

OS EXERCICIOS DE ESTILO DE RAYMOND QUENEAU EN GALEGO

Edicións Xerais de Galicia deu á luz na súa colección «Narrativa», antes reservada a narradores galegos contemporáneos, a tradución dos *Exercices de style*¹ de Raymond Queneau (Le Havre, 1903 - París, 1976), un dos persoeiros máis engaiolantes da cultura francesa deste século. O libro podería, así mesmo, entrar perfectamente nesoutra colección denominada «Grandes do Noso Tempo», que acolle traducións de narrativa estranxeira dirixidas a un público non estritamente escolar. Porque Queneau merece sen dúbida o cualificativo que dá nome á colección: é un grande do noso tempo. Entre nós, Queneau é coñecido sobre todo pola novela *Zazie dans le métro*, levada ó cine por Louis Malle, pero a súa vasta e multiforme obra resiste calquera tentativa de simplificación. Filósofo, matemático, dramaturgo, poeta, novelista, letrista para *chansonniers*, guionista de cine e moitas cousas máis, viviu no miolo mesmo da literatura gala. Como artista polifacético, como creador e mais como home da poderosa editorial Gallimard, da que chegou a ser secretario xeral, promoveu numerosas iniciativas culturais, desde a creación da *Encyclopédie de la Pléyade*, que dirixiu persoalmente, ata a fundación do Oulipo (“Ouvroir de Littérature Potentielle”).

Os *Exercicios de estilo* presentan numerosas dificultades para a súa tradución. Dado que responden a unha particular concepción da literatura, directamente relacionada cos principios do Oulipo, consideramos conveniente unha breve aproximación previa ás intencións e ós procedementos deste obradoiro.

O Oulipo fundouse en decembro de 1960. Queneau e mailo matemático François le Lionnais foron os seus promotores oficiais. Ó ano seguinte, en 1961, viu a luz a primeira realización estritamente oulipiana: os *Cent mille milliards de poèmes*, do propio Queneau, un conxunto de dez sonetos compostos por versos intercambiáveis que permiten, mediante a permutación, xera-lo astronómico número de poemas que anuncia o título. O postfacio da obra, da autoría de Le Lionnais, pode considerarse o primeiro manifesto do Oulipo.

1. Queneau, R., *Exercicios de estilo*, Edicións Xerais de Galicia, 1995. Tradución de H. Harguindey e X. M. Pazos Varela.

Nel exprésase o seu obxectivo principal: a investigación e exploración das posibilidades literarias da linguaxe e dos procedementos creativos.

Durante a década dos sesenta o grupo foi medrando, incorporando outros escritores de lingua francesa (*Marcel Duchamp, Georges Perec...*) e doutras linguas (*Ítalo Calvino, Harry Mathews...*). En 1972, *Paul Fornel*, un dos seus membros, publicou *Clefs pour la littérature potentielle*, e ó ano seguinte apareceu o volume colectivo titulado *La littérature potentielle*. O repertorio de procedementos creativos vaise facendo máis extenso e a teoría oulipiana adquire forma sistemática. Desde entón a difusión da literatura potencial non deixou de medrar, e non só pola consagración internacional dalgúns dos membros do grupo (tal é o caso de *Georges Perec*, recoñecido hoxe, unha década despois da súa morte, como un dos grandes xenios das letras deste século) senón tamén pola aplicación dalgúns dos procedementos oulipianos á didáctica da lingua e a literatura².

