

**EL GABINETE DE UN AFICIONADO, DE GEORGES PEREC: LA NOVELA-BROMA*****The cabinet of an amateur, by Georges Perec: the joke-novel*****Autor:** Julio Gutiérrez<sup>1</sup>**Filiación:** Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.**E-mail:** [julio.gutierrezgh@gmail.com](mailto:julio.gutierrezgh@gmail.com)**RESUMEN<sup>2</sup>**

En este trabajo, se pretende demostrar que *El Gabinete de un aficionado*, un texto formalmente no-literario, se hace literario por medio del proceso de lectura y de las inferencias que el lector elabora sobre la novela. A partir de esto, se mostrará que la obra mencionada, en su totalidad, resulta ser una broma a expensas del lector, hecho que remite a la poética oulipiana de la experimentación y la idea de que la literatura es una forma de tomarle el pelo al lector.

**Palabras clave:** Georges Perec, OuLiPo, literatura experimental, poética cognitiva.**ABSTRACT**

In this article, the aim is to demonstrate that *The cabinet of an amateur*, a non-literary text (in a formal way), becomes literary through the process of reading and by the inferences about the novel that the reader elaborate. Considering this, it will be shown that the entire text is a joke. This fact leads us to the oulipian poetics of experimentation, and also the idea that literature is a way to fool the reader.

**Keywords:** Georges Perec, OuLiPo, experimental literature, cognitive poetics.

Hay algunos que preguntan con inquietud: ¿está hablando en serio o sólo bromea? ¡Quizá las dos cosas!  
Louise Norton, 1917

En la exhibición de 1917 de la Asociación de Artistas Independientes, en Estados Unidos, llegó a las manos del comité una obra muy curiosa: un mingitorio blanco que llevaba inscripto en uno de sus costados *R Mutt 1917*. La obra causó un tremendo revuelo en los miembros de la comisión, entre los que estaba Marcel Duchamp. Todos ellos se enzarzaron en una discusión acerca de la naturaleza del objeto que Mutt había enviado para su exposición. Finalmente, se acordó mantener el mingitorio al margen del evento.

Este hecho despertó el descontento en muchos sectores, además de haber provocado la renuncia de Duchamp a la Asociación de Artistas Independientes. En un artículo publicado ese mismo año, se discutió la naturaleza artística o no del mingitorio: “Tanto si el señor Mutt hizo el urinal con sus propias manos o no, no importa. ÉL LO ELIGIÓ. Tomó un artículo ordinario, lo situó de modo que su significado utilitario desapareciera bajo un nuevo título y punto de vista” (Norton 5).

Podría afirmarse que *El gabinete de un aficionado*, de Georges Perec, se halla en una situación similar a la del mingitorio de Mutt. El texto está extraído de fuentes no-literarias, pero reorganizado de un modo literario, *performativo* según lo entiende Iser ((Wolfgang Iser hace la distinción entre texto *declarativo* y *performativo*: los textos literarios pertenecen al segundo grupo, pues “no poseen ninguna correspondencia exacta con objetos del ‘mundo vital’, sino que producen sus objetos a partir de los elementos que se encuentran en el ‘mundo vital’” (“La estructura apelativa de los textos” 102). En el lenguaje performativo, además de una representación, una reconstrucción de la realidad, hay un juicio sobre dicho mundo externo: “la ficción es forma sin realidad . . . . Su realidad no se basa en la representación de la realidad existente, sino en ofrecer juicios sobre este mundo” (102)). El lector es quien escribe la obra; es frente a sus ojos donde se resignifica como un objeto literario, y ya no literal o declarativo, volviendo a la distinción Iseriana. De algún modo, este texto formalmente expositivo sigue la lógica del ready-made: un texto estrictamente informativo es instalado en el ámbito literario al trasladárselo desde una lectura declarativa a una *performativa*.

