



RESTRICCIÓN Y CREACIÓN EN LA OBRA DE GEORGES PEREC, *LA DISPARITION*

Cecilia González Godino

Tutora: Nadia Rodríguez Ortega

Universidad Pontificia Comillas

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Grado en Traducción e Interpretación

Abril de 2016

*«L'activité d'écrire, c'est d'abord la peur
d'oublier, l'envie de garder des choses, de
transcrire, de laisser des traces de quelque
chose. Comme si, si je n'écrivais pas, ça allait
complètement disparaître»*

Georges Perec

Agradecimientos

A mis padres, por recordar finalmente lo que significan las siglas «TFG» y darme su apoyo incondicional.

A mi hermana María, por dormirse esta última época con la luz encendida y prestarme sus rotuladores de colores.

A Nadia Rodríguez Ortega, por confiar en este tema tan poco convencional y en que podía sacar adelante un trabajo con él.

A Alberto, por escucharme hablar de este trabajo, leerlo y darme su opinión a pesar de no comprender el tema, siempre con una sonrisa en la cara.

Índice

1. Introducción: restricción y creación	1
2. Georges Perec: vida y obra	3
2.1. Biografía	3
2.2. OuLiPo	5
3. ¿La restricción favorece la creación?.....	8
3.1. La ‘contrainte’, la restricción: definición y características.....	8
3.2. <i>La Disparition</i>	10
3.3. La restricción sí favorece la creación	13
La restricción como alternativa a la inspiración	13
La restricción como opuesto de la creación	15
La restricción como elemento de la narración	18
La restricción como elemento generador	18
La restricción como conexión entre la narración y la metanarración ..	22
La restricción como método para ensalzar lo que no se ha ensalzado antes	24
La restricción como juego y el juego como la vida	25
La restricción como impulso del hombre para superarse a sí mismo ..	26
Creación como método para no olvidar una restricción	27
3.4. <i>La Disparition</i> se ha visto favorecida por la restricción	29
4. Conclusión.....	37
5. Referencias.....	40

1. Introducción: restricción y creación

A lo largo de la historia, la restricción se ha escondido tras un sinfín de nombres. Censura, represión, frontera, límite sólo son algunos de ellos. Sin embargo, las consecuencias de dicha restricción, disfrazadas tras diferentes acontecimientos, desembocan en un curioso concepto: creación.

Restringir, es decir, «ceñir, circunscribir, reducir a menores límites» o «apretar, constreñir, restriñir» según la Real Academia Española, consiste básicamente en reducir la libertad, ajustar los límites de acción. ¿Cómo es posible entonces que un concepto que reduce la libertad y, por tanto, puede considerarse negativo, pueda ser la causa directa de un concepto positivo como la creación?

Force est de reconnaître que la contrainte est partout, même si les formes précises qui sont les siennes varient d'un médium et d'un contexte à l'autre : le principe est universel, les modalités sont toujours particulières.¹
(Baetens, 2007, p. 251)

Así, tal y como expone Jan Baetens en su ensayo sobre la restricción (la 'contrainte' en francés), podemos observar que la noción de restricción y de limitación como parte de la libertad no es indiferente a ningún arte (Baetens, 2007). R.A. Peterson mencionó cinco tipos de restricciones que se encuentran en el ámbito popular: jurídicas, tecnológicas, económicas, organizacionales y profesionales (citado en Baetens, 2007), que nosotros contemplaremos como políticas, filosóficas, científicas, artísticas y, finalmente, literarias.

En primer lugar, pensamos en la restricción política: conceptos tan indispensables hoy en día como la democracia, la independencia, los descubrimientos, el sufragio universal, la abolición de la esclavitud, entre otros, han sido fruto de los límites impuestos, es decir, de las restricciones.

Un factor político decisivo en un sinfín de acontecimientos, creaciones artísticas y hallazgos es la censura.

¹ Traducción de la autora: Es indudable reconocer que la restricción está por todas partes, aunque la forma precisa en la que se presente varíe de un medio y de un contexto a otro: el principio es universal, las modalidades son siempre particulares.

Intervención que realiza un censor sobre el contenido o la forma de una obra, atendiendo razones morales, políticas, ideológicas, religiosas o de otro tipo. La censura, de esta manera, supone prohibir o limitar una expresión por considerar que sus contenidos pueden ser ofensivos o dañinos. La censura, por lo general, está asociada a la intención de un gobierno de impedir la difusión de información contraria a sus intereses. (Definición, 2008-2016)

Así, la censura ha supuesto a lo largo de los años un factor importante en el impulso de nuevas ideas, puesto que empuja al ser humano a superar sus límites e innovar más allá de sus fronteras. Dado que se impide la difusión de información, esta falta de libertad aviva el sentimiento revolucionario de las personas y desemboca en dos consecuencias: la lucha contra la existencia de dicha restricción y la lucha por publicar, expresar o demostrar lo que se deseaba en un principio y, sumado al nuevo impulso, con más calidad.

En segundo lugar, la restricción relacionada con la creación en Filosofía ha sido nombrada a través de diferentes nombres, como la Teoría de los Opuestos de Heráclito, el Yin y el Yang, la dualidad de todo lo existente en el universo, la razón pura y la razón práctica de Immanuel Kant, el dualismo teológico, etc. en las que restricción y creación como dúo son posibles (Definición, 2008-2016).

En tercer lugar, la restricción científica. Por ejemplo, el hecho de que el mundo necesite un nuevo tipo de energía debido a la escasez de petróleo es directamente proporcional a la investigación sobre energías renovables, es decir, la restricción de petróleo ha impulsado el descubrimiento de nuevas formas de energía más sostenible. Esto sucede igualmente con la medicina: una restricción en forma de enfermedad genera inmediatamente la necesidad de una cura que, en más o menos tiempo, se consigue, con los descubrimientos médicos correspondientes.

También el arte y la cultura se han beneficiado de la restricción para florecer. Tendencias como el Realismo o el Romanticismo se han alimentado de los límites que ofrecía la sociedad para crear nuevas obras maestras. Un buen ejemplo de restricción como causa de creación podría ser la ficción: a través de un mundo marcado por sus propios límites, se dibuja un nuevo universo en el que todo es posible.

Finalmente, la restricción literaria, en la que nos centraremos a lo largo de este trabajo, ha tomado diferentes carices a lo largo de la historia. Podemos ofrecer algunos ejemplos, como las tendencias conocidas como Vanguardias:

Manifestaciones artísticas que se desarrollaron en las primeras décadas del siglo XX y que se caracterizan por el énfasis puesto en la innovación y en la confrontación con las normas estéticas canonizadas. (ABC, 2007-2016)

Corrientes vanguardistas como el Dadaísmo, el Surrealismo, el Expresionismo, el Cubismo o el Fauvismo eran en sí mismas escuelas nacidas a partir de restricciones que generaron una nueva forma de afrontar la realidad. «Lo que tuvieron en común fue el deseo de crear un arte radicalmente nuevo y que rompiese definitivamente con el realismo» (Alonso, 2016), es decir, cada una a su manera apuntó como meta «romper» con lo anterior y crear, a partir de las restricciones pasadas. En esta línea, Peterson subraya que «la restricción es una estructura dialéctica que a la vez prohíbe y vuelve posible, que estimula tanto como bloquea» (citado en Baetens, 2007, p. 253).

En este contexto histórico, social y cultural, nació un grupo con la intención de sobrepasar los límites antepuestos y hacer de la ‘contrainte’, de ahora en adelante denominada ‘restricción’, una herramienta para la creación: el OuLiPo. De él, destacaremos la figura de Georges Perec y de una de sus obras, *La Disparition*, para ilustrar y responder la pregunta en torno a la cual gira este trabajo: ¿La restricción favorece la creación?

2. Georges Perec: vida y obra

«Me acuerdo de Georges Perec [...] que por sí solo era una multinacional del lenguaje» (Vila-Matas, 1997, citado en Morillas, 1997, p. 112).

2.1. Biografía

La biografía de Perec es, sin duda, una de las claves para entender su obra y por tanto debe ser estudiada como parte del trabajo.

«Le rapport entre mémoire, récit (du)/et traumatisme est au cœur de l'écriture de Georges Perec» (Ducret, 2007, p. iii)².

Georges Perec nació en marzo de 1936, a las puertas de la guerra, en el seno de una familia polaca judía. Icek Judko, su padre, y Cyrla Szulewicz, su madre, se conocieron en París y se casaron el 30 de agosto en el ayuntamiento del distrito número veinte. Pasaron a ocuparse de un salón de belleza hasta que la guerra estalló y el padre de Perec se alistó. «La muerte de Judko constituyó la primera desaparición en la vida de Perec. Su madre se convirtió en viuda de guerra y empezó el luto. Dejó a Georges con una nodriza» (Ducret, 2007, p. 6).

Con la ocupación de Francia, la madre se vio obligada a separarse de su hijo y lo envió con su familia paterna a Grenoble, zona no ocupada por los nazis, como «hijo de caído» o «huérfano de guerra». El 11 de febrero de 1943, ella y su hermana fueron deportadas en dirección a Auschwitz y Georges no volvió a saber nada de ellas. Otra desaparición más en la vida del escritor; «toda su vida, Georges Perec llevó consigo esta herida que no curó de la separación, de la pérdida y de la desaparición» (Ducret, 2007, p. 8).

Tras la Liberación, el chico volvió a la capital, fue adoptado por su nueva familia y continuó su escolaridad en el liceo Claude Bernard; se convirtió entonces en el escritor que hoy conocemos. «Sans famille, sans collectivité où s'insérer, Perec fait de la littérature "son" monde, le lieu où il trouve et recrée un foyer»³ (Ducret, 2007, p. 8).

Continuó su formación con estudios en Letras, tanto en París como en Túnez, pero también se especializó en Sociología, como podemos adivinar a lo largo de su obra.

Desde muy pronto se interesó por las técnicas literarias, lo que le llevó a unirse con otros escritores y empezar a formar parte del OuLiPo (*Ouvroir de*

² Traducción de la autora: La relación entre memoria, narración [de]/y traumatismo está en el centro de la escritura de Georges Perec.

³ Traducción de la autora: Sin familia, sin colectividad en la que integrarse, Perec hizo de la literatura «su» mundo, el lugar en el que encuentra y recrea un hogar.

Littérature Potentielle), del que hablaremos más adelante y que será clave para la vida y la obra de Perec.

Al contrario que otros escritores, el éxito de Georges Perec fue casi instantáneo: publicó *Les Choses* y en 1965 ganó el premio Renaudot. El año 1969 acogerá la obra que nos ocupa, *La Disparition*, y que demostró su pasión por la restricción y los juegos literarios debido a que se escribió sin utilizar en ningún momento del libro la letra 'e'. Se resarció años después, en 1972, con *Les Revenentes*, una obra en la que se utilizó como vocal exclusivamente la letra 'e'. (Ducret, 2007)

También trascendió enormemente su obra autobiográfica, a través de la cual el mundo pudo por fin comprender el vacío existencial que Perec trataba de suplir escribiendo: *W ou le Souvenir d'Enfance*.

Sin embargo, no logró el reconocimiento mundial hasta *La Vie Mode d'Emploi*, su obra más extensa y más genial, por la que recibió el premio Médicis en 1978, dedicada a su mentor del OuLiPo, Raymond Queneau.

