

Microscopias biotextuales en el aula: proposiciones perecquianas^{1 2 3 4}

Biotext microscopy in the classroom: perecquian propositions

Microscopias biotextuais em aula: proposições perecquianas

Lamela Adó, Máximo^④

④ Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Faculdade de Educação – FACED, Departamento de Ensino e Currículo, Porto Alegre, RS, Brasil. <https://orcid.org/0000-0002-7643-1785>, maximo.lamela@gmail.com

Resumen

En este artículo se propone pensar el aula como un espacio de convivio y de estudio que vive en frecuentes tensiones. El aula es prefigurada como un espacio de actuación que insiste como práctica cotidiana, pero por habitual resulta como un sitio dispuesto a la dispersión. Nuestro intento es el de afirmar esa dispersión —en el uso de ese espacio— como una apertura a las interrupciones y, con eso, provocar que las lecturas curriculares sean agentes para la invención de un biotexto, personal y colectivo, que se hilvane hipertextualmente. Para eso presentamos la poética de Georges Perec como un modo de usar el aula.

Palabras clave: Georges Perec, aula, lectura

¹ Editor responsable: Alexandre Filordi de Carvalho. <https://orcid.org/0000-0003-4510-9440>

² Normalización bibliográfica: Larissa Silva (Tikinet) – revisao@tikinet.com.br

³ Preparación y revisión de textos (Español): Glaiane Quinteiro (Tikinet) – traducao@tikinet.com.br

⁴ Información de financiación: Este trabajo se llevó a cabo con el apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Código de Financiación 001

Abstract

In this study, we regard the classroom as a living and studying space which is often under tension. As a habitual space for actions which have persisted as daily practices, the classroom has become a place prone to dispersion. We aim to evince that such dispersion in the use of that place opens up a possibility for interruptions, thus enabling curricular readings to become agents in the invention of a personal and collective bio-text which is hypertextually intertwined. To do that, we show George Perec's poetics as a means to use the classroom.

Keywords: *Georges Perec, classroom, reading*

Resumo

Propõe-se pensar a sala de aula como um espaço de convívio e estudo que vive em frequente tensão. A sala de aula é prefigurada como um espaço de ação que insiste como uma prática cotidiana, mas, por ser habitual, acaba sendo um lugar disposto a dispersão. Nossa intenção é afirmar essa dispersão — no uso desse espaço — como uma abertura para as interrupções e, com isso, provocar que as leituras curriculares possam se tornar agentes da invenção de um biotexto, pessoal e coletivo, que se tece hipertextualmente. Para isso, apresentamos a poética de Georges Perec como uma maneira de utilizar a sala de aula.

Palavras-chave: *Georges Perec, sala de aula, leitura*

El procedimiento creador — con base en las ideas de Paul Valéry (1998) lector de Edgar Allan Poe en traducción de Charles Baudelaire— puede ser entendido como una manera de procesar elementos de la experiencia poética de la lectura: una experiencia que atraviesa un proceso parecido a la extracción y recomposición de lo leído. Un procedimiento que, con atención a ello, puede constituirse por series yuxtapuestas que, a su vez, quiebran cierta trama de continuidad de las palabras, aislando de la lectura un marco representacional, pero sin anularlo. En *Variations sur les bucoliques* (1956), esta concepción implica que escribir es traducir siempre y cuando la escritura exija alguna reflexión. Escribir o crear sería algo derivado de un acto de imitación consciente y, por eso, comprendería algo nuevo al reunir todas las posibles adaptaciones de lo imitado. Quizá sea en ese sentido que Valéry (1991) extiende su concepción de poética a la de *poïen*; para rescatar y subrayar que la fuerza poética es la de un hacer donde el pensamiento participa como en una ejecución escultórica, es necesario moldearlo en numerosos pliegues para que alcance una fuerza de vida. En la poética de Valéry existen ciertas

implicaciones lectoras para pensar el acto de creación, reconocibles en Jorge Luis Borges, en la técnica de Pierre Menard, es decir, en una poética que se basa en la reescritura y en la traducción como un extraño ejercicio de apropiación.

Evocando esa noción de poética nos valemos de la creación literaria de Georges Perec para pensar el aula como una unidad analítica, habitable en tanto que lugar común, o sea, comunitario y, por lo tanto, como un espacio de resistencia. Espacio este cargado de potencialidades para que sus frequentadores puedan resistir a no ser rehenes del consumo. En ese sentido, interesa el procedimiento de escritura de *La Vie mode d'emploi*; un trabajo que instituye cierta poética del archivo y que, al urdir un conjunto de novelas alrededor de la unidad disyuntiva de sentido, se pone a trabajar como una “máquina narrativa” (Bahense, 1996, p. 72).

La idea es trabajar el aula como un espacio de convivio y de estudio atravesado con frecuencia por tensiones, sea por una métrica de la mercantilización de la educación, sea por una crítica a su tradición o, aún más, al tedio que su uso impone a los cuerpos de estudiantes y profesores. Al mismo tiempo, pensar el aula es pensar el espacio de actuación docente y de agenciamientos de la profesión de profesor y sus transformaciones frente a esas tensiones. Por lo anterior, el aula como un espacio de la práctica cotidiana resulta, por habitual, un espacio propicio a la dispersión y a las interrupciones. En ese sentido, afirmamos que poco sabemos del aula que habitualmente frecuentamos como docentes y estudiantes; poco sabemos de ese espacio de convergencias, donde lo ordinario, o mejor dicho, lo infraordinario (Perec, 2010) marca su ritmo. Las interrupciones serán, siempre, múltiples y de cualidades microscópicas. En el aula esa escena está en permanente tensión con los movimientos de la docencia, las especies de espacios donde ocurre y la gama de estudiantes que la frecuentan. Nos preguntamos en consecuencia: ¿Cómo traducir, en la materialidad de la escritura, la experiencia de un aula, sus gestos y estereotipos, potencias y efectos, afectos y creencias? ¿Cómo preservar del olvido acontecimientos mínimos de la tarea docente cotidiana? ¿Cómo rescatar el aula de su insistente transitividad teleológica e interrumpir su posible destino mercantil y utilitarista? ¿Cómo substraerla de todo uso y transformarla en objeto de colección y, así, poder proclamarle una atención fetichizada orientada a tornar el aula un objeto deseado y amado?

Son esas preguntas con las que nos parece necesario explorar el terreno de la imaginación en la educación actual, en especial, explotar el terreno de la imaginación en el aula como espacio donde se pueda abrir camino a una imaginería autoficcional de nuevas prácticas;

un espacio para que las expectativas comunes, de estudiantes y profesores, puedan expresarse de otras maneras y por otros medios que los ya conocidos, o mejor, puedan crearse a la par de expresarse. Para eso proponemos acercarnos a la escritura de Georges Perec como una hechura en el aula y para el aula. Se trata de tomar la producción literaria perecquiana como una didáctica de la apropiación y del montaje, valiéndose de las citas, los juegos combinatorios, los inventarios, listas, ejercicios retóricos e imagéticos para la constitución de una poética del coleccionismo del aula. Abordar y mostrar aulas que piensen el espacio-aula con y a partir de proposiciones artísticas y literarias como materias prácticas para una docencia investigadora; materias que nos ayuden a crear perspectivas para lidiar con el conocimiento, o sea, aprender. Una vez que entendamos que aprender, hablando deleuzeanamente, sería establecer un encuentro con signos, y que estos provienen de una multiplicidad de relaciones. En tal contexto, proponemos presentar aquí diez notas cortas y un procedimiento que resultan del cruzamiento entre lectura perecquiana y docencia, distribuidos del siguiente modo: 1) Georges Perec y el OuLiPo; 2) Las restricciones; 3) Lo real citacional; 4) La brevedad en la multiplicidad; 5) La combinatoria; 6) El montaje; 7) La écfrasis; 8) El orden; 9) La poética del coleccionismo; 10) La diferencia; y La hechura perecquiana en el aula.