O método do Oulipo garda parentesco con aquela fórmula de Julio Cortázar de «colle-las palabras, retorcelas, estarricalas, esmagalas, facer que solten o seu zume, isto é, o seu segredo». Para conseguilo sométese a linguaxe a todo tipo de artificios, algúns procedentes da retórica tradicional, outros de creación oulipiana. Tanto na actitude lúdica fronte á arte literaria coma no resultado concreto dos textos producidos, o Oulipo pode relacionarse coa vangarda histórica (as propias figuras de Queneau ou de Marcel Duchamp vincúlanse xenealoxicamente coas vangardas, no seo das cales iniciaron a súa obra), pero en calquera caso os propios oulipianos defenderon en máis de unha ocasión o seu distanciamento respecto das actitudes e os procedementos vangardistas. Así, Marcel Bénabou, «secretario provisionalmente definitivo» de Oulipo, rexeita categoricamente calquera asociación coa literatura de Dadá³, e o propio Queneau insistía nese aspecto situando a literatura oulipiana nas antípodas da escritura automática.

A fórmula principal do procedemento oulipiano é a *constricción* ou *coerción* (en francés *contrainte*), ou sometemento do texto a unha “regra” predefinida. Así, a partir do establecemento dun repertorio de procedementos constrictivos, constrúese unha nova retórica, ou se queremos unha expansión da retórica clásica (a fórmula “soneto”, ¿que é se non unha *contrainte* que impón un número de versos, unha disposición dos acentos, das sílabas, das

2. Sobre as aplicacións pedagóxicas de procedementos oulipianos ou paraoulipianos, tivo e ten especial difusión a obra de J. Sánchez Enciso e F. Rincón, *Los talleres literarios* (Montesinos, Barcelona 1985) e a serie de cadernos destes mesmos autores publicados polo I.C.E. da Universidade Autónoma de Barcelona para uso na didáctica da literatura no bacharelato.

3. Durante o “Encuentro sobre literatura potencial” que tivo lugar en Vitoria en decembro de 1985, organizado polo Departamento de Filoloxía Francesa da Universidade do País Vasco. As actas deste encontro, publicadas co título de *La literatura potencial*, en edición de Antonio Altarriba (Universidad del País Vasco, Vitoria, 1987), poden servir de boa introducción ó mundo do Oulipo.

rimas...?). Para o Oulipo, calquera elemento lingüístico, calquera estrutura é susceptible de ser obxecto dunha constricción, que pode afectar, por exemplo, á disposición espacial (como nas letras sometidas á lei da simetría: os *palíndromos*) ou á secuenciación (así, *La vie, mode d'emploi*, a gran novela-puzzle de Georges Perec, que describe a vida dos habitantes dun edificio de cen estancias, as unidades narrativas correspóndense con desprazamentos espaciais do narrador que seguen o movemento dun cabalo de xadrez) ou impón unha interdicción (por exemplo, unha letra que non debe aparecer nunca no texto, como nos *lipogramas*). Estes sometementos, estes excesos de imposicións formais non sempre foron ben aceptados por parte da crítica, que viu nas *contraintes* unha regra non necesaria, unha reduplicación superflua das esixencias da técnica, un indigno artificio, que aparentemente non ten máis virtude cá de amosa-lo virtuosismo do autor. Sen embargo, os propios membros do Oulipo apresuráronse a afirmar que os textos da literatura potencial «non teñen como fin exhibición ningunha de *virtuosidades*, senón unha exploración de *virtualidades*», porque a constricción «obriga o sistema a saír do seu funcionamento rutinario, e xa que logo, a que desvela-los seus recursos ocultos»⁴.

