

**Imagen y remediación: algunas notas sobre relato y memoria en la obra de Georges Perec.**

Julio Gutiérrez G-H.

Universidad Adolfo Ibáñez

Chile

julio.gutierrez@uai.cl

**RESUMEN**

Este trabajo pretende abordar uno de los tópicos formales de uso recurrente en la obra de Georges Perec: la falsificación como dispositivo retórico, bien para señalar algún aspecto de la realidad, o para hacer a la escritura reflexionar sobre sí misma. Tomando los casos de *W o recuerdo de infancia* y *El Gabinete de un aficionado*, se reflexiona en torno a esta estrategia a partir de la práctica de la remediación (Bolter y Grusin 2007), desde la fotografía pero también de formatos textuales no-literarios. Considerando las versatilidades de la intermedialidad, se pretende demostrar que Perec busca extender los alcances de la escritura como un dispositivo de rescate de la memoria. Este estudio es relevante por cuanto abre la discusión en torno a las proyecciones perecquianas en los juegos formales más allá de lo textual, manteniendo un derrotero alineado con una suerte de semiótica intermedial.

Palabras clave: *Perec, Remediación, Intermedialidad, Memoria, Autoficción, Fotografía*

## ABSTRACT

This work aims to address one of the formal topics of recurring use in the work of Georges Perec: forgery as a rhetorical device, either to point out some aspect of reality, or to make writing reflect on itself. Taking the cases of *W ou souvenir de l'enfance* and *Cabinet d'un amateur*, we reflect on this strategy from the practice of photography remediation (Bolter and Grusin 2007), but also from non-literary textual formats. Considering the versatility of intermediality, it is intended to demonstrate that Perec seeks to extend the scope of writing as a memory rescue device. This study is relevant because it opens the discussion around Perecquian projections in formal games beyond the textual, maintaining a course aligned with a kind of intermedial semiotics.

*Keywords: musical poetry, rhythm, silence, scores, metrics.*

«La mirada sigue los caminos que se le han reservado en la obra.»

*Paul Klee, Pädagogisches Skizzenbuch*

En su ensayo “¿Aproximaciones, a qué?” Georges Perec propone una de las tantas definiciones de su búsqueda estética. Su interés radica en aquellos acontecimientos que son dejados al margen por su aparente escasa relevancia,

lo que pasa realmente, lo que vivimos, lo demás, todo lo demás, ¿dónde está?  
¿Cómo dar cuenta de lo que pasa cada día y de lo que vuelve a pasar, de lo banal, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual? ¿Cómo interrogarlo? ¿Cómo describirlo? (Perec *Aproximaciones* 10)

Esa idea de lo infraordinario late a un nivel subcutáneo de los textos perecquianos: es reconocible, pero es necesario aguzar la vista. Llevando esto a cabo, es posible notar las costuras de sus textos, que permiten entrever la intención del autor que, nuevamente, se manifiestan por capas: en una primera instancia, es la experimentación, “con resultados no necesariamente espectaculares” (Lipograma 156) como dice en otra de sus poéticas, pero más en el fondo hay una vocación de rescate y salvataje de una memoria exterminada. Esta última idea instala inevitablemente la duda sobre la incapacidad de la escritura para llevar a cabo tal tarea. Podría decirse que una parte de la obra de Perec trata solamente esta cuestión: que la escritura tal vez no basta. De hecho, el autor mismo lo afirma en su texto “Apuntes sobre lo que busco” (2016).

En este sentido, es posible hallar en diversas obras del francés referencias, articulaciones e incluso apropiaciones de otros discursos, de modo que lo narrativo se deja permear por otros lenguajes. *El gabinete de un aficionado* (1979) es quizá el más notorio y notable ejemplo de lo que aquí se plantea: es una especie de novela que no acaba de serlo del todo, como una suerte de artefacto duchampiano que se sirve del tono neutral y antiséptico de los catálogos de subastas, recortes de periódico y otros formatos “no-literarios” para crear un dispositivo narrativo que estalla, en su última frase, en una especie de broma.