Georges Perec y el OuLiPo

Escritor nacido en París en 1936 y fallecido en 1982, Georges Perec fue archivista entre 1962 y 1979 en un laboratorio de investigaciones neurofisiológicas, trabajo que le permitió cierto tiempo libre para dedicarse a la literatura y que, con seguridad, alimentó su gusto por las listas, tablas, organizaciones y ejercicios combinatorios. En 1965 publicó su primer libro, *Les Choses*, repleto ya de listas, lo cual había dedicado cuatro años a escribirlo. El año siguiente publicó *Quel Petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* y en 1967 *Un Homme qui dort*, libro que fue adaptado al cine y que se estrenó en 1974 con la dirección de Bernard Queysanne. En el año 1967, Perec fue invitado a ser parte del OuLiPo y, desde entonces, sus textos ganan un tono más explícito de pertenencia al OuLiPo, o sea, se caracteriza por la presencia más explícita de las *contraintes*; restricciones que prefiguran a la escritura como un soporte en preparación que permita alcanzar cierta libertad de la creación; algo así como provocar encuentros inusitados a través de reglas inventadas y con características, por veces, innecesarias. En ese sentido, las restricciones difieren

de las reglas como las gramaticales, pues son creadas para imponer una sacudida a la creación a través, primeramente, del lenguaje escrito. En 1969 publicó *La Disparition*, un libro que utiliza como *contraintes* el lipograma, con la exclusión de palabras que contengan la letra “e”. En 1972, como una suerte de reflejo reverso de *La Disparition*, publicó *Les Renvenants*. El título es una distorsión de la palabra *revenants* [fantasmas] y utiliza como *contraintes* el monovocalismo. En 1978 publicó el conjunto de novelas *La Vie mode d'emploi*, y en 1979 *Un Cabinet d'amateur*. Entre 1981 y 1982 fue escritor residente de la Universidad de Brisbane, en Australia. Como textos póstumos fueron publicados *Penser/Classer* en 1985, *L'Infra-ordinaire* en 1989, *Cantatrix sopránica* *L. et autres récits scientifiques* en 1991, *Le Voyage d'hiver* en 1993, entre otros.⁵

El OuLiPo, a su vez, es un grupo francés fundado el 24 de noviembre de 1960 en una de las reuniones del Collège de Pataphysique. Raymond Queneau (1903-1976) y Françoise Le Lionnais (1901-1984) fundan el *Séminaire de littérature expérimentale* que, en seguida, en la segunda reunión, pasa a llamarse OuLiPo —Ouvroir de Littérature Potentielle—, sigla esta que puede ser traducida como “Taller de Literatura Potencial”. La palabra *Ouvroir* fue elegida por Queneau para evocar a un trabajo manual, como aquellos realizados en talleres de costura; la idea misma de la labor en grupo, en un taller, prefigura la elección. Se trata de un espacio para componer a partir de restricciones de escritura e impulsar esta última, junto con la literatura, hacia un orden potencial que conlleve la invención de maneras de potencializar ese hacer. Del experimento del OuLiPo, surgieron muchos otros. Esa proliferación de talleres es representada por el acrónimo OuXPo, en el lugar de la letra X se prefigura, en sigla, el tema/área, materia que se quiere potencializar de modo creador, materia que será contagiada por el contacto y atravesamiento de otras de diferentes proveniencias. Existen muchas adaptaciones, como el OuBaPo [*bande dessinée/comic*]; OuHisPo [historia], OuMaPo [marionetas]; OuPhoPo [fotografía], recientemente descubrimos el OuAnPo [antropología]⁶. Nosotros también elegimos emular al OuLiPo y formar un grupo de estudios e investigación que denominamos, en portugués, AtEdPo⁷ —Ateliê de Educação Potencial; así perseguimos pensar la educación y, específicamente, algunos aspectos didácticos al modo oulipiano.

⁵ Véase la página en la internet de la AGP —*Association Georges Perec*: <http://associationgeorgesperec.fr/>, donde se publica novedades, estudios, documentación y catálogos con la lista de sus textos y publicaciones.

⁶ Sobre el OuAnPo, véase el texto de Bernard Müller, “Panfleto. Último momento. Los orígenes patafísicos de la etnografía: Al fin las pruebas” en *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*. 2 (2019), 167-180.

⁷ Para más información, véase: <http://www.ufrgs.br/atedpo>

Las restricciones

Desde 1930, Queneau venía haciendo experimentos con el lenguaje, con el fin de observar lo poético de lo cotidiano. En 1958 publicó *Zazie dans le métro*, donde se adelanta algo de su investigación sobre el francés hablado. Con todo, ya había publicado *Exercices de Style* en 1947, libro que privilegia el proceso de experimentación, una estrategia para liberar la escritura en un movimiento que busca actuar con la finalidad de dislocar la norma lingüística de su *status quo* y liberar el lenguaje para el uso de nuevas combinaciones. El OuLiPo tiene como premisa experimentar con el lenguaje, principalmente con la escritura, para eso recurre a antiguas prácticas retóricas y a la creación de *contraintes* que van a servir de punto de partida para la creación. El movimiento llega a afirmar que los retóricos del siglo XV y XVI son sus plagiadores por anticipación, con lo que destacan un aspecto central de la creación oulipiana: la apropiación creadora. Se trata de investigar e inventar restricciones para la producción literaria y la creación. Las restricciones sirven para despertar una fuerza impersonal en la escritura. Lo que importa es más el estilo que la trama; y el estilo sería un agenciamiento de la enunciación (Deleuze & Parnet, 1995). Hay ahí un decantamiento de la personalidad, una muerte del autor, una fabricación de oblicuidades, desvíos en que las restricciones devienen en un ejercicio de la pérdida o desplazamiento de la identidad y, en tal sentido, una práctica del ejercicio de la libertad. Las restricciones son, por lo tanto, una noción importante para la poética oulipiana, se trata de una regla formal adoptada libremente, para permitir el trabajo de la escritura en diversos sentidos. Tomemos como ejemplo la novela oulipiana *Sphinx*, de Anne Garréta, publicada en 1986. Anne ingresó al OuLiPo en el año 2000 y para escribir *Sphinx* se propone una restricción (*Contrainte de Turing*) en que para contar una historia de amor escinde las marcas lingüísticas de género que permitan asignar un sexo al enunciadador, a quién narra o a los personajes.