Os diferentes recursos explorados polo Oulipo recóllense nunha cuadrícula denominada TOLLÉ (*table des opérations linguistiques et littéraires élémentaires*) que sitúa nun eixo as diversas unidades lingüísticas sobre as que se opera (letra, fonema, sílaba, palabra, sintagma, frase, parágrafo, texto) e no outro os diferentes tipos de operacións (desprazamento, substitución, adición, subtracción, repetición ou multiplicación, división, deducción e contracción)⁵. Moitos dos procedementos tipicamente oulipianos non son invención do obradoiro, senón fórmulas rescatadas da retórica tradicional. Así, o lipograma está presente xa na literatura grecolatina e tivo certo cultivo nas literaturas europeas en diferentes épocas. Por citar algúns precedentes de resultados literarios desta *contrainte*, podemos lembra-los casos do escritor barroco Alonso Alcalá y Herrera, lisboeta de orixe castelá que viviu a mediados do século XVII e que deixou na súa obra en español e portugués tres novelas lipogramáticas: dúas sen a letra A e unha sen a letra I. Outro exemplo é o do hispanista inglés Lord Holland, que publicou en 1824, só coa vocal E, a súa *Eve's legend*. Máis coñecidos entre nós son os textos lipogramáticos de Rubén Darío, como o monovocalismo en A titulado «Amar hasta fracasar», recollido nos seus *Cuentos Completos*. O membros de Oulipo revitalizaron este procedemento e xeraron con el algúns textos memorables. Os máis célebres son dúas novelas de Georges Perec: a titulada *La Disparition*, onde non aparece a

4. Bénabou, Marcel, "De la regla a la constricción: el Oulipo", en *Sobre literatura potencial*, pp. 7-8.

5. Desenvolvida por Bénabou, op. cit., p. 11, a partir dunha primeira exposición de Raymond Queneau no *Atlas de littérature potentielle* (Gallimard, 1977, p. 74-77).

vocal E, tan característica da lingua francesa, e o monovocalismo *Les revenentes*, onde só se emprega esa vocal.

Outro dos artificios tradicionais explorado polos oulipianos é o *acróstico*. Este ten presenza na literatura galega desde o primeiro libro do Rexurdimento: ¿quen non lembra o soneto de *La gaita gallega*, de Pintos, que permite ler verticalmente, coas letras iniciais de cada verso, a frase “Que viva Galicia”?

O *palíndromo* é outro dos procedementos tradicionais (hai exemplos abundantes na literatura de tódalas épocas, desde a grecolatina) rescatados polo Oulipo, e autores como Queneau ou Perec explorárono e obtiveron resultados singulares. Nas letras hispanas a palindromía atraeu a escritores da talla de Julio Cortázar ou Augusto Monterroso, e a literatura galega ten a honra de contar co primeiro libro (que saibamos, non existe paralelo noutros idiomas) escrito integramente en versos palindrómicos: *A Torre da derrota* (Xerais, 1992), da autoría de quen asina estas liñas.

Pero a *contrainte* propiamente oulipiana máis difundida é o procedemento de translación léxica coñecido co nome de S+7, que axiña foi aplicado, pola facilidade do seu uso, á didáctica da lingua e literatura. Trátase dun procedemento máis automático e de resultados menos previsibles cós das construcións clásicas. O S+7 é unha operación transtextual (segundo a terminoloxía de G. Genette⁶) que consiste na creación dun texto novo (un hipertexto) a partir dun texto previo (hipotexto) mediante a substitución de cada un dos seus substantivos polo que ocupa o sétimo lugar a partir del nun diccionario previamente determinado.

Os *Exercices de style* de Queneau foron publicados por primeira vez en 1947, trece anos antes da fundación do obradoiro, e constitúen, polo tanto, unha obra oulipiana *avant la lettre*. Neles, o mecanismo xerador de textos é unha adaptación do modo musical da *fuga*. No prefacio que abre a edición ilustrada de 1979 (reedición da definitiva de 1963, que introduce alteracións significativas e “oulipizantes” respecto da de 1947), Queneau informa explicitamente que a idea xurdiu co propósito de apropiación para a literatura do procedemento musical do *tema con variacións* trala audición dun concerto da *Arte da fuga* de Bach. O *tema* é neste caso unha secuencia narrativa simple de quince ou vinte liñas, unha anécdota sinxela (orixinal pero voluntariamente neutra ou banal) que por medio de diferentes alteracións dá lugar ás 99 versións que constitúen os correspondentes capítulos da obra. Cada un destes capítulos é o resultado da aplicación ó *tema* de dúas modalidades de procedementos transtextuais: uns son o resultado do sometemento do texto a diferentes *contraintes*; outros, o que Genette denomina *transestilizacións* ou *pastiches en variación transestilística*⁷.

