

[AlexanderPlatz]

PIEZAS

Georges Perec

EL ESPACIO (CONTINUACIÓN Y FIN)

Me gustaría que hubiera lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios:

Mi país natal, la cuna de mi familia, la casa donde habría nacido, el árbol que habría visto crecer (que mi padre habría plantado el día de mi nacimiento), el desván de mi infancia lleno de recuerdos intactos...

Tales lugares no existen, y como no existen el espacio se vuelve pregunta, deja de ser evidencia, deja de estar incorporado, deja de estar apropiado. El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo.

Mis espacios son frágiles: el tiempo va a desgastarlos, va a destruirlos: nada se parecerá ya a lo que era, mis recuerdos me traicionarán, el olvido se infiltrará en mi memoria, miraré algunas fotos amarillentas con los bordes rotos sin poder reconocerlas. Ya no estará el cartel con letras de porcelana blanca pegadas en forma de arco circular sobre el espejo del pequeño café de la calle Coquillière: «Aquí consultarnos el Bottin» y «Bocadillos a todas horas».

El espacio se deshace como la arena que se desliza entre los dedos. El tiempo se lo lleva y sólo me deja unos cuantos pedazos informes:

Escribir: tratar de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos.

[Especies de espacios, traducción de Jesús Camarero para Montesinos]

2. Del orden

Una biblioteca que no se ordena se desordena: es el ejemplo que me dieron para explicarme qué era la entropía y varias veces lo he verificado experimentalmente.

El desorden de una biblioteca no es grave en sí mismo; está en la categoría del "¿en qué cajón habré puesto los calcetines?". Siempre creemos que sabremos por instinto dónde pusimos tal o cual libro, y aunque no lo sepamos, nunca será difícil recorrer de prisa todos los estantes.

A esta apología del desorden simpático se opone la mezquina tentación de la burocracia individual: cada cosa en su lugar y un lugar para cada cosa y viceversa; entre estas dos tensiones, una que privilegia la espontaneidad, la sencillez anarquizante, y otra que exalta las virtudes de la tábula rasa, la frialdad eficaz del gran ordenamiento, siempre se termina por tratar de ordenar los libros; es una operación desafiante, deprimente, pero capaz de procurar sorpresas agradables, como la de encontrar un libro que habíamos olvidado a fuerza de no verlo más y que, dejando para mañana lo que no haremos hoy, devoramos al fin de bruces en la cama.

2.1. Modos de ordenarlos libros

- clasificación alfabética
- clasificación por continentes o países
- clasificación por colores
- clasificación por encuadernación
- clasificación por fecha de adquisición
- clasificación por fecha de publicación
- clasificación por formato
- clasificación por géneros
- clasificación por grandes períodos literarios
- clasificación por idiomas
- clasificación por prioridad de lectura
- clasificación por serie

Ninguna de estas clasificaciones es satisfactoria en sí misma. En la práctica, toda biblioteca se ordena a partir de una combinación de estos modos de clasificación: su equilibrio, su resistencia al cambio, su caída en desuso, su permanencia, dan a toda biblioteca una personalidad única. Conviene ante todo distinguir entre clasificaciones estables y clasificaciones provisionarias; las clasificaciones estables son las que en principio continuaremos respetando; las clasificaciones provisionarias no suelen durar más de varios días: el tiempo en que el libro encuentra, o reencuentra, su sitio definitivo. Se puede tratar de una obra recientemente adquirida o todavía no leída, o bien de una obra recientemente leída que no sabemos muy bien dónde poner y que alguna vez nos prometimos clasificar en ocasión de un próximo "gran ordenamiento", o incluso de una obra cuya lectura hemos interrumpido y que no queremos clasificar antes de haberla retomado y concluido, o bien de un libro del cual nos hemos valido constantemente durante un período determinado, o bien de un libro que hemos sacado para buscar un dato o referencia y que aún no hemos regresado a su lugar, o bien de un libro que no queríamos poner en el lugar donde iría porque no nos pertenece y varias veces nos hemos prometido devolverlo, etcétera.

En lo que a mí concierne, casi las tres cuartas partes de mis libros jamás estuvieron realmente clasificados. Los que no están ordenados de un modo definitivamente provisorio lo están de un modo provisoriamente definitivo, como en el OuLiPo. Entretanto, los traslado de un cuarto al otro, de un anaquel al otro, de una pila a la otra, y a veces paso tres horas buscando un libro,

sin encontrarlo pero con la ocasional satisfacción de descubrir otros seis o siete que resultan igualmente útiles.

2.2. Libros muy fáciles de ordenar

Los grandes volúmenes de Jules Verne de encuadernación roja (trátese de genuinos Hetzel o de reediciones Hachette), los libros muy grandes, los muy pequeños, las guías Baedeker, los libros raros o tenidos por tales, los libros encuadernados, los volúmenes de La Pléiade, los Présence du Futur, las novelas publicadas por Éditions de Minuit, las colecciones (Chakge, Textes, Les lettres nouvelles, Le chemin, etcétera), las revistas, cuando tenemos al menos tres números, etcétera.

2.3. Libros no muy difíciles de ordenar

Los libros sobre cine, trátese de ensayos sobre directores, de álbumes sobre las estrellas o con escenas de filmes; las novelas sudamericanas, la etnología, el psicoanálisis, los libros de cocina (ver más arriba), los anuarios (junto al teléfono), los románticos alemanes, los libros de la colección "Que sais-je?" (aunque no sabemos si ponerlos juntos o incluirlos dentro de la disciplina que tratan, etcétera).

2.4. Libros casi imposibles de ordenar

Los otros; por ejemplo, las revistas de las que sólo poseemos un número, o bien La campaña de 1812 en Rusia de Clausewitz, traducido del alemán por M. Bégouën, capitán en jefe del 311 de Dragones, diplomado de Estado mayor, con un mapa, París, Librairie Militaire R. Chapelot et Cie., 1900, e incluso el fascículo 6 del volumen 91 (noviembre, 1976) de las Publications of the Modern Language Association of America (PMLA) que presenta el programa de las 666 reuniones de trabajo del congreso anual de dicha asociación.