De más está decir que este juego de límites no es nuevo. Hay una amplia tradición de relatos que han tematizado la función del texto, desde el “manuscrito hallado” hasta relatos de Borges como “Pierre Menard, autor del Quijote”. No obstante, este breve trabajo no pretende ahondar en esos intertextos y más bien pretende sacar a la luz esta tomadura de pelo que se oculta detrás de la obra de Perec, que replica en cierto sentido la broma tejida por el tal R Mutt ((Es curioso que la pista de esta broma pueda seguirse hasta el propio *Gabinete de un aficionado*: “un cuadro que representaba a unos *Esquimales bajando por el río Hamilton*, de Schönbraun, era sucesivamente sustituido por *Los pescadores de perlas*, de Dietrich Hermannstahl, y luego por el *Retrato de la novia*, de R. Mutt” (Perec, *El gabinete... 25*)).

*El Gabinete de un aficionado* relata la historia de un cuadro que lleva el mismo título del libro, pintado por encargo del magnate alemán Hermann Raffke, radicado en Estados Unidos. En 1913, en Pittsburgh, se abre una exposición en la que se exhibe esta pintura. Inmediatamente, despierta la curiosidad del público, pues dicha obra ha sido ejecutada de una forma muy particular: Heinrich Kürz, el pintor, ha retratado a Raffke en su gabinete junto a su colección de pinturas y, en el centro y al fondo, “El gabinete de un aficionado”, que a su vez retrata a Raffke, a su colección y “El gabinete de un aficionado”... De este modo, se forma una puesta en abismo en la que cada nueva reproducción del cuadro, contenida a su vez en la pintura, presenta una ligera variación.

El texto sigue con inventarios de los cuadros contenidos en “El gabinete de un aficionado”, los precios que alcanzaron en las subastas, las opiniones de teóricos y expertos acerca de la obra de Kürz, y algunas referencias a la vida de Hermann Raffke, por medio de citas a su autobiografía. En fin, el libro está construido como una especie de *collage*, una suma de

recortes de diversos catálogos, libros, diarios y revistas que están ligados –directa o indirectamente– al cuadro sobre el que versa toda la historia.

El hecho de que el texto esté conformado de “recortes” en lugar de tener un narrador y personajes lo hace muy especial: a pesar de su construcción no-literaria, el lector acaba ponderándola como una novela. Aunque podría buscarse una explicación en el propio Iser –o incluso en Barthes en *La muerte del autor*– es más satisfactorio ((Existen ciertos puntos de comparación entre Turner y los planteamientos de Iser, respecto del tema de la experiencia del lector en función del equilibrio entre el texto y la indeterminación (ver Iser, “El acto de la lectura”<sup>104</sup>). Según Iser hay una oscilación que se origina en la indeterminación; el teórico alemán plantea que en esta oscilación existen dos elementos: el texto mismo y el conocimiento del lector. A pesar de que hay convergencias, Iser no considera más importante la experiencia de mundo del lector, y se limita a analizar el fenómeno desde el texto y no desde la experiencia del lector.)) considerar el argumento de la poética cognitiva: “imaginamos realidades y construimos significados. La mente, cotidianamente, supera estos desafíos por medio de los procesos mentales que son literarios y que siempre fueron definidos como tales” (Turner 11) ((Esta forma narrativa de entender la realidad ha sido comprobada, también, con un experimento que llevaron a cabo Fritz Heider y Mary-Ann Simmel (1944). En dicho estudio, descubrieron la facilidad con que los sujetos que observaban un [video](#) en el que se movían unas figuritas geométricas atribuían intencionalidad a dichas formas, dándole un sentido de causa-efecto, un sentido narrativo. Lo interesante es que en ningún momento se insinuaba que aquello era un relato; al ver el video, se puede notar que solamente son figuras geométricas animadas en un plano blanco.)).

Al tener en consideración las palabras de Turner, es más sencillo explicar la lectura performativa de un texto estrictamente referencial, como lo es –al menos formalmente– *El gabinete de un aficionado*. Queda pendiente, empero, esbozar los parámetros que definirían si un texto es o no literario, al menos para este estudio.