6. Genette, G., *Introduction à l'architexte*, París, Seuil, 1979, p. 87. Tamén en *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982, que cito pola edición española: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, p. 133.

7. Genette, G., *Palimpsestes*, p. 150.

Cada un dos capítulos leva o título do procedemento que o orixina. O *tema*, o texto non sometido a coerción, non é, contra o que podería pensarse, o que figura en primeiro lugar, titulado "Anotacións". Este é máis ben o produto dunha variación reductora que transforma o tema no seu propio esqueleto. O *tema* é de feito o décimo sexto capítulo ("*Récit*"), o cal non representa realmente o estilo natural do propio Queneau, senón o *grao cero* da escrita, a forma neutra. O que si poderíamos considerar narración *à la manière de Queneau* é o derradeiro capítulo ("*Inesperado*"), que reproduce o estilo trepidante de *Zazie dans le métro*: a voz da narrador reducida á mínima expresión e os diálogos breves e entrecortados como soporte da narración.

Non interesa aquí examinar en detalle cada un dos capítulos e a maneira en que os tradutores afrontaron as dificultades que encerra o texto orixinal. Na maior parte dos casos resólvense satisfactoriamente os diferentes problemas e ofrécesenos en galego un texto rico, estimulante e ben tecido. Só un escrúpulo normativo pode presentar obxección ó emprego dalgunhas formas que diverxen das sancionadas como propias do galego estándar. Polo demais, o efecto sorprendente e case sempre cómico dos textos orixinais mantense na versión galega en tódolos momentos e nalgún adquire curiosos matices e poder de suxestión. Un interese especial merecen aqueles capítulos que por unha ou outra razón podemos considerar practicamente intraducibles. Na maior parte deles os tradutores souberon salvar brillante e enxeñosamente os variados atrancos, ben recorrendo á acomodación ou adaptación (e substitución, nalgún caso) ou ben botando man de diferentes solucións. Vexamos algúns exemplos.

O capítulo 22 "*Homoteleuto*" responde á aplicación abusiva da similitudencia ou repetición de palabras con idéntica terminación ("*Un jour de canicule sur un véhicule où je circule...*"). Na tradución optouse pola adaptación literal do sufixo diminutivo para o correspondente galego. En principio semella unha opción arriscada, que obriga a desbotar de entrada os verbos e centrar toda a similitudencia nos substantivos. Nestes, ademais, o sufixo é átono, mentres que en francés ten máis entidade fónica pola súa tonicidade (ademais da homofonía co substantivo *cul*, 'cu'). O resultado, aínda sendo acertadísimo e igualmente hilarante ("*...Entón un cavernícola aprétalle a vesícula...*", "*Vai el e di un versículo e berra de testículo mais perde na película pois recúa a orbícula, vira a súa matrícula e vai cara a un cubículo correndo en perpendicular...*"), perde así e todo a *allure* do do orixinal francés ("*...Un somnambule l'accule et l'annule, l'autre article: crapule!, mais dissimule ses scrupules, recule, capitule et va poser ailleurs son cul*").

Os capítulos 29-32 artéllanse sobre a variación do emprego dos tempos verbais. O recurso ó *passé simple* e ó *passé composé* do orixinal acomódase, dada a inexistencia desa oposición na conxugación galega, á oposición *perfecto / plusquamperfecto*. Semella unha opción atinada, aínda que, como veremos, sacrifica o elemento paródico a que máis adiante faremos referencia.

O capítulo 32, titulado no orixinal “*Moi je*” e caracterizado pola recorrente presenza, a modo de retroso, desa forma redundante de pronome suxeito de primeira persoa, é substituído na versión galega, moi acertadamente, por un titulado “*Che*”, caracterizado pola multiplicación do emprego do dativo de solidariedade.