2.5. Como los borgianos bibliotecarios de Babel, que buscan el libro que les dará la clave de todos los demás, oscilamos entre la ilusión de lo alcanzado y el vértigo de lo inasible. En nombre de lo alcanzado, queremos creer que existe un orden único que nos permitiría alcanzar de golpe el saber; en nombre de lo inasible, queremos pensar que el orden y el desorden son dos palabras que designan por igual el azar.

También es posible que ambas sean señuelos, engañosas destinadas a disimular el desgaste de los libros y de los sistemas.

Entre los dos, en todo caso, no está mal que nuestras bibliotecas también sirvan de cuando en cuando como ayudamemoria, como descanso para gatos y como desván para trastos.

[Pensar Clasificar, traducción de Carlos Gardini para Gedisa]

No sé en qué punto se rompieron los hilos que me ligan a mi infancia. Como todas las personas, o casi todas, tuve un padre y una madre, un orinal, una cuna, un sonajero y más tarde una bicicleta, que al parecer nunca cabalgaba sin lanzar gritos de terror ante la sola idea de que le levantaran o incluso le quitaran las dos ruedecillas laterales que garantizaban mi estabilidad. Como todas las personas, lo he olvidado todo sobre los primeros años de mi existencia.

Mi infancia forma parte de las cosas de las que sé que no sé gran cosa, Está a mis espaldas y sin embargo es el suelo sobre el que he crecido, me ha pertenecido, cualquiera que sea mi empeño en afirmar que ya no me pertenece. Durante mucho tiempo he intentado ocultar o enmascarar estas evidencias encerrándome en el estatuto inofensivo del huérfano, del no engendrado, del hijo de nadie. Pero la infancia no es nostalgia, terror, paraíso perdido ni Toisón de Oro, sino quizás horizonte, punto de partida, coordenadas a partir de las cuales podrían hallar sentido los ejes de mi vida. A pesar de no haber dispuesto de más ayuda para apuntalar mis recuerdos improbables que la prestada por fotos amarillentas, testimonios escasos y documentos insignificantes, no tengo más remedio que evocar lo que durante demasiado tiempo he llamado lo irrevocable; lo que fue, lo que se interrumpió, lo que fue clausurado; lo que indudablemente fue para no ser ya hoy, pero también lo que fue para que yo sea todavía.

[W o el recuerdo de la infancia, traducción de Alberto Cravería, para Península]

Imaginemos un hombre cuya riqueza sólo se pueda comparar con su indiferencia por todo lo que la riqueza suele permitir de ordinario y cuyo deseo, mucho más orgulloso, estriba en querer abarcar, describir, agotar, no la totalidad del mundo -proyecto que se destruye con sólo enunciarse-, sino un fragmento constituido del mismo: frente a la inextricable incoherencia del mundo, se tratará entonces de llevar a cabo un programa en su totalidad, sin duda limitado, pero entero, intacto, irreductible.

En otros términos, Bartlebooth decidió un día que toda su existencia quedaría organizada en torno a un proyecto cuya necesidad arbitraria tuviera en sí misma su propia finalidad.

Se le ocurrió esta idea cuando tenía veinte años. Fue primero una idea vaga, una pregunta que se hacía a sí mismo -¿qué hacer?-, una respuesta que se iba esbozando: nada. No le interesaban el dinero, el poder, el arte ni las mujeres. Tampoco la ciencia, ni tan siquiera el juego. A lo sumo las corbatas y los caballos o, si se prefiere, imprecisa pero palpitante tras estas fútiles ilustraciones (aunque millares de personas orientan eficazmente su vida alrededor de sus corbatas y un número mucho mayor aún alrededor de sus caballos del domingo), cierta idea de la perfección.

Idea que fue desarrollando durante los primeros meses y los años siguientes, articulándose alrededor de tres principios rectores.

El primero fue de orden moral: no se trataría de una proeza o un récord: ni escalar un pico ni alcanzar una fosa marina. Lo que Bartlebooth hiciera no sería espectacular ni heroico; sería simple y discretamente un proyecto, difícil, pero no irrealizable, dominado de cabo a rabo y que dirigiría la vida de quien se dedicara a él en todos sus pormenores.

El segundo fue de orden lógico: al excluir todo recurso al azar, el proyecto haría funcionar el tiempo y el espacio como coordenadas abstractas en las que vendrían a inscribirse, con una recurrencia ineluctable, acontecimientos idénticos que se producirían inexorablemente en su lugar y fecha.

El tercero, por último, fue de orden estético: el proyecto, inútil, por ser la gratuidad la única garantía de su rigor, se destruiría a sí mismo a medida que se fuera realizando; su perfección sería circular: una sucesión de acontecimientos que, al entrelazarse unos con otros, se anularían mutuamente: Bartlebooth, partiendo de cero, llegaría a otro cero, a través de las transformaciones precisas de unos objetos acabados.

De este modo quedó organizado concretamente un programa que se puede enunciar sucintamente del modo siguiente:

Durante diez años, de 1925 a 1935, se iniciaría Bartlebooth en el arte de la acuarela.

Durante veinte años, de 1935 a 1955, recorrería el mundo, pintando, a razón de una acuarela cada quince días, quinientas marinas de igual formato (65 x 50, o 50 x 64 standard), que representarían puertos de mar. Cada vez que estuviera acabada una de estas marinas, se enviaría a un artista especializado (Gaspar Winckler) que la pegaría a una delgada placa de madera y la recortaría, formando un puzzle de setecientas cincuenta piezas.

