

Publicada originalmente en France Nouvelle en 1979, aún en vida de Georges Perec, que había publicado el año anterior con gran éxito la que es considerada como su obra maestra, *La vida, instrucciones de uso*, esta entrevista de Patrice Fardeau profundiza en el proceso de creación de sus principales novelas desvelando algunas de las claves de su escritura, como las constricciones, el humor, la autobiografía y los juegos lingüísticos.

en diálogo con la época

ENTREVISTA CON **GEORGES PEREC**

PATRICE FARDEAU

TRADUCCIÓN ANA USEROS

Fotografía de Bernard Plossu, 1978, Cortesía Galería Forym, Tarragona



Me pregunto en qué medida existen momentos muy diferentes en su obra. Hay una faceta (la de *Les Choses* o *Un homme qui dort*, por ejemplo) que renueva algunas cosas sin construir una novedad radical: nos orientamos casi inmediatamente en esas obras. Por otra parte, está *La Disparition* o *W*, que muestran un carácter distinto y transparentan una toma de partido consistente en jugar con todos los niveles de lo real y de lo imaginario. Del conjunto emana, como se hace patente en *La Vie mode d'emploi*, una voluntad de totalidad. ¿No habrá en su obra una vocación enciclopédica, en el sentido en el que se podía hablar de ello en el Renacimiento?

Efectivamente, hay numerosos caminos que parten todos de una interrogación central, que en un primer momento es sobre la novela y después se centra más concretamente en la escritura y en mi relación con la escritura. Estos caminos atraviesan varios campos, como si cultivaran parcelas diferentes. Hay una muy clara, que podemos aproximar a una interrogación de orden sociológico: se trata de localizar en la cotidianidad aquellas cosas que la revelan. El primer libro de este tipo es, por supuesto, *Les Choses*, sobre la sociedad de consumo. También se encuadra ahí *Espèces d'espaces*, todos los trabajos que he llevado a cabo en el marco de *Cause Commune*, así como las descripciones de lugares, de habitaciones, que son uno de los aspectos importantes de *La Vie mode d'emploi*. Y después hay un segundo interrogante que procede de mi relación con la escritura, y es una especie de tendencia autobiográfica. Aún no se manifiesta demasiado en *Les Choses*, o en *Un homme qui dort*, que se basan en un armazón autobiográfico, pero es absolutamente patente en *W*, donde la ficción y la autobiografía se entremezclan y se iluminan la una a la otra.

Y después hay una tercera tendencia en torno al juego, que es la del Oulipo: el trabajo sobre la lengua, sobre la escritura: un trabajo similar al del pianista que hace escalas, ejercicios y calienta los dedos, antes de empezar a interpretar una pieza. Esta dirección aparece en todo el trabajo que he hecho dentro de Oulipo y en ocasiones ha desembocado en obras enteramente basadas en constricciones literales: lipogramas (*La Disparition*, *Les Revenentes*); anagramas (*Alphabets*), palíndromos, etc.

Y finalmente, hay una cuarta dimensión, más ambiciosa, que es el deseo de lo novelesco, la apetencia de contar historias, que para mí comenzó con *La Disparition* y quizás ya un poco antes con *Le Petit Vélo*. Dicho esto, hay un corte bastante tajante en mi obra entre los primeros libros hasta *Un homme qui dort* y después, a partir de mi ingreso en Oulipo, hay verdaderamente una orientación nueva que me conduce principalmente a *La Vie mode d'emploi*.

Veo por tanto cuatro caminos que tienden a converger. *La Vie mode d'emploi* no es un balance (sería demasiado decir que es una suma), pero sí un poco la reunión de todo lo que he estado haciendo los veinte años anteriores en una novela que va a satisfacer mi gusto por lo novelesco, mi amor por Raymond Roussel, Julio Verne y Rabelais y que, al mismo tiempo, va a concentrar, a describir el lenguaje, el mundo, a volcar una especie de cotidianidad a través de ese lenguaje, del apilar palabras, y tiene esa especie de vocación enciclopédica, es cierto, sí, esa especie de bulimia verbal...

Con el placer que de ello se deriva...

Con el placer que de ello se deriva y, al mismo tiempo, integrando ahí dentro los elementos autobiográficos que están enmascarados pero que igualmente para mí afloran todo el tiempo.