Murió de forma repentina en París el 3 marzo de 1982, sin cumplir los cuarenta y seis años, a causa de un cáncer letal.

«Ces rappels biographiques ne servent qu'à montrer que la vie de Georges Perec a été marquée par la rupture et l'abandon»⁴ (Ducret, 2007, p. 8).

2.2. OuLiPo

OULIPO ? Qu'est ceci ? Qu'est cela ?

Qu'est-ce que **OU** ? Qu'est-ce que **LI** ? Qu'est-ce que **PO** ?

OU c'est **OUVROIR**, un atelier. Pour fabriquer quoi ? De la **LI**.

LI c'est la littérature, ce qu'on lit et ce qu'on rature. Quelle sorte de **LI** ?

La **LIPO**.

PO signifie potentiel. De la littérature en quantité illimitée,

⁴ Traducción de la autora: Estos datos biográficos sirven para ilustrar que la vida de Georges Perec se vio marcada por la ruptura y el abandono.

potentiellement productible jusqu'à la fin des temps, en quantités énormes, infinies pour toutes fins pratiques.⁵ (OuLiPo, 2012-2013, p. 3)

Así se autodefine el *Ouvroir de Littérature Potentielle*, conocido como OuLiPo, un grupo literario formado por un conjunto de escritores de renombre: Raymond Queneau, Georges Perec, Jacques Roubaud, Jean Lescure, etc. Fue fundado el 24 de noviembre de 1960 por François Le Lionnais: «L'OuLiPo nació con la intención de explorar nuevos territorios» (Morillas, 1997, p. 112).

El verdadero origen lo marcó «la complicidad intelectual entre Raymond Queneau, escritor repleto de matemáticas, y François Le Lionnais, hombre de ciencia apasionado por la literatura» (OuLiPo, 2012-2013, p. 3). Así, se formó a su alrededor en noviembre de 1960 un círculo de escritores y matemáticos que dejaban atrás el interés por las obras finalizadas y acogían como nueva pasión la fabricación y el proceso de una obra a través de un nuevo elemento: la restricción.

Certes, mais **COMMENT** ?

En inventant des contraintes. Des contraintes nouvelles et anciennes, difficiles et moins diifficiles et trop diifficiiles. La Littérature Oulipienne est une **LITTERATURE SOUS CONTRAINTES**.⁶

(OuLiPo, 2012-2013, p. 3)

Aunque nació en Francia, abrió sus fronteras y sus brazos a escritores extranjeros como Ítalo Calvino (Italia), Ian Monk (Inglaterra), Oskar Pastior (Alemania) y tampoco impidió que sus estudios se ampliaran tanto horizontal como verticalmente: al resto del mundo (estudios sobre China, por ejemplo) y a lo largo de toda la historia (especialmente, la Antigüedad) (OuLiPo, 2012-2013).

Se creó por dos razones: la creación de obras literarias a partir de una restricción ('contrainte') y el análisis de obras antiguas o contemporáneas para

⁵ Traducción de la autora: ¿OULIPO? ¿Qué es esto? ¿Qué es aquello? / ¿Qué es OU? ¿Qué es LI? ¿Qué es PO? / OU es OUVROIR [TALLER], un taller. ¿Para fabricar el qué? LI. / LI es la literatura, lo que leemos y lo que tachamos. ¿Qué tipo de LI? LIPO. / PO significa potencial. Literatura en cantidades ilimitadas, potencialmente productiva hasta el fin de los tiempos, en cantidades enormes, infinitas para todos los fines prácticos.

⁶ Traducción de la autora: Bien, ¿pero CÓMO ? / Inventando restricciones. Restricciones nuevas y antiguas, difíciles y menos difiiles y demasiado difiiciiles. La Literatura Oulipiana es una LITTERATURA SOMETIDA A RESTRICCIONES.

desentrañar los mecanismos de su creación (Morillas, 1997) (Meyer, 2009). Así, OuLiPo «no se desvincula del pasado, sino que traza desde él dos líneas de trabajo: una de investigación analítica de los viejos autores y otra de actuación creativa» (Pérez, 2001, p. 4), que será en la que nos centraremos en este trabajo, puesto que fue en la que Georges Perec destacó con diferencia por encima de sus compañeros del OuLiPo.

De esta manera, impulsó la reutilización de restricciones como el lipograma (renunciar a una letra del alfabeto), el palíndromo, el anagrama... y también la creación de nuevas restricciones como el método S + 7, que consiste en reemplazar cada sustantivo de un texto por el séptimo siguiente en el diccionario; la Anaerobia, privar a un texto de un sonido; o el Abecedario, en el que las iniciales de cada palabra siguen el orden alfabético.

Con respecto a los autores que lo compusieron y lo componen, destacan tres figuras tutelares del movimiento: Raymond Queneau (fundador), Georges Perec (autor que nos ocupa) y Jacques Roubaud.

Et un **AUTEUR** oulipien, c'est quoi ?

C'est « un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir ».

Un labyrinthe de quoi ?

De mots, de sons, de phrases, de paragraphes, de chapitres, de livres, de bibliothèques, de prose, de poésie, et tout ça...⁷

(OuLiPo, 2012-2013, p. 3)

Desde que se fundó, el grupo mantiene reuniones todos los meses en las que se proponen nuevas formas de escritura, invenciones y publicaciones. Ahora, OuLiPo cumple más de cuarenta años de existencia, sigue creando nuevas formas a través de restricciones y se ha mantenido mucho más tiempo de lo que la mayoría de grupos literarios suelen permanecer juntos. (OuLiPo, 2012-2013)

⁷ Traducción de la autora: Y un AUTOR *oulipiano*, ¿qué es? / Es «una rata que construye por sí misma un laberinto del que se propone salir». / ¿Un laberinto de qué? / De palabras, de sonidos, de frases, de párrafos, de capítulos, de libros, de bibliotecas, de prosa, de poesía, y todo eso...

3. ¿La restricción favorece la creación?

3.1. La 'contrainte', la restricción: definición y características

El fenómeno de la restricción literaria, como ya mencionamos en la introducción de este trabajo, es un fenómeno curioso a través del cual se alcanza la libertad y la creación por medio de un límite formal.

El siglo XX acogió numerosas rebeliones contra la literatura tradicional, entre ellas el Surrealismo defendido por André Breton, quien sostenía una literatura en contra de cualquier restricción, especialmente formal (Chevrier, 2007). Es importante señalar que el Surrealismo quiso borrar «las restricciones fijas, de la versificación, del lenguaje poético, aflojando la censura social, ética y lógica en favor de un estado supuesto inspirado, en la línea de una asimilación del genio y de la locura» (Chevrier, 2007, p. 12)⁸ Esta misma fórmula fue la perseguida por el OuLiPo, pero de una forma diferente. El Surrealismo, en su afán por deshacerse de toda restricción por considerarla una «forme-prison» (Chevrier, 2007) o «prisión formal», creó nuevas restricciones literarias, comenzando por la de no seguir ninguna regla formal clásica. OuLiPo, y en especial Georges Perec, defendió un concepto que *a priori* parecía indefendible: la restricción formal como método para crear.

Así, François Le Lionnais (co-fundador del OuLiPo) defendió junto a sus compañeros una nueva tendencia de escritura creativa que no se deshacía con ira de las restricciones formales tradicionales, sino que las incorporaba de tal manera que abría las puertas a la creación de nuevas fórmulas y a la renovación de las antiguas.

Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration (c'est du moins ce que l'auteur laisse entendre) qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes. [...] Doit-

⁸ Texto original: «Le surréalisme avec l'écriture automatique a voulu balayer les contraintes des formes fixes, de la versification, du langage poétique, en desserrant la "censure"».

on s'en tenir aux recettes connues et refuser obstinément d'imaginer de nouvelles formules ?⁹ (citado en Chevrier, 2007, p. 11)

Ahora bien, para comprender bien el término 'contrainte' (al que ahora nos referiremos como 'restricción') debemos tener en cuenta sus diferentes acepciones, como bien indica Alain Chevrier: «la théorie extensive et la théorie restreinte»¹⁰ (Chevrier, 2007, p. 11).

Por un lado, la teoría extensiva se refiere a las restricciones más comunes y de forma más general: «De toute forme qui présente une régularité on peut tirer une règle (descriptive) qui peut à son tour devenir une contrainte (prescriptive)»¹¹ (Chevrier, 2007, p. 12).

Por otro lado, la teoría restrictiva sobre la restricción, y acepción que utilizaremos para el trabajo, diferencia el plano en el que se halla una regla formal (discursiva, lingüística), el plano de las convenciones formales o tradicionales y el plano de la restricción. «Il y a contrainte dès qu'une règle se durcit, se radicalise [...] où bien lorsqu'une règle se surajoute aux règles normales»¹² (Chevrier, 2007, p. 13). Esta distinción expuesta por Jan Baetens define las normas como «reglas que se aplican al conjunto de la lengua»¹³, las convenciones como «reglas que se aplican a formas de expresión más específicas»¹⁴ y las restricciones, finalmente, como «reglas que se aplican a obras únicas»¹⁵ (Baetens, 2007, p. 250). Pueden, por tanto, diferenciarse por su objeto y por su naturaleza, siendo esta última la que más nos interesa, puesto que las normas y las convenciones son obligatorias, mientras que

⁹ Traducción de la autora: Toda obra literaria se construye a partir de una inspiración (al menos eso es lo que deja comprender el autor) que debe acomodarse a una serie de restricciones y procedimientos que entran los unos en los otros como muñecas rusas. [...] ¿Debemos limitarnos a las recetas conocidas y rechazar obstinadamente el imaginar nuevas fórmulas?

¹⁰ Traducción de la autora: La teoría extensiva y la teoría restringida.

¹¹ Traducción de la autora: De toda forma que presenta una regularidad, se puede extraer una regla (descriptiva) que puede asimismo convertirse en una restricción (prescriptiva).

¹² Traducción de la autora: Hay restricción en el momento en que una regla se endurece, se radicaliza [...] o bien cuando una regla se añade a las reglas normales.

¹³ Texto original: «[Les normes] sont des règles qui s'appliquent à l'ensemble de la langue ou au médium».

¹⁴ Texto original: «[Les conventions] sont des règles qui s'appliquent à des formes d'expression plus spécifiques».

¹⁵ Texto original: «[Les contraintes] sont des règles qui s'appliquent à des œuvres uniques [...]».

las restricciones no lo son, «on choisit librement de s'y soumettre»¹⁶ (Baetens, 2007, p. 250).

Así, todas las restricciones son a la vez «un obstáculo a tener en cuenta y una oportunidad, un desafío a la palabra a la vez que la vuelven posible, molestan el querer decirlo todo mientras ofrecen mil y una ocasiones de decir otra cosa»¹⁷ (Baetens, 2007, p. 251).

Al igual que ocurre en el texto de Alain Chevrier, el dilema final que nos ocupa antes de comenzar con los argumentos será el de libertad y restricción, dos opuestos que se unen en el proceso creador: «le choix de la contrainte est le signe de la liberté du créateur»¹⁸ (Chevrier, 2007, p. 14). ¿Cómo puede la falta de libertad desencadenar la libertad del creador? Para responder a este dilema tan paradójico, argumentaremos a través de la obra de Georges Perec, *La Disparition*, como ejemplo perfecto de la dualidad restricción-creación, para establecer así una afirmación defendible.