Durante veinte años, de 1955 a 1975, Bartlebooth, de regreso en Francia, reconstruiría, siguiendo su orden, los puzzles así preparados a razón, una vez más, de un puzzle cada quince días. A medida que se reconstruyeran los puzzles, se reestructurarían las marinas, de tal manera que pudieran desplegarse de su soporte, trasladarse al lugar mismo en el que -veinte años atrás-

habían sido pintadas y sumergirse en una solución detergente, de la que saldría una simple hoja de papel Whatman intacta y virgen.

Así no quedaría rastro de aquella operación que durante cincuenta años habría movilizadopor entero a su autor.

[La vida instrucciones de uso, traducción de Josep Escué para Anagrama]

El sol pega sobre las láminas del tejado. El calor en la buhardilla es insoportable. Estás sentado, arrinconado entre el banco y la repisa, con un libro abierto sobre las rodillas. No lees ya desde hace rato. Tus ojos se quedan clavados en la repisa de madera blanca, en una palangana de plástico rosa dentro de la cual se enmohecen seis calcetines. El humo de tu cigarrillo abandonado en el cenicero se eleva, en línea recta o casi, y forma una capa inestable bajo el techo marcado por minúsculas fisuras.

Algo se rompía, algo se ha roto. Ya no te sientes -¿cómo decirlo?- sostenido: algo que, te parecía, te parece, te ha confortado hasta entonces, te ha alegrado el corazón, el sentimiento de tu existencia, de tu importancia casi, la impresión de estar adherido, de nadar en el mundo, de pronto te abandona.

No eres sin embargo de esos que se pasan las horas de vigilia preguntándose si existen, y por qué, de dónde vienen, qué son, adónde van. Nunca te has interrogado seriamente sobre la anterioridad del huevo o de la gallina. Las inquietudes metafísicas no han marcado notablemente los rasgos de tu noble rostro. Pero nada queda de esa trayectoria como de flecha, de ese movimiento hacia adelante en el cual se te ha invitado, desde siempre, a reconocer tu vida, es decir, su sentido, su verdad, su tensión: un pasado rico en experiencias fecundas, en lecciones bien aprendidas, en radiantes recuerdos de infancia, en espléndidos gozos campestres, en estimulantes vientos marinos, un presente denso, compacto, comprimido como un muelle, un futuro generoso, reverdeciente, airoso. Tu pasado, tu presente, tu futuro se confunden: son tan sólo la pesadez de tus miembros, tu migraña insidiosa, la lasitud, el calor, la amargura y la tibieza del Nescafé. Y, si hace falta un decorado para tu vida, no es la majestuosa explanada (generalmente una espectacular ilusión de perspectiva) donde se agitan y emprenden el vuelo los rollizos hijos de la humanidad victoriosa, sino, por más que te esfuerces, por más que todavía abrigues alguna ilusión, este estrecho camaranchón que te sirve de cuarto, este desván de dos metros noventa y dos de largo, por un metro setenta y tres de ancho, o sea un poquito más de cinco metros cuadrados, esta buhardilla de donde no te has movido desde hace muchas horas, desde hace muchos días: estás sentado sobre un banco demasiado corto para poder, durante la noche, extenderte cuan largo eres, demasiado estrecho para poder darte la vuelta sin precaución. Miras, con ojos ahora casi fascinados, una palangana de plástico rosa que contiene no menos de seis calcetines.

Permaneces en tu buhardilla, sin comer, sin leer, casi sin moverte. Miras la palangana, la repisa, tus rodillas, tu mirada en el espejo cuarteado, el tazón, el interruptor. Escuchas los ruidos de la calle, la gota de agua en el grifo del rellano, los ruidos de tu vecino, sus carraspeos, los cajones que abre y cierra, sus accesos de tos, el silbido de su tetera. Observas, en el techo, la línea sinuosa de una delgada grieta, el itinerario inútil de una mosca, la progresión casi reconocible de las sombras.

Esto es tu vida. Esto te pertenece. Puedes hacer el inventario exacto de tu escasa fortuna, el balance preciso de tu primer cuarto de siglo. Tienes veinticinco años y veintinueve dientes, tres camisas y ocho calcetines, algunos libros que ya no lees, algunos discos que ya no escuchas. No tienes ganas de acordarte de otra cosa, ni de tu familia, ni de tus estudios, ni de tus amores, ni de tus amigos, ni de tus vacaciones, ni de tus proyectos. Has viajado y no has traído nada de tus viajes. Estás sentado y no quieres más que esperar, sólo esperar hasta que no haya nada que esperar: que llegue la noche, que suenen las horas, que los días pasen, que los recuerdos se borren.

No vuelves a ver a tus amigos. No abres la puerta. No bajas a buscar el correo. No devuelves los libros que sacaste de la Biblioteca del Instituto Pedagógico. No escribes a tus padres.

Sólo sales a la caída de la noche, como las ratas, los gatos, los monstruos. Deambulas por las calles, te deslizas dentro de los pequeños cines mugrientos de los Grands Boulevards. A veces caminas toda la noche, a veces duermes todo el día.

[Un hombre que duerme, traducción de Eugenia Russek-Gérardin para Anagrama]

El colegio Geoffroy Saint-Hilaire reclutaba a sus alumnos entre siete grupos diferentes. El primero, formado por la clase de los externos o de las externas vigiladas, reunía a los etampeses y etampesas de origen o residencia: la hija del panadero (por la que más tarde creí morir de amor), la hija del estanquero, los cinco hijos del doctor Chamier, el hijo del sastre, la hija del señor Bomber, vendedor de franelas y gorros de algodón cuya tienda se llamaba «Al modo de París», etc.; el segundo, que agrupaba a casi todos los mediopensionistas, era la de los «paletos»: los mocetones de manos fuertes que venían de las grandes granjas de los alrededores, de poblachos perdidos cuyos nombres me resultaban exóticos: Sermaises, Verrières, Méréville, Angerville, Saclas, Maise, Chalo-Saint-Mars... Los otros cinco, que se repartían más o menos equitativamente la mitad del alumnado total del colegio, agrupaban a todos los internos que, por diversos motivos, habían ido a parar a Étampes.