No obstante, más allá de las intermedialidades e intertextualidades hay ciertas prácticas discursivas en estos juegos del autor que remiten a otras posibles problemáticas que podrían situarse en el campo de la remediación. Bolter y Grusin (2007) definen este concepto, en palabras simples, como la representación de un medio en otro que, como consecuencia, los hace tensionar

y readecuarse discursivamente. El ejemplo que proponen es en función de las tecnologías digitales: los softwares de sistemas operativos se construyeron para representar el escritorio, las carpetas, el papelerero y todos los objetos con que interactuamos en el mundo sensible cuando trabajamos en textos y proyectos. La remediación es el producto de las readecuaciones que hacen los medios de sus predecesores, y en dicho reajuste emergen nuevas posibilidades de formas de representación.

En el caso de la obra de Perec, se acota a los formatos textuales y sus propósitos y a la fotografía. Se revisarán algunos ejemplos de ambos casos.

### ***W O EL RECUERDO DE LA INFANCIA: LA REMEDIACIÓN COMO CURA SEMIÓTICA DE LA AUSENCIA***

*W o el recuerdo de la infancia* puede catalogarse como una nouvelle que parte desde una anécdota de la niñez. No obstante, en la medida en que se penetra más profundamente en el texto, se halla una curiosa lucha entre la ficción y la autobiografía, en la que la remediación de la fotografía, de un modo particular, cumple un rol relevante. David Bellos, investigador norteamericano que ha aportado el más detallado relato de la vida de Georges Perec, comenta esta particular dualidad de su obra, afirmando que *W*, si bien integra muchos episodios de la infancia del escritor y se constituye fundamentalmente como un relato de las memorias de la infancia, en la práctica opera más bien como una nouvelle, en la que los acontecimientos biográficos complementan la ficción, se entremezclan con ella y se contaminan de ella.

Uno de los ejemplos más ilustrativos de este hecho es el de la caracterización que Perec hace de su padre, Izek Judko. En *W*, cuenta que él lo conoció como André, y solamente por medio de cosas que le contaba su tía Esther y una fotografía que describe acuciosamente en su libro:

Me gusta mucho en mi padre su despreocupación. Lo veo como un hombre que silba bajito. Tenía un nombre simpático: André. Pero tuve una viva decepción el día que supe que se llamaba en realidad –para decir las cosas oficiales –Icek Judko, que no significaba gran cosa (Perec, *W* 31).

El autor, como puede verse, más que una descripción detallada o una caracterización basada en datos fidedignos, *se hace una idea de cómo era su padre*. Se sirve de la fotografía como un marco o

referencia, pero trasciende su función de representar por medio de una imagen la realidad y *suma* una extensión de su significado en un relato, una caracterización de su padre que no necesariamente es la verdadera. En cierto sentido, *lo crea*. y, como base de esta construcción, se ancla en un objeto: una fotografía.

Bellos comenta este fragmento de *W*, aclarando la verdad acerca de este personaje idealizado: “Esther told Georges that his father preferred playing cards and gambling on horses to the struggle for financial security (...). There is no reason to suppose that he was lacking in intelligence (...). Nor he was lazy” (Bellos 29). Se construye, pues, una leyenda de su padre, esbozando una imagen romántica de éste: un tipo alegre, de muchos amigos y con una vida sencilla. Lo interesante es que Perec construye esa versión de su padre, como si fuese un arqueólogo de sus emociones, a través de lo que le evoca una fotografía, la única que ha podido conservar de él quien, por lo que detalla Bellos y ratifica el escritor, murió en el frente durante la II Guerra Mundial. La imagen, en su presentación muda, es una especie de *camino de senderos que se bifurcan* borgeano: Icek Judko puede ser perfectamente André o ser él mismo: todo depende de lo que Barthes llamaba la función de anclaje, que describía como aquella que hacía precipitar uno de los significados posibles de una imagen (para él, estas eran polisémicas) en virtud del lenguaje escrito. La palabra delimita y fija una realidad, fragua un recuerdo y moldea las emociones que lo evocan. *W*, en su estructura novelesca y ficticia puede permitirse estos artificios para disgusto de David Bellos. La consecuencia de esto va más allá del mero artificio literario: una de las búsquedas constantes en la narrativa perecquiana es, precisamente, la del lenguaje como artefacto para fijar un pasado en fuga, una memoria fragmentada y desperdigada. Y precisamente esa es la estrategia que toma el pequeño Georges Perec, construyendo *otro* padre, con un nombre no-judío, con una historia que parece desenvolverse despreocupadamente al margen del holocausto.