3.2. *La Disparition*

La Disparition fue la cuarta obra que publicó Georges Perec y que aumentó brutalmente el éxito de su autor. Fue publicada por la editorial Denoël en 1969 en la colección «Les lettres nouvelles».

En primer lugar, *La Disparition* es un lipograma y, antes de nada, más vale definir claramente de qué se trata este fenómeno formal. Un lipograma es un «enunciado que prescinde de una o más letras del alfabeto» (Morillas, 1997, p. 113), es decir, la prohibición formal de utilizar una o más letras durante toda la obra.

Además del lipograma, encontramos otros tipos de juegos en la literatura, como los pangramas («enunciados que contienen todas las letras del alfabeto»

¹⁶ Traducción de la autora: Elegimos someternos a ellas libremente.

¹⁷ Texto original: «Les contraintes sont à la fois un obstacle à prendre et une chance à saisir, qu'elles bâillonnent sa parole autant qu'elles la rendent possible, qu'elles "gênent" son vouloir-dire tout en lui offrant mille et une occasions de dire autre chose [...]».

¹⁸ Traducción de la autora: La elección de la restricción es el símbolo de la libertad del creador.

(Morillas, 1997, p. 112)) o los heterogramas («enunciados que no repiten ninguna de las letras» (Morillas, 1997, p. 112)). Stefano Bartezzaghi (citado en Morillas, 1997, p. 113), experto en juegos de palabras, sostenía que «los lipogramas que emiten un sonido se deben normalmente a un “disgusto acústico”, y a un “gusto acrobático” los que omiten una letra». En el caso de Perec, puesto que formaba parte del OuLiPo, se trató «del gusto por la acrobacia verbal» (Morillas, 1997, p. 113).

La suppression de la lettre, du signe typographique, du support élémentaire, est une opération plus neutre, plus nette, plus décisive, quelque chose comme le degré zéro de la contrainte, à partir duquel tout devient possible»¹⁹ (Sirvent, 1991, p. 27).

Así, en el caso de *La Disparition*, Perec evita la utilización de la letra ‘e’, lo que significa tener acceso solamente a un tercio de las palabras francesas, pues la frecuencia de uso de la ‘e’ en textos en francés es del 17 % (Morillas, 1997). En palabras de Marc Parayre, que formó parte del equipo de traducción de *La Disparition* al español, «la restricción formal puede revelarse especialmente restrictiva cuando la letra dejada de lado es particularmente frecuente»²⁰ (Parayre, 1998, p. 62), lo que demuestra el esfuerzo titánico de Perec al utilizar la letra más común de los textos en francés. Tal y como sostuvo Claude Burgelin (citado en Morillas, 1997, p. 113): «Cette lettre, à la présence obsédante, à la fois valet et roi de la langue française, peut être aussi celle qui porte la marque de l’absence, la lettre-trou, l’imprononçable».²¹ Sin embargo, el problema no está solamente en la presencia obligatoria de la letra en un texto, o en el hecho de que aparecería más de cincuenta mil veces en una novela como *La Disparition*, sino también en que veta el uso de palabras imprescindibles, tales como ‘le’, ‘que’, ‘ne’, ‘en’ y sobre todo del sujeto ‘je’, el verbo ‘être’ o la conjunción copulativa ‘et’. Tampoco puede Perec

¹⁹ Traducción de la autora: La supresión de la letra, del signo tipográfico, del soporte elemental, es una operación más neutra, más neta, más decisiva, algo así como el grado cero de la restricción, a partir del cual todo se vuelve posible.

²⁰ Texto original: «Cette contrainte formelle peut se révéler spécialement astreignante lorsque la lettre écartée est particulièrement fréquente» (Parayre, 1998, p. 62).

²¹ Traducción de la autora: Esta letra, con presencia obsesiva, a la vez valido y rey de la lengua francesa, puede ser también la que cargue con la marca de la ausencia, la letra-agujero, la impronunciable.

disponer libremente del género femenino que, en francés, se construye con la letra prohibida (Morillas, 1997).

Una vez especificada la dificultad de la obra en cuanto a su forma, *La Disparition* es una novela escrita por Georges Perec y constituida por 320 páginas, 78 000 palabras y 29 7000 caracteres en la línea creadora del OuLiPo y su Literatura Potencial. En ella, Perec juega con el puente entre realidad y ficción desde el principio. La primera parte se vale de los elementos característicos de la ficción para luego ir desarrollando los elementos que identifican una novela policiaca.

El tema alrededor del cual se genera la novela es la desaparición, ya presente en el título. Dos desapariciones sorprenden al lector avisado (pues es posible leer la obra sin caer en la cuenta de alguna ausencia): el secuestro del protagonista en el argumento y el robo de una letra a lo largo de toda la obra, la 'é'. Sin embargo, el tema se repite a lo largo de la novela, incansable. Primero, como ya hemos mencionado, la obra comienza con trazas ficticias que van desapareciendo hasta encontrarse una novela negra. También desaparece a lo largo de las páginas la noción de héroe que se nos presenta a través de Anton Voyle, que resulta ser un personaje enfermo y dominado por un insomnio insoportable, incapaz de concentrarse y turbado permanentemente por sus dudas. Además, desaparece en esos episodios de insomnio y de fiebre la frontera entre la vida real y el sueño; el lector y el héroe se enfrentan a la misma duda. Por otro lado, las desapariciones a lo largo del libro se repiten en objetos, personas y letras, pero nadie en el argumento entra en pánico, sino que buscan la causa de tal secuestro; la desaparición se vuelve «normal» al final de la obra (Gromesová, 2013).

Este concepto de «normalidad» también suscita ciertas sospechas en *La Disparition*, puesto que solamente Voyle siente que algo va mal, que algo va a ocurrir y esa sensación de malestar va llegando al lector conforme avanza las páginas.

«Tout avait l'air normal, mais tout s'affirmait faux. Tout avait l'air normal, d'abord, puis surgissait l'inhumain, l'affolant»²² (Gromesová, 2013, p. 20).

Georges Perec, si seguimos la clasificación de Jan Baetens y Bernardo Schiavetta sobre la restricción, decide y se enfrenta por cuenta propia a este riesgo y a este obstáculo sin precedentes, acuñando una restricción voluntaria que deja plasmada en el mismo argumento de su obra: Anton Voyl, el protagonista de la novela, desaparece sin dejar un solo rastro, salvo una nota en la que él mismo sabe que va a desaparecer. Si establecemos una comparación entre este episodio y la restricción y Perec, podemos determinar que la desaparición del protagonista es al argumento lo que la desaparición de la letra es a la forma (Chevrier, 2007).

Otros temas imprescindibles para la comprensión de la obra serán la muerte (relacionada con la desaparición) y el olvido a causa de la ausencia, que estudiaremos más tarde en los argumentos que siguen.

3.3. La restricción sí favorece la creación

La restricción como alternativa a la inspiración

«Il n'y croyait pas, par surcroît, à l'inspiration !» (Meyer, 2009, p. 2)²³

Georges Perec, junto con los miembros del OuLiPo, pensaba que los escritores se encuentran atados de pies y manos por un monstruo insalvable al que llaman 'inspiración'. Desde siempre, se han visto obligados a encontrar dicha inspiración en la restricción (versos, rimas, estrofas, capítulos...) pero sin que nadie cayera en la cuenta del elemento fundamental de la ecuación: la restricción. Para los miembros del OuLiPo, escribir ya no es el resultado directo de la inspiración, escribir es ahora profundizar («d'où vint l'obligation d'approfondir?»²⁴ (Meyer, 2009, p. 2)) en el significante y canalizarlo a través de la restricción; es la búsqueda más allá de lo necesario. En palabras de David

²² Traducción de la autora: Todo parecía normal, pero todo se afirmaba falso. Todo parecía normal, al principio, después surgía lo inhumano, lo enloquecedor.

²³ Traducción de la autora: No creía, además, en la inspiración.

²⁴ Traducción de la autora: ¿De dónde vino la obligación de profundizar?

Pérez García, «no me parece que alguien como Perec pudiera contentarse con tal inclinación a lo contingente» (Pérez, 2001, p. 2).

Además, la restricción también puede constituir el estímulo esencial que desencadena al genio creador. Ítalo Calvino sostenía que dicha restricción «no ahogaba la libertad narrativa sino que la estimulaba» (citado en Morillas, 1997, p. 112).

Por otro lado, la restricción como elemento desencadenante de la escritura también podemos igualarla a la escritura automática, o escribir sin tener una idea preconcebida de lo que se va a escribir. Los textos limitados por una restricción «dan la impresión de comenzar sus historias sin saber finalizar; y sus finales han olvidado los comienzos», lo que nos recuerda a la «literatura autogenerada» de la que habla Esther Morillas: «los textos nacen casi solos, al limitarse a seguir la constrictión que se les aplica» (Morillas, 1997, p. 112). Así, podemos constatar que el autor no necesita recurrir a la inspiración para crear, sino que le basta con limitar su obra a una restricción.

Y es que además, si comparamos una restricción lingüística como la de la obra de Perec con los límites que impone la creación de un soneto, por ejemplo, no habría tanta diferencia. Estas restricciones «obligan al sistema a que salga de su funcionamiento rutinario, y por ende, a que desvele sus recursos ocultos», afirma Marcel Benabou (citado en Pérez, 2001, p. 5). Es, como comentábamos en la introducción, una relación extraña entre restricción y libertad de la que nacen maravillosas creaciones que no existirían de no ser por dicha restricción y que quizá permita un día, según Benabou, «suplantar la noción misma de inspiración» (Pérez, 2001, p. 5).

Por otro lado, esta compatibilidad entre restricción y libertad también podemos apreciarla en los objetivos del OuLiPo, expuestos por François Le Lionnais: «El fin de la literatura potencial es nutrir a los futuros escritores de técnicas nuevas que puedan reservar la inspiración de su afectividad. De ahí la necesidad de cierta libertad» (citado en Pérez, 2001, p. 5). Libertad que, en este

caso, se consigue a través de una restricción. Es el genio creador libre de la presión de inspirarse para crecer y, así, poder crear.

Perec afirma a este respecto: «Là-bas comme ici il était presque réconfortant de se dire qu'un jour les mots viendraient. Un jour on se mettrait à parler, on se mettrait à écrire»²⁵ (Ducret, 2007, p. 12), es decir, confiaba en que su propia historia, la vida en sí misma y no la inspiración llenara el vacío del genio creador que llevaba dentro. Y así fue :

Cela a eu lieu un jour et je l'ai su. Simplement quelque chose s'est ouvert et s'ouvre : la bouche pour parler, le stylo pour écrire : quelque chose s'est déplacé, quelque chose se déplace et se trace, la ligne sinueuse de l'encre sur le papier, quelque chose de plein et de délié²⁶.

(Georges Perec, citado en Ducret, 2007, p. 12)

Finalmente, será Raymond Queneau quien determine que el OuLiPo sea una asociación cuya meta consista en lograr «todo un arsenal al que el poeta pueda acudir y escoger cuando tenga ganas de salir de la llamada inspiración» (citado en Pérez, 2001, p. 5), es decir, lejos de constituir una disminución de su libertad, el poeta en busca de un nuevo aire fresco se valdrá paradójicamente de la restricción para «seguir el libre desvío de la mente hacia los infinitos mares del pensamiento» (Pérez, 2001, p. 5).