Estaban, para empezar, los parisinos («parisinos, cabezas de cochinos, parisienses, cabezas de reses»), malos estudiantes expulsados de los liceos *nobles* de la capital o de la periferia cercana (Lakanal, en Sceaux; Hoche en Versalles) y a quienes sus padres, desesperados, se habían resignado a meter allí para que al menos terminaran el bachillerato. Luego estaban los corsos, que no eran, en realidad, un grupo, sino más bien una banda; eran todos, más o menos, primos o parientes, y sin duda se debió a que uno de ellos apareció por casualidad un día en Étampes por lo que todos los demás fueron siguiéndole, año tras año. Eran corsos de París, pero no se mezclaban en absoluto con los parisinos: me acuerdo de uno de ellos que decía haber sido barman en el Crillon y que lo mantenía una mujer; se llamaba Dominique Salviati y andaba siempre con una navaja automática encima; había también otros dos, que se llamaban Pedrotti y Pedrocchi, y a quienes los profesores confundían siempre.

África y Asia abastecían los tres últimos grupos. Procedentes de no sé qué colonia del África Occidental Francesa (de Senegal o Camerún, creo) aterrizaban cada año quince o veinte desgraciados que estábamos seguros que eran todos «hijos de jefes». Eran grandes y fuertes, de edad muchas veces indeterminada (uno de ellos pasaba por tener veinticinco años) y terriblemente melancólicos; soportaban con resignación estoica los rigores del invierno etampés y la indigencia de la calefacción central, confiando desesperadamente en que el tiempo mejorase, y sólo recuperaban un poco la alegría de vivir a la llegada del verano y las vacaciones estivales.

Otros quince internos provenían del norte de África, más concretamente de Túnez; era de ellos de quienes nos sentíamos más próximos; tenían aún menos dinero que nosotros, pero en cuanto alguno de ellos recibía un giro, nos cebaba a cigarrillos y chicle o nos invitaba al Royal, un cine mugriento de la calle de los Vieux Jésuites en el que echaban películas del oeste y de gánsteres.

El último grupo era el de los indochinos. Iban por su lado y a nadie le gustaban; solamente uno conoció cierta popularidad debido a su talento como dibujante: se dedicaba a copiar con ayuda de un pantógrafo el rostro ampliado de una *cover-girl* de *Cinémonde* o de una *vamp* de *Paris-Flirt* (una revista en la que «se veía todo» y que ocultábamos bajo los colchones) y, durante semanas, dedicaba todas las horas de estudio de la tarde a retocar los rasgos y las sombras hasta conseguir un resultado de un verismo que cortaba el aliento. Tenía un material extraordinario, en particular una enorme caja de compases y una especie de pequeño vaporizador de acero cromado con el cual aplicaba a sus dibujos terminados un barniz protector brillante. Casi todos aquellos indochinos (sólo hacia el final de mis años etampeses empezó a llamárseles vietnamitas) eran escandalosamente ricos y vivían de un modo que ni podíamos imaginar. Tenían una ropa estupenda que les confeccionaba, a medida, un sastre del bulevar

SaintMichel. Iban todas las semanas a París, comían en restaurantes, frecuentaban las salas de fiestas y no era infrecuente que si perdían el último tren del domingo por la noche, cogieran un taxi para volver a Étampes.

[53 días, traducción de José Antonio Torres Almodóvar para Mondadori]

Les habría gustado ser ricos. Creían que habrían sabido serlo. Habrían sabido vestir, mirar, sonreír como la gente rica. Habrían tenido el tacto, la discreción necesarios. Habrían olvidado su riqueza, habrían sabido no exhibirla. No se habrían vanagloriado de ella. La habrían respirado. Sus placeres habrían sido intensos. Les habría gustado andar, vagar, elegir, apreciar. Les habría gustado vivir. Su vida habría sido un arte de vivir.

Estas cosas no son fáciles, al contrario. Para aquella pareja joven, que no era rica pero que deseaba serlo simplemente porque no era pobre, no existía situación más incómoda. No tenían más que lo que merecían tener. Soñando como soñaban con espacio, luz, silencio, eran devueltos a la realidad, ni siquiera tétrica, sino simplemente angosta -y era tal vez peor-, de su vivienda exigua, sus comidas diarias, sus vacaciones pobretonas. Era lo que correspondía a su situación económica, a su posición social. Era su realidad, y no tenían otra. Pero existían, al lado de ellos, en torno suyo, a lo largo de las calles por las que no podían no andar, las ofertas falaces, y sin embargo tan cálidas, de los anticuarios, los tenderos, los librereros. Desde el Palais Royal hasta Saint-Germain, desde el Champde-Mars hasta la Étoile, desde el Luxembourg hasta Montparnasse, desde la isla de Saint-Louis hasta el Marais, desde Les Ternes hasta la Opéra, desde la Madeleine hasta el parque Monceau, todo París era una perpetua tentación. Ansiaban sucumbir a ella, con embriaguez, enseguida y para siempre. Pero el horizonte de sus deseos estaba tenazmente cerrado; sus grandes sueños imposibles pertenecían al mundo de la utopía.

