- DEEMER, Charles: «¿Qué es el hipertexto?», en <http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/deermer.html>, 1997.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI: *Rizoma*, 2.ª ed., Pre-Textos, Valencia, 1997.
- ÉTIENNE, Luc: *L'Art du contrepèd (édition augmentée)*, Compagnie Jean-Jacques Pauvert, París, 1987.
- FAULKNER, William: *Santuario*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1987.
- *La paga de los soldados*, Ediciones G. P., Esplugues de Llobregat, 1971.
- FERNÁNDEZ, Macedonio: *Museo de la novela de la Eterna*, Cátedra, Madrid, 1995.

- FORTE, Frédéric: *99 notes préparatoires aux 99 notes préparatoires*, Oulipo, París, 2010 (Bibliothèque Oulipienne, 187).
- FOURNEL, Paul: *Les athlètes dans leur tête*, Seuil, París, 1994.
- «Les écrivains de Raymond Queneau», en http://www.utexas.edu/cola/insts/france-ut/_files/pdf/resources/fournel.pdf.
- GACHE, Belén: *Escrituras nómades: Del libro perdido al hipertexto*, Trea, Gijón, 2006.
- GARRÉTA, Anne: *N-amor*, Oulipo, París, 2007 (Bibliothèque Oulipienne, 159).
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (comp.): *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988.
- GOODY, Jack: *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977.
- GRANDE ROSALES, María Ángeles: «Sujeto fractal y performance», en Antonio SÁNCHEZ TRIGUEROS, María Ángeles GRANDE ROSALES y María José SÁNCHEZ MONTES (eds.): *Miradas y voces de fin de siglo (actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Granada, 15-18 de diciembre de 1998)*, vol. II, A.E.S., Granada, 2000, pp. 525-532.
- GRANGAUD, Michèle: *Un Voyage divergent*, en OULIPO: *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. 8, Le Castor Astral, Burdeos, 2011, 309-322.
- HARAWAY, Donna J.: *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995.
- IONESCO, Eugène: *La cantante calva: antipieza*, Alianza, Madrid, 1989.
- JARRY, Alfred: *Ubú rey*, Cátedra, Madrid, 1997.
- *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico*, March, Barcelona, 2004.
- JONGENEEL, Els: «Les Villes invisibles d'Italo Calvino: entre Utopie et Dystopie», en <http://congress70.library.uu.nl/publish/articles/000045/article.pdf>.
- JOUET, Jacques: *Raymond Queneau: Qui êtes-vous?*, La Manufacture, Lyon, 1988.
- JOYCE, James: *Ullises*, Lumen/Tusquets, Barcelona, 1999.
- JOYCE, Michael: *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics*, The University of Michigan Press, Ann Arbor [Estados Unidos], 1995.
- *Afternoon: A Story*, Eastgate Systems, Watertown [Massachusetts, Estados Unidos], 1997.
- KEATING, Maria Eduarda: *Lire le trompe-l'œil: Uma leitura de La vie mode d'emploi de Georges Perec*, Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos, Braga, 2001.
- KUHLMANN, Quirinus: *Quirini Kuhlmanni Epistolae duæ, Prior de Arte magnâ Sciendi, Pofterior de Admirabilibus quibufdam Inventis; è Lugduno-Batavâ Romam transfmiffæ cum Responsoria Viri in Orbe terrarum quadripartito celeberrimi, Athanasi Kircheri*, [impreso por el autor y vendido a] Lotho de Haes, s. l., 1674.