### ***El gabinete...: lo “literario” en la cuerda floja.***

Uno de los aspectos que más se discutieron en torno al caso de R Mutt fue el hecho de que se concibiera una pieza de plomería como una obra de arte: según se comenta en una de las publicaciones que mencionaron lo ocurrido, las razones por las que el comité rechazó la pieza fueron su vulgaridad, por un lado, y el que fuese una simple pieza de loza para el baño, por otro, pues, se asociaba “con cierta función natural relacionada con secreciones” (Norton 5). En cierto sentido, podría pensarse que los jueces tomaron la obra de Mutt como una vulgar tomadura de pelo.

Análogo al mingitorio, el rasgo más característico de *El gabinete de un aficionado* es la forma en que está escrito: un narrador neutral y estrictamente funcional que más bien parece una especie de compilador de citas de periódicos, revistas y catálogos, las va disponiendo en un orden dado, conformando un *collage* que el lector se encargará, a medida que vaya leyendo, de construir como un texto narrativo.

El tono es, pues, frío y objetivo: *declarativo* según los parámetros iserianos, por cuanto refiere a datos concretos, extraídos de determinadas fuentes y documentos: “Los periódicos de Pittsburgh hablaron mucho menos de los cuadros y de los artistas que de las personalidades presentes el día de la inauguración” (Perec, *El gabinete...* 12). El uso de

citas y “recortes” da al texto un cierto estatuto de verdad. Para acentuarla, el narrador se detiene en detalles de la historia que tienen poca relevancia en relación a la trama: entrega fechas, precios y datos técnicos acerca de las pinturas que conforman “El gabinete de un aficionado”. Proliferan en el catálogo obras de la escuela flamenca, y otras de origen un tanto más incierto, como es el caso del *Retrato de Bronco McGinnis*:

Nº 35: *Suboficiales durante la guerra de Secesión*, de Daisy Burroughs; el precio relativamente elevado (1 250 \$) pagado por esta tela, de un naturalismo bastante insípido, se explica sin duda por el pequeño número de obras dejado por esta pintora, una de las raras mujeres a las que se les ha ocurrido dedicarse a pintar hechos históricos . . . . Murió al caerle encima una chimenea, a causa de un huracán . . . .  
Nº 76: *La Squaw*, de Walter Greentale. De las veinticinco obras aproximadamente que trataban de temas indios en la colección de Hermann Raffke, ésta era la única que tenía un verdadero valor artístico... (34)

La forma en que están ordenados los datos, siguiendo una serie numérica, tiende a alejar formalmente al texto del formato literario, creando esa misma distancia que existía entre el texto declarativo y el lector.

Aunque existen en el libro diversos tipos de recorte, que aquí no se mencionarán, vale la pena detenerse en el más marcado y extenso del texto: ocupa cerca de diez páginas. Consiste en un detallado inventario de los treinta y nueve cuadros de la colección de Raffke que superaron los dos mil dólares en la segunda subasta que se hizo de sus pinturas. En este recorte, aparecen los precios que alcanzaron en la subasta y una breve descripción de la obra y algunos datos de interés. En honor al espacio, una pequeña muestra:

2 100 \$: Escuela flamenca (a veces atribuido a Marinus van Reymerswaele): *El cambista y su mujer* (una copia de época del célebre cuadro de Quentin Metsys; su interés principal reside en todas las pequeñas modificaciones que el copista introdujo; de modo que nadie se refleja en el espejo de bruja en primer plano.  
5 000 \$: *Pietro Longhi*: Fiesta en el palacio Quarli (*comprado por M. William Randolph Hearst*).  
11 000 \$: *Giambattista Tiepolo*: El nacimiento de Venus (*Antigua colección Daddi*) . . . .  
22 000 \$: *Jan Fyt*: Pavo y cesta de frutas (*Colecciones Forcheville, y luego Settembrini*).  
25 000 \$: *Escuela de Pissanello (?)*: Retrato de una princesa de la Casa de Este (*la opinión de Tauzia excluyendo una atribución a Pisanello fue confirmada por Rumkoff y Baldovinetti; Maxwell Parrish consideró que la obra podía ser de Pietro de Castelaccia, llamado il Grossetto, pero su hipótesis fue recogida con demasiadas reticencias por los demás expertos para poderse sostener*)  
(90)