Así es como puedo describir actualmente mi trabajo y así también es como trabajo ahora, siguiendo un programa. Quiero decir que yo tengo siempre una quincena de libros en marcha, proyectos que a veces están completamente formados, otras veces en proceso. Trabajo en los libros durante periodos muy largos. Al principio tengo una especie de proyecto de conjunto, que es algo vago...

Me ilumina así lo que yo quería decir con proyecto enciclopédico...

Sí, hay un cierto deseo de barrer un poco todo el campo de la novela contemporánea, el de la escritura incluso, más que el de la novela, que me conduce, por ejemplo, a intentar trabajar con músicos, a hacer teatro musical o, en último término, libretos de ópera, a trabajar en el cine, como guionista o como director, a intentar trabajar para el teatro, a probar un poco la poesía (no la comprendo demasiado pero en último término hay algo en ella que me atrae) y después, finalmente, tener ganas de escribir novelas policíacas, de ciencia ficción, para niños, para niños muy pequeños, para niños algo más grandes...

¿No se puede ver ahí una voluntad de dialogar con la época, una época que a veces le deja perplejo, como testimonio, entre otros escritos, *Espèces d'espaces*?

Sí... Yo me había planteado, hace ya mucho, una serie de libros para adolescentes en los que me preguntaba si se podrían construir una serie de relatos sobre el estado de la sociedad actual de la misma manera que lo hizo Julio Verne con los inventos, la técnica, el colonialismo, las ideas democráticas de la época... ¿Podríamos acaso construir algo que estuviera imbuido, digamos, de la etnología contemporánea, de la exploración del espacio, de cosas de este tipo...? No ha prosperado, pero el proyecto sigue abierto.

Hay un deseo, no de vulgarizar, pero sí de acumular cosas en los libros y que el resultado sea un estado de la prosa en la segunda mitad del siglo xx. Lo que me parece más importante es evitar escribir el mismo libro, el mismo tipo de libro. En este momento es enormemente tentador para mí hacer de nuevo *La Vie mode d'emploi*, como se ha hecho la segunda parte de *Tiburón*, la segunda parte de *El padrino*; es muy, muy tentador.

Cuando me sumergí en *La Vie mode d'emploi*, era un placer tan grande... El último año fue realmente sorprendente con las historias que me inventaba, que se apiñaban, ese puzzle que estaba a punto de terminar, era tan reconfortante, tan gratificante, que efectivamente se pueden tener muchas ganas de seguir por ahí. Pero no lo voy a hacer. Lo que quizás empiece a hacer es algo que ya he hecho un poco: entrecruzar mis libros, hacer regresar a los personajes. Ya hay, en *La Vie mode d'emploi*, personajes de *La Disparition* que regresan, está Gaspard Winckler, que no es el mismo Gaspard de *W*, pero bueno...

Esas vueltas y revueltas, ¿no expresan una voluntad totalizadora y una voluntad moral profundas? Moral en el sentido de vocación de una práctica, de un determinado tipo de vida. El sistema que usted elabora, o el puzzle, si lo prefiere, está atravesado por tanto humor y tanto placer, que me pregunto si no habrá detrás una voluntad moral...

Todo esto desemboca en un libro, es decir, en un objeto que alguien va a tomar en sus manos, un objeto material, un ladrillo que alguien va a abrir y leer hasta el final (si no lo lee hasta el final es un fracaso). Muchas personas me han escrito diciendo que habían llorado al final del libro. El final es muy triste pero yo me pregunto qué es lo que lloraban. Si acaso no lloraban la muerte del libro, el final del libro, el hecho de que se haya acabado, que esta historia esté completamente cerrada sobre sí misma, que no quede nada más que un ladrillo con miles de líneas compuestas de letras, como en todas las historias.

Unas palabras tomadas del diccionario se han agrupado de otra manera, a través del libro se ha hecho una especie de viaje. Una vez que se ha terminado se puede volver a empezar, ayudándose del índice, reconstruyendo las historias, etc., pero, a fin de cuentas, no queda sino esta especie de lejanía, muy cercana al mismo

tiempo, entre los lectores y el autor: es un juego que se juega entre dos (todos los demás, los personajes del libro, son ficciones), no hay nada más allá.