- KUON, Peter (ed.): *Oulipo-poétiques (actes du Colloque de Salzburg, 23-25 avril 1997)*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Tübinga, 1999.
- LAMARCA LAPUENTE, María Jesús: *Hipertexto: El nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen*, en <http://www.hipertexto.info/documentos/introduc.htm>.
- LANDOW, George P. (comp.): *Teoría del hipertexto*, Paidós, Barcelona, 1997.
- LE TELLIER, Hervé: *La Chapelle sextine*, Estuaire, Blandain [Bélgica], 2005.
- *Le voyage d'Hitler*, en OULIPO: *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. 8, Le Castor Astral, Burdeos, 2011, pp. 91-114.
- LÉCUREUR, Michel: *Raymond Queneau: Biographie*, Les Belles Lettres, París, 2002.
- LEIRIS, Michel: *Roussel & Co.*, Fayard, París, 1998.
- LÉVY, Pierre: *La cibercultura, el segon diluvi?*, UOC/Proa, Barcelona, 1998.
- LLULL, Ramón: *Illuminati sacre pagine p[ro]fessoris Raymundi Lull: Ars magna, generalis et ultima*, Simon Vincent, Lyon, 1517.
- LUKÁCS, Georg: *El alma y las formas / La teoría de la novela*, Grijalbo, Barcelona, 1975.
- MAGNÉ, Bernard: *Perecollages (1981-1988)*, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, Toulouse, 1989.
- MARISCAL, Beatriz y Blanca LÓPEZ DE MARISCAL (ed.): *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos orillas (Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004)*, vol. III, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2007.
- MARSAL, Florence: *Jacques Roubaud: Prose de la mémoire et errance chevaleresque*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010.
- MATHEWS, Harry: *Le voyage des verres*, Oulipo, París, 2001 (Bibliothèque Oulipienne, 118).
- MONCOND'HUY, Dominique y Pascaline MOURIER-CASILE: *Roubaud*, La Licorne / UFR Langues Littératures Poitiers, Poitiers, 1997.
- MONK, Ian: *Le voyage d'Hoover*, en OULIPO: *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. 8, Le Castor Astral, Burdeos, 2011, pp. 223-240.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos: *Literatura e Hipertexto: De la cultura manuscrita a la cultura electrónica*, UNED, Madrid, 1998.
- MOULTHROP, Stuart: «In the Zones: Hypertext and the Politics of Interpretation», en <http://iat.ubalt.edu/moulthrop/essays/zones.html>, 1989.
- *Victory Garden*, Eastgate Systems, Watertown [Massachusetts, Estados Unidos], 1991.
- NABOKOV, Vladimir: *Lolita*, Anagrama, Barcelona, 1989.
- *La defensa*, Anagrama, Barcelona, 1990.

- NANNICINI STREITBERGER, Chiara: *La revanche de la discontinuité: Bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*, P.I.E. Peter Lang, Bruselas, 2009.
- NEGROPONTE, Nicholas: *El mundo digital*, Ediciones B, Barcelona, 1995.
- NUNBERG, Geoffrey (comp.): *El futuro del libro: ¿Esto matará eso?*, Paidós, Barcelona, 2004.
- ORIOLE-BOYER, Claudette (éd.): *La Réécriture (actes de l'Université d'été tenue à Cerisy-la-Salle du 22 au 27 août 1988)*, Céditel, Grenoble, 1990.
- OULIPO: *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. I, Seghers, Paris, 1990.
- *La Bibliothèque Oulipienne (précédé des Deux Manifestes de François Le Lionnais)*, vol. II, Seghers, Paris, 1990.
- *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. III, Seghers, Paris, 1990.
- *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. 4, La Castor Astral, Burdeos, 1997.
- *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. 5, La Castor Astral, Burdeos, 2000.
- *Abrégé de littérature potentielle*, Mille et une nuits, s. l., 2002.
- *Maudits*, Mille et une nuits / Oulipo, s. l., 2003.
- *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. 6, Le Castor Astral, Burdeos, 2003.
- *Moments oulipiens*, La Castor Astral, Burdeos, 2004.
- *La circulaire n.º 31*, Oulipo, Paris, 2006 (Bibliothèque Oulipienne, 145).
- *Des rats dans la Bibliothèque*, Oulipo, Paris, 2006 (Bibliothèque Oulipienne, 141).
- *Pièces détachées*, Mille et une nuits, s. l., 2007.
- *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. 7, Le Castor Astral, Burdeos, 2008.
- *Anthologie de l'Oulipo*, Gallimard, Paris, 2009.
- *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. 8, Le Castor Astral, Burdeos, 2011.
- PAJARES TOSKA, Susana: «Las posibilidades de la narrativa hipertextual», *Especulo*, n.º 6 (julio-octubre), en http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/s_pajare.htm, 1997.
- PEREC, Georges: «Petit abécédaire illustré», en OULIPO: *La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, Gallimard, Paris, 1973, pp. 235-240.
- *Ulcérations*, Oulipo, Paris (Bibliothèque Oulipienne, 1).
- *Alphabets: cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques*, Galilée, Paris, 1976.
- *La Clôture et autres poèmes*, Hachette, Paris, 1980.
- *Vœux*, Seuil, Paris, 1989.
- *L.G.: Une aventure des années soixante*, Seuil, Paris, 1992.
- *Pensar/Clasificar*, Gedisa, Barcelona, 2001.
- *La Disparition*, Gallimard, Paris, 1989.