En el fragmento mencionado, así como en todo el texto, este distanciamiento posibilitará la libertad suficiente para que el lector complete los vacíos que vaya encontrando y, en cierto modo, “reescriba” la historia de *El gabinete de un aficionado*. Para ello, echará mano a las inferencias. El lector recoge los “recortes” de los textos declarativos que el narrador le presenta y los ordena en una línea causal y narrativa pues, como ya se dijo, el lector está constantemente buscando una coherencia causal y narrativa en los fragmentos que el narrador le presenta.

Al buscar relaciones causales entre los fragmentos, el lector se convierte en narrador y convierte el texto referencial de los recortes en un texto literario. En *Realidad mental y mundos posibles* (37 y ss.), Jerome Bruner aborda lo literario desde la definición que Todorov desarrolla: dicho autor se refiere a lo literario por medio de la *subjuntivización*, término extraído del modo verbal subjuntivo ((Como se sabe, el modo verbal subjuntivo indica deseo, pensamiento o voluntad. Es de un carácter proyectivo, *representativo*, si se quiere, en el que no hay una completa concretización de una acción: basta mencionar conjugaciones como amara, jugaría, hubiese salido, entre otras, para entender el punto de Todorov.)). La *subjuntivización* se relaciona, según lo explica Bruner, con la intencionalidad del texto: es ésta la que lo anima, ese hecho de que dentro de la historia haya una meta, una búsqueda es la que le da su naturaleza literaria a un texto: “la narrativa se ocupa de las viscosidades de la intención” (29). Todo texto literario, pues, apunta hacia una meta, y que en torno a dicho fin están orientadas las expectativas del lector.

Será éste, pues, quien intentará darle un sentido narrativo a *El gabinete...*, a pesar de su estructura referencial. El juego, pues, lo involucra directamente, y el texto es meramente un punto de partida. La doble articulación de esta mirada *subjuntiva* del lector y el carácter declarativo de la obra de Perec, permite relacionar este libro con el concepto de *literatura experimental* que defendían los oulipianos ((El OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) es un grupo de escritores, poetas y matemáticos fundado en 1961. Sus ideas acerca de la potencialidad en la experimentación con diversas constricciones los caracteriza. Tanto Perec como Duchamp pertenecen a esta colectividad. Para más datos acerca de los oulipianos, ver los textos de Lescure, Le Lionnais y Perec en la revista *XUL*.)). La potencialidad de la literatura apunta, pues, a las posibilidades (lo subjuntivo, en cierto sentido) de la experimentación con esta forma de arte. Lo ambiguo es su más firme pilar, del mismo modo que para los miembros de la Asociación de Artistas Independientes lo era aquel mingitorio firmado: la pieza oscilaba entre la genialidad artística y la más ingeniosa de las bromas. Esta novela de Perec camina por la misma cuerda floja: tal como en el objeto de Mutt hay una *elección*: el lector debe decidir si seguir el juego formal hasta sus últimas consecuencias, y entonces enfrentarse a la novela-broma.

### La novela-broma

La Fuente de Mutt, pues, habita en un territorio indefinido: es una broma, pero revestida de una extraña dignidad estética. Los oulipianos tenían una mirada de la Literatura muy cercana a esa idea: un juego o ejercicio de estilo, que viene acompañado de lo lúdico, de lo humorístico; en fin, una especie de broma. Pero una muy seria. Dicho más claramente por François le Lionnais,

Una palabra, finalmente, para las personas particularmente serias que condenan . . . toda obra donde se manifiesta alguna propensión a la broma. . . . Divertimentos, farsas y supercherías pertenecen aún a la poesía. La literatura potencial queda así como la cosa más seria del mundo. (61)