Efectivamente, se habla de una casa de París, se habla de la vida como la vivimos hoy, de una determinada manera, pero lo que quiero decir es que no se puede buscar una verdad en este libro. Creo que no se puede hacer en ningún libro. Roland Barthes dijo hace ya mucho tiempo que la vocación del escritor no es el dar respuestas sino el plantear preguntas. Eso es una cosa que se me ha fijado con una enorme claridad. Si hay una vocación moral como usted dice —en fin, una práctica— es la de dar a ver, la de pedirle a la gente que mire, quizás de manera diferente, lo que están acostumbrados a ver. *Espèces d'espaces* procede de ahí: me pidieron definirme en relación al espacio y yo intenté describir una ciudad como si la viera por primera vez en mi vida, como un objeto extraño y no como un objeto al que estamos tan habituados, anestesados, que ya no tenemos ninguna percepción del mundo inmediato. Lo que tiene como consecuencia el que reemplacemos esa ausencia de percepción por el acontecimiento, por lo espectacular, lo sensacional. Ya no miramos lo ordinario, lo que en *Cause Commune* llamamos lo infraordinario.

Ha mencionado a Rabelais hace un momento. Lo que ahora dice me confirma en la idea que tengo de usted: un autor cuyo espíritu es cercano al del Renacimiento. Me parece que demasiados textos que hoy se publican ratifican esa crisis y atrofia de la percepción que usted describe. Usted parece totalmente marginal en relación a este movimiento, en la medida en que su obra es ferozmente optimista, satisfecha de vivir y que encierra un placer de la vida que va totalmente a contracorriente.

Yo no tengo ni idea de cómo definirme en relación a los escritores de mi generación. Me siento muy, muy cercano en primer lugar a Raymond Queneau o a Michel Leiris, aunque trabaje en ámbitos muy distantes. Me siento en una situación, efectivamente, de marginalidad.

Estoy enterado de lo que ocurre, por ejemplo, con el Nouveau Roman, o con lo que se ha llamado el Nouveau Roman, un poco con el grupo Change o el grupo Tel Quel. Pero no me siento cómodo ni en Tel Quel ni en Change. De todas formas, las escuelas son siempre algo bastante curioso. Son una manera de clasificar, de juntar a la gente...

Es un poco el rechazo de la heterogeneidad de la vida.

No sé a qué se debe. No lo sé. Hay una cosa clara, y es una especie de confianza en la narración, en el poder de la narración, el poder de la historia. Es algo que, para mí, atraviesa toda la literatura, de Sterne a Flaubert, y de Dickens a James, al que por cierto no he leído. Hay algo que permanece estable, sea cual sea el nombre que le demos. Ahora mismo, en Seuil, está esa colección que se llama Fiction & Cie. En Change se le llama a eso la «nueva narrativa». Hay algo que efectivamente permanece.

Su trabajo no es ajeno a la política, que está explícitamente presente en *W* o en *Les Choses*, por ejemplo.

Yo a eso no lo llamo política, lo llamo historia contemporánea.

En *W*, que se vincula a un acontecimiento muy preciso, se siente que el libro es independiente del acontecimiento.

Sí, claro, es de todo punto independiente de Chile. Se aferra a Chile porque el libro encuentra a Chile.

Es bastante sorprendente que *W* haya podido escribirse antes que Chile. Yo no diría que prefigura los acontecimientos de Chile, pero, de una determinada manera, hay un temor que se autentifica en lo concreto.

Sí, está ligado. La relación entre el universo del deporte y el universo concentracionario comenzó a establecerse en el Vel d'Hiv en 1942 con la redada. Después, en los Juegos de Munich, con todo lo que pasó allí. He estado relejendo un *Nouvel Observateur* de hace diez años donde había un dibujo, creo que de Bosc, a propósito de las Olimpiadas de México. En México hubo manifestaciones y masacres durante los Juegos, un vencedor olímpico entre dos soldados armados, como en el Mundial de fútbol de Argentina o en los Juegos de Munich.