Lo real citacional

La literatura de Perec se vale de un proceso de apropiación (hurto sin adquisición) creando una zona temporaria de relación con lo adquirido. En ese proceso no hay una relación capitalística (Guattari, 2013), que reivindique algún tipo de acumulación del capital. Tal vez por eso se asuma explícitamente el robo —deseo mimético (Rocha, 2017)—, mejor dicho, se asuma

estilísticamente renunciar a reivindicar una autoría a favor de un uso. Se trata de hacer con el trabajo de las citas una desapropiación autoral de los materiales que pueden ser una frase, un párrafo o un libro entero, como en el “Cesar Paladión”, de Bustos Domecq⁸. En ese sentido, podemos afirmar que la literatura perecquiana opera un realismo citacional (van Montfrans, 1999). Perec utiliza otras producciones artísticas no como modelos, sino como materiales para sus propias producciones. Mucho de lo que lo afecta en el ámbito de las artes, de la filosofía y de las ciencias le sirve de impulso para una nueva producción. Así pues, el autor parece estar tematizando la relación que habría entre copia y modelo. Las obras, artistas y autores que Perec asocia entre sí por afinidades funcionan como figuras de estilo. Cuando escribió *Les Choses*, admitió que una lectura de *Mythologies*, de Roland Barthes, y *L'Éducation sentimentale*, de Gustave Flaubert, estaban en la base de ese texto; en *Un Homme qui dort* señala con la misma intención la lectura de Herman Melville y Kafka; en *Je me souviens*, se trata de la obra *I Remember*, del artista americano Joe Brainard. Existe en ese proceso una figura, o imagen del conocimiento, rizomática. Pues, cada punto es una posibilidad de encuentro para una nueva creación. De ese modo, se entiende que la desapropiación es seguida de una traslación o transposición. Hay una relación tópica, geográfica, por lo tanto, que tiene lugar en relación con el material desapropiado, que se traslada para ser transpuesto en otro. En ese transporte de un dominio a otro, en que se opera una especie de tráfico de conceptos, algo se crea. Se trata de una transgresión experimentadora, ya que se eleva al cuadrado las posibilidades de relaciones posibles a partir de encuentros inesperados.

Tiene lugar un trabajo interno, algo que se hace en el interior, un *labor intus*. Y el laberinto podría ser, en el texto, esa red de citas que evocan una autorreferencialidad y una intertextualidad, en que podemos afirmar que los textos hablan entre sí y de otros textos. La cita, en esa dirección, solo gana sentido junto a la fuerza que la mueve (Compagnon, 2007).

⁸ Bustos Domecq es un escritor imaginado e imaginario, creado por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy-Casares, el nombre sirve, también, como pseudónimo para algunas creaciones de la dupla.

La brevedad en la multiplicidad

Italo Calvino (1995) selecciona el libro de Perec *La Vie mode d'emploi* como ejemplo de hipernovela, o novela como una gran red. Él nos dice que hoy, es decir, hacia fines del siglo pasado, la escritura breve se consolida hasta en las novelas largas que presentan una estructura acumulativa, modular, combinatoria; las cuales serían, justamente, las características de una hipernovela. Ellas se pautarían, como las del propio Calvino, en un principio de muestreo de la multiplicidad de lo narrable.

La combinatoria

El conjunto de novelas comprendidas en *La Vie mode d'emploi* configura una gran red. Este libro tiene una estructura compleja, cuenta la vida de un sinnúmero de personajes vinculados con los apartamentos de un antiguo edificio parisino. Los noventa y nueve capítulos se hallan concatenados en una trama reglada y gestada por la combinatoria, el algoritmo, el juego de ajedrez y el material transpuesto en muchas listas.

Es un libro extenso, construido con varias historias que se cruzan. Calvino lo considera el último acontecimiento verdadero en la historia de la novela y apunta algunos de los motivos subyacentes a su afirmación: se trata de un proyecto realizado pese a su inconmensurabilidad; es novedoso en su estilo literario; es el compendio de una tradición narrativa y la suma enciclopédica de saberes que dan forma a una imagen del mundo; conlleva un sentido actual que está igualmente hecho con acumulaciones del pasado y el vértigo del vacío; sostiene a la par ironía y angustia; y logra unir un proyecto estructural con lo imponderable de la poesía. Todo eso consta en ese proyecto como un monstruo de asociaciones (Figs. 1 y 2).⁹

⁹ Para ver más detalles de la producción combinatoria de Georges Perec en *La vie mode d'emploi* se puede acceder a la página en internet de la Association Georges Perec y explorar el *Cahier des charges* “<http://escarbille.free.fr/vme.php>”.

Georges Perec "La Vie mode d'emploi"

Cahier des charges

chapitres | l'immeuble | contraintes | divers | textes

• le plan de l'immeuble ->polygraphie du cavalier

11 - chapitre 59 Hutting,2 petit atelier	12 - chapitre 83 Hutting,3 chambre (Honoré)	13 - chapitre 15 ch. de bonne,5 Smautf	14 - chapitre 10 ch. de bonne,4 Jane Sutton	15 - chapitre 57 ch. de bonne,11 Orlowska	16 - chapitre 48 ch. de bonne,8 Madame Albin	17 - chapitre 7 ch. de bonne,2 Morellet	18 - chapitre 52 Plassaert,2 chambre (Simpson)	19 - chapitre 45 Plassaert,1 chambre (Troyan)	10 - chapitre 54 Plassaert,3 bureau (Troquet)
21 - chapitre 97 Hutting,4 atelier	22 - chapitre 11 Hutting,1 loggia	23 - chapitre 58 Gratiolet,1 salle	24 - chapitre 82 Gratiolet,2 chambre	25 - chapitre 16 ch. de bonne,6 Celia Crespi	26 - chapitre 9 ch. de bonne,3 Nieto et Rogers	27 - chapitre 46 ch. de bonne,7 (Jérôme)	28 - chapitre 55 ch. de bonne,10 (Fresnel)	29 - chapitre 6 ch. de bonne,1 Bridel	20 - chapitre 51 ch. de bonne,9 Valène
31 - chapitre 84 Cinoc,2 chambre	32 - chapitre 60 Cinoc,1 cuisine	33 - chapitre 96 Dinteville,3 salle de bain	34 - chapitre 14 Dinteville,1 cabinet	35 - chapitre 47 Dinteville,2 salle d'attente	36 - chapitre 56 escaliers,8	37 - chapitre 49 escaliers,7	38 - chapitre 8 Winckler,1 salon	39 - chapitre 53 Winckler,3 chambre	30 - chapitre 44 Winckler,2 atelier
41 - chapitre 12 Réol,1 salle (Hourcade)	42 - chapitre 98 Réol,2 chambre	43 - chapitre 81 Rorschash,4 chambre	44 - chapitre 86 Rorschash,5 salle de bain	45 - chapitre 95 Rorschash,6 chambre	46 - chapitre 17 escaliers,2	47 - chapitre 28 escaliers,3	48 - chapitre 43 Foulerot,2 chambre (Hébert)	49 - chapitre 50 Foulerot,3 chambre	40 - chapitre 5 Foulerot,1 salle de bain
51 - chapitre 61 Berger,1 salle	52 - chapitre 85 Berger,2 chambre (Speiss)	53 - chapitre 13 Rorschash,1 vestibule	54 - chapitre 18 Rorschash,2 salle	55 - chapitre 27 Rorschash,3 salon (Grifalconi)	56 - chapitre 79 escaliers,11	57 - chapitre 94 escaliers,12	58 - chapitre 4 Marquiseaux,1 salon	59 - chapitre 41 Marquiseaux,3 salle réunion	50 - chapitre 30 Marquiseaux,2 salle de bain
61 - chapitre 99 Bartlebooth,5 bureau	62 - chapitre 70 Bartlebooth,2 salle	63 - chapitre 26 Bartlebooth,1 anti chambre	64 - chapitre 80 Bartlebooth,3 chambre	65 - chapitre 87 Bartlebooth,4 salon (Danglars)	66 - chapitre 1 escaliers,1	67 - chapitre 42 escaliers,6	68 - chapitre 29 troisième droite,2 salon	69 - chapitre 93 troisième droite,3 salon noir	60 - chapitre 3 troisième droite,1 salon
71 - chapitre 25 Altamont,2 salle (Appenzell)	72 - chapitre 62 Altamont,3 boudoir	73 - chapitre 88 Altamont,5 salon	74 - chapitre 69 Altamont,4 bureau	75 - chapitre 19 Altamont,1 petit salon	76 - chapitre 36 escaliers,5	77 - chapitre 78 escaliers,10	78 - chapitre 2 Beaumont,1 salon	79 - chapitre 31 Beaumont,3 chambre	70 - chapitre 40 Beaumont,4 salle de bain
81 - chapitre 71 Moreau,4 salle	82 - chapitre 65 Moreau,3 cuisine	83 - chapitre 20 Moreau,1 chambre	84 - chapitre 23 Moreau,2 chambre	85 - chapitre 89 Moreau,5 chambre	86 - chapitre 68 escaliers,9	87 - chapitre 34 escaliers,4	88 - chapitre 37 Louvet,1 salle	89 - chapitre 77 Louvet,2 chambre	80 - chapitre 92 Louvet,3 cuisine
91 - chapitre 63 entrée de service	92 - chapitre 24 Marcia,1 arrière boutique	93 - chapitre 66 Marcia,4 antiquité	94 - chapitre 73 Marcia,5 antiquité	95 - chapitre 35 loge de la concierge (Claveau)	96 - chapitre 22 hall d'entrée,1	97 - chapitre 90 hall d'entrée,2	98 - chapitre 75 Marcia,6 chambre	99 - chapitre 39 Marcia,3 chambre (Massy)	90 - chapitre 32 Marcia,2 chambre
1 - chapitre ___	2 - chapitre 72 caves,3 Bartlebooth	3 - chapitre 64 chaufferie,2	4 - chapitre 21 chaufferie,1	5 - chapitre 67 caves,2 Rorschash Dinteville	6 - chapitre 74 machinerie de l'ascenseur,2	7 - chapitre 38 machinerie de l'ascenseur,1	8 - chapitre 33 caves,1 Altamont Gratiolet	9 - chapitre 91 caves,5 Marquiseaux Marcia	0 - chapitre 76 caves,4 Beaumont .