[Las cosas, traducción de Josep Escué para Anagrama]

ESPACE
 ESPACE LIBRE
 ESPACE CLOS
 ESPACE FORCLOS
 MANQUE D'ESPACE
 ESPACE COMPTÉ
 ESPACE VERT
 ESPACE VITAL
 ESPACE CRITIQUE
 POSITION DANS L'ESPACE
 ESPACE DÉCOUVERT
 DÉCOUVERTE DE L'ESPACE
 ESPACE OBLIQUE
 ESPACE VIERGE
 ESPACE EUCLIDIEN
 ESPACE AÉRIEN
 ESPACE GRIS
 ESPACE TORDU
 ESPACE DE RÊVE
 BARRE D'ESPACE
 PROMENADES DANS L'ESPACE
 GÉOMETRIE DANS L'ESPACE
 REGARD BALAYANT L'ESPACE
 ESPACE TEMPS
 ESPACE MESURÉ
 LA CONQUÊTE DE L'ESPACE
 ESPACE MORT
 ESPACE D'UN INSTANT
 ESPACE CÉLESTE
 ESPACE IMAGINAIRE
 ESPACE NUISIBLE
 ESPACE BLANC
 ESPACE DU DEDANS
 LE PIÉTON DE L'ESPACE
 ESPACE BRISÉ
 ESPACE ORDONNÉ
 ESPACE VÉCU
 ESPACE MOU
 ESPACE DISPONIBLE
 ESPACE PARCOURU
 ESPACE PLAN
 ESPACE TYPE
 ESPACE ALENTOUR
 TOUR DE L'ESPACE
 AUX BORDS DE L'ESPACE
 ESPACE D'UN MATIN
 REGARD PERDU DANS L'ESPACE
 LES GRANDS ESPACES

L'EVOLUTION DES ESPACES
 ESPACE SONORE
 ESPACE LITTÉRAIRE
L'ODYSSÉE DE L'ESPACE

V) Las inefables alegrías de la enumeración

En toda enumeración hay dos tentaciones contradictorias; la primera consiste en el afán de incluirlo TODO; la segunda, en el de olvidar algo; la primera querría cerrar definitivamente la cuestión; la segunda, dejarla abierta; entre lo exhaustivo y lo inconcluso, la enumeración me parece, antes de todo pensamiento (y de toda clasificación), la marca misma de esta necesidad de nombrar y de reunir sin la cual el mundo ("la vida") carecería de referencias para nosotros: hay dos cosas diferentes que sin embargo son un poco parecidas; podemos reunir las en series dentro de las cuales será posible distinguirlas.

Hay algo de exultante y de aterrador a la vez en la idea de que nada en el mundo sea tan único como para no poder entrar en una lista. Podemos enumerarlo todo: las ediciones de Tasso, las islas de la costa atlántica, los ingredientes necesarios para hacer una tarta de peras, las reliquias importantes, los sustantivos masculinos con plural femenino (*amours*, "amores"; *délices*, "delicias"; *orgues*, "órganos"), los finalistas de Wimbledon, o bien, aquí arbitrariamente limitados a diez:

1) los patronímicos del cuñado de Bru en *La dimanche de la vie*:

Bolucra
Bulocra
Brelugat
Brolugat
Botugat
Bodrugá
Broduga
Bretoga
Butaga
Bretaga

2) los lugares de los alrededores de Palaiseau:

Les Glaises
Le Pré-poulin
La Fosse-aux-Prêtres
Los Trois-Arpents
Les Joncherettes
Les Clos
Le Pare-d'Ardenay
La Georgerie
Les Sablons
Les Plantes

3) las penurias de Mr Zachary McCaltex:

Aturdido por el perfume de 6000 docenas de rosas
Se abre el pie con una lata de conserva
Medio devorado por un gato montés
Paramnesia postalcohólica
Sueño incoercible
Se salva de ser atropellado por un camión
Vomita el desayuno

Orzuelo de cinco meses
Insomnio
Alopecia

[Pensar Clasificar, traducción de Carlos Gardini para Gedisa]

Bola de nieve (derretida)

Cada verso no comporta más de una palabra. Cada palabra-verso tiene el número de letras que corresponde a su posición en el poema. Ej.: el quinto verso tiene cinco letras. La bola de nieve está derretida cuando, después de constituirse por aglomeración, redesciende hasta su desaparición.

J
AI
CRU
VOIR
PARMI
TOUTES
BEAUTÉS
INSIGNES
ROSEMONDE
RESPLENDIR
FLAMBOYANTE
PANTELANTE
ÉCARTELÉE
ÉVOQUANT
QUELQUE
CHARME
TORDU
SCIÉ
SUR
UN
X

Mi ciudad

Vivo en París. Es la capital de Francia. En la época en que Francia se llamaba Galia, París se llamaba Lutecia.

Como muchas otras ciudades, París fue construida muy cerca de siete colinas. Que son: el monte Valérien, Montmartre, Montparnasse, Montsouris, la colina de Chaillot, las Buttes-Chaumont y la Butte-aux-Cailles, el monte Sainte-Geneviève, etc.

Evidentemente no conozco todas las calles de París. Pero tengo siempre una idea clara del lugar en que se encuentran. Aunque quisiera me sería difícil perderme en París. Dispongo de numerosos puntos de referencia. Casi siempre se en qué dirección debo coger el metro. Conozco bastante bien el itinerario de los autobuses; sé explicar a un taxista el trayecto que deseo realizar. El nombre de las calles casi nunca me es extraño, las características de los barrios me son familiares; identifico sin demasiado esfuerzo las iglesias y otros monumentos; sé dónde están las estaciones. Numerosos lugares están unidos a recuerdos precisos: se trata de casas donde han vivido antes amigos que he perdido de vista, o bien se trata de un café donde he jugado durante seis horas seguidas al billar eléctrico (con sólo meter una única moneda de veinte céntimos), o bien se trata de la plazoleta en la que he leído *La Peau de Chagrin* mientras vigilaba los retozos de mi sobrineta. Me gusta andar por París. A veces durante toda una tarde, sin rumbo preciso, aunque tampoco al azar, ni a la aventura, pero tratando de dejarme llevar. A veces tomando el primer autobús que para (no se puede tomar el autobús al vuelo). O bien preparando cuidadosamente, sistemáticamente, un itinerario. Si tuviera tiempo, me gustaría concebir y resolver problemas análogos al de los puentes de Königsberg o, por ejemplo, encontrar un trayecto que, atravesando París de parte a parte, sólo tuviera en cuenta calles que comiencen por la letra C.