Igualmente hábil é a traducción do “*Soneto*” (capítulo 53), resolto en galego en hendecasilabos satíricos firmes e sonoros:

*“Louza imberbe por pel, pucho trezado,
pailaroco cativo e de pescozo
melancólico e longo vai un mozo
coller un autobús sempre ateigado.”*

A mesma gracia choqueira e disparatada do orixinal permanece na traducción en versos de arte menor do capítulo titulado “*Oda*” (nº 60). Na versión galega non figura a partitura coa melodía composta por Pierre Philippe, que si adoita figurar nas edicións francesas e que tamén foi reproducida na versión española de Antonio Fernández Ferrer.

“*Traslación*” (nº 68) é o resultado da aplicación do procedemento ouliano denominado S + 7. Na traducción utilizouse como *translateur*, segundo se indica na nota correspondente, a 4ª edición do *Diccionario Xerais da Lingua*, non sendo para os nomes Xeográficos, que se alteraron a partir da *Gran Enciclopedia Larousse*. O resultado é realmente sorprendente e divertido.

No “*Lipograma*” (nº 69) a interdicción afecta á vocal *e*, igual ca no texto orixinal. O mesmo fixo o traductor da versión española. Nesta lingua e en galego tal vez sería máis pertinente facelo coa letra *a*.

No capítulo 77, titulado “*Nomes propios*”, diversos fragmentos do texto son substituídos por antropónimos que gardan con eles relación de homofonía. Excelente e simpático é o resultado da traducción, que bota man, neste caso, de topónimos para logra-lo mesmo efecto.

O capítulo 78 contén un dos casos de intraducibilidade. O orixinal, titulado “*Loucherbem*”, está escrito no argot parisino do mesmo nome, que tivo orixe entre os carneiros (*bouchers*) dos mercados de La Villette e de Vaugirard. Este argot é en realidade un criptolecto derivado da lingua común, que altera cada palabra substituíndo as consonantes iniciais por un *l* e pasándoas para o final seguidas de *-em* (*boucher* > *loucherb* > *loucherbem*). Para a traducción, Harguindey e Pazos servíronse dun criptolecto gremial galego, o *barallete*. Semella unha solución enxeñosa, aínda que mentres que o texto orixinal permite a súa decodificación, unha vez coñecida a regra de permutación, a versión galega faise opaca ó lector que descoñeza o léxico *da verba dos afiadores*. Independentemente da extraordinaria eufonía do texto resultante, bótase en falta a explicación en nota das formas léxicas empregadas; os tradutores omítana e remiten indirectamente ós traballos de Xosé Ramón e Fernández-Oxea (“*Ben-Cho-Sey*”) que tomaron como fonte.

O capítulo 79 titúlase “*Javanais*” no orixinal. O *javanais* é un argot escolar francés formado a partir da lingua común con alteracións provocadas pola inclusión dun infixo *-oo-* entre a consoante e a vocal da primeira sílaba (ou de tódalas sílabas) de cada palabra. Na tradución optouse pola mellor solución: empregar un procedemento paralelo de deformación de palabras que ten certo uso entre nós nos ambientes escolares, consistente na inclusión dunha sílaba nova tras cada sílaba das palabras orixinais. De entre as diferentes variantes, escolleuse a máis sofisticada, que forma a sílaba recorrente mediante unha consoante fixa e unha vocal variable que reproduce a vocal da sílaba precedente. O título é “*Conpo pepe*” (*con pe*, pois é o *p* a consoante fixa).

Resulta igualmente interesante a tradución do texto nº 81, titulado “*Macarrónico*” (*macaronique* no orixinal). Dado que se trata dun texto supostamente escrito en latín, non require tradución propiamente dita, senón unha mínima adaptación. Cada unha das escasas diverxencias entre a versión francesa e a galega son absolutamente pertinentes e acertadas.