La restricción como opuesto de la creación

«Le différent naît de la ressemblance»²⁷ (Sirvent, 1991, p. 17).

Muchas veces hemos escuchado el dicho común que dice «los polos opuestos se atraen». Pues bien, este podría ser nada menos que uno de los argumentos que sostienen que la restricción sí favorece la creación. A priori, puede resultar imposible que el hecho de restringir una actividad favorezca su

²⁵ Traducción de la autora: Ahí, como aquí, era casi reconfortante decirse que algún día las palabras vendrían. Un día empezaríamos a hablar, empezaríamos a escribir.

²⁶ Traducción de la autora: Esto tuvo lugar un día y lo supe. Simplemente algo se abrió y se abre: la boca para hablar, el bolígrafo para escribir: algo se ha movido, algo se mueve y se traza, la línea sinuosa de la tinta sobre el papel, algo completo y desligado.

²⁷ Traducción de la autora: Lo diferente nace de la similitud.

desarrollo, pero lo cierto es que (tal y como argumentamos en la introducción) es un patrón que se ha repetido a lo largo de la historia.

En la obra de Edgar Allan Poe *X-ing a paragraf*²⁸, escrita en algunos de sus pasajes con la restricción de utilizar solamente la letra 'o', podemos observar este juego de contrarios. En palabras de Michel Sirvent, refiriéndose a *X-ing a paragraf* y *La Disparition*:

Rien ne rapproche davantage nos deux protagonistes que l'ineptie de leur opposition, rien n'exhause mieux l'inanité d'un conflit entre le pareil et le même qu'une parodie rhétorique alliant dès l'ouverture du conte antithèse et syllogisme²⁹ (Sirvent, 1991, pp. 17-18).

Nos preguntamos entonces si realmente es factible que los opuestos estimulen al genio creador.

Por un lado, la figura retórica de la antítesis es la primera prueba de que esto sí que es posible.

La Antítesis o Contraste es una figura retórica que consiste en oponer dos ideas empleando palabras antónimas o frases de significado contrario, cercanas en proximidad y de estructura gramatical similar. La Antítesis tiene la función de enfatizar una idea ayudando a comprender mejor su significado. (Retóricas, 2009)

En resumen, a través de un contrario o del contraste, se enfatiza el significado de una idea. ¿Por qué esto no habría de ser posible en el caso de restricción y creación? Rubén Darío escribirá «Cuando quiero llorar, no lloro / y a veces, lloro sin querer» (Darío, 1905, VI). En el proceso creador ocurre lo mismo que en este ejemplo de antítesis: cuando el autor desea crear y tiene todas las herramientas del proceso a su disposición, no crea; es, sin embargo, cuando

²⁸ *X-ing a paragraf* (1849) es uno de los cuentos de Edgar Allan Poe, en el que narra una peculiar contienda entre los directores de los diarios *La Tetera* y *La Gaceta*.

²⁹ Traducción de la autora: Nada acerca tanto a nuestros dos protagonistas como la ineptitud de su oposición, nada exalta mejor la inanición de un conflicto entre lo igual y lo mismo que una parodia retórica que reúne desde la apertura del cuento antítesis y silogismo.

menos lo espera, cuando le restringen su actividad, el momento en que por fin logra crear literatura.

Por otro lado, también el silogismo constituye un buen ejemplo de esto, como también apuntará Michel Sirvent: «L'imitation est non seulement la source d'un conflit mais un moyen d'exacerber l'adversité ; bref, une arme. Or voilà l'ironie : la narration adopte la forme de ce qu'elle satirise»³⁰ (Sirvent, 1991, p. 18). Por sí sola, la imitación no es más que un simple recurso; sin embargo, en el proceso creador puede ser de gran utilidad y equipararse a la restricción. Ambas secuestran un aspecto de la creación en sí misma para favorecerla y llevarla a su esplendor.

El mismo proceso de contrarios puede entreverse en la figura de la omisión, de la que hablaremos más en profundidad puesto que se trata del recurso utilizado por Georges Perec en *La Disparition*. «Ce qu'on laisse tomber fait retour»³¹ (Sirvent, 1991, p. 30), es decir, se omite una idea en un plano (en este caso, el plano textual) para generar que en otro se enfatice (en este caso, el plano metatextual). De nuevo, podemos decir que la narración adopta la forma de lo que «omite», lo exalta.

«Il exalte ce qu'il proscriit»³² (Sirvent, 1991, p. 29).

Por último, cabe destacar la obsesión de Georges Perec por no olvidar, pues resulta irónico viniendo de un hombre que no tuvo buenos recuerdos de infancia que conservar. Ese olvido está «posiblemente motivado por el miedo a perder de nuevo los elementos vitales como los miembros de su familia»³³ (Ducret, 2007, p. 12).

Je ne veux pas oublier [...], peut-être est-ce le noyau de tout ce livre
[*Contrainte du réel*] : garder intact, répéter chaque année les mêmes
souvenirs, évoquer les mêmes visages, les mêmes minuscules

³⁰ Traducción de la autora: La imitación no es solamente la fuente de un conflicto, sino también un medio de exacerbar la adversidad: en resumen, un arma. Ahora bien, hemos aquí la ironía: la narración adopta la forma de lo que satiriza.

³¹ Traducción de la autora: Lo que dejamos caer siempre vuelve.

³² Traducción de la autora: Exalta aquello que proscribe.

³³ Texto original: «[...] la crainte de perdre à nouveau des éléments vitaux [...]».

événements, rassembler tout dans une mémoire souveraine, démentielle³⁴ (Ducret, 2007, p. 12).

Entonces, ¿cómo podríamos vincular esta obsesión al argumento de los contrarios? Perec representa, finalmente, el contrario del olvido en su obra y específicamente en una obra conocida por el olvido de una letra; para no perder un recuerdo, decide omitirlo. Olvidar para poder recordar.

La restricción como elemento de la narración

«Bref, la lettre altère ici le concept»³⁵ (Sirvent, 1991, p. 28).

¿Podría ser que la restricción tuviera la misma importancia en la narración como los personajes o los escenarios? Ya hemos visto en *La Disparition* que la letra 'e' es mucho más que un lipograma, mucho más que una omisión. Es, en sí misma y a pesar de su invisibilidad, el protagonista de la obra. Por tanto, la restricción no sólo determina la manera en que se escribe una historia, sino que «determina la manera en que se narra dicha historia»³⁶ (Sirvent, 1991, p. 27).

La restricción como elemento generador

«[...] un moyen, à partir duquel tout devient possible»³⁷ (Sirvent, 1991, p. 27).

¿Y si la restricción superara las fronteras de la creación y no fuera solamente un elemento en el proceso creador, sino también un elemento que generara efectos? Para argumentarlo, debemos tener en cuenta «lo que conlleva y lo que produce»³⁸ (Sirvent, 1991, p. 26). Muchos estudiosos han reflexionado acerca de los efectos que genera una palabra concreta, una acción concreta, un carácter concreto; ahora, debemos reflexionar acerca de los efectos de la restricción en el texto.

³⁴ Traducción de la autora: No quiero olvidar, [...] tal vez es éste el núcleo de este libro: guardar intacto, repetir cada año los mismos recuerdos, recordar los mismos rostros, los mismos acontecimientos minúsculos, reunir todo en una memoria soberana, demencial.

³⁵ Traducción de la autora: En resumen, la letra altera aquí el concepto.

³⁶ Texto original: «[La contrainte] détermine la manière dont on va narrer cette histoire».

³⁷ Traducción de la autora: Un método a partir del cual todo se vuelve posible.

³⁸ Texto original: «ce qu'il entraîne et ce qu'il produit».

Primero, cabe destacar uno de los dos principios importantes de los trabajos *oulipianos*, que señala que un texto escrito siguiendo una restricción habla de dicha restricción. Éste es el caso de *La Disparition*, como explica Vila-Matas:

Lo que Perec se propuso y llevó a cabo fue la escritura de una novela en la que la desaparición de la letra *e* generara, por constricción, la acción misma del relato. Por ejemplo, desaparecían los huevos (*oeufs*, a raíz de lo cual un camarero caía muerto cuando se le pedía que preparara un *porto flip*, cóctel que requiere yema batida) (citado en Morillas, 1997, p. 114).

A raíz de este ejemplo, comenzaremos entonces por los efectos formales y finalizaremos con los efectos de significado.

Por un lado, produce efectos textuales obvios. En el caso del lipograma de Georges Perec, el efecto textual sería sin duda una obra escrita enteramente sin utilizar la letra 'e', mientras que en el caso que mencionábamos antes de Edgar Allan Poe la restricción se limitaría al uso de una sola letra, la 'o'.

Por otro lado, produce efectos semánticos muy claros. Si el autor no puede utilizar una letra, el rango de palabras de las que podrá valerse queda considerablemente mermado. En el caso de *La Disparition*, la letra 'e' tiene una frecuencia de uso del 17 % (Morillas, 1997).

En una novela como *La Disparition* la letra E aparecería en más de cincuenta mil ocasiones: por lo tanto Perec ha tenido que encontrar un sinónimo, inventar una perífrasis para sustituir estas palabras con la letra E al menos cincuenta mil veces (Morillas, 1997, p. 113).

Estos recursos que menciona Esther Morillas, encontrar un sinónimo o inventar una perífrasis, o los cambios léxicos y sintácticos que menciona Michel Sirvent, son un efecto directo de la restricción (Morillas, 1997) (Sirvent, 1991).

«On sait trop qu'ici pas un mot n'a dû son apparition au hasard»³⁹ (Parayre, 1998, p. 64).

Efectivamente, se trata de una obra perfectamente estudiada a raíz de una restricción muy limitante que obliga al autor a rebuscar en lo más profundo de su genio creador y de sus recursos las palabras adecuadas.

De fait, on comprend aisément que dans une écriture si rigoureuse il serait impensable que la sélection d'un mot fasse l'objet d'un quelconque tirage au sort⁴⁰ (Parayre, 1998, p. 69).

Esto es por varias razones: no sólo debido a la restricción formal, sino por los efectos de significado que genera a raíz de ella y que dependen en gran medida de dicha elección de palabras. Genette subrayaba que el lipograma en sí mismo «ne donne lieu dans tous les cas de transformations minimales qu'à du "fortuit"»⁴¹ (citado en Sirvent, 1991, p. 27) pero cabe señalar y dejar claro que «dicha productividad semántica fruto del azar y casi surrealista [...] no se aplica al lipograma si los efectos semánticos y narrativos descontrolados se retoman como material de una estructuración conjunta»⁴² (Sirvent, 1991, p. 27), es decir, solamente si se limita a los efectos formales un lipograma podrá considerarse fruto del azar.

Finalmente, estudiaremos los efectos de significado que genera la restricción y que desmarcan al lipograma de un conjunto de azares descontrolados.

En principio podría parecer, tal como explica Marc Parayre (1998), que el interés de la lectura de una obra limitada por una restricción se reduce solamente a eso. El libro de *La Disparition*, según Georges Perec, estuvo «épuisé

³⁹ Traducción de la autora: Sabemos demasiado bien que aquí no hay una sola palabra que deba su aparición al azar.