Me gusta mi ciudad, pero no sabría decir exactamente lo que me gusta de ella. No creo que sea el olor. Estoy demasiado acostumbrado a los monumentos como para tener ganas de mirarlos. Me gustan ciertas luces, algunos puentes, terrazas de cafés. Me gusta mucho pasar por un sitio que no he visto hace tiempo.

5

Ciudades extranjeras

Sabemos ir de la estación o del *air terminal* al hotel. Queremos que no esté demasiado lejos. Nos gustaría estar en el centro. Estudiamos cuidadosamente el plano de la ciudad. Vamos repertoriando los museos, los parques, los lugares que nos han recomendado que veamos a toda costa.

Vamos a ver los cuadros y las iglesias. Nos gustaría mucho pasearnos, callejear, pero no nos atrevemos; no sabemos ir a la deriva, tenemos miedo de perdernos. Incluso no andamos de verdad, vamos siempre a toda prisa. No sabemos muy bien qué mirar. Casi nos emocionamos si nos topamos con la oficina de Air-France, casi a punto de llorar si vemos *Le Monde* en un quiosco de periódicos. Ningún lugar se deja atar a un recuerdo, a una emoción, a un rostro. Repertoriamos salones de té, cafeterías, milk-bars, tabernas, restaurantes. Pasamos delante de una estatua. Es la de Ludwig Spankerfel di Nominatore, el célebre cervecero. Miramos con interés unos juegos completos de llaves inglesas (nos podemos permitir el lujo de perder dos horas y nos paseamos durante dos horas; ¿por qué nos atraerá esto más que lo otro? Espacio neutro, todavía no conferido, prácticamente sin referencias: no sabemos cuánto tiempo hace

falta para ir de un sitio a otro; de golpe nos damos cuenta de que vamos terriblemente adelantados).

Dos días pueden bastar para que empecemos a aclimatarnos. El día que descubrimos que la estatua de Ludwig Spankerfel di Nominatore (el célebre cervecero) está sólo a tres minutos del hotel (al final de la calle Prince-Adalbert) mientras que antes empleábamos una larga media hora para llegar allí, empezamos a tomar posesión de la ciudad. Lo cual no quiere decir que empecemos a habitarla.

A menudo guardamos de estas ciudades el recuerdo de un encanto indefinible a pesar de haberlas rozado sólo ligeramente: el recuerdo mismo de nuestra indecisión, de nuestros pasos vacilantes, de nuestra mirada que no sabía hacia qué volverse y que no se emocionaba con casi nada: una calle casi vacía poblada de grandes plátanos (¿eran plátanos?) en Belgrado, una fachada de cerámica en Sarrebrück, las cuestas en las calles de Edimburgo, la anchura del Rin, en Bâle, y la cuerda -el nombre exacto sería el andarivel- que va guiando la balsa que lo atraviesa.

[Especies de espacios, traducción de Jesús Camarero para Montesinos]

El espacio social

Rara vez se lee durante el trabajo, a menos que el trabajo consista precisamente en leer.

Las amas de casa leen en las plazas mientras miran jugar a los hijos.

Los curiosos vagabundean en las librerías de lance, o van a leer las noticias expuestas en las puertas de las oficinas de los diarios.

Los consumidores leen el diario vespertino mientras toman un aperitivo en la terraza de un café.

Transportes

Se lee mucho al ir o al volver del trabajo. Podríamos clasificar las lecturas según el medio de transporte: el coche y el autocar no sirven (leer produce dolor de cabeza); el autobús es más apropiado, pero allí los lectores son más infrecuentes de lo que podríamos pensar, sin duda a causa del espectáculo de la calle.

El lugar donde se lee es en el subterráneo. Eso podría ser casi una definición. Me asombra que el ministro de Cultura o el secretario de Estado encargado de las universidades, aún no haya exclamado: "Basta, señores, basta de reclamar dinero para las bibliotecas: la verdadera biblioteca del pueblo es el subterráneo!" (salva de aplausos en los bancos de la mayoría).

Desde el punto de vista de la lectura, el subterráneo ofrece dos ventajas: la primera es que un trayecto en subterráneo dura un tiempo determinado casi con exactitud (alrededor de un minuto y medio por estación), ello permite regular la lectura: dos páginas, cinco páginas, un capítulo entero, según la longitud del trayecto. La segunda ventaja es la recurrencia bicotidiana y pentasemanal, del trayecto. El libro comenzado el lunes por la mañana se terminará el viernes por la tarde...

Viajes

Se lee mucho cuando se está de viaje. Incluso se le consagra una literatura especial, llamada literatura de estación. Sobre todo, se lee en los trenes. En los aviones se suele hojear revistas. Los viajes en barco son cada vez más raros. Desde el punto de vista de la lectura, por lo demás, un barco no es sino una chaise longue (ver más adelante).

[Pensar Clasificar, traducción de Carlos Gardini para Gedisa]

La escuela

Tengo tres recuerdos escolares. [1]

El primero es el más desvaído: es en el sótano de la escuela. Nos empujamos unos a otros. Nos hacen probarnos las máscaras antigás: los grandes ojos de mica, el trasto que cuelga por delante, el olor repugnante del caucho.

El segundo es más claro: yo bajo corriendo -no exactamente corriendo: a cada zancada, salto una vez con el pie que acaba de posarse; es una manera de correr a medio camino entre la carrera propiamente dicha y el salto a la pata coja, muy frecuente en los niños pero del que no conozco una denominación particular-, bajo, así pues, por la calle des Couronnes llevando un dibujo que he hecho en la escuela (exactamente, una pintura) y que representa a un oso pardo sobre fondo ocre. Estoy ebrio de alegría. Grito con todas mis fuerzas: «¡Los oseznos! ¡Los oseznos!»