Figura 1 - Print de la página de una de las tablas generales de listas que Georges Perec utilizó para componer La Vie mode d'emploi. Se encuentra entre los documentos del Fonds privé G. P. en la BnF, Arsenal, Paris. <http://associationgeorgesperec.fr/>

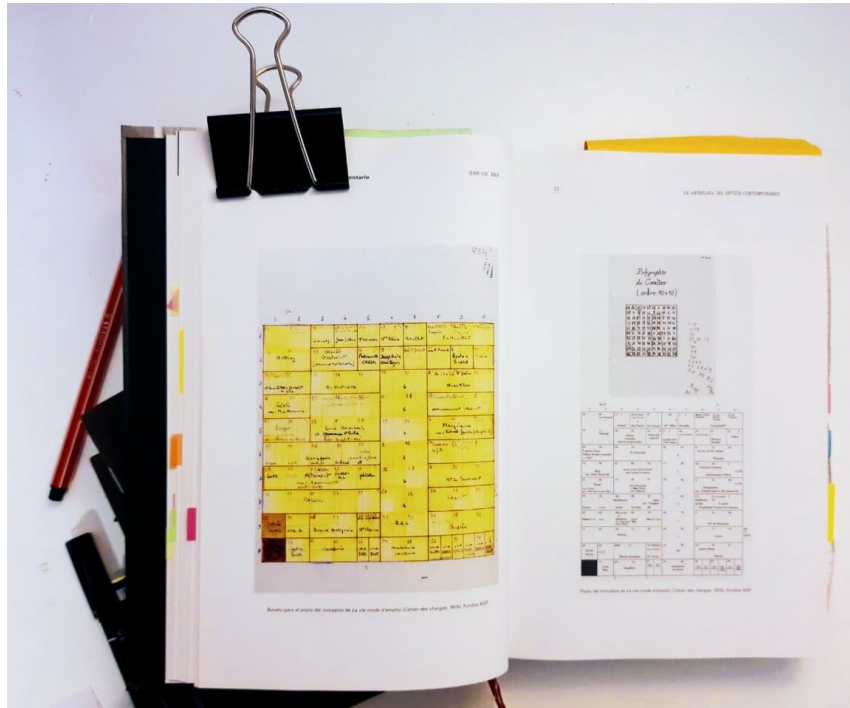


Figura 2 - Fotografia [archivo personal] del artículo: Joly, Jean -Luc. (2011) La “novelas” del artista contemporáneo. In.: Fundación Luis Seoane (Coruña) *Pere(t)c: tentativa de inventario*. San Francisco: Maia, p.53-54. Plan del edificio de departamentos utilizado para componer *La Vie mode d'emploi*. Se encuentra entre los documentos del Fonds privé G. P en la BnF, Arsenal, Paris.
<http://associationgeorgesperec.fr/>

Se trata de un modo de composición que nos sirve para pensar la docencia a través de cierta apertura a la lectura y situaciones inusitadas, de hecho, la misma apertura al modo de leer combinatorio provocaría lo inusitado. El interés hacia lo inusitado habilita un espacio para nuevas combinaciones y recombinaciones. Así se puede pensar la docencia a partir de encuentros con la literatura, el arte, la ciencia y la filosofía; pero también con las series televisivas y el *streaming*, los telediarios, las charlas entre amigos; las nuevas y antiguas pasiones; los nuevos y antiguos embates sociales en los que interviene nuestra individualidad singular.

El montaje

Si es el docente quien articula ese encuentro denominado clase —apoyado en directrices curriculares, planes y cronogramas—, ¿qué incorpora o puede incorporar en su oficio para que el encuentro en el aula sea un acontecimiento de apropiaciones múltiples, que no signifique y no produzca unidad, que instigue en cambio la heterogeneidad? Nos parece que, en la dimensión práctica del quehacer del profesor para que tenga lugar esto último, hay que destacarse el orden de la composición y su proceso. Así, la clase sería una reunión de materiales sujetos a nuevas organizaciones y disposiciones que asemejan la enseñanza a la experimentación y a la creación, con características propias de la técnica del montaje. Si concebimos que el montaje es del orden temporal, hacer montajes sería, entonces, operar con anacronismos como los oulipianos, quienes afirmaban que los retóricos antiguos eran sus plagiadores por anticipación. El montaje cinematográfico, por ejemplo, opera una intervención en el tiempo, a través de cortes entre los fotogramas de una cinta para insertar nuevas imágenes; intervenir y cortar es una acción para que el aire circule, para dar lugar a la diferencia. La literatura de Perec está hecha de esos cortes, de esas intervenciones, de ese aire que introduce la diferencia, no en una proposición sobre el concepto, sino en el uso de los materiales de la escritura. El montaje opera con la interrupción y trabaja la dispersión como material que se agrega al proceso.