¡Esta relación es muy potente! El hecho de que los estadios se utilicen como lugares de detención, de interrogatorios, es un hecho que data de la guerra, no es una fantasía. La fantasía de la Tierra del Fuego procede, a ver si puedo explicarlo, de una relación entre la palabra «fuego» y la palabra «muerte»: la «tierra del fuego» es la «tierra de la muerte». Efectivamente al final se produce este encuentro, pero yo no sé muy bien de qué modo se inscribe. En *La Vie mode d'emploi*, si aparece la política lo hace en tanto rechazo de las instituciones: las tres cuartas partes de los personajes se han lanzado a aventuras que se malogran por la burocracia o por los mecanismos de poder. La historia de Bartlebooth, que se enfrenta al crítico de arte, pagado por la cadena de hoteles, es totalmente típica. Pero, a la vez, el crítico de arte y Bartlebooth están completamente ahogados en sus sueños por culpa de esas máquinas de fabricar vacaciones organizadas.

En el fondo hay un diálogo entre su trabajo, que contempla el sistema en el sentido más positivo del término (comprender y percibir el mundo), y nuestra sociedad, que representa un sistema radicalmente diferente.

Que muele, que anestesia, que homogeneiza, que mata toda curiosidad... Ya no hay diferencias, todo está laminado... Hay mecanismos de fascinación que se ejercen en el plano de las masas, que aniquilan las posibilidades de diálogo. Es una sociedad de consumo en el plano cultural, no solamente de consumo de objetos sino de objetos culturales, estamos absolutamente pasivos frente a los elementos.

Lo que demuestra que, en cierta medida, *Les Choses* no es un libro tan diferente de los que ha escrito después.

Para mí ese libro era absolutamente fundacional en la medida en que era mi primer libro logrado, publicado. Creo que allí fue donde descubrí finalmente, en mi práctica, eso que yo buscaba al leer, por ejemplo, a Stendhal, que era el sentido de la ironía.

La ironía era una forma de mirar un poquito al bies, que hacía que aparecieran las cosas. Desde un punto de vista formal, *Les Choses* es un libro construido a partir de tres textos fuente: *La educación sentimental*, de Flaubert, del que es en cierto modo una retraducción contemporánea; las revistas de moda; y el análisis que, unos años antes, Barthes había hecho de esas revistas en su seminario de retórica, es decir, un trabajo sobre la palabra demostrando que no hay ningún mensaje inocente y que, en último término, todo este sistema de lenguaje participa de una mistificación. Así se compuso.

Y está el humor...

Eso es parte del juego. En *La Vie mode d'emploi*, por ejemplo, hay una parte muy importante que se atribuye a la erudición. Pero, sin

embargo, esta erudición es falsa las tres cuartas partes del tiempo, o nunca es completa, integralmente cierta. Eso es parte del juego. A partir del momento en el que se da un paso al lado, se descubren las cosas de manera diferente y se arroja luz sobre alguna otra cosa. Por ejemplo, la enumeración de los accesorios de la taladradora que ocupa media página del libro, menciona setenta accesorios de taladradora. En cada uno de los catálogos que empleé había unos diez o veinte, así que los reuní todos y me inventé dos o tres más. El resultado es una taladradora completamente inutilizable, es un excedente de precisión y de acumulación que, creo, debería provocar dos cosas: una especie de estupor, de asfixia, y después una especie de júbilo. Es el mismo principio que había tras *Je me souviens*. Un único «yo recuerdo» no es interesante en sí mismo. Pero el hecho de que haya cuatrocientos datos acumulados nos restituye toda una época a partir de esos pequeños agujeros, de esos pequeños olvidos recuperados.

Quando escribe, el juego se corresponde en último término con una estrategia del deseo. ¿Es un cortejo?

Es la seducción. Por otra parte, no es algo oculto: os cuento una historia, pero no os digo enseguida el final, sino un poco más tarde... O no os cuento esa historia pero podéis reconstruirla...

Me pregunto si el gran triunfador no será el niño. Hablábamos de la autobiografía. El niño triunfa, aunque sea únicamente por razones que se podrían calificar como técnicas: él aún no conoce el mundo y le queda todo por descubrir. Está muy atento, a poco que se le deje el derecho y la posibilidad de estarlo. Al mismo tiempo está ese placer de la seducción: a los niños les gusta mucho escuchar historias.