El tercero es, aparentemente, el más ordenado. En la escuela nos daban puntos positivos. Eran cuadraditos de cartón amarillos o rojos en los que ponía «1 punto», rodeado de una guirnalda. Cuando teníamos cierta cantidad de puntos positivos al cabo de la semana, teníamos derecho a una medalla. A mí me apetecía tener una medalla y un día la conseguí. La maestra me la prendió en la bata. A la salida, en la escalera, hubo un empujón que repercutió de escalón en escalón y de niño en niño. Yo estaba en medio de la escalera e hice caer a una niña pequeña. La maestra creyó que lo había hecho a propósito, se precipitó sobre mí y, sin prestar oído a mis protestas, me arrancó la medalla.

Me veo bajando por la calle des Couronnes corriendo de esa manera particular que tienen los niños de correr, pero todavía siento físicamente ese empujón en la espalda, esa prueba flagrante de injusticia; y la sensación cinética de ese desequilibrio impuesto por los demás, llegado por detrás y que me empuja, ha quedado tan fuertemente inscrita en mi cuerpo que me pregunto si ese recuerdo no enmascara en realidad exactamente lo contrario del mismo: no el recuerdo de una medalla arrancada, sino el de una estrella prendida con alfileres.

[1] Ha sido prácticamente al redactar estos tres recuerdos cuando ha acudido a mí un cuarto: el de los mantelillos de papel que hacíamos en la escuela: disponíamos paralelamente unas tiras estrechas de cartón ligero de distintos colores y las cruzábamos con otras tiras iguales pasándolas una vez por encima y otra por debajo. Recuerdo que este juego me encantaba, que comprendí rápidamente su principio y que lo hacía muy bien.

[W o el recuerdo de la infancia, traducción de Alberto Cravería, para Península]

o bien:

Borrador de carta

Pienso en ti, a menudo
de vez en cuando vuelvo a un café, me siento cerca de la puerta, pido un café
sobre el velador de mármol de imitación coloco cuidadosamente mi paquete de cigarrillos, una
caja de cerillas, un bloc, mi rotulador
estoy removiendo un rato la cucharilla en la taza de café (sin embargo no echo azúcar al café,
me lo bebo dejando que el azúcar se funda en la boca, como la gente del norte, como los rusos
y los polacos cuando beben té)

Hago como si estuviera preocupado, como si reflexionara, como si tuviera que tomar una
decisión En la parte de arriba y a la derecha de la hoja de papel pongo la fecha, a veces el lugar,
otras veces la hora, hago como que escribo una carta

escribo lentamente, muy lentamente, lo más lentamente posible, trazo, dibujo cada letra, cada
acento, verifico los signos de puntuación

miro atentamente un cartelito, las tarifas de los helados y pastelillos, un herraje, una persiana,
el cenicero amarillo, hexagonal (de hecho se trata de un triángulo equilátero, en cuyos ángulos
cortados se han hecho las depresiones en semicírculo donde pueden colocarse los cigarrillos)

Fuera brilla un poco el sol
el café está casi vacío
dos revocadores de fachadas beben un ron en la barra, el dueño dormita detrás de la caja, la
camarera limpia la cafetera
pienso en ti
vas andando por la calle, es invierno, levantas el cuello de tu abrigo de lobo, estás sonriente y
lejana
(...)

[Especies de espacios, traducción de Jesús Camarero para Montesinos]

Notas sobre lo que busco

Cuando trato de definir lo que intento hacer desde que comencé a escribir, la primera idea que me acude a la mente es que 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.

Esta versatilidad sistemática ha desorientado con frecuencia a ciertos críticos, preocupados por hallar de un libro a otro la "huella" del escritor; y sin duda también ha desconcertado a algunos de mis lectores. Ella me granjeó la reputación de ser una especie de computador, una máquina de producir textos. Por mi parte, yo preferiría compararme con un campesino que cultiva diversos campos; en uno sembraría remolachas, en otro alfalfa, en un tercero maíz, etcétera. Asimismo, 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*, *Especies 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 ou 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.

Esta división es algo arbitraria y podría ser mucho más matizada: casi ninguno de mis libros escapa del todo a cierta marca autobiográfica (por ejemplo, suelo insertar alusiones a acontecimientos cotidianos en el capítulo que estoy escribiendo); casi ninguno, por otra parte, deja de recurrir a tal o cual constreñimiento o estructura "oulipiana", al menos a título simbólico, y sin que dicha estructura o constreñimiento me constriña en algo.

De hecho, creo que más allá de los cuatro polos que definen los cuatro horizontes de mi labor -el mundo circundante, mi propia historia, el lenguaje, la ficción-, mi ambición de escritor consistiría en recorrer toda la literatura de mis tiempos sin tener jamás la sensación de desandar camino o volver sobre mis propios pasos, y en escribir todo lo que puede escribir un hombre de hoy: libros gruesos y libros breves, novelas y poemas, dramas, libretos de ópera, novelas policiales, novelas de aventuras, novelas de ciencia ficción, folletines, libros para niños...

Nunca me resultó cómodo hablar de mi trabajo de manera abstracta y teórica; aunque lo que produzco parezca originarse en un programa elaborado tiempo atrás, en un proyecto de larga data, creo que mi movimiento se encuentra -y se demuestra- andando: de la sucesión de mis libros nace para mí la sensación, a veces confortante, a veces perturbadora (pues siempre depende de un "libro que vendrá", de una inconclusión que designa lo indecible hacia lo cual tiende desesperadamente el deseo de escribir), de que recorren un camino, señalizan un espacio, jalonan un itinerario vacilante, describen paso a paso las etapas de una búsqueda cuyo "porqué" no sé explicar, pues sólo conozco el "cómo": tengo la confusa sensación de que los libros que escribí se inscriben, cobran sentido en una imagen global que me hago de la

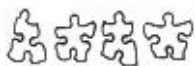
literatura, pero me parece que jamás podré asir esta imagen con precisión, de que ella es para mí un más allá de la escritura, un "por qué escribo" al cual sólo puedo responder escribiendo, postergando sin cesar el instante mismo en que, al dejar de escribir, esta imagen se volvería visible, como un rompecabezas inexorablemente resuelto.