- *El viaje de invierno*, Abada, Madrid, 2004.
 - *Nací: Textos de la memoria y el olvido*, Abada, Madrid, 2006.
 - *L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation*, Hachette, París, 2008.
 - *El secuestro*, Anagrama, Barcelona, 2011.
- POE, Edgar Allan: *La filosofía de la composición / El principio poético*, Langre, San Lorenzo de El Escorial, 2001.
- PROUST, Marcel: *En busca del tiempo perdido*, 7 vols., Alianza, Madrid, 2008.
- QUENEAU, Raymond: *Œuvres complètes I*, Gallimard, París, 1989 (Bibliothèque de la Pléiade).
- *Petite cosmogonie portative*, en *Œuvres complètes I*, Gallimard, París, 1989 (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 197-238.
 - *Morale élémentaire*, en *Œuvres complètes I*, Gallimard, París, 1989 (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 609-699.
 - *Chêne et chien*, en *Œuvres complètes I*, Gallimard, París, 1989 (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 3-36.
 - *Contes et propos*, Gallimard, París, 1994.
 - *Romans I (Œuvres complètes II)*, Gallimard, París, 2002 (Bibliothèque de la Pléiade).
 - *Romans II (Œuvres complètes III)*, Gallimard, París, 2006 (Bibliothèque de la Pléiade).
- RAMOS-IZQUIERDO, Eduardo: «Du texte et de l'hypertexte: quelques concepts fondamentaux», en <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/ramosizquierdo.pdf>.
- REGGIANI, Christelle: *La rhétorique de l'invention de Raymond Roussel à l'Oulipo* (tesis dirigida por Georges Molinié, Université de Paris IV - Sorbonne, 1997; consultada en microficha en la Université de Lille 3, signatura 97/PA04/0118).
- *Rhétoriques de la contrainte: Georges Perec - l'Oulipo*, Éditions InterUniversitaires, Saint-Pierre-du-Mont [Francia], 1999.
 - *L'Éternel et l'Éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, Rodopi, Ámsterdam / Nueva York, 2010.
 - y Bernard MAGNÉ: *Écrire l'énigme*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, París, 2007.
- REYES, José, Luis SÁNCHEZ, Amalia MARÍN y Rafael GARCÍA (ed.): *Creatividad y literatura potencial (actas de las Primeras Jornadas Hispano-Francesas de Creatividad y Literatura Potencial. Córdoba, abril 2003)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2006.