*El gabinete de un aficionado* no se excluye de esta observación oulipiana ((A pesar de que Perec no la clasifique como novela oulipiana, no hay que dejar de considerar que muchos de los elementos de dicha poética se cuelan en las páginas de *El gabinete de un aficionado*. Por lo demás, el propio Perec afirmaba que casi ninguno de sus libros “deja de recurrir a tal o cual constreñimiento o estructura “oulipiana”, al menos a título simbólico”

(Perec, *Pensar/Clasificar* 12)). Es más, como ya se ha mencionado, la broma abarca tanto el desconcierto del lector al enfrentarse a un texto *declarativo*, pero con una lectura plenamente narrativa y literaria, como también el desconcierto al descubrir que esa misma trama, oculta en la forma constreñida por los recortes, se revela como un engaño.

Por otra parte, este interés por el lado lúdico de las transformaciones formales en función de proyectar las posibilidades de la literatura constituye una crítica que hace Perec hacia la crítica más tradicional de su época, que miraba con cierto desdén las pirotecnias oulipianas:

A esta ignorancia lexicográfica la acompaña un desconocimiento crítico tan tenaz como despreciativo. Únicamente preocupado por sus grandes mayúsculas (la Obra, el Estilo, la Inspiración, la Visión de Mundo, las Opciones Fundamentales, el Genio, la Creación, etc.), la historia literaria parece deliberadamente ignorar la escritura como práctica, como trabajo, como juego. (“El lipograma” 71)

Puede apreciarse, en esta cita, que Perec adhiere a los fundamentos de la literatura experimental como la entiende el OuLiPo: *El gabinete de un aficionado* es tanto un trabajo como un juego literario, hecho que puede constatarse en el relieve que el autor le da a la forma del texto.

Por tanto, la literatura acaba siendo un juego para este autor, una gran tomadura de pelo para el lector. En consonancia con esto, resulta muy ilustrativo lo que Perec declara en “El Lipograma”, a propósito de las objeciones a las constricciones formales por parte de la crítica canónica:

Hay que ya sea volverse hacia la historia literaria alemana, ya sea esperar al OuLiPo o a los teóricos de la información, para que este desprecio casi unánime que lo ha dicho todo del lipograma cuando citó lo que hubiera dicho Marcial

Turpe est difficile habere nugas  
Et stultus labor ineptiarum est ((Es un deshonor el entretenerse en difíciles bagatelas y es una necedad el poner ahínco en niñerías”, refiere a los juegos formales practicados por ciertos poetas de la antigüedad, que Marcial desdeña. Esta cita pertenece al Epigrama 96 del *Libro* // de Marcial.))

deje lugar a un interés un poco más positivo, justificado, me parece, por estas tres respuestas elementales:

-el principio del lipograma es de una simplicidad infantil;  
-su empleo, puede verificarse, es de una gran dificultad;  
-su resultado no es necesariamente espectacular. (72)

Ese parece ser el objeto de la gran broma que es esta novela de Perec: llevar al extremo el juego del *manuscrito hallado*, del compendio de crónicas, recortes de periódicos y catálogos y otros textos referenciales y burlarse del lector, pero también de la propia crítica académica, del mismo modo que lo hizo el urinal de Mutt al poner en jaque los criterios estéticos del distinguido comité de expertos de la Asociación de Artistas Independientes. Señas de este juego pueden advertirse a lo largo de *El gabinete de un aficionado*.

En primer lugar Lester Nowak, cuyo fantasma académico atraviesa todo el texto avalando cada dicho sobre cada uno de los cuadros presentes en “El gabinete de un aficionado”

(tanto la pintura como la novela), finalmente está concertado con Raffke para vengarse de los expertos en arte que, anteriormente, lo habían engañado vendiéndole falsificaciones:

Con la ayuda de sus dos hijos, de su sobrino, . . . y de algunos comparsas y cómplices, como Lester Nowak y Franz Ingehalt, puso en marcha la operación que debía permitirle, años más tarde e incluso después de su muerte, engañar a su vez a los coleccionistas, los expertos y a los marchantes de cuadros. (*El gabinete...* 99-100)