En *La Vie mode d'emploi* he intentado hacer el equivalente de aquellos libros que leía de niño tirado por ahí: *Veinte años después*, que precisamente lo leí durante la guerra y que tenía esa historia en paralelo, esos personajes que no existen pero que fingimos creer que existen. Hay un lado totalmente ingenuo en un relato que vuelve una y otra vez, constantemente. Cuando se le cuenta una historia a un niño se le puede contar todas las noches la misma, *Caperucita roja*, por ejemplo, y siempre tendrá miedo en el momento en el que va a llegar el lobo y siempre sabrá perfectamente que el lobo no se va a comer a Caperucita roja, que el cazador va a llegar y que volveremos a ver a la abuela, pero cada vez sentirá la misma emoción.

Yo creo efectivamente que es importante que haya algo que quede abierto, que se abra hacia lo imaginario sin encerrarse en sí mismo, que en el libro haya una respiración que continúe. Y tengo la sensación de que únicamente he llegado a eso en *La Vie mode d'emploi*.

Se podría sin embargo encontrar esa respiración en otros sitios, por ejemplo en *La Disparition*.

Sí, pero yo le haría un reproche a *La Disparition*: es demasiado sistemática. El artificio formal sobre el que se funda el libro, la desaparición de la «e» permite relatar la historia, pero es frustrante para el buen lector. Siempre se puede decir: sí, es un libro sin «e». ¡Ah, vale, entonces es una farsa!

El lector puede tener la impresión de que se juega con él y no de que se está jugando juntos. Esta es una de las razones por las que *La Vie mode d'emploi* se basa en sistemas de constricciones que son aún más difíciles que en *La Disparition* pero que no se ven.

He tenido mucho cuidado de enmascararlos (aunque si uno se pone a buscar, se pueden encontrar dos o tres), mientras que en *La Disparition* el procedimiento estaba anunciado y eso creaba, en

cierto modo, una barrera. Tengo esa sensación aún más clara en el caso de *Alphabets*.

Los lectores no han leído prácticamente nunca los poemas de *Alphabets* como poemas, como rimas y canciones, sino como hazañas, y esto es algo muy molesto. En cierta manera esto se ha planteado sobre todo en el nivel de la crítica: en lo que respecta a *La Disparition* no se hablaba del libro sino del sistema: era un libro sin «e» y se agotaba en esta definición.

Yo personalmente la he leído como una novela policíaca.

Que es lo que había que hacer. Se podía hacer. Es un libro muy curioso. ¿Por qué contar una historia como esa? ¿Por qué esta novela no se ancla en ninguna realidad? ¿Por qué no transcurre en Ankara, que no tiene «e» en el nombre? La única necesidad, para mí, era que no hubiera «e». Podríamos haber usado ese nombre. Pero el lector no tiene punto de anclaje. La novela queda marginada por la extrañeza, como, digamos, le pasaba hace mucho tiempo a Raymond Roussel. [...]

¿Verdadera o falsa, *W* constituye su biografía?

No. En *W* he escrito únicamente una biografía de infancia. Creo que la suma de mis libros podría también servir como autobiografía. Una autobiografía no se limita a relatar los acontecimientos que nos han ocurrido en la vida. Si me pongo a relatarlos en tanto acontecimientos, perderé precisamente el contacto con esa necesidad. Para contemplarme es necesario también que dé ese paso a un lado respecto de mí mismo, de la misma forma que lo hago cuando contemplo un objeto o un acontecimiento. Para describirlo, para aprehenderlo, es necesario que lo mire un poco de través. Me parece que esto surge, una vez más, de las enseñanzas de Roland Barthes, que decía, creo que al comienzo de *El grado cero de la escritura*, que se podría hacer una historia de la literatura que no fuera una historia de los textos, a partir de los textos, sino una historia de la moda o de los horarios o de alguna otra cosa por el estilo.

De la misma manera, escribir una autobiografía es o puede ser, por ejemplo, una autobiografía nocturna que sería la historia de nuestros sueños. O escribir una historia de los objetos que hemos reunido y amasado; escribir la historia de nuestros vestidos, por ejemplo, de los platos que hemos comido. Yo he llevado un diario durante dos años, pero no era en absoluto un diario introspectivo: era un diario fáctico en el que anotaba todas las comidas que hacía. Lo publiqué en *Action Poétique*, resultó un texto de todo punto sorprendente («Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze», 1976). Es la suma de los alimentos sólidos y líquidos que he ingerido durante un año. Es una forma de escribir una autobiografía, otra manera de hacerlo. También se puede llegar ahí relatando la historia de nuestros gatos o describiendo todas las habitaciones en las que uno ha dormido. Ese es un proyecto que tengo desde hace mucho tiempo (*Lieux ou j'ai dormi*).