La écfrasis

Perec se sirve del ejercicio ecfástico como una práctica etnográfica transformada en literatura. La écfrasis perecquiana se lee, también, como un ejercicio de rememoración de algo perdido, mejor dicho, de rememoración de un vacío. Tal vez sea esa la explicación de su utilización exhaustiva de las enumeraciones, descripciones de lo estrictamente visual. Se trata de la práctica de la escritura como el signo de un aniquilamiento irreparable, de un agotamiento descriptivo de un pedazo del mundo; dejar un surco, un rastro, una marca o algunos signos. Nos interesa trasladar algo de esa práctica a la enseñanza para transponer imágenes sonoras, visuales, plásticas a textos con el deseo de que ese ejercicio conlleve un decir de las cosas sencillas cotidianas, que raramente son objeto de nuestra atención. En ese punto, ingresa la noción de lo extraordinario y un ejercicio para el devenir microscópico del lugar común. La écfrasis penetra

la enseñanza en calidad de propuesta de lectura y escritura, es decir, como un ejercicio para transponer lo leído en imagen y reescribirlo, como en una rememoración de las lecturas curriculares. De ese modo, las imágenes, citas, frases oídas que se cruzan a través del texto leído, creando una hipertextualidad, resultan en un biotexto de cada estudiante-lector. La idea de biotexto, que sería ese texto formado por detalles biográficos, biografemas, retenidos por quien escribe (Magné, 1992), rescata la noción valéryana (1991) de que no existe teoría que no sea un fragmento cuidadosamente preparado de alguna autobiografía.

El orden

En *Perec*, el orden y la clasificación son cuestiones necesarias y provisoriamente definitivas. Es la puesta en juego de la importancia de dar nombre y lugar a todo, de distribuir e inventar el mundo según códigos. La invención de códigos es una manera de otorgar un lugar a las cosas y vivir de modo a poder contornarlas. Dar nombre nos sirve, en ese sentido, para poder constituir desvíos y, con eso, averiguar algo de las diferencias. Así se ejercita la evidencia de que todo nombre conlleva una alteridad radical y que el orden, como práctica útil y cotidiana, siquiera llega cerca de las cosas en sus estados libre y salvaje, o sea, a la diferencia radical, a la diferencia en sí misma.

La poética del coleccionismo

Las colecciones son prodigiosas en *Perec*, quien colecciona anotaciones, listas, citas, imágenes de pensamiento. En *La Vie mode d'emploi* parece exceder al coleccionismo formando un archivo monstruoso. La novela compuesta de novelas es una máquina narrativa que abarca un edificio de veintiséis apartamentos con cien habitaciones, ciento sesenta y siete personajes, noventa y nueve capítulos; una cronología desde 1833 hasta 1975; ciento siete relatos de todo tipo, más de mil quinientas referencias (Conte, 1992). Todo ello hace pensar en el archivo de un coleccionista; material que constituye la poética perecquiana. Una suerte de *puzzle*, en que el orden de la disposición de las piezas encierra el enigma sobre cuándo finaliza el juego. La colección solo gana sentido en el juego enigmático de la organización final del conjunto.

La diferencia

La diferencia sucede, aquí, como un acontecimiento que provoca rupturas que nos colocan, nuevamente, en la disposición de una búsqueda; en la disposición de un deseo de salir a investigar. La diferencia sería un corte, una interrupción, para que el aire circule delante del consenso. Un corte que insiera algo de otro orden, de otro lugar, para que uno pueda interesarse por objetos aparentemente privados de valor, cuyo valor es simplemente contingente, una vez que es nuestra mirada que va a agenciar la mudanza al establecer una conexión con otros objetos (Ferreira, Bahia, & Checluski, 2019). Como nos dice Calvino al hablar de Gadda: “[...] conocer es insertar algo en lo real, y por lo tanto deformar lo real” (Calvino, 1995, p. 123). Conocer, de ese modo, sería representar deformando y, como en una acción especular, ese proceso actúa en la deformación y desfiguración de nosotros mismos. Se trata de una manera de urdir sin atenuar “[...] la presencia simultánea de los elementos más heterogéneos que ocurren a determinar cualquier acontecimiento” (Calvino, 1995, p. 121) y, nuestro evento primero sería, siempre y a cada vez, la lectura y la tarea de escribirla. Sabemos, con Piglia (2004), que al creer que estamos escribiendo nuestras lecturas, estamos escribiendo nuestra vida.

La hechura peregquiana en el aula

Después de presentadas las diez notas cortas —con algunos puntos de la poética peregquiana que nos interesa desarrollar al enseñar— nos proponemos desenvolver como las desplegamos en aula, es decir, como hicimos del espacio del aula un espacio para la apropiación poética como didáctica.

Datos

Primeramente, presentamos algunos datos. Esa experimentación creadora se compartió junto al Plan de estudios de las carreras de grado destinadas a la formación de profesores, o sea, orientada a las licenciaturas de varios cursos que comparten la asignatura denominada “Docência e Pesquisa: Aula, Método, Educador” y “Ensino e identidade docente”; en las cuales

participan un promedio de cuarenta estudiantes provenientes de varios cursos como Física, Química, Matemática, Biología, Geografía, Ciencias Sociales, Historia, Teatro, Danza, Artes visuales, Letras/Literaturas y Filosofía en la *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, ubicada en la ciudad de Porto Alegre, en Brasil. Las clases son compartidas en la *Faculdade de Educação* [Facultad de Educación], de responsabilidad del *Departamento de Ensino e Currículo* [Departamento de enseñanza y currículo] por el área de la Didáctica, currículo y formación de profesores. Las asignaturas, como se expresan en sus resúmenes, estudian, investigan y debaten las cuestiones conceptuales, situaciones didácticas y formaciones curriculares que envuelven el hacer y el pensar docentes en sus complejidades contemporáneas. Sus atenciones se orientan al aula como unidad analítica para pensar el espacio de las clases y el método como un trabajo del pensamiento y de la escritura-lectura [*escrileitura*] (Corazza, 2008). Todo eso agenciado por el educador en su dinamicidad histórica, social y cultural. Las asignaturas se comparten en un conjunto de diecinueve encuentros con un total de sesenta horas de clases por semestre lectivo.

Poética de la creación didáctica

Con el propósito de tomar la poética perequiana como una poética de la creación didáctica y, así, tratar de hacer una traducción de su modo de componer *La Vie mode d'emploi* como materia para preparar una manera de actuar en la docencia, montamos el curso a partir de una serie de procedimientos emulados, en parte, del hacer oulipiano de Perec. El primer paso fue presentar la extracción del modo con que trabajó Perec, es decir, extraer mínimamente la poética del archivo y del coleccionismo que conlleva la escritura de ese libro. Resumidamente podemos afirmar que Perec lo compuso a partir de varias listas, tablas y movimientos apropiados del juego de ajedrez, como el movimiento de la poligrafía del caballo. En ese sentido, propusimos montar nuestras clases a partir, primero, de una colección particular de las lecturas indicadas en el plan para el semestre. Esas lecturas forman un conjunto presentado y debatido en clase a cada semana. Para eso, impusimos una *contrainte* [restricción]; para que la lectura no se resumiera a interpretar de forma repetida el texto leído, instituímos una poética de la lectura a

partir de un agenciamiento ecfástico extrañamente difícil y particularmente complicado: leer el texto y, como si se pudiera, rememorarlo —al recrearlo— a través de una imagen, una cita, una pregunta y una frase oída en la calle. A cada encuentro repartimos la clase en pequeños grupos para discutir las colecciones particulares derivadas de las lecturas y elegir un conjunto que representara esa discusión para debatirlo con todo el grupo. Impartida esa manera de leer logramos juntar un archivo, personal y colectivo, muy extenso y que sería distribuido, aleatoriamente, en el conjunto del tablero. Para eso, hicimos una lista de uno (1) a cien (100) fijando que la distribución del material compusiera un conjunto electivo en cada número de la lista. Con la intención de obtener con ese material un conjunto diverso para las producciones de ensayos individuales, forjamos un nuevo pliego junto al modo de usar perecquiano. En esta ocasión, hicimos el bosquejo de un bicuadrado latino ortogonal de orden diez (10), o sea, un cuadrado compuesto de cien cuadrados menores como un tablero de damas de cien cuadros. Robamos para nuestro uso un cálculo algorítmico presentado por Perec utilizando el problema de la poligrafía del caballo, es decir, el movimiento del caballo en el ajedrez en que se puede pasar por todos los cuadrados del tablero sin repetir ninguno, como se puede ver en la Figura 3.