La venganza de Raffke refleja lo que se le hizo a él: reunió una colección de copias, les dio una fama sin precedentes y las vendió a precios exorbitantes. Al final, la burla de Raffke, a través del arte, es similar a la burla que hace Perec, a través de la literatura. Similar es, al mismo tiempo, a la burla que Mutt lleva a cabo. Es una broma puesta en abismo, igual que el cuadro de Kürz quien, al final de la novela, resulta ser también un impostor: Humbert, sobrino de Raffke, falsificó cada obra de las subastas.

Para finalizar, resulta necesario citar completamente el último párrafo de la novela, que provoca un vuelco total en las expectativas del lector y la construcción que éste estaba elaborando a lo largo de su lectura:

Unas comprobaciones emprendidas con diligencia no tardaron en demostrar que en efecto la mayoría de los cuadros de la colección Raffke eran falsos, como falsos son la mayoría de los detalles de este relato ficticio, concebido por el mero placer, y el mero estremecimiento, de la simulación. (100)

Esta cita constituye el gesto más irónico del autor, al quitarse la máscara de narrador declarativo y al confirmar el hecho de que toda la novela es una impostación; más aún, que todo es una gran broma que se hizo al lector. Y el desconcierto de este último se produce en el momento en que se da cuenta de que todos sus esfuerzos por construir una historia que cree verosímil se ven truncados por las últimas líneas: el texto se trata de una broma. Con este párrafo, Perec revierte toda la naturaleza del texto, convirtiéndolo en literario, por el simple hecho de consignar un interés por *subjuntivizar* lo dicho; por plantear una meta en la última línea, al explicar que todo el relato fue escrito *por el placer de simular*.

El hecho de que el narrador declare todo lo anterior como una burla, una broma, una mentira interrumpe violentamente esta búsqueda de metas por parte del lector. Algo similar ocurre con *La vida, modo de uso* (1978), obra cumbre de Georges Perec: Bartlebooth, al armar su último puzzle, descubre que la única pieza que resta para terminar no calza en el espacio faltante. Dicha pieza tiene la forma de la inicial de Winkler, otro personaje protagónico de la historia. Quizá sea conveniente agregar, en este apartado, que *El gabinete de un aficionado* fue pensado alguna vez como un capítulo más de *La vida...*, hecho que iluminaría de forma mucho más satisfactoria este afán truncado de dar un valor verdadero a algo que acaba siendo una elaborada tomadura de pelo.

Y quizá, llegado a este punto, sea pertinente mencionar algo sobre la portada del libro: en ella, figura una reproducción de Gabinete de un aficionado. Este hecho, en particular, está también vinculado con la impostación y el engaño: contrario a lo que el lector pueda creer hasta antes de terminar el libro, la ilustración que aparece en la portada es, también, una copia, una reproducción que, según el libro, fue pintada por Isabelle Vernay-Lévêque, en 1981:

En 1981, seducida por las ingeniosas trampas de la imaginaria colección de cuadros descritos en *El gabinete de un aficionado*, de Georges Perec, ejecuté esta obra como encargo ficticio, procurando pintarla con la máxima fidelidad posible al libro . . . . Desde entonces he leído una y otra vez a Georges Perec, pero nunca volví a verlo. I.V.L. (Perec, *El gabinete*...103 (nota de la ilustradora))

El juego de ficción-realidad alcanza su grado extremo en la acotación de Vernay-Lèvéque: el cuadro de Kürz salta desde el texto hacia el libro en cuanto objeto, hecho que difumina en el lector la inseguridad de que dicha obra exista o no. Esta particularidad que, si bien está prácticamente fuera del texto puede considerarse como parte de ella, se suma a la serie de juegos oulipianos que, nuevamente, introducen al lector en un laberinto formal que acaba cuestionando la veracidad de cada parte del libro, incluso de su portada ((En lo personal, he preferido desconfiar de esta referencia en las últimas páginas del libro: traté de ubicar la pintura mencionada de Vernay-Levéque en Internet y no tuve éxito. La artista, no obstante, sí aparecía como autora de una fotografía de Georges Perec.)).