⁴⁰ Traducción de la autora: De hecho, comprendemos fácilmente que en una escritura tan rigurosa sería impensable que la selección de una palabra dependiera de la suerte.

⁴¹ Traducción de la autora: Solamente da lugar en todos los casos de transformaciones mínimas a lo fortuito.

⁴² Texto original: «Cette productivité sémantique tout à fait hasardeuse, et quasiment surréaliste, [...] ne s'applique au lipogramme que si ces effets sémantiques et narratifs incontrôlés ne sont pas repris ensuite comme matière — au second degré — d'une structuration d'ensemble [...].»

dans cette définition»⁴³ (Parayre, 1998, p. 64). Sin embargo, la ausencia de la letra 'e' o cualquier restricción en la forma se refleja en un sinfín de aspectos que trascienden dicha forma.

Basándonos en la obra de Perec, el autor no se contenta con que se limite a ser un lipograma, sino que utiliza la restricción para «renovar sus capacidades productoras»⁴⁴ (Parayre, 1998, p. 64) y crea así un complejo conjunto de relaciones entre los elementos del libro.

«L'écriture, privée d'une voyelle, se fait génératrice de fiction et le livre s'écrit autour de la contrainte»⁴⁵ (Parayre, 1998, p. 64). El libro se escribe alrededor de la restricción, pero no se «restringe» a sus aspectos formales, sino que se «escribe» con ella; la restricción es el sujeto de la novela. Ejemplo de esto es la elección misma del título de la obra: *La Disparition*.

Además, es imprescindible tener en cuenta la intención del autor a la hora de llevar a cabo la creación de la obra sin una letra (en este caso, la demostración de que el pueblo judío puede ser exterminado en su mayoría pero continúa y se sostiene) y evaluar, por tanto, los efectos que se derivan de esa intención:

Pour le narrateur, reprendre un procédé dont use sa créature, c'est s'auto-parodier afin de mieux permettre de retourner des effets en «raison du texte»⁴⁶ (Sirvent, 1991, p. 26).

Por último, y para cerrar este capítulo sobre los efectos de significado, quedaría una incógnita por resolver: la restricción, en este caso el lipograma, limita también y sin duda alguna el léxico que se puede utilizar; ¿es el hecho de tener que cambiar una palabra por otra que no es realmente su sinónimo un efecto de la restricción en el significado del texto?

⁴³ Traducción de la autora: Exhausto en esa definición.

⁴⁴ Texto original: «[...] renouveler les capacités productrices ».

⁴⁵ Traducción de la autora: La escritura, privada de una vocal, se vuelve generadora de ficción y el libro se escribe en torno a la restricción.

⁴⁶ Traducción de la autora: Para el narrador, retomar un procedimiento utilizado por su criatura es autoparodiarse con el fin de permitir mejor la generación de efectos por el bien del texto.

Este estudio sobre los efectos que conlleva la restricción será clave a la hora de determinar si la restricción favorece también la traducción. Los efectos formales y los efectos de significado de todo tipo se exaltan de tal modo e intervienen hasta tal punto que el traductor puede utilizarlos como sus aliados. Como bien hemos mencionado con anterioridad, la restricción es el sujeto de la novela y, por tanto, es imprescindible que se traduzca con corrección.

La restricción como conexión entre la narración y la metanarración

«[...] ne vas pas être sans effets sur la narration de cette histoire»⁴⁷ (Sirvent, 1991, p. 22).

En primer lugar, para comprender mejor este aspecto, debemos aclarar que existen según Michel Sirvent, dos niveles narrativos: la narración y la metanarración, entendiendo esta última como la narración en la narración, «le passage au second degré»⁴⁸ según Genette (citado en Sirvent, 1991, p. 22). Así, la restricción tendría un papel tanto en la representación del texto, como en su narración (Sirvent, 1991).

Si hablamos tanto del texto de Allan Poe como del de Perec, «la translation métagrammatique qui affecte les deux lipogrammes va passer au niveau supérieur et toucher la lettre du récit primaire»⁴⁹ (Sirvent, 1991, p. 24), es decir, la restricción trasciende la relación formal para influir en la narración primaria.

«Le cadre narratif va se voir contaminé par ce qu'il cite»⁵⁰ (Sirvent, 1991, p. 24). Igual que comentábamos en el argumento de que la restricción por omisión genera el retorno de lo omitido, en este caso la restricción «contamina», es decir, impregna el texto con su esencia (en el caso de Perec por omisión y en el de Edgar Allan Poe por repetición) y afecta a la narración.

⁴⁷ Traducción de la autora: No va a quedarse sin efectos en la narración de esta historia.

⁴⁸ Traducción de la autora: El pasaje al segundo grado.

⁴⁹ Traducción de la autora: La traslación metagramática que afecta a los dos lipogramas va a pasar al nivel superior y a tocar la letra de la narración primaria.

⁵⁰ Traducción de la autora: El cuadro narrativo va a verse contaminado por lo que cita.

Un ejemplo de ello es *X-ing a Paragrab* de Edgar Allan Poe: la acumulación de 'x' no se realiza «en detrimento de la representación»⁵¹ (Sirvent, 1991, p. 25), sino que la refuerza, puesto que la historia «reflexiona sobre los efectos de incidentes mecanográficos en la representación»⁵² (Sirvent, 1991, p. 25). En este caso, la narración y la metanarración se encuentran más cercanas que nunca gracias a la restricción del texto. No se trata ya sólo de la «invasión» de una letra, sino que sigue la lógica del relato y de la historia. Además, la obra de Allan Poe, más en este caso que en la de Perec, da la oportunidad (por tratarse de un error de imprenta que aparece en el libro) a los personajes mismos de «reflexionar sobre las incidencias eventuales de la instancia de la letra en la narración y sobre el hecho de que progrese en función de sus avatares tipográficos específicos»⁵³ (Sirvent, 1991, p. 26).

La restricción se convierte, pues, en el puente entre el universo de la narración y el de la metanarración y «el lipograma ejerce una verdadera función "dramática"»⁵⁴ (Sirvent, 1991, p. 23) y puede llegar, como es el caso de *X-ing Paragrab*, a convertirse en el arma del narrador y de los personajes para conseguir el objetivo perseguido, lo que implica que la restricción adopta un papel imprescindible y actúa en la obra a través de los procedimientos mecánicos y homogramáticos.

Finalmente, esta conexión no solamente vincula la narración con la metanarración, sino al mismo narrador con su relato. Perec afirma que la restricción lingüística, tanto en *La Disparition* como en otra de sus obras llamada *Les Choses (Las cosas)*:

[...] se tratará una vez más de un modo de delimitar mi espacio, de una aproximación algo oblicua a mi práctica cotidiana, un modo de hablar de mi trabajo, mi historia, mis preocupaciones, un esfuerzo para asir algo

⁵¹ Texto original : « [...] au détriment de la représentation ».

⁵² Texto original : « [...] celui d'une histoire qui réfléchit sur les effets d'incidents mécanographiques sur la représentation ».

⁵³ *X-ing Paragrab*: «Il s'obstinerait sur le O. Il serait O-ssi O-sé que possible.» [CITA ALAN POE

⁵⁴ Texto original: «Le lipogramme exerce une véritable fonction "dramatique"».

que pertenece a mi experiencia, no en el nivel de sus reflejos lejanos, sino en el corazón de su emergencia (Pérez, 2001, p. 6).

La restricción como método para ensalzar lo que no se ha ensalzado antes

¿Y si Perec no solamente lograra a través de un texto limitado por una restricción la sorpresa en el lector, sino también un aprendizaje? Un lector común, a la hora de leer un libro, presta una atención más bien escasa a las palabras que se utilizan y a ciertos aspectos literarios que el autor ha tenido muy en cuenta. Sin embargo, un texto de este tipo, en el que todo se encuentra medido al detalle, puede «enseñar la vigilancia»⁵⁵ (Parayre, 1998, p. 67) al lector. El receptor del texto «aprende a sospechar de listas con aspecto anodino, de acumulaciones que parecen gratuitas»⁵⁶ (Parayre, 1998, p. 67), puesto que ahora también él es consciente del cuidado y el rigor con que el autor ha escrito su obra.

Ejemplo de esto es una enumeración de animales en *La Disparition*⁵⁷ que, a primera vista, no se trata más que de eso. Sin embargo, después de darle una vuelta, nos recuerda la expresión «de la a a la z» en su sentido más literal, algo en lo que un lector común no repararía normalmente.

Además, el lector podrá también reparar en las florituras y juegos de palabras a los que recurre Perec en su texto, o en los cambios léxicos, sintácticos y perifrásticos.

Por otro lado, Perec «muestra que en la vida moderna todo es significativo, normalizado y clasificado» y, movido por la pena que esto le produce, la restricción de su obra también abre las puertas a combatir el anonimato de lo cotidiano, es decir, «de lo que nunca se mira porque estamos, o creemos estarlo,

⁵⁵ Texto original : « enseigner la vigilance ».

⁵⁶ Texto original : « Le lecteur apprend à se méfier des listes à l'aspect anodin, des accumulations qui paraissent gratuites ».

⁵⁷ «Il va du Hibou au Tatou, du Gavial à l'Urubu, du Faucon au Vison, du Daim au Wapiti, du Chacal au Xiphidion, du Bison au Yack, du noir Agami au vol lourd du Zorilla dont la chair n'a aucun goût» (Perec, 1969, p. 66).

demasiado acostumbrados a verlo» (Pérez, 2001, p. 1). Esto coincide con los objetivos del OuLiPo de promover creaciones novedosas, pero amplía sus horizontes: no solamente se promueve lo nuevo y original, sino que se ensalza aquello que pasamos por alto debido a que es muy común, «lo infraordinario, el ruido de fondo de cada instante de nuestra cotidianeidad» (Pérez, 2001, p. 6).

La restricción como juego y el juego como la vida

«Todo parece indicar que Perec se divirtió escribiendo» (citado en Pérez, 2001, p. 6).

Ciertamente, es importante estudiar que la restricción favorece la creación en sus aspectos más serios y, sin embargo, no todo en la vida gira en torno a lo serio y lo necesario; también jugar forma parte del hombre. Como podemos observar en *La vida: instrucciones de uso*, «para Perec, la literatura es una función lúdica [...], quizá porque lo lúdico es la única concesión a la alegría que puede permitirse un existencialista o lo que Perec fuera en realidad» (Pérez, 2001, p. 6). Por tanto, Georges Perec se divertía escribiendo y sobre todo escribiendo bajo el influjo de sus restricciones, por lo que se tomaba como un juego, tanto la vida como la literatura.

En 1976, el periódico *Le Point* le confió una columna semanal de crucigramas, que él aceptó con sumo gusto, lo que demuestra su pasión por los juegos. Durante toda su vida, Perec busca rehabilitar los artificios literarios: juega, construye un nuevo universo, colecciona palabras y cosas. (Ducret, 2007)

Ejemplo de la pasión de Perec por el juego es «su más elemental plasmación en “el arte del puzzle”, en el golf, en el dominó, [...] en los solitarios» (Pérez, 2001, p. 6) que constituyen una representación gráfica de cómo enfocaba Georges Perec la vida, a pesar de haber vivido el terror de la Segunda Guerra Mundial.