Georges Perec

Polygraphie du cavalier

« Il aurait été fastidieux de décrire l'immeuble étage par étage et appartement par appartement. Mais la succession des chapitres ne pouvait pour autant être laissée au seul hasard. J'ai donc décidé d'appliquer un principe dérivé d'un vieux problème bien connu des amateurs d'échecs : la polygraphie du cavalier : il s'agit de faire parcourir à un cheval les 64 cases de l'échiquier sans jamais s'arrêter plus d'une fois sur la même case. Il existe des milliers de solutions dont certaines, telles celle d'Euler, forment de surcroît des carrés magiques.

Dans le cas particulier de La Vie mode d'emploi, il fallait trouver une solution pour un échiquier de 10 X 10. J'y suis parvenu par tâtonnements, d'une manière plutôt miraculeuse. La division du livre en six parties provient du même principe : chaque fois que le cheval est passé par les quatre bords du carré, commence une nouvelle partie.

On remarquera cependant que le livre n'a pas 100 chapitres, mais 99. La petite fille de la page 295 et de la page 394 en est seule responsable. »

extrait de « Quatre figures pour La Vie mode d'emploi », L'Arc n° 76, 1979.

59	83	15	10	57	48	7	52	45	54
97	11	58	82	16	9	46	55	6	51
84	60	96	14	47	56	49	8	53	44
12	98	81	86	95	17	28	43	50	5
61	85	13	18	27	79	94	4	41	30
99	70	26	80	87	1	42	29	93	3
25	62	88	69	19	36	78	2	31	40
71	65	20	23	89	68	34	37	77	92
63	24	66	73	35	22	90	75	39	32
	72	64	21	67	74	38	33	91	76

Figura 3 – *Print* de la página <http://escarbille.free.fr/vme/?txt=poly> que muestra la poligrafía del caballo del juego de ajedrez con los movimientos utilizados por Perec y la disposición algorítmica de los números dispuestos en el tablero.

A partir de ese momento instituímos una manera específica para el punto de partida en el cuadrado, pues no se quiere que todos empiecen el juego en el mismo lugar, dado que la idea no es trabajar con los cien movimientos abarcando las cien (100) casas del tablero, sino

únicamente con diez, por la cantidad de material generada y dispuesta en cada cuadrado y el tiempo que disponemos para las producciones y presentaciones.

Para eso, elaboramos una tabla que asocia las letras del alfabeto a números, como la utilizada en la numerología. Con eso cada estudiante elige una palabra clave que le servirá de guion para la elaboración del ensayo y también como una manera de encontrar un número de partida en el tablero. Vamos a tomar como ejemplo la palabra “identidad”. Con ella llegamos al número 43 y si sumamos los dos dígitos que lo componen obtenemos el número 7.

Con ese resultado podríamos partir de tres puntos en el bicuadrado. Dos posibilidades serían las de ubicar los números 43 y 7 en el tablero y elegir uno de ellos como punto de partida, una tercera posibilidad sería la de encontrar el número que se halla en el encuentro de la línea 7 con la columna 7, en el caso del grupo algorítmico que trabajamos ese número es el 78. En los ejemplos que elegimos, como muestra la Figura 4, consta como número de partida el 43 y la poligrafía del caballo en diez movimientos conforma el conjunto: 43, 93, 5, 4, 17, 87, 86, 16, 49 y 6.

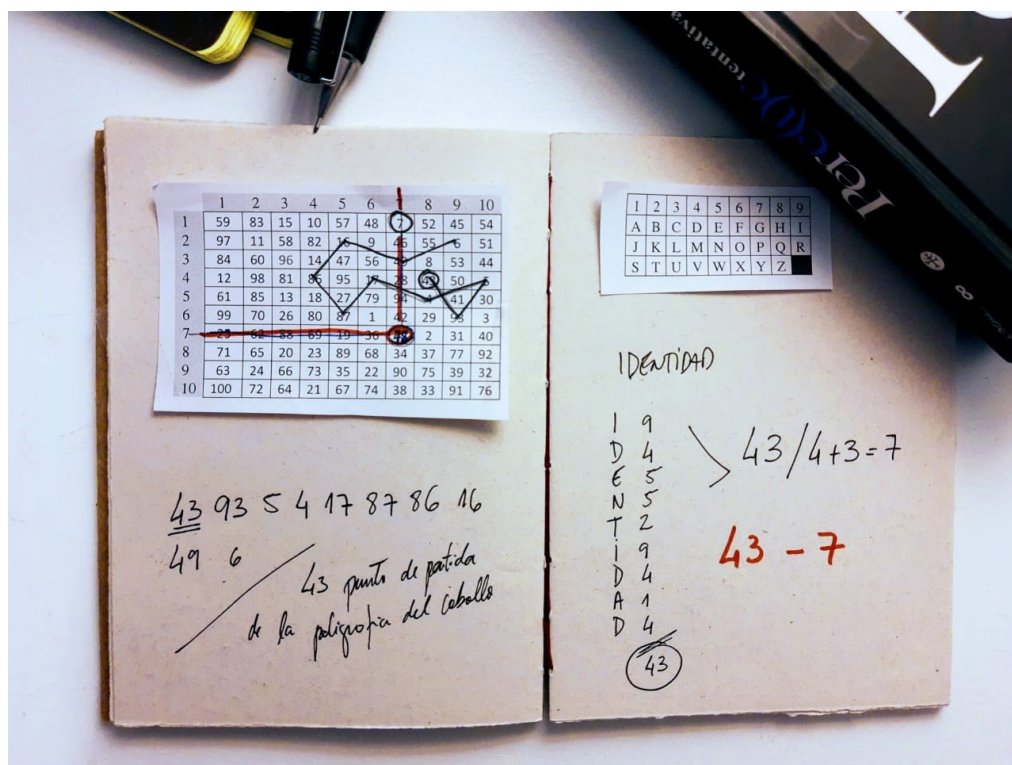


Figura 4 – Fotografía del procedimiento del movimiento de la poligrafía del caballo [lado izquierdo de la imagen] y del procedimiento para destacar el número de partida [lado derecho de la imagen] en el tablero. Archivo personal.

Con el conjunto de materias elegidas aleatoriamente a través del movimiento de la poligrafía del caballo, cada estudiante es invitado a producir un ensayo. Esos números, como ya expusimos, indican los materiales de un archivo organizado en una lista compuesta por imágenes, citas, preguntas y frases oídas en la calle coleccionadas individualmente y discutidas en el colectivo. Después de definidos los movimientos, trabajamos la emulación presencial de ese gesto montando en el aula un bicuadrado latino ortogonal de orden diez en el formato de una hoja A4 multiplicada por 10, o sea, en un área de $6,237\text{m}^2$, es decir, 210×297 centímetros compuesta por 100 espacios de 210×297 milímetros, donde serán dispuestas las colecciones figuradas en las listas como se puede ver en la Figura 5.