- RICARDOU, Jean y Françoise VAN ROSSUM-GUYON (dir.): *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, vol. I (*Problèmes généraux*), Union Générale d'Éditions, Paris, 1972.
- RICCI, Franco Maria (ed.): *Tarocchi: Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Franco Maria Ricci, Parma, 1969.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *En el laberinto*, Losada, Buenos Aires, 1959.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores y Amelia SANZ CABRERIZO (ed.): *Literaturas del texto al hipermedia*, Anthropos, Rubí, 2008.
- ROSIENSKI-PELLERIN, Sylvie: *PerecGrinations ludiques: étude de quelques mécanismes du jeu dans l'œuvre romanesque de Georges Perec*, Éditions du Gref, Toronto, 1995.
- ROUBAUD, Jacques: *Trente et un au cube*, Gallimard, Paris, 1973.
- *L'Exil d'Hortense*, Seghers, Paris, 1990.
- *L'invention du fils de Leoprepes: Poésie et Mémoire*, Circé, Saulxures [Francia], 1993.
- *La Fleur inverse: L'art des troubadours*, Les Belles Lettres, Paris, 1994.
- *La bella Hortensia*, Montesinos, Barcelona, 2005.
- *Nous, les moins-que-rien, fils aînés de personne: 12 (+1) autobiographies*, Fayard, Paris, 2006.
- *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador, suivi de Le Conte conte le conte et compte et d'une lecture d'Elvira Laskowski-Caujolle: L'Épluchure du conte-oignon*, Absalon, Nancy, 2008.
- y Christian Boltanski: *Ensembles*, 9 février, Paris, 1997.
- ROUSSEL, Raymond: *La Vue*, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, Paris, 1963.
- *L'Étoile au Front: Pièce en trois actes, en prose*, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, Paris, 1963.
- *La Poussière de Soleils: Pièce en cinq actes et vingt-quatre tableaux*, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, Paris, 1964.
- *Locus Solus*, Seix Barral, Barcelona, 1970.
- SALCEDA, Hermes y Gemma ANDÚJAR (ed.): *Raymond Roussel: Teoría y práctica de la escritura. Con la traducción de Textos embrionarios o embriones textuales*, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2002.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo (ed.): *Literatura y Cibercultura*, Arco/Libros, Madrid, 2004.
- «El humanismo en la cibercultura», en Pedro AULLÓN DE HARO (ed.): *Teoría del Humanismo*, vol. II, Verbum, Madrid, 2010, pp. 9-54.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (dir.): *Sociología de la literatura*, Síntesis, Madrid, 1996.

- *La pluma en el dintel*, Universidad de Granada, Granada, 2008.
- María Ángeles GRANDE ROSALES y María José SÁNCHEZ MONTES (eds.): *Miradas y voces de fin de siglo (actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Granada, 15-18 de diciembre de 1998)*, A.E.S., Granada, 2000.
- SANZ CABRERIZO, Amelia (comp.): *Teoría literaria española con voz propia*, Arco/Libros, Madrid, 2009.
- SIMONNET, Claude: *Queneau déchiffré (Notes sur Le Chiendent)*, Julliard, París, 1962.
- SOUCHIER, Emmanuël: *Raymond Queneau*, Seuil, París, 1991.
- STERNE, Laurence: *Tristram Shandy*, Alfaguara, Madrid, 2006.
- TODOROV, Tzvetan (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 10.^a ed., Siglo XXI, México D. F., 2002.
- TORTOSA, Virgilio (ed.): *Escrituras digitales: Tecnologías de la creación en la era virtual*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, San Vicente del Raspeig, 2008.
- VAN MONTFRANS, Manet: *Georges Perec: La contrainte du réel*, Rodopi, Ámsterdam/Atlanta, 1999.
- VASILESCU, Florentina: *Le livre sous la loupe. Nouvelles formes d'écriture électronique* (tesis dirigida por Jean Claude Guédon, Universidad de Montréal, 2009), en https://papyrus.bib.umontreal.ca/jspui/bitstream/1866/3964/2/Vasilescu_Florentina_2010_these.pdf.
- VEGA, María José (ed.): *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Mare Nostrum, Madrid, 2003.
- VILARIÑO PICOS, María Teresa y Anxo ABUÍN GONZÁLEZ: *Teoría del hipertexto: La literatura en la era electrónica*, Arco/Libros, Madrid, 2006.
- VOUILLAMOZ, Núria: *Literatura e hipermedia: La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*, Paidós, Barcelona, 2000.
- VUILLEMIN, Alain y Michel LENOBLE (comp.): *Littérature et informatique: La littérature générée par ordinateur*, Artois Presses Université, Artois, 1995.
- (comp.): *Littérature, Informatique, Lecture: De la lecture assistée par ordinateur à la lecture interactive*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 1999.
- VV. AA.: *Action Poétique (Alamo)*, n.º 95, 2.º trimestre de 1984.
- *Anthropos (Georges Perec: Una teoría potencial de la escritura, de la configuración del mundo. Literatura y vida)*, n.º 134-135, julio-agosto de 1992.
- *Anthropos/Suplementos. Materiales de trabajo intelectual (Georges Perec: Poética narrativa y teoría literaria [selección de textos]. La experimentación oulipiana)*, n.º 34, septiembre de 1992.
- *Action Poétique (Informatique-KAOS 3)*, n.º 129/130, 4.º trimestre de 1992.
- *Magazine Littéraire (Georges Perec)*, n.º 316, diciembre de 1993.