O capítulo 91 (“*Paysan*”) pon a narración en boca dun aldeán, reproducindo a fonética e a sintaxe con que se caracterizan os pailáns na comedia francesa contemporánea. Aquí os tradutores optaron tamén pola substitución do texto (a versión española, en cambio, mantén o capítulo, titulándoo “*Paleta*”), poñendo no seu lugar un elaborado texto “*Mariñeiro*”, caracterizado con léxico e modismos relacionados co mar e os trazos dialectais do galego das Rías Baixas.

Outros textos abordan a narración parodiando diferentes estilos: son o que Genette denomina *pastiches en variación transestilística*. A parodia estilística conta en Francia cunha importante tradición⁸. A popularidade universal que a industria cinematográfica deu recentemente ó *Cyrano de Bergerac* de Edmond de Rostand fará que moitos lectores lembren a secuencia de dísticos satíricos dirixidos ó tamaño do seu nariz que *Cyrano* lle ofrece ó seu adversario, e onde cada dístico representa unha modalidade de estilo: agresivo, amigable, descritivo, curioso, burlón..., etc., ata preto de vinte modalidades.

Cando o estilo imitado en cada un dos *Exercices de style* responde a unha fórmula textual común, como nos capítulos titulados “*Lettre officielle*” (“*Carta oficial*”, nº 23), “*Prière d’insérer*” (traducida aquí por “*Nota da editorial*”, nº 24), “*Interrogatoire*” (traducido como “*Testemuña*”, nº 43), etc., a tradución pode realizarse sen excesivos problemas. Ocorre, sen embargo, que moitos capítulos basean a súa comicidade paródica en referencias internas da episteme cultural francesa, polo que os valores connotativos do texto son en moitos casos literalmente intraducibles. Podemos pasar a versos alexandrinos galegos de catorce sílabas, poñamos por caso, o capítulo titulado “*Alexandrins*” (nº 33), pero o efecto que para un lector francés culto ten o orixinal, onde resoan ecos de Racine, pola comicidade de ver contrastar eses ecos con

8. Vid. Genette, G. op. cit., especialmente os capítulos XIII-XX.

palabras ou frases vulgares, pérdese necesariamente na traducción. Outro tanto podemos dicir do capítulo titulado “Exclamacións” (nº 39), que parodia o ímpeto da prosa de Louis Ferdinand Céline, ou da xa referida parodia do derradeiro capítulo, “Inattendu” (“Inesperado”, nº 99), onde Queneau se imita a si mesmo. Nalgunha ocasión a referencia ó autor ou á obra parodiada vese acentuada por certas marcas que reforzan a relación entre o estilo imitador e o estilo imitado. Así, no *exercice* que leva o título de “*Passé indéfini*”, que remeda o estilo do Camus de *L’Étranger*, hai algunhas informacións ausentes dos outros *exercices*, e que figuran neste coa finalidade de reforza-la semellanza discursiva entre a primeira persoa narradora e a do Meursault de *L’Étranger*. Así sucede con frases como “*Ce n’était pas très intéressant*” ou “*J’étais assis et je n’ai pensé à rien*”, sobre as que chamou a atención Genette e que connotan unha apatía tipicamente meursaultiana⁹. Os elementos paródicos e todo o universo de significacións connotativas quedan sacrificados necesariamente ó traducir un texto destas características. Resístense á traducción, porque os seus significados non están só no texto, senón na relación que se establece entre o texto e a episteme cultural en que este se produce. Só queda a posibilidade da explicación en nota ó pé ou ben a renuncia a trasladar para outra lingua eses contidos. Máxime neste caso concreto do *exercice à la manière de Camus*, dado que o pasado composto da narración meursaultiana pasa a converterse, segundo a correspondencia das contraintes relativas ós tempos verbais a que nos referimos arriba, nun pluscuamperfecto simple en galego.