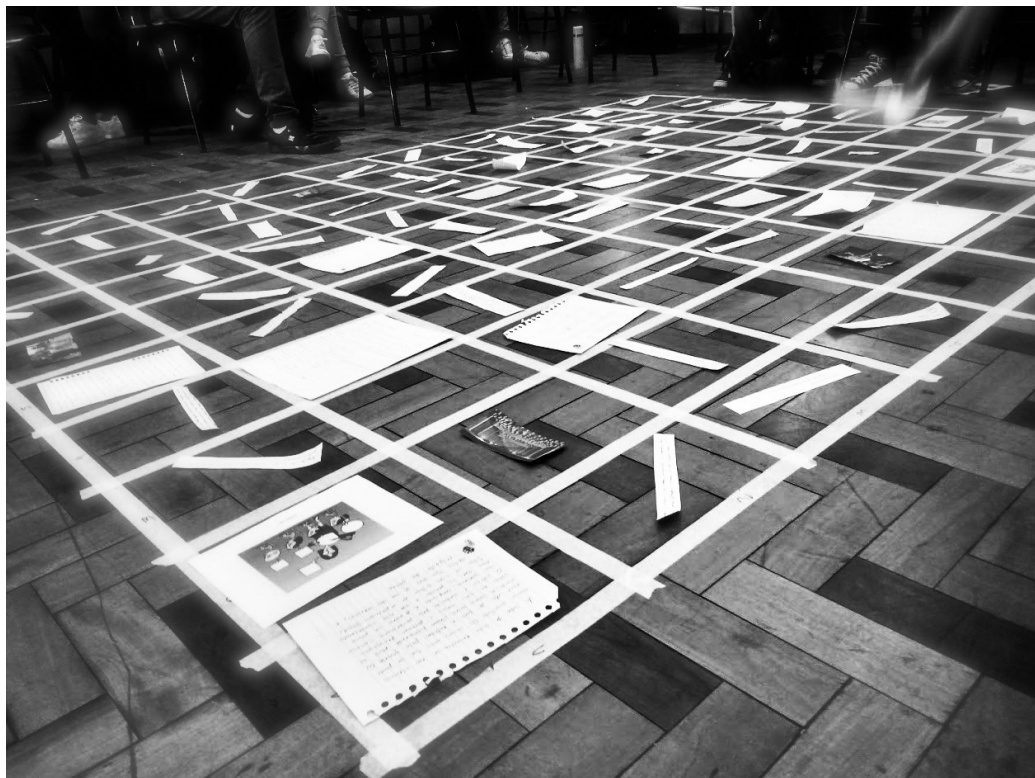


Figura 5 – Fotografía del comienzo del plan de distribución de las colecciones de lecturas particulares en el tablero de $6,237\text{m}^2$ hecho en aula. Archivo personal.

El ensayo solicitado puede ser expreso y expuesto de varios modos, o sea, se puede elegir y justificar la elección de la producción y presentarla a través de un cómic, un guion de cine o teatro, un video, una entrevista radiofónica, un diálogo inventado u otros tipos de relatos

y texto en la multiplicidad que la producción “academicartística potencial y multimodal”¹⁰ pueda ofrecer como expresión creadora.

Microscopias biotextuales

Con esa práctica de apropiación poética, proponemos una didáctica artística de la traducción (Corazza, 2013), o sea, engendrar maneras de preguntarnos en qué medida consisten los meandros y límites de la creación didáctica. Y no encontramos respuestas, sino prácticas. Esas prácticas nos dan a ver y leer un poco de las inversiones inventivas de las teorías en microscopias biotextuales de las producciones que se ofrecen en las presentaciones en el aula. Esas presentaciones son como fortunas microscópicas en las que podemos poner en perspectiva singularidades. Al mismo tiempo que hacemos una lectura colectiva de las discusiones curriculares, somos atravesados por despojos de historias particulares que van moldeando a esas teorías con nuevas maneras de leerlas. De ese modo, vamos intentando saber qué es la didáctica y con cuáles materias, aproximándonos a su significado, podemos restituir su experiencia.

Inventario de efectos

¿Cómo inventariar algunos efectos de una proposición didáctica? Aquí nos gusta la idea de trabajar con cierta sustracción, es decir, sacar de nuestras notas de clase un resto. Lo que resta es aquello que se sustrae como experiencia, aquello que crea una serie inestable que suena como una “[...] multiplicación microscópica de pequeños acontecimientos que se repiten y se expanden [...]” (Piglia, 2015, p.92). Acontecimientos en que la conexión y montaje se da por la proposición del docente que une las dispersiones en fuga. Para este docente-montador, hay interés en saber los efectos de la proposición como ficciones particulares que, anudadas, dan a leer un conjunto, a la vez que muestran una ínfima parte de un todo inalcanzable. Se trata de

¹⁰ Expresión extraída de manuscritos de investigación elaborados por Mariana Mussetta, docente en el Instituto de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Villa María y que trabaja con el concepto de multimodalidad en la producción académica actual.

una composición que desea ser examinada por los efectos que causa al biotexto que le da forma; detalles que interesan y son importantes para potencializar al texto con más vida.

Para eso, hacemos destaque a algunas frases coleccionadas de anotaciones de clases. Son frases oídas y apuntadas para que, con ellas, nos asomemos a una suerte de resultados dispersivos y proliferantes de cierta potencia didáctica.

A partir de la pregunta, ¿qué se puede decir sobre los modos de leer y escribir que propusimos?, subrayamos las siguientes frases de licenciandas/os¹¹: a) *yo pensé que no estaba entendiendo lo que tenía que hacer, pero igual lo fui haciendo. Al final me di cuenta de que el proceso es todo y siempre un enigma y que son las cosas con que compartimos nuestras lecturas que nos eligen y no lo contrario;* b) *yo comenté que estaba haciendo ejercicios de lectura y escritura combinatorios con colegas y les dije que me estaba gustando. Me llamaron de postmoderna. “¿Qué es ser postmoderna?” Pensé en eso toda la semana y no tengo una respuesta, pero se me ocurrió que esos modos de leer y compartir mis lecturas con las lecturas de colegas es algo como hacer cualquier cosa con atención, algo como tomar el espacio de estudio evidente, entonces ser postmoderna podría ser el gusto de darle atención al espacio de nuestros haceres y, con eso, querer libertarse de aquello que nos oprime;* c) *todo eso me hizo pensar que la escuela es un lugar para que tengamos, nosotros y los estudiantes, un contacto con otras personas. Es como un juego combinatorio como estos que hicimos. Creo que no fueron las lecturas, sino como mi cuerpo se comportó todo el semestre. Sentí mucha ansiedad, pues no sabía lo que iría hacer con eso todo hasta terminar de hacerlo;* d) *pienso que este método es como una hechizaría, por eso me puse a escribir sobre la hechizaría como método. Un oráculo que trabaja con un archivo. Una clase no existe, es necesario crearla. ¿Lo que un profesor no vio pasó de veras?;* e) *pienso que no podíamos “ver a la teoría andando”, una experiencia importa cuando nos lleva a algún nivel de abstracción. Creo que llegué a algo de abstracción, aún fue difícil;* f) *lo que la persona produce puede ayudarla a encontrarse y a perderse. A principio no entendía bien lo que estaba pasando. Me sentí como que en una sala oscura. Esta disciplina me sirvió para desestabilizarme. Me sentí en una sala oscura delante de un vacío de propósito y resulta que no quería moverme de ahí, era oscura y llena de vida.*