Del mismo modo, tanto el urinal como R. Mutt se revelan como una máscara que cubre el rostro burlesco y oulipiano de Marcel Duchamp. Él mismo había enviado la obra, usando un nombre falso. Todo para remover los escombros sobre los que se equilibraba la definición del arte. Perec hace lo mismo con este breve texto, riendo escuetamente y sin mostrar los dientes, igual a como aparece en todas sus fotos. Parece estar pensando: “esta historia es tal vez demasiado bella para ser verdadera, pero, en el fondo, poco importa si es verdadera o falsa” (*Ellis*... 19), del mismo modo que carece de importancia si el urinal es o no una verdadera obra de arte. El lector se confía en la veracidad hipotética de lo narrativo en *El gabinete de un aficionado*. Allí, al final del texto, está el gesto irónico de Perec; y allí mismo, la broma más grande de todas: la literatura.

### Bibliografía:

- Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987. Impreso.
- Bruner, Jerome. *Realidad mental y mundos posibles: los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Trad. Beatriz López. Barcelona: Gedisa, 2004. Impreso.
- Heider, F. & M. Simmel. “An experimental study of apparent behaviour”. *American Journal of Psychology*, n 13, 1944: 243-59. Impreso.
- Iser, Wolfgang. “La estructura apelativa de los textos”. *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*. México: Editorial Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. 99-119. Impreso.
- . “El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”. En J. Mayoral, ed. *Estética de la recepción*. Barcelona: Arco, 1987. 121-43. Impreso.
- Le Lionnais, François. “OuLiPo: dos manifiestos”. *XUL, signo viejo y nuevo, Revista de Literatura*. Dic. 1993: 60-62. Impreso.
- Lescure, Jean. “Historia del OuLiPo”. *XUL, signo viejo y nuevo, Revista de Literatura*. Dic.1993: 63-66. Impreso.
- Norton, Louise: “The Richard Mutt case”. *Blind Man* n°2, mayo de 1917: pág. 5-6. Impreso.
- Perec, Georges. *El gabinete de un aficionado: historia de un cuadro*. Trad. Menene Gras Balaguer. Barcelona: Anagrama, 1989. Impreso.

- . “El Lipograma”. *XUL, signo viejo y nuevo. Revista de Literatura*. Dic. 1993: 71-72. Impreso.
- . *Pensar/Clasificar*. Trad. Carlos Gardini. Barcelona: Gedisa, 2001. Impreso.
- . *Ellis Island*. Trad. Leopoldo Kulesz. Buenos Aires: Libros del zorzal, 2004. Impreso.
- Stockwell, Peter. *Cognitive poetics*. London: Routledge, 2002. Impreso.
- Turner, Mark. *The literary mind, the origins of thought and language*. London: Oxford University Press. Impreso.
- Van den Broek, Paul. “Comprehension and memory of narrative texts, inferences and coherence”. En Gernsbacher Morton, ed. *Handbook of psycholinguistics*. San Diego: Academic Press. 539-88. Impreso.