- *Escriptura i combinatòria*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994.
 - *Borges, Calvino, la literatura (El coloquio en la Isla): Coloquio internacional del Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers*, vol. I, Fundamentos, Madrid, 1996.
 - *Quimera, revista de literatura (Georges Perec y el Oulipo)*, n.º 158-159, mayo-junio de 1997.
 - *Magazine Littéraire (La Pataphysique: Histoire d'une société très secrète)*, n.º 388, junio de 2000.
 - *Magazine Littéraire (L'Oulipo: La littérature comme jeu)*, n.º 398, mayo de 2001.
 - *Quimera, revista de literatura (El Oulipo: La potencia del obrador)*, n.º 244, mayo de 2004.
 - *REC: Revista de Erudición y Crítica*, n.º 6, junio-septiembre de 2008.
 - *Quimera, revista de literatura*, n.º 303, febrero de 2009.
 - *Actas del XVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, t. 1 (*Claudio Guillén y la tradición hispánica de la literatura comparada: Literatura y mitos de fundación*), Universitat Pompeu Fabra / SELGYC, Barcelona, 2010.
 - *Pere(t)c: Tentativa de inventario*, Maia, Madrid, 2011.
- WILDE, Oscar: *El retrato de Dorian Gray*, Valdemar, Madrid, 2007.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza, Madrid, 2003.

6. ANEXOS

ANEXO 1: Cronología de los textos del corpus¹⁵⁶

- 1961: *Cent mille milliards de poèmes* (Raymond Queneau).
- 1967: «Une nouvelle policière en arbre» (François Le Lionnais).
— «Un conte à votre façon» (Raymond Queneau).
— € (Jacques Roubaud).
- 1969: *El aumento* (Georges Perec).
— *El castillo de los destinos cruzados* (Italo Calvino).
- 1971: *Renga* (Jacques Roubaud, Octavio Paz, Edoardo Sanguineti y Charles Tomlinson).
- 1972: *Las ciudades invisibles* (Italo Calvino).
- 1973: «El incendio de la casa abominable» (Italo Calvino).
— «Cinq sonnets» (Jean Queval).
— «Poèmes à métamorphoses pour rubans de Moebius» (Luc Étienne).
— «L'arbre à théâtre. Comédie combinatoire» (Paul Fournel y Jean-Pierre Énard).
- 1977: «L'Amour à votre façon» (Harry Mathews).
- 1978: *La vida instrucciones de uso* (Georges Perec).
— «Doscientos cuarenta y tres postales en colores auténticos» (Georges Perec).
- 1979: *Si una noche de invierno un viajero* (Italo Calvino).
- c. 1980: *768 petits contes parfois tristes ou pervers* (Jean-Pierre Balpe).
- 1980: «81 recetas de cocina para principiantes» (Georges Perec).
— *Les sept coups du tireur à la ligne en apocalypse lent* (Jacques Duchateau).

¹⁵⁶ Incluyo aquí los hipertextos o seudohipertextos oulipianos y alamianos analizados en la segunda parte de esta tesis, tanto los que han sido estudiados detenidamente (pertenecientes a Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino y Jacques Roubaud), como los que han sido tratados más someramente (capítulos 3.6 y 3.7). Las fechas hacen referencia a la primera publicación del texto en su lengua original.