¿*Espèces d'espaces* es un texto programático?

Cada cinco o seis años hago un texto de este tipo, una especie de resumen de todo lo que he emprendido, incluso aunque sean cosas muy lejanas. Comenzó por una carta a mi editor, que entonces era Maurice Nadeau; ahí le explicaba todo lo que estaba haciendo. He hecho más o menos lo mismo en *Espèces d'espaces*.

La Vie mode d'emploi, por su carácter totalizador, adopta el aspecto de un libro de libros: hay muchísimas referencias, aunque sean falsas, y está atravesada por un estrato cultural,

especialmente por la música. Y también están los crucigramas. ¿A qué se debe esta pasión por los crucigramas?

Mi último libro, que se ha publicado en febrero, es una recopilación de crucigramas. He reunido todos los crucigramas que he hecho para *Le Point*, y algunas tablas junto a breves comentarios sobre el arte de los crucigramas. Para mí los crucigramas representan un ejercicio doble: en primer lugar es la escala por excelencia, un juego con las letras que se van a cruzar con la menor cantidad posible de espacios en negro. Hay una especie de encantamiento combinatorio, pero en un plano elemental. Es fabuloso cuando uno se pone a escribir palabras unas encima de otras y eso produce nuevas palabras leídas en vertical. Mire, se pueden cruzar cuatro en pocos segundos. Es como un cuadrado mágico.

M U L A
A Ñ I L
P A R A
A S A S

El segundo trabajo consiste en la búsqueda de las definiciones. Una definición debe ser enormemente complicada cuando no se averigua y evidente cuando se encuentra. Se corresponde con lo que investiga, por ejemplo, el psicoanálisis. En un psicoanálisis uno se choca durante años con un muro hasta que se logra moverlo ligeramente, y entonces surge el sentido; a partir de ese momento, todo se vuelve evidente.

Para mí, este mecanismo de puesta en evidencia de algo que era completamente opaco está operando todo el rato cuando busco una definición para el crucigrama. Me doy cuenta de que esa palabra cruzada es un juego entre el autor y el lector, entre el fabricante de crucigramas, el que construye la parrilla, a quien llamamos «la esfinge», y el que la resuelve, a quien llamamos «el edipo».

Estos términos pertenecen al vocabulario de los crucigramas de 1930, en la época en la que los hacía Tristran Bernard. Había una sección del periódico que se llamaba «La firma de los edipos». ¿Por qué Edipo? Porque la respuesta a la pregunta de la esfinge es bastante tonta, aunque se suponga que la historia es enormemente complicada. Nadie la encuentra.

En *La Vie mode d'emploi* yo ofrezco esta definición de Robert Scipion: «viejo con lo nuevo», en once letras. La respuesta es «nonagenario»¹. Cuando pensamos en viejo con nuevo(e) nos dejamos llevar por el sintagma que vincula lo viejo y lo nuevo, oponemos viejo y nuevo, mientras que en el momento en el que pensamos en alguien que es viejo junto con el radical nueve encontramos la solución de inmediato y sentimos un júbilo enorme, tanto cuando damos con este tipo de definiciones como cuando la resolvemos. Eso es lo que me gusta de los crucigramas.

Me pregunto en qué medida la palabra «júbilo» no bastaría para caracterizar toda su obra. A usted no se le lee, se le disfruta. Pensaba en ello hace un momento haciendo un paralelismo entre *La Boutique obscure* y *Matière de rêves*, de Michel Butor.

Me gusta mucho ese libro de Butor. Es un tipo de trabajo sobre el sueño que me hubiera gustado hacer: tomar un sueño y descomponerlo en sus eslabones, no limitarse a una transcripción, que es lo que yo hacía. Para mí *La Boutique obscure* es un texto autobiográfico en un sentido muy preciso: cuenta la historia de una separación. Esos sueños cuentan la historia de una forma completamente oculta. Por otro lado es un trabajo de escritura un poco entre dos aguas, de la misma forma que en *La Disparition* había algo

que también se podía considerar entre dos aguas: en *La Boutique obscure* ya no hay un trabajo sobre el sueño en el sentido psicoanalítico del término, hay una escritura que le impide al sueño ser lo que llaman «la vía regia» freudiana.