Sin embargo, también se puede vincular el juego a los acontecimientos que vivió a lo largo de su vida. Warren Motte subraya que Perec «jugó entre la dimensión ficticia y la dimensión no ficticia del texto, [...] y que en su obra se

articula lo más difícil de articular: el traumatismo de la desaparición de los suyos»⁵⁸. (Ducret, 2007, p. 13)

«El mundo de Perec está constituido por una forma de observar lo cotidiano, su pasión por el relato y su tendencia autobiográfica», es decir, todos los aspectos de su obra que ya hemos estudiado con anterioridad. Sin embargo, «todo ello no es sino el instrumento para el gran juego de la escritura». (Pérez, 2001, p. 6)

La restricción como impulso del hombre para superarse a sí mismo

A lo largo de la historia, el ser humano ha superado los límites que se le imponían a base de esfuerzo: mares y océanos, nuevos continentes, obstáculos naturales, etc. ¿Por qué no ha de darse el mismo efecto en la literatura? La restricción no sólo está vinculada a los aspectos formales o de significado de un texto o de su autor, sino también a la psicología general del ser humano y su afán por superar sus límites y a sí mismo.

Se dice que el ser humano no utiliza ni siquiera el 10 % de su verdadero potencial. Por tanto, «disponemos de más de un noventa por ciento de margen para superarnos» (Robles, 2004, p. iii). Igual que en la vida, en la literatura también podría decirse que hay un amplio horizonte todavía de superación y la restricción puede utilizarse como vía para lograrlo. ¿Cómo es esto posible?

«La experiencia nos enseña que sólo en las situaciones extremas nuestras reservas psíquicas y físicas se dignan en salir de su sopor, y lo hacen con arrolladora eficacia» (Robles, 2004, p. iii), es decir, los obstáculos, los límites y las dificultades consiguen despertar en el hombre un genio superviviente y, en literatura, un genio creador. La restricción es, por tanto, una forma de obstáculo decidido con anterioridad con el fin de forzar la capacidad humana que surge frente a las situaciones extremas, como puede ser un lipograma, la eliminación de una letra por completo en una obra.

⁵⁸ Texto original: «a joué entre le domaine fictionnel et le domaine non fictionnel du texte, [...] puisque dans cette œuvre s'articule ce qui est des plus difficiles à articular : le traumatisme de la disparition des siens ».

Según Adler, «la naturaleza humana aspira a superar los obstáculos, alcanzar los fines propuestos, sentirse completo, fuerte y válido» (Oberst, Ibarz, León, 2004, p. 39). La restricción al estilo del OuLiPo es, por tanto, un impulso productivo y un despertador del genio creador.

Creación como método para no olvidar una restricción

Para terminar con los argumentos, expondremos el más curioso de todos ellos. ¿Y si la restricción no solamente favoreciera la creación, sino que también sucediera al revés? No debemos olvidar que el objetivo de Georges Perec no era el de crear, en exclusiva, sino que también tenía una finalidad autobiográfica: no olvidar.

«L'écriture est donc vue comme réparatrice, sinon reconstructive du passé»⁵⁹ (Ducret, 2007, p. 10).

Para Perec, escribir es una forma de revivir a su familia, a todos aquellos que murieron antes de que pudiera conocerlos bien, a la ausencia de una infancia normal envuelta por el cariño de los suyos. A través de su biografía, somos conscientes de que nunca pudo asumir los acontecimientos traumáticos de su vida, puesto que nunca participó en ellos, sino que los vivió con impotencia «debido a que el traumatismo de Perec se encuentra en el hecho de sobrevivir: es a la vez el vestigio de la vida y de la muerte de los suyos, y es lo que informa su escritura»⁶⁰ (Ducret, 2007, p. 11). Por tanto, la restricción de esta infancia que nunca pudo vivir se traduce en su creación.

Ejemplo de ello es su obra *Ellis Island: récits d'errance et d'espoir*, puesto que representa la «voluntad de no dejar escapar las huellas de su pasado, pero también de su existencia» (Ducret, 2007, p. 12), voluntad que surge del sentimiento de Perec de que su familia no tuvo la oportunidad de dejar su propia

⁵⁹ Traducción de la autora: La escritura se ve entonces como reparadora, y como reconstructora del pasado.

⁶⁰ Texto original: «[...] parce que le traumatisme de Perec est dans le fait qu'il a survécu : il est à la fois le vestige de la vie et de la mort des siens, et c'est ce qui informe son écriture. »

marca en la historia, segunda restricción que el escritor deja patente a la hora de crear la mayor parte de su obra.

Y es que, en palabras de Ducret, «escribir es mantener la vida (sea la de su madre o la del escritor mismo), es en sí mismo un rastro de este traumatismo»⁶¹ (Ducret, 2007, p. 13), es en sí mismo el rastro de dicha restricción.

«Le “jeu” entre fiction et autobiographie dépasse le statut ludique chez Perez, et recèle le pouvoir de “dire” ce qui ne saurait être remémoré et indique la marque éternelle d’une *scandaleuse absence*» (Ducret, 2007, p. 13)⁶². Esta ausencia marcará la obra *La Disparition*, que vincularemos más tarde a este argumento.

Michael Sheringham sostiene a este respecto que la escritura en Georges Perec se convierte en un anclaje, en la tinta imborrable, en un lugar de inscripción para la huella de esta ausencia escandalosa que la literatura no puede redimir, pero sí marcar para siempre. (Ducret, 2007, p. 13)

Así, podemos determinar que en Perec es difícil distinguir entre creación, narración y biografía, como dijo él mismo: «un pourquoi j’écris auquel je ne peux répondre qu’en écrivant»⁶³ (Ducret, 2007, p. 14) o «écrire: essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose: [...]: une trace, une marque ou quelques signes»⁶⁴ (Ducret, 2007, p. 14). En estas últimas líneas que cierran la obra de Perec *Espèces d’espaces* podemos entrever la restricción de la que hablábamos con anterioridad. Su familia no pudo «sobrevivir», ni «retener» nada en su vida, por lo que escribir es, para Perec, una especie de alivio.

⁶¹ Texto original: «En effet donc, écrire, c’est maintenir la vie (que ce soit celle de sa mère, ou celle de l’écrivain), elle-même une *trace* du traumatisme. »

⁶² Traducción de la autora: El «juego» entre ficción y autobiografía trasciende el estado lúdico en Perec y recela el poder de «decir» lo que no se recordaría e indica la marca eterna de una *ausencia escandalosa*.

⁶³ Traducción de la autora: Un por qué escribo al que no puedo responder más que escribiendo.

⁶⁴ Traducción de la autora: Escribir: intentar meticulosamente retener una cosa, hacer que sobreviva: una traza, una marca o algunos signos.

Perec guardó estos acontecimientos traumáticos y esa ansiedad vital en su cuerpo, vivió con ella hasta el final, antes de poder formular una traducción a través de su obra, en este caso, *La Disparition*.

3.4. *La Disparition* se ha visto favorecida por la restricción

Tal y como veíamos en el apartado anterior, la obra de Georges Perec *La Disparition* consta de ciertos elementos íntimamente relacionados con la restricción de la que el autor se sirvió para redactarla, puesto que dicha restricción constituye un «fuerte filón productivo que estimula hasta lo más algo la innovación»⁶⁵ (Sirvent, 1991, p. 15), es decir, el autor como decíamos puede deshacerse de la pesada carga de la inspiración y dejar peso sobre un nuevo mecanismo; la restricción.

Genette afirmaba que «todo pensamiento obsesivo es una amenaza constante para la seguridad y la integridad del discurso»⁶⁶ (citado en Sirvent, 1991, p. 12) y, sin embargo, Perec utiliza la obsesión por la literatura creativa, en este caso la obsesión por no utilizar la letra 'e', para ensalzar una obra que habría carecido de trascendencia de no ser por dicha restricción. Solamente este hecho, el rapto de una vocal, es ya un logro literario de mucha categoría: *La Disparition* «est toute construite autor de ce vide: la lettre manquante» (Sirvent, 1991, p. 13).⁶⁷

Sin embargo, Perec no se contentó con generar efectos en el plano material o gramatical, no se contentó con que su obra girara en torno al lipograma, sino que se esforzó por ampliar los horizontes de la restricción al plano temático y narrativo, como ya apuntábamos en el apartado anterior. Según Michel Sirvent, Perec escribió este lipograma «testando los contragolpes de una evicción literal, tanto en el plano representativo, como en el narrativo»⁶⁸ (Sirvent, 1991, p. 16), entendiendo por contragolpes los efectos que genera la restricción en la obra. Ejemplo de ello serán las últimas líneas de la novela (Sirvent, 1991):

⁶⁵ Texto original: «[...] un filon fort productif, stimulant au plus haut point l'innovation».

⁶⁶ Texto original: «Toute pensée obsédante est une menace constante pour la sécurité et l'intégrité du discours».

⁶⁷ Traducción de la autora: [*La Disparition*] está toda construida alrededor de ese vacío: la letra que secuestrada.

⁶⁸ Texto original: «[...] tester les contrecoups d'une éviction littéraire aussi bien sur le plan représentatif que sur le plan narratif».

la mort,
La mort aux doigts d'airain,
La mort aux doigts gourds,
La mort où va s'abîmant l'inscription,
La mort qui, à jamais, garantit *l'immaculation d'un Album qu'un histrion
un jour a cru pouvoir noircir,*
*La mort nous a dit la fin du roman.*⁶⁹
(Sirvent, 1991, p. 13)

Esta idea que introduce Perec sobre la muerte, al final de la obra, es el «sustituto representativo de dicha expulsión» (Sirvent, 1991, p. 13), de la letra 'e', y de cómo la restricción trasciende los límites formales.

Sin embargo, tampoco se conforma Perec con un pequeño guiño al final de la obra a la restricción. El argumento, que repasamos anteriormente, sigue la estela del rapto de la letra, o al revés, el rapto de la letra se mezcla en el argumento: «Si l'histoire tourne autour de la disparition d'Anton "Voyl", c'est que toute disparition n'est que l'allégorie de ce qu'il advient à la voyelle évanouie»⁷⁰ (Sirvent, 1991, p. 13), es decir, el lector que conoce la existencia del lipograma sí logrará adentrarse en una nueva experiencia lectora en la que texto y narración se funden en un solo concepto. Por tanto, la restricción sí ensalzaré aquello que no solemos, como público, ver en un libro: la dedicación del autor.

También, el lector puede localizar con facilidad en el texto los elementos que se refieren al rapto de la letra 'e' y que Georges Perec introdujo como un juego. Por ejemplo, el apellido del protagonista 'Voyl', en donde se entrevé la ausencia de la 'e' en la palabra 'voyelle', que significa 'vocal' en francés; referencia irónica a la influencia del lipograma en la narración. También recordamos el camarero que cae muerto cuando se le pide un cóctel *porto flip*, cóctel que lleva yema de huevo (*oeuf*) batida, puesto que desaparecen los *oeufs* en la novela (Perec, 1969, p. 10).