- 1981: *Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerici* (Georges Perec).
— *Sanctuaire à Tiroirs* (Jacques Duchateau).
- 1982:- Programmas informáticos combinatorios del Alamo, a partir de textos de Jean Meschinot (*Litanies de la Vierge*), Quirinus Kuhlmann («XLI poema de amor»), Marcel Bénabou (*Dizains*), Paul Braffort (*Triolets*); y aplicacionales: TALC (*Locutions introuvables, Alexandrins greffés, Aphorismes à votre façon, Rimbaudelaires*).
- 1983: *La princesse aztèque ou contraintes pour un sonnet à longueur variable* (Claude Berge).
- 1984: «Acrostiche double sur un palindrome utilisant seulement les lettres de “Perec”» (Luc Étienne).
- 1984:- *Littéraciels* del Alamo: CAVF (Conte à Votre Façon) y LAPAL (Langage Algorithmique pour la Production Assistée de Littérature).
- 1985: *Renga* (Jean-Pierre Balpe).
- 1989: *Le grand incendie de Londres: Récit, avec incises et bifurcations (1985-1987). Branche 1: Destruction* (Jacques Roubaud).
- 1990: «Un peu moins de vingt mille incipit inédits de Georges Perec» (Georges Perec).
— *Stances d’amour éternel* (Jean-Pierre Balpe).
- 1993: *La Boucle* (Jacques Roubaud).
- 1994: *Le cordon de Saint François. Nouvelle sans fin* (Jacques Duchateau).
- 1997: *Mathématique*: (Jacques Roubaud).
— *Trois mythologies et un poète aveugle* (Jean-Pierre Balpe, Henry Deluy y Joseph Guglielmi).
— *Barbe-Bleu* (Jean-Pierre Balpe).
— *Trajectoires* (Jean-Pierre Balpe).
- 2000: *Poésie*: (Jacques Roubaud).
- 2001: *Rien n’est sans dire* (Jean-Pierre Balpe).
- 2002: *La bibliothèque de Warburg (version mixte)* (Jacques Roubaud).
— *Pas de deux: Comédrame booléen* (Jacques Jouet y Olivier Salon).
- 2003: *Timothée dans l’arbre* (Paul Fournel).
- 2005: *Les premières heures de la colonie: Conte en arbre à palabres* (Paul Fournel).
— *Opéras-minute* (Frédéric Forte).
— *Fictions d’Issy* (Jean-Pierre Balpe).
- 2005:- *La disparition du Général Proust* (Jean-Pierre Balpe).
- 2007: *Chamboula* (Paul Fournel).

2008: *La Dissolution* (Jacques Roubaud).

2010: *Bristols* (Frédéric Forte).

2011: *Sursonnet de Braffort-Heredia* (Jacques Roubaud).

ANEXO 2: Índice de ilustraciones¹⁵⁷

Ilustración 1 (p. 132): Laberinto recogido en el *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo (1977: 96).

Ilustración 2 (p. 134): Poema por cinta de Moebius, de Luc Étienne (1973: 267).

Ilustración 3 (p. 135): Laberinto romboidal recogido por Juan Caramuel en el *Primus calamus* (en Camarero, 2004b: 25).

Ilustración 4 (p. 136): Laberinto en forma de damero recogido por Juan Caramuel en el *Primus calamus* (Caramuel, 1981: s. p.).

Ilustración 5 (p. 146): Estructura de paréntesis encastrados en las *Nouvelles impressions d'Afrique* de Raymond Roussel (Berge, 1973: 55).

Ilustración 6 (p. 165): Dibujo que muestra cómo leer los *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau (en <http://www.uottawa.ca/academic/arts/astrolabe/articles/art0033/Robot-poete1.htm>).

Ilustración 7 (p. 165): Fotografía de los *Cent mille milliards de poèmes* (en <http://www.mediapart.fr/club/edition/les-mains-dans-les-poches/article/270709/ouliipo-anthologie>).

Ilustración 8 (p. 1176): Esquema de lectura de «Un conte à votre façon», de Raymond Queneau (en Berge, 1973: 51).

Ilustración 9 (p. 1187): Organigrama de *El aumento*, de Georges Perec (en Bellos, 1994: 432).

Ilustración 10 (p. 193): Fachada del inmueble de *La vida instrucciones de uso*, de Georges Perec (2005).

Ilustración 11 (p. 194): Plano del inmueble de *La vida instrucciones de uso* (Perec, 1997: 575).

Ilustración 12a (p. 194): Poligrafía del caballo utilizada en *La vida instrucciones de uso* (en <http://iconoperec.fr/category/Couvertures-etrangeres-de-la-VME> [fecha de consulta: 23 de junio de 2009]).