Las frases fueron recolectadas de notas en siete clases entre los años 2017 y 2019. Funcionan como un efecto que intenta colocar en circulación algo de nuestras intuiciones didácticas, es decir, procura esculpir las evidencias del aula a partir de esa materialidad dispersiva que es el lenguaje. Si, como nos dice Deleuze y Parnet (1995), el aprender es un encuentro con

¹¹ Las frases están destacadas en cursiva y componen una colección anónima que forma parte de la investigación, aún, tengamos autorización a través de signatura en término de consentimiento libre y esclarecido individual y específico.

signos, ese encuentro, se puede decir, es algo que ocurre entre uno y otro, incluso en la presencia de una mezcla y un intercambio lo que ocurre es algo en ese espacio intermediario de los encuentros. En esas lagunas, que son también silencios, hay un resto o algo como una remanencia de signos que se conectan como un pensamiento sin propiedad, un pensamiento colectivo que se sustrae de los encuentros. La didáctica se asocia a ese resto, que sería efecto, a esa vuelta precaria e insuficiente en que lo que se saca de aprendizaje a formar conocimiento está más allá de determinados individuos, humanos y no-humanos, sería algo que se da en los encuentros y los supervive como una tensión silenciosa que se niega a determinarse. Aun así, las producciones resultantes de esos encuentros combinatorios con las materialidades de lectura y los cuerpos de licenciandas/dos son concretas. Sus potencias no son determinadas por algún discurso elocuente que a ellas se pueda adherir de modo fijo, sino que surgen de un determinado contexto que las provoca, o las agencia, como producciones. Con eso afirmamos que existe determinación y voluntad en cada producción, pero también una suerte de accidentes que transbordan el direccionamiento de sentidos y emerge como una ruptura por dentro del saber.

Levantar la cabeza

Una didáctica artística de la traducción, como lo plantea Corazza (2013), acoge y honra los elementos científicos, filosóficos y artísticos que son extraídos, en una suerte de expropiación contigua, de las creaciones que colocan en movimiento al currículo. Esta práctica ejecuta una autocreación en conmutabilidad y diferenciabilidad con las materias con las cuales comparte su funcionamiento. Podríamos decir que esta didáctica no es, funciona. Aún no sabemos cómo es que ese trabajo se da, hay momentos de pausas y silencios que suceden en una clase, espacios y tiempos microscópicos que, como el gesto de leer levantando la cabeza que nos dice Barthes (1994), subrayan la idea de que la principal materia de esa didáctica es la vida misma. ¿Cómo asumir a la vida misma como didáctica? ¿Cómo afirmar la dispersión como materia biotextual para una autocreación docente? Leer levantando la cabeza es, justamente, el gesto de una interrupción tomada por una afluencia de ideas, excitaciones y asociaciones que hace con que la lectura busque afuera de sí, en ese gesto irrespetuoso de interrumpir al texto leído, la huida necesaria para seguir la interrogante propulsión de componer con el texto “[...] que escribimos en nuestra cabeza cada vez que la levantamos.” (Barthes, 1994, p. 36).

Nos proponemos la tarea de criar zonas y apuestas para que, en la práctica cotidiana de la docencia, se afirme, también, la interrupción y la dispersión como materia de creación activa en la composición del acto de conocer. Afirmar el espacio del aula, que es también un espacio de montaje, como una fuerza explosiva y que, por eso, genera una energía dispersiva. Pues ese espacio nunca está solo o aislado, está lleno de ideas, asociaciones, significaciones ya dadas y todavía no pensadas, aún ensayadas como proposiciones topológicas. Es un gesto de confianza hacia el estudio como un acto de elección y hacia la/el estudiante y la/el docente como montadores activos de ese agenciamiento. Levantar la cabeza para captar algo que está más allá de una sin razón dispersiva. Hacer trabajar al cuerpo en una irrupción prevista, pero jamás determinada.

Referencias

- Adó, M. D., Corazza, S. M. (2015). A escrita sociográfica como didática transcriidora e produtora de presença. *ETD – Educação Temática Digital*, 17(2), 271-288.
- Bahiense, V. (1996). Georges Perec: pedaços da cena contemporânea. *Travessia*, (32), 72-78.
- Barthes, R. (1994). Escribir la lectura. In R. Barthes, *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura* (pp. 35-38). Barcelona – Buenos Aires – México: Paidós.
- Calvino, I. (1995). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Compagnon, A. (2007). *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG.
- Conte, Rafael. (1992). La increíble aventura literaria de Georges Perec. *Anthropos*. Revista de Documentación Científica de La Cultura. Georges Perec, una teoría potencial de la escritura, de la configuración del mundo. *Literatura y vida*, Madrid, n. 134-135, p. 129.
- Corazza, S. M. (2008). *Os cantos de Fouror: Escriteitura em filosofia-educação*. Porto Alegre, RS: Sulina.
- Corazza, S. M. (2013). *O que se transcria em educação?* Porto Alegre, RS: UFRGS/DOISA.
- Deleuze, G., Parnet, C. (1995) *Diálogos*. São Paulo, SP: Escuta.

Ferreira J., Bahia L., & Checluski S. (2019). *Sobre escrita, delírios e sensibilidades: Entrevista com Raúl Antelo* [Entrevista]. Recuperado de https://interartive.org/2014/04/entrevista-raul_antelo

Guattari, F. (2013). *Líneas de fuga: Por otro mundo de posibles*. Buenos Aires: Cactus.

Joly, J. L. (2011). La “novelas” del artista contemporáneo. In Fundación Luis Seoane (Coruña), *Pere(t): tentativa de inventario* (pp. 53-54). Madrid: Maia.

Magné, B. (1992). El autobiotexto perecquiano. *Anthropos: Boletín de información y documentación*, (134-135), 67-81.

van Montfrans, M. (1999). *Georges Perec: La contrainte du réel*. Amsterdam: Rodopi.

Munhoz, A. V., & Adó, M. D. (2017). Criação poética e currículo da diferença. *Pro-Posições*, 28(Supl.1), 147-159.

Perec, G. (1974). *Espèces d'espaces*. Paris: Denoël.

Perec, G. (1994). *La Vie mode d'emploi*. Paris: Hachette.

Perec, G. (2010). *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta.

Piglia, R. (2004). *Formas breves*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.

Piglia, R. (2015). *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación*. Barcelona: Anagrama.

Rocha, J. C. (2017). *¿Culturas shakespearianas?: teoría mimética y América Latina*. México: ITESO.

Rolnik, S., & Guattari, Félix. (1995). *Micropolíticas: Cartografías do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Valéry, P. (1956). *Variations sur les bucoliques*. Paris: Gallimard.

Valéry, P. (1991). Primeira aula do curso de poética. In P. Valéry, *Variedades* (pp. 187-200). São Paulo, SP: Iluminuras, p. 187-200.

Valéry, P. (1998). *Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci*. São Paulo, SP: 34.

Datos de sumisión:

Sometido a evaluación el 09 de junio de 2020; revisado el 12 de noviembre de 2020; acepto para publicación el 02 de febrero de 2021.

Autor correspondiente:

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Departamento de Ensino e Currículo – DEC, Av. Paulo Gama, s/nº - Prédio 12201 (FACED), 8º andar, sala 812, Porto Alegre, RS, 90040-060, Brasil.