⁶⁹ Traducción de la autora: La muerte / La muerte de dedos de bronce, / La muerte de dedos entumecidos, / La muerte dónde va estropeando la inscripción, / La muerte que, para siempre, garantiza la inmaculación de un Álbum que un histrión un día ha creído poder ennegrecer, / La muerte nos ha dicho el fin de la novela.

⁷⁰ Traducción de la autora: Si la historia gira en torno a la desaparición de Anton Voyl, es que cualquier desaparición no es más que la alegoría de lo que le ocurre a la vocal desvanecida.

Curiosamente, en el argumento de la obra (la desaparición de Anton Voyl), Perec siembra de pistas, algunas falsas, la investigación de los personajes, jugando con sus pensamientos y «haciendo constantes referencias a algo que ha desaparecido» (Morillas, 1997, p. 114). Así, introduce el juego en todos los aspectos de su obra, en la narración y en la restricción, puesto que igual que reparte pistas acerca del misterio sobre Voyl, también lo hace acerca de la existencia del lipograma. Michel Sirvent sostiene que «un lipograma podría pasar sin problema sin revelar su programa»⁷¹ (Sirvent, 1991, p. 14) y, ciertamente, cuando *La Disparition* se publicó, algunos críticos no remarcaron en lo que había desaparecido. Y es que ese era el juego de Georges Perec; el reto suplementario de la obra es descubrirlo sin que lo digan, «connotarlo sin denotarlo»⁷² (Sirvent, 1991, p. 14), es el juego entre la letra «interdite» y «inter-dite»⁷³. Y quien dice «reto», dice juego (Sirvent, 1991). Perec no descubre al lector su lipograma, sino que da pistas para que éste lo descubra, «a veces no sin fricción, a veces no sin mal gusto, pero también a veces no sin humor, no sin brío»⁷⁴ (Sirvent, 1991, p. 15). Irónicamente, encontramos en este aspecto una doble restricción: formal (escribir un lipograma) y semántica (aspirar a un metalipograma, es decir, «faire transparaître “la Loi qui l’inspirait”»⁷⁵ (Sirvent, 1991, p. 16)); pero la historia no podrá nunca «formular lo que la funda», pues «decirlo sería como escribir la letra prohibida» (Sirvent, 1991, p. 16).

En cuanto al acto de creación por omisión de la letra, pongamos que «la expulsión convoca al campo representativo de *La Disparition*»⁷⁶, es decir, la falta de la letra crea la obra. «La contrainte a ceci de remarquable qu’au lieu d’exprimer “un quelque chose à dire”, elle *supprime* “un quelque chose à inscrire”» (Sirvent, 1991, p. 13)⁷⁷. La restricción, en este caso la omisión, es entonces aquello que narra sin necesidad de narrar, o aquello que expresa sin necesidad de escribir. «Le gramme

⁷¹ Texto original : « Certes, un lipogramme pourrait tout à fait se passer de révéler son programme ».

⁷² Texto original: « connoter sans dénoter ».

⁷³ Juego de palabras entre *interdite* (prohibida) y *inter-dite* (entredicha) para ilustrar que a pesar de estar prohibido mencionarla, se encuentran pistas sobre ella en todas las frases de la novela.

⁷⁴ Texto original: « [...] parfois non sans friction, parfois non sans mauvais goût, mais parfois aussi non sans humour, non sans brio [...] ».

⁷⁵ Traducción de la autora: Hacer que se vislumbre la Ley que lo inspiraba.

⁷⁶ Texto original: « Mettons que son refus convoque le champ représentatif de la disparition ».

⁷⁷ Traducción de la autora: La restricción tiene eso de remarcable, que en vez de expresar un «algo que decir», suprime un «algo que inscribir».

évincé s'échange en quelque sorte avec un signifié dominant»⁷⁸ (Sirvent, 1991, p. 14).

No sólo la omisión, sino también la teoría de la antítesis que enunciamos en el apartado anterior encuentra fundamento en *La Disparition*; Michel Sirvent se valdrá de la expresión «scription soustractive»⁷⁹ (Sirvent, 1991, p. 14) para ilustrarla. En el *Avant-propos* o Prólogo de la obra se habla de ésta como «noir pour blanc» y en el *Post-scriptum* de «noir sur blanc» (Perec, 1969).⁸⁰ Estas expresiones «señalan la relación entre la representación y la evidencia alfabética que la funda como si fuera su opuesto, el efecto de lo que se esfuerza por censurar» (Sirvent, 1991, p. 14).

Une écriture noire, aux accents mortifères pour signifier la blancheur, non plus la surface qui supporte l'écrit, mais ce que trace l'élimination d'un élément grammatical difficilement contournable⁸¹ (Sirvent, 1991, p. 14).

La restricción es, por tanto, contrario de creación, lo que Perec denomina «negro» y, sin embargo, significa y representa el «blanco», la creación. Y es que más que un lipograma común, según Jacques Roubaud «*La Disparition* est roman d'une disparition qui est la disparition du e, est donc tout à la fois le roman de ce qu'il raconte et le récit de la contrainte qui crée ce qui se raconte»⁸² (Sirvent, 1991, p. 15).

Tampoco podemos olvidar que la restricción acerca el discurso narrativo al metanarrativo y, en *La Disparition*, es un hecho. Ya hemos hablado del juego de Perec a la hora de escribir la obra, de sus guiños a la restricción que acercan, en cierto modo, ambos discursos. Sin embargo, el mayor ejemplo de puente entre

⁷⁸ Traducción de la autora: El grama excluido se intercambia, en cierto modo, con un significante dominante.

⁷⁹ Traducción de la autora: *Scription* que resta, es decir, una manera de representar un concepto sin utilizarlo.

⁸⁰ Traducción de la autora: Negro sobre blanco, es decir, realidad que está clara.

⁸¹ Traducción de la autora: Una escritura negra, con acentos mortíferos que significan la blancura, no ya la superficie que sujeta el escrito, sino lo que traza la eliminación de un elemento gramatical difícilmente esquivable.

⁸² Traducción de la autora: *La Disparition* es la novela de una desaparición que es la desaparición de la e, y por tanto la novela de lo que se cuenta y la narración de la restricción que crea lo que se cuenta.

ambas dimensiones lo encontramos en el título, en el argumento y, por último, en la verdadera desaparición del texto. «*La Disparition*» como título nos enuncia ya un argumento (la desaparición de Anton Voyl), pero lo que el lector no se espera es que también desaparece en el libro un aspecto formal, la letra 'e'. Ambos discursos se entrelazan y crean una nueva dimensión narrativa, puesto que Perec habla de la desaparición de una persona, siendo ésta en realidad «la alegoría de lo que le ocurre a la vocal perdida»⁸³ (Sirvent, 1991, p. 13).

Finalmente, «un texto presenta como enigma lo que lo ha producido»⁸⁴, es decir, la restricción, la omisión de la letra más utilizada en el alfabeto francés. El enigma, como hemos visto, es «disimulado y detectable, encriptado y legible»⁸⁵ (Sirvent, 1991, p. 15), forma parte de un juego en el que Georges Perec quiere introducir al lector, no solamente para divertir a su público, sino para transmitir todo aquello que ha forzado dicha restricción. Por tanto, cabe preguntarse más directamente si la restricción favorece la creación, además de por las razones que hemos expuesto anteriormente, a causa de la biografía del autor, de los acontecimientos personales que han forzado un eclipse de tal calibre, dado que «dicha falta no es significativa, sino significante»⁸⁶ (Sirvent, 1991, p. 15), no es importante sin más, sino trascendental. Nos remontamos entonces a la vida de Georges Perec, casualmente una vida plagada de límites, de fronteras para su pueblo (el judío) y con la sombra de un genocidio cernida sobre su familia.

¿De qué manera influyen estos acontecimientos en *La Disparition*?

Las desapariciones, las ausencias, las cancelaciones son elementos constantes en la obra de Perec.

La Disparition es una novela plagada de juegos de palabras, bromas, alusiones, guiños; es una novela a menudo divertida, pero al mismo tiempo cuenta historias de venganza, de hermanos que se reencuentran,

⁸³ Texto original: «[...] l'allégorie de ce qu'il advient à la voyelle évanouie ».

⁸⁴ Texto original : « Un texte présente comme énigme ce qui l'a produit ».

⁸⁵ Texto original: «[...] dissimulé et détectable, crypté et lisible ».

⁸⁶ Texto original: « Ce manque n'est pas significatif, mais signifiant ».

gemelos, paternidades equívocas, dobles, a la manera de las viejas tragedias griegas (Morillas, 1997, p. 114).

Y es que la vida de Perec fue, en cierto modo, una tragedia griega, como veíamos antes. Magrelli sostiene que la desaparición de la 'e' remite a la ausencia del padre y de la madre de Perec, como podemos comprobar en la homofonía entre las expresiones «e disparu» y «eux disparus»⁸⁷ (Morillas, 1997, p. 114).

Marcel Proust estableció la distinción entre la restricción como «índice», o efecto que implica su causa, y «index», efecto relacionado con un objetivo, una finalidad (citado en Sirvent, 1991). Esta distinción, como bien apunta Michel Sirvent, puede observarse en *La Disparition*, en la que narración y restricción no son causa-efecto, sino efecto-finalidad, la finalidad de demostrar algo más importante que el logro de terminar con éxito una obra escrita sin la letra 'e'.

Es así como también podemos demostrar que en *La Disparition* creación y restricción se vinculan a través de una nueva fórmula: la creación como método para no olvidar una restricción. Como ya exponíamos en el apartado anterior, en Perec engendró un vacío vital tras la muerte de su familia y el hecho de ser el que sobrevivió; sintió que debía a su padre, a su madre la oportunidad de dejar huella y lo hizo a través de su obra.

También *La Disparition* puede verse a través de estos lentes. En palabras de Ducret, «toda su vida, Georges Perec llevó consigo esa herida que nunca sanó, de la separación, de la pérdida y de la *desaparición*»⁸⁸ (Ducret, 2007, p. 8). Desaparecieron ellos y en esta obra desaparece la letra 'e' («eux disparus» frente a «e disparu» (Morillas, 1997)), un homenaje silencioso a esa desaparición que tanto marcó su vida. Por tanto, la restricción y la creación se envuelven ahora con el miedo a olvidar, a «restringir» la memoria a los hechos que no hacen daño, algo que Perec quiso evitar a toda costa.

⁸⁷ Traducción de la autora: «e desaparecida» y «ellos desaparecidos»

⁸⁸ Texto original: « Toute sa vie, Georges Perec a traîné avec lui cette blessure qui n'a pas guéri, de la séparation, de la perte et de la disparition».

Escribir es para él una actividad que, curiosamente, se desvincula enormemente de la palabra en sí misma. La «parole est absente à l'écriture, ceci étant dû au scandale de leur silence» (Ducret, 2007, p. 11)⁸⁹. Esto podemos vincularlo a la letra que decide secuestrar en *La Disparition*, es decir, que la letra se encuentra ausente y genera tal escándalo, como veíamos antes, que la misma omisión de la letra la ensalza. Perec querrá demostrar también que a través de la exterminación de su familia y de todo un pueblo, a través de la omisión, puede ensalzarse, recordarse y dejar una huella indeleble.