Ilustración 12b (p. 194): Itinerario recorrido por la poligrafía del caballo (Perec, 2005).

¹⁵⁷ La referencia al final de cada entrada indica la fuente de donde ha sido tomada la ilustración correspondiente.

- Ilustración 13 (p. 195): Plano del inmueble con la poligrafía del caballo superpuesta (Perec, 1993: 38).
- Ilustración 14 (p. 198): Bicuadrado latino de orden 10 utilizado en *La vida instrucciones de uso* (Perec, 2005).
- Ilustración 15 (p. 225): Mecanoscrito de «Un peu moins de vingt mille incipit inédits de Georges Perec» (Perec, 1990).
- Ilustración 16 (p. 232): Esquema de las doce historias de *El castillo* de Italo Calvino (Odifreddi, 2007: 80).
- Ilustración 17 (p. 233): Orden de aparición de las doce historias en *El castillo* (Odifreddi, 2007: 80).
- Ilustración 18 (p. 235): Posición final de las cartas del Tarot Visconti en *El castillo* (Calvino, 1990a: 48).
- Ilustración 19 (p. 237): Posición final de las cartas del Tarot de Marsella en *La taberna* de Italo Calvino (Calvino, 1990a: 103).
- Ilustración 20 (p. 243): Estructura de *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, según Carlo Ossola (en Daros, 1994: 198).
- Ilustración 21 (p. 244): Estructura de *Las ciudades invisibles* en forma de espiral (Frasson-Marin, 1986: 277).
- Ilustración 22 (p. 258): Los diez tipos de novelas que aparecen en *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino (2001: 18).
- Ilustración 23 (p. 261): Los cuarenta y dos esquemas narrativos de *Si una noche de invierno un viajero* (Calvino, 1990b: 26).
- Ilustración 24 (p. 275): Diagrama de la partida de go que rige un itinerario de lectura de *€*, de Jacques Roubaud (1967: 144).
- Ilustración 25 (p. 282): Cuadro que representa los veintisiete sonetos de *Renga*, de Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti y Charles Tomlinson (1972: s. p.).
- Ilustración 26a (p. 309): «The Vanishing Leprechaun», de Pat Patterson (posición 1) (en <http://www.marianotomatis.it/blog/index.php?post=20110715>).
- Ilustración 26b (p. 309): «The Vanishing Leprechaun», de Pat Patterson (posición 2) (en <http://www.marianotomatis.it/blog/index.php?post=20110715>).
- Ilustración 27a (p. 310): Soneto «La princesse Aztèque» de Claude Berge, en su versión de catorce versos (Berge, 1990: 75).
- Ilustración 27b (p. 311): Soneto «La princesse Aztèque» de Claude Berge, en su versión de quince versos (Berge, 1990: 76).
- Ilustración 28 (p. 312): Diagrama de relaciones en *Sanctuaire à Tiroirs*, de Jacques Duchateau (1990a: 347).
- Ilustración 29 (p. 314): Doble acróstico palindrómico de Luc Étienne (1984: 35).
- Ilustración 30 (p. 316): Esquema de lectura de «L'arbre à théâtre» (Fournel y Énard, 1973: 277).

Ilustración 31 (p. 318): Grafo representativo de la estructura de *Timothée dans l'arbre*, de Paul Fournel (en <http://www.oulipo.net/document20942.html>).

Ilustración 32 (p. 319): Estructura arborescente de *Les premières heures de la colonie* (Fournel, 2005: contracubierta).

Ilustración 33 (p. 322): «États fédérés», texto incluido en *Opéras-minute*, de Frédéric Forte (2005: 84).

Ilustración 34 (p. 345): Esquema de funcionamiento de los dos autómatas de *Trois mythologies et un poète aveugle* (Balpe, 1997b).

Ilustración 35 (p. 347): Estructura en forma de bucle de *Barbe-bleu* (Balpe, 1997b).

Ilustración 36 (p. 358): Gráfico que muestra el número de visitantes de la blognovela *La disparition du Général Proust* (en <http://marchodges.centerblog.net/>).