Polo que se refire ós aspectos editoriais, debemos agradece-lo detalle de que a edición galega conteña así mesmo o texto orixinal francés, que figura como apéndice ó final do libro. Os tradutores inclúen ademais unha introducción inicial para informar sumariamente ós lectores galegos acerca do autor e da obra, ademais de tres páxinas de notas que explican algúns nomes propios ou definen os procedementos estilísticos que rexen os diferentes exercicios de estilo. Os lectores que coñezan a excelente introducción que encabeza a traducción castelá, obra de Antonio Fernández Ferrer¹⁰, atoparán se cadra excesivamente breve a información que se proporciona na edición galega. A falta dunha boa introducción, os máis oulipianos agradecerían polo menos a inclusión do suculento prefacio do propio Queneau que figura en francés na edición ilustrada de Gallimard¹¹.

En calquera caso, ningunha destas pegas embaza os méritos do agudo e rigoroso traballo dos tradutores, que realizan con estes *Exercicios de estilo* un

9. Genette, G., op. cit. p. 149.

10. Queneau, R., *Ejercicios de estilo*, Madrid, Cátedra, 1987.

11. Queneau, R., *Exercices de style; avec 45 exercices parallèles dessinés, peints et sculptés par Carelman, et de 99 exercices de style typographiques de Massin*, París, Gallimard, 1963, 1979.

capital traballo de importación de materia cultural e ofrecen en galego unha obra divertida e fermosa, produto dun esforzo de tradución creativa que houbo de ser seguramente laborioso, gozoso, estimulante e apaixonante. Como gozoso, estimulante e apaixonante, aínda que non tan laborioso, ha de ser tamén para os lectores.

APÉNDICE

Bibliografía sucinta de Literatura Potencial.

- ALTARRIBA, Antonio (ed.), *Sobre literatura potencial* (Actas do “Encuentro sobre literatura potencial”, celebrado en Vitoria do 2 ó 6 de decembro de 1985, organizado polo Departamento de Filoloxía Francesa da Universidade do País Vasco). Vitoria, 1987.
- BENS, Jacques, *Oulipo 1960-1963*. París, Christian Bourgeois, 1980.
- FERNÁNDEZ FERRER, A., “Introducción” in Queneau, R, *Ejercicios de estilo*, Madrid, Cátedra, 1987.
- FOURNEL, Paul, “Queneau et la Lipo”, in *Cahiers de l’Herne*, nº 29, París, 1975.
- FOURNEL, Paul, *Clefs pour la littérature potentielle*, París, Denoel, 1977.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
- PEREC, Georges, “Qu’ est-ce que la littérature potentielle?”, in *Magazine Littéraire*, París, novembro de 1974.
- QUENEAU, Raymond, *Entretien avec Georges Charbonnier*. París, Gallimard, 1962.
- ROUBAUD, Jacques, “La mathématique dans l’oeuvre de Raymond Queneau”, in *Critique* nº 359, París, 1977.
- SIMONNET, Claude, *Queneau déchiffré (Notes sur “Le Chiendent”)*, París, Julliard, 1962.
- VASSEUR, Nadine, “Oulipo”, in J.-P. de Beaumarchais, D. Couty e A. Rey: *Dictionnaire des littératures de langue française*, París, Bordas, 1984.
- VV.AA. (OULIPO), *Atlas de littérature potentielle*, París, Gallimard, 1981.
- VV.AA. (OULIPO), *La Bibliothèque Oulipienne*, présentation de Jacques Roubaud, París, Slatkine, 1981.
- VV.AA. (OULIPO), *La littérature potentielle (créations, re-créations, récréations)*, París, Gallimard, 1973.
- VV.AA. *Textures*. (Revista promovida polo Departamento de Filoloxía Francesa da Universidade do País Vasco, Vitoria). Varios números desde 1992.