Eso era parte del libro, intervenía como negación del análisis, es decir, que yo no le llevaba mis sueños al psicoanalista, sino que los desnudaba para publicarlos. A través de este libro había una relación agresiva...

Por el contrario, el trabajo analítico culmina en *W*, creo que es bastante perceptible.

Primero el goce; ahora la hermenéutica. En todo lo que me dice las cosas transcurren como en una intriga policíaca: los crucigramas, la novela, la propia vida, el contacto con el lector. Se juega al escondite por el placer de ser encontrado. Volvemos a la infancia...

Ya sabe lo que ocurre. Creo que hay una cosa que define bastante bien la vida en primer lugar y después la infancia y la escritura: es un niño que juega al escondite. No se sabe muy bien qué nos apetece más, si que nos encuentren o no; si nos encuentran se acabó el juego, pero si no nos encuentran aún hay menos juego. Si uno se esconde tan bien que no lo vuelven a encontrar se muere de miedo, por eso cuando uno juega al escondite se las apaña siempre para que lo encuentren. Si no hubiera cosas escondidas no buscaríamos leer. El hecho mismo de leer es ir a buscar en un libro algo que no sabemos o que creemos no saber. Y eso hace que continuemos.

¿En cierto sentido, entonces, la literatura pertenece al orden del misterio?

Toda la literatura es, en cierto modo, como una novela policíaca. Es necesario que al principio del libro tengamos la impresión de que no conocemos algo que se nos dará a medida que el libro avanza y de que este se volverá cada vez más interesante, que nos dé la impresión de que al principio se empieza con una pregunta y que después habrá otra, y otra, y otra más... Para que todo se reabsorba al final, como cuando hemos terminado un puzzle: nos encontramos con una imagen ante nosotros y eso es todo.

Publicada originalmente en *France Nouvelle*, n.º 1744, en abril de 1979, y reimpresa en G. Perec, *Entretiens et Conférences II (1979-1981)*, ed. crítica de Dominique Bertelli y Mireille Ribière, Nantes, Joseph K, 2003.

TENTATIVA DE AGOTAMIENTO DE UN LUGAR PARISINO, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2012

LA VIDA, INSTRUCCIONES DE USO, Barcelona, Anagrama, 2012

PERE(T)C, TENTATIVA DE INVENTARIO, Madrid, Abada Ediciones, 2011

LA CÁMARA OSCURA, Madrid, Editorial Impedimenta, 2010

EL SECUESTRO, Barcelona, Anagrama, 2010

¿QUÉ PEQUEÑO CICLOMOTOR DE MANILLAR CROMADO AL FONDO DEL PATIO?, Barcelona, Ediciones Alpha Decay, 2009

UN HOMBRE QUE DUERME, Madrid, Impedimenta, 2009

EL AUMENTO, SEGUIDO DE EL ARTE DE ABORDAR A SU JEFE DE SERVICIO PARA PEDIRLE UN AUMENTO, Segovia, La Uña Rota, 2009

LAS COSAS. UNA HISTORIA DE LOS AÑOS SESENTA, Barcelona, Anagrama, 2008

NACÍ: TEXTOS DE LA MEMORIA Y EL OLVIDO, Madrid, Abada Editores, 2008

ELLIS ISLAND, Barcelona, L'Avenç, 2008

LO INFRAORDINARIO, Madrid, Impedimenta, 2008

EL GABINETE DE UN AFICIONADO, Barcelona, Anagrama, 2008

ME ACUERDO, Córdoba, Editorial Berenice, 2006

EL VIAJE DE INVIERNO, Madrid, Abada, 2006

W O EL RECUERDO DE INFANCIA, Barcelona, El Aleph Editores, 2003

ESPECIE DE ESPACIOS, Barcelona, Ediciones de intervención cultural, 2001

EL SECUESTRO, Barcelona, Anagrama, 1997

CINCUENTA Y TRES DÍAS, Barcelona, Mondadori, 1990

PENSAR, CLASIFICAR, Barcelona, Gedisa, 1986

1 «Neuf» significa tanto «nuevo» como «nueve». (N. T)