[Pensar Clasificar, traducción de Carlos Gardini para Gedisa]

Al principio el arte del puzzle parece un arte breve, un arte de poca entidad, contenido todo él en una elemental enseñanza de la Gestalttheorie: el objeto considerado -ya se trate de un acto de percepción, un aprendizaje, un sistema fisiológico o, en el caso que nos ocupa, un puzzle de madera- no es una suma de elementos que haya que aislar y analizar primero, sino un conjunto, es decir una forma, una estructura: el elemento no preexiste al conjunto, no es ni más inmediato ni más antiguo, no son los elementos los que determinan el conjunto, sino el conjunto el que determina los elementos: el conocimiento del todo y de sus leyes, del conjunto y su estructura, no se puede deducir del conocimiento separado de las partes que lo componen: esto significa que podemos estar mirando una pieza de un puzzle tres días seguidos y creer que lo sabemos todo sobre su configuración y su color, sin haber progresado lo más mínimo: sólo cuenta la posibilidad de relacionar esta pieza con otras y, en este sentido, hay algo común entre el arte del puzzle y el arte del go: sólo las piezas que se hayan juntado cobrarán un carácter legible, cobrarán un sentido: considerada aisladamente, una pieza de un puzzle no quiere decir nada; es tan sólo pregunta imposible, reto opaco; pero no bien logramos, tras varios minutos de pruebas y errores, o en medio segundo prodigiosamente inspirado, conectarla con una de sus vecinas, desaparece, deja de existir como pieza: la intensa dificultad que precedió aquel acercamiento, y que la palabra puzzle -enigma- expresa tan bien en inglés, no sólo no tiene ya razón de ser, sino que parece no haberla tenido nunca, hasta tal punto se ha hecho evidencia: las dos piezas milagrosamente reunidas ya sólo son una, a su vez fuente de error, de duda, de desazón y de espera.

El papel del creador de puzzles es difícil de definir. En la mayoría de los casos -en el caso de todos los puzzles de cartón en particular- se fabrican los puzzles a máquina y sus perfiles no obedecen a ninguna necesidad: una prensa cortante adaptada a un dibujo inmutable corta las placas de cartón de manera siempre idéntica: el verdadero aficionado rechaza esos puzzles, no sólo porque son de cartón en vez de ser de madera, ni porque la tapa de la caja lleva reproducido un modelo, sino porque ese sistema de cortado suprime la especificidad misma del puzzle; contrariamente a una idea muy arraigada en la mente del público, importa poco que la imagen inicial se considere fácil (un cuadro de costumbres al estilo de Vermeer, por ejemplo, o una fotografía en color de un palacio austriaco) o difícil (un Jackson Pollock, un Pissarro o -paradoja mísera- un puzzle en blanco): no es el asunto del cuadro o la técnica del pintor lo que constituye la dificultad del puzzle, sino la sutileza del cortado, y un cortado aleatorio producirá necesariamente una dificultad aleatoria, que oscilará entre una facilidad extrema para los bordes, los detalles, las manchas de luz, los objetos bien delimitados, los rasgos, las transiciones, y una dificultad fastidiosa para lo restante: el cielo sin nubes, la arena, el prado, los sembrados, las zonas umbrosas, etcétera.

Las piezas de esos puzzles se dividen en unas cuantas grandes clases, siendo las más conocidas: los muñequitos



las cruces de Lorena



y las cruces



y una vez reconstruidos los bordes, colocados en su sitio los detalles -la mesa con su tapete rojo de flecos amarillos muy claros, casi blancos, que sostiene un atril con un libro abierto, el suntuoso marco del espejo, el laúd, el traje rojo de la mujer- y separadas las grandes masas de los fondos en grupos según su tonalidad gris, parda, blanca o azul celeste, la solución del puzzle consistirá simplemente en ir probando una tras otra todas las combinaciones posibles.

El arte del puzzle comienza con los puzzles de madera cortados a mano, cuando el que los fabrica intenta plantearse todos los interrogantes que habrá de resolver el jugador, cuando, en vez de dejar confundir todas las pistas al azar, pretende sustituirlo por la astucia, las trampas, la ilusión: premeditadamente todos los elementos que figuran en la imagen que hay que reconstruir -ese sillón de brocado de oro, ese tricornio adornado con una pluma negra algo ajada, esa librea amarilla toda recamada de plata- servirán de punto de partida para una información engañosa: el espacio organizado, coherente, estructurado, significativo del cuadro quedará dividido no sólo en elementos inertes, amorfos, pobres en significado e información, sino también en elementos falsificados, portadores de informaciones erróneas; dos fragmentos de cornisa que encajan exactamente, cuando en realidad pertenecen a dos porciones muy alejadas del techo; la hebilla de un cinturón de uniforme que resulta ser in extremis una pieza de metal que sujeta un hachón; varias piezas cortadas de modo casi idéntico y que pertenecen unas a un naranjo enano colocado en la repisa de una chimenea, y las demás a su imagen apenas empañada en un espejo, son ejemplos clásicos de las trampas que encuentran los aficionados.

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.»

[La vida instrucciones de uso, traducción de Josep Escué para Anagrama]



Tijeretazos [Postriziny] Una revista de literatura y cine
tijeretazos@inicia.es tijeretazos.iespana.es