[...] j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie.⁹⁰ (Ducret, 2007, p. 11)

Así, la escritura para Perec se traduce en dos conceptos imprescindibles: marcar la historia de la Literatura Universal y hacerlo a través de la prueba misma de la ausencia y de la desaparición, conceptos que confluyen perfectamente en la obra *La Disparition*.

En palabras del escritor, con razón de una entrevista en febrero de 1981: «L'activité d'écrire, c'est d'abord la peur d'oublier, l'envie de garder des choses, de transcrire, de laisser des traces de quelque chose. Comme si, si je n'écrivais pas, ça allait complètement disparaître»⁹¹ (citado en Ducret, 2007, p. 13).

Perec declara pues a través de *La Disparition* que nada es imposible, pero también cincela en la historia de la literatura que los límites, los obstáculos y el asesinato de una letra que representa a un pueblo no terminan con la creación y menos aún con la vida.

⁸⁹ Traducción de la autora: La palabra está ausente en la escritura debido al escándalo de su silencio.

⁹⁰ Traducción de la autora: Escribo porque han dejado en mí una marca indeleble y porque la traza es la escritura: su recuerdo se muere en la escritura; la escritura es el recuerdo de su muerte y la afirmación de mi vida.

⁹¹ Traducción de la autora: La actividad de escribir es primero el miedo a olvidar, las ganas de guardar las cosas, de transcribir, de dejar una huella en algo. Como si, al no escribir, fuera a desaparecer.

«Car une disparition, est-ce autre chose qu'une absence qui se fait sentir?»
(Sirvent, 1991, p. 15)⁹².

⁹² Traducción de la autora: Porque una desaparición, ¿es otra cosa que una ausencia que se hace sentir?

4. Conclusión

Por último, cerraremos este trabajo con la respuesta definitiva a las dos preguntas que lo conforman: ¿La restricción favorece la creación? ¿La restricción favorece la creación en *La Disparition*?

Por un lado, ya sea por sus vertientes formales (elemento de la narración, elemento generador), de significado (como conexión o para ensalzar lo cotidiano), psicológicas (como impulso de superación o método para no olvidar) o lúdicas, la restricción ha demostrado favorecer la creación y despertar al genio creador a pesar de tratarse de conceptos normalmente opuestos.

No debemos olvidar tampoco que, aunque dicha restricción llega a su punto álgido en el terreno literario, son muchas las demostraciones filosóficas, políticas e incluso económicas de una restricción creadora, especialmente por el argumento psicológico, constituyendo así un amplio campo aún por investigar.

Por otro lado, en lo que respecta a la restricción creadora en *La Disparition*, la obra de Georges Perec, podemos afirmar sin duda alguna que se ha visto muy favorecida por dicha restricción, y de forma más intensa debido a su condición de lipograma, por el argumento lúdico y el argumento psicológico y biográfico que impera en la obra de Georges Perec.

Sin embargo, en *La Disparition*, restricción y creación se retroalimentan de una forma casi sin precedentes. Este concepto podemos comprenderlo a través de una palabra clave en la obra: ‘desaparición’; un concepto que, en muchos aspectos, se entrelaza con el de restricción. «Nous pouvons dire que le motif de la disparition est omniprésent dans ce livre»⁹³ (Gromesová, 2013, p. 25). En primer lugar, la desaparición formal de la letra ‘e’, es decir, una restricción en forma de lipograma. En segundo lugar, la desaparición argumental que a lo largo de la obra va implicando a más y más personas u objetos (Gromesová, 2013). Desaparecen personajes, entre ellos el protagonista Anton Voyl, objetos... toda una cadena de ausencias. En tercer lugar, la desaparición también será un juego para Perec, que tira de los hilos argumentales para

⁹³ Traducción de la autora: Podemos decir que el tema de la desaparición está omnipresente en el libro.

provocar un «sentimiento de perplejidad y sorpresa en el lector»⁹⁴ (Gromesová, 2013, p. 25) y se divierte haciendo referencias al robo de la letra 'e' en la historia. En cuarto lugar, la desaparición autobiográfica, la relación entre «e disparu» y «eux disparus», con respecto a la ausencia de la familia de Perec por la guerra mundial. Y, en quinto lugar, la obsesión del autor por evitar el olvido de dicha desaparición; la búsqueda del responsable en el argumento está en un segundo plano, es más importante «el hecho de que Anton Voyl no sea olvidado»⁹⁵ (Gromesová, 2013, p. 26), es decir, que quienes faltan no sean olvidados sino ensalzados.

Il y avait un manquant. Il y avait un oubli, un blanc, un trou qu'aucun n'avait vu, n'avait su, n'avait pu, n'avait voulu voir. On avait disparu. Ça avait disparu.⁹⁶ (Perec, 1969, p. 9)

Finalmente, el lector puede comprender la elección del título que, a primera vista, parece una simple pista argumental pero esconde un mundo de restricción y creación tras de él.

Au fur et à mesure, nous comprenons que le plus important se trouve déjà dans le titre : la création de cet ouvrage apparaît consécutivement à la disparition d'un être cher et au fort chagrin qu'elle engendre⁹⁷ (Gromesová, 2013, p. 28).

Así, podemos concluir que la restricción se halla en el centro de la obra y, del mismo modo, de la creación de dicha obra. La restricción en Perec no se limita a la forma, sino que engloba forma, argumento, narración y metanarración. Por tanto, *La Disparition* es un ejemplo viviente de que la restricción sí favorece la creación.

⁹⁴ Texto original : «[La disparition] suscite auprès du lecteur un sentiment de perplexité et d'étonnement».

⁹⁵ Texto original: «[...] le fait qu'Anton Voyl ne soit pas oublié ».

⁹⁶ Traducción de la autora: Sentía una falta. Sentía un olvido, un blanco, un agujero que nadie había visto, había sabido, había podido o había querido ver. Habíamos desaparecido. Había desaparecido.

⁹⁷ Traducción de la autora: Poco a poco, comprendemos que lo más importante se encuentra ya en el título: la creación de esta obra aparece a la vez que la desaparición de un ser querido y de la pena inmensa que entraña.

«Au fond, je me donne des règles pour être totalement libre»⁹⁸ (Georges Perec citado en OuLiPo, 2012-2013, p. 3).

Por último, y para sellar ya este trabajo, terminaremos con la propuesta de una posible continuación que sigue la estela de lo que hemos estudiado. Si queda patente que la restricción favorece la creación, ¿podría la misma restricción favorecer la traducción? ¿Pueden las mismas herramientas utilizadas por el autor para salvar el obstáculo de una restricción utilizarse para la traducción del texto?

⁹⁸ Traducción de la autora: En el fondo, me pongo reglas para ser totalmente libre.

5. Referencias

Allan Poe, E. (1856): *X-ING A PARAGRAB*. The works of the late Edgar Allan Poe, 3. Recuperado de <http://www.eapoe.org/works/tales/xingc.htm> [última consulta: 26/04/2016].

Alonso, F. *Las Vanguardias*. Material pedagógico no publicado. Literatura española del siglo XX. Recuperado de <http://www.alonso-gonzalez.net/literatura/Las%20vanguardias.pdf> [última consulta: 26/04/2016].

Baetens, J. (2007): Hergé, auteur à contraintes ? Une relecture de *L’Affaire Tournesol. Formules*, 11, 2009, 249-260. Recuperado de <http://www.formules.net/pdf/formules-11.pdf> [última consulta: 26/04/2016].

Chevrier, A. (2007): Liminaire. *Formules*, 11, 2009, 11-14. Recuperado de <http://www.formules.net/pdf/formules-11.pdf> [última consulta: 26/04/2016].

Definición. <http://definicion.de> [última consulta: 26/04/2016]

DefiniciónABC. <http://www.definicionabc.com> [última consulta: 26/04/2016]

Darío, R. (1905): *Cantos de vida y esperanza*. Recuperado de http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/D/Dario,%20Ruben%20-%20Cantos%20de%20vida%20y%20esperanza.pdf [última consulta: 26/04/2016].

Ducret, V. (2007): *GEORGES PEREC: AUTOBIOGRAPHIE ET TRAUMA* (tesis doctoral no publicada). University of Missouri-Columbia, Faculty of the Graduate School. Recuperado de <https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/4718/research.pdf?sequence=3&isAllowed=y> [última consulta: 26/04/2016].

Gromesová, M. (2013): *La perception de l’irréel comparée au réel dans l’oeuvre choisie de Georges Perec* (tesis doctoral no publicada). Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Recuperado de

- https://is.muni.cz/th/361567/ff_b/memoireL3.final.pdf [última consulta: 26/04/2016].
- Meyer, D. C. (2009). *Littérature Potentielle*. Material pedagógico no publicado. Modern French Litterature, University of Hong Kong, Hong Kong. Recuperado de http://www.french.hku.hk//dcmScreen/lang3035/lang3059_info.htm [última consulta: 26/04/2016].
- Morillas, E. (1997): El derecho a ser intraducible: *La Disparition*, de Georges Perec, en castellano. *TRANS*, 2, 1997, 111-120. Recuperado de http://www.trans.uma.es/Trans_2/t2_111-120_EMorillas.pdf [última consulta: 26/04/2016].
- Oberst, U., Ibarz, V. y León, R. (2004): La psicología individual de Alfred Adler y la psicosis de Olivér Brachfeld. *Revista de Neuro-Psiquiatría*, 67, 2004, 31-44. Recuperado de <http://www.scielo.org.pe/pdf/rnp/v67n1-2/a03v67n1-2.pdf> [última consulta: 26/04/2016].
- OuLiPo (2012-2013). *PIÈCES DETACHÉES/OULIPO*. Material pedagógico no publicado. Association Bourgignonne Culturelle, Collège au théâtre. Recuperado de <http://www.abcdijon.org/12-13/ESPACEPEDAGOGIQUE/dossierspedagogiques/Oulipo.pdf> [última consulta: 26/04/2016].
- Parayre, M. (1998): La Disparition : Ah, le livre sans e ! El Secuestro : Euh... un livre sans a? *Formules*, 2, 1998, 61-70. Recuperado de <http://www.formules.net/pdf/formules-02.pdf> [última consulta: 26/04/2016].
- Perec, G. (1969). *La Disparition*. Paris: Éditions DENOËL. Recuperado de <https://www.fichier-pdf.fr/2012/07/22/georges-perec-la-disparition/georges-perec-la-disparition.pdf> [última consulta: 26/04/2016]
- Pérez García, D. (2001): Georges Perec. Colección de sueños: agitar antes de usar. *Especulo*, 17, 2001, 1-11. Recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero17/perec.html> [última consulta: 26/04/2016].

Real Academia Española: <http://www.rae.es/> [última consulta: 26/04/2016].

Retóricas (2009): <http://www.retoricas.com/2009/06/10-ejemplos-de-antitesis.html>
[última consulta: 26/04/2016].

Robles, S. (2004): *El afán de superación*. Madrid: MAD. Recuperado de
[https://books.google.es/books?id=OAyk_Xf1L1YC&printsec=frontcover&hl=es
&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=OAyk_Xf1L1YC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false) [última consulta: 26/04/2016].

Sirvent, M. (1991): Lettres volées. *Persée: Littérature*, 83,1991, 12-30. Recuperado de
http://www.persee.fr/docAsPDF/litt_0047-4800_1991_num_83_3_2572.pdf
[última consulta: 26/04/2016].