Fecha de recepción: 11/09/09  
Fecha de aceptación: 22/03/10

1. Julio Gutiérrez es Profesor y Licenciado en Literatura de la Universidad Adolfo Ibáñez. Actualmente cursa el Magister en Literatura en la P. Universidad Católica de Chile.
2. Este trabajo, presentado en el Congreso “La Universidad Desconocida” (Universidad Diego Portales, 18-21 de agosto de 2009), es una extensión de algunos puntos expuestos en mi tesis de pregrado: *Inferencias causales y temáticas en El gabinete de un aficionado, de Georges Perec* (Universidad Adolfo Ibáñez, 2008). Por lo mismo, hay muchos temas que apenas se consideran y que ciertamente exigen una revisión más profunda.
3. Wolfgang Iser hace la distinción entre texto *declarativo* y *performativo*: los textos literarios pertenecen al segundo grupo, pues “no poseen ninguna correspondencia exacta con objetos del ‘mundo vital’, sino que producen sus objetos a partir de los elementos que se encuentran en el ‘mundo vital’” (“La estructura apelativa de los textos” 102). En el lenguaje performativo, además de una representación, una reconstrucción de la realidad, hay un juicio sobre dicho mundo externo: “la ficción es forma sin realidad . . . Su realidad no se basa en la representación de la realidad existente, sino en ofrecer juicios sobre este mundo” (102).
4. Es curioso que la pista de esta broma pueda seguirse hasta el propio *Gabinete de un aficionado*: “un cuadro que representaba a unos *Esquimales bajando por el río Hamilton*, de Schönbraun, era sucesivamente sustituido por *Los pescadores de perlas*, de Dietrich Hermannstahl, y luego por el *Retrato de la novia*, de R. Mutt” (Perec, *El gabinete*... 25).
5. Existen ciertos puntos de comparación entre Turner y los planteamientos de Iser, respecto del tema de la experiencia del lector en función del equilibrio entre el texto y la indeterminación (ver Iser, “El acto de la lectura” 104). Según Iser hay una oscilación que se origina en la indeterminación; el teórico alemán plantea que en esta oscilación existen dos elementos: el texto mismo y el conocimiento del lector. A pesar de que hay convergencias, Iser no considera más importante la experiencia de mundo del lector, y se limita a analizar el fenómeno desde el texto y no desde la experiencia del lector.
6. Esta forma narrativa de entender la realidad ha sido comprobada, también, con un experimento que llevaron a cabo Fritz Heider y Mary-Ann Simmel (1944). En dicho estudio, descubrieron la facilidad con que los sujetos que observaban un [video](#) en el que se movían unas figuritas geométricas atribuían intencionalidad a dichas formas, dándole un sentido de causa-efecto, un sentido narrativo. Lo interesante es que en ningún momento se insinuaba que aquello era un relato; al ver el video, se puede notar que solamente son figuras geométricas animadas en un plano blanco.
7. Como se sabe, el modo verbal subjuntivo indica deseo, pensamiento o voluntad. Es de un carácter proyectivo, *representativo*, si se quiere, en el que no hay una completa concretización de una acción: basta mencionar conjugaciones como amara, jugaría, hubiese salido, entre otras, para entender el punto de Todorov.
8. El OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) es un grupo de escritores, poetas y matemáticos fundado en 1961. Sus ideas acerca de la potencialidad en la experimentación con diversas constricciones los caracteriza. Tanto Perec como Duchamp pertenecen a esta colectividad. Para más datos acerca de los oulipianos, ver los textos de Lescure, Le Lionnais y Perec en la revista *XUL*.

Gutiérrez, Julio. “*EL GABINETE DE UN AFICIONADO, DE GEORGES PEREC: LA NOVELA-BROMA*”. Revista Laboratorio N°2. Web.

9. A pesar de que Perec no la clasifique como novela oulipiana, no hay que dejar de considerar que muchos de los elementos de dicha poética se cuelan en las páginas de *El gabinete de un aficionado*. Por lo demás, el propio Perec afirmaba que casi ninguno de sus libros “deja de recurrir a tal o cual constreñimiento o estructura “oulipiana”, al menos a título simbólico” (Perec, *Pensar/Clasificar* 12).
10. Es un deshonor el entretenerse en difíciles bagatelas y es una necesidad el poner ahínco en niñerías”, refiere a los juegos formales practicados por ciertos poetas de la antigüedad, que Marcial desdeña. Esta cita pertenece al Epigrama 96 del *Libro II* de Marcial.
11. En lo personal, he preferido desconfiar de esta referencia en las últimas páginas del libro: traté de ubicar la pintura mencionada de Vernay-Levêque en Internet y no tuve éxito. La artista, no obstante, sí aparecía como autora de una fotografía de Georges Perec.