En este sentido, hay en el esfuerzo del autor francés una forma de *remediación*. En palabras de Bolter y Grusin (2007) la remediación es un proceso inevitable y propio de las nuevas tecnologías de la comunicación. Es más, puede rastrearse su aparición incluso en el Renacimiento y en cualquier esfuerzo humano por representar (primordialmente de forma visual) la realidad. El uso de la fotografía para estos efectos es crucial, por cuanto la imagen fotográfica puede “reencuadrar” la realidad. El punto interesante, en este caso particular, es que Perec *reencuadre ese reencuadre* en función de sus propias expectativas e imaginarios relativos al padre:

‘ Toda imagen encarna un modo de ver. (...) El modo de ver del pintor se reconstituye a partir de las marcas que hace sobre el lienzo o el papel. Sin embargo,

---

aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver (Berger 16)

Tal como establece Berger, Perec impone un *modo de ver* a su padre como un modo de compensar el vacío semiótico de una única fotografía suya como única memoria. Y ese *modo de ver* se proyecta sobre el lector, también, en una continuidad de “reacomodos semióticos” en su interpretación. Sin un “texto” que le dé anclaje, la imagen queda a la deriva hasta que se la resignifica, y en este caso la vía es una forma de remediación a través de una verbalización, un discurso narrativo que persigue darle un reencuadre (como dijimos) a esa fotografía: ya hemos dicho que la remediación puede definirse como la representación de un medio en otro. De este modo, este anclaje de la fotografía por medio de la verbalización de una interpretación posible, una écfrasis a su manera puede ser entendida como remediación, como una búsqueda, a través de la escritura, por sintonizar con la mayor precisión posible una lectura -y como consecuencia, una reescritura de lo leído (en este caso, una fotografía):

confronting the user with the problem of multiple representation and challenging her to consider why one medium might offer a more appropriate representation than another. In doing so, they are performing what we characterize as acts of remediation (Bolter y Grusin 44).

El proceso mediante el cual Perec remedia la fotografía o, más bien, su propia memoria, es una suerte de écfrasis extrapolada de la imagen, como hemos mencionado:

A verbal representation cannot represent -that is, make present -its object in the same way as visual representation can. It may refer to an object, describe it, invoke it, but it can never bring its visual presence before us in the way pictures do. Words can “cite”, but never “sight” other objects (Mitchell 152).

Esa suerte de “trampa” que tensiona la representación textual y la visual sirve a Perec como estrategia para reencuadrar significado por la vía de esta especie de écfrasis que hace de la fotografía de su desaparecido padre. Mitchell afirma aquí una paradoja interesante de la forma a la que Perec acude para recobrar memoria. Cobra mucho más sentido siguiendo esta línea de razonamiento, por cuanto puede verse que lo que está haciendo Perec es justamente reafirmar esa imposibilidad de traer ante nuestra presencia el objeto, a no ser que se haga como una cita con

todo lo que ello implica: recontextualizar, recortar, reencuadrar; en fin, remediar. Y todo con el solo propósito del simulacro de la memoria, una apropiación que deviene el reacomodo y el reencuadre de un nuevo discurso que aspira a imponerse sobre el que podría ofrecer la referencia visual de la fotografía. A este respecto, Bolter y Grusin plantean que la remediación también puede extender esa readecuación a la realidad: “There is also a sense in which all mediation remediates the real” (Bolter y Grusin 59). Esta idea permite entender el modo en que Perec transmuta y resemantiza el contenido de la fotografía, o más bien lo expande en función de la ficción misma. Al final, para Perec, es posible afirmar que la escritura en sí es una forma de simulacro, y en cuanto tal, es un instrumento de reformulación de la realidad, con el propósito de rescatar, recuperar “por el mero placer, y el mero estremecimiento, de la simulación” (Perec, *El Gabinete* 100).

Por otra parte, *W* aborda los recuerdos que Perec tiene de su madre. Aunque disponía de más fotografías suyas (cinco en total, según lo consigna en *W*), la pobreza de memorias atadas a esas imágenes es similar al caso de su padre. Las trampas estéticas que Perec diseña para capturar sus evasivas y engañosas memorias difieren un poco en este caso.

En lugar de buscar sostén en la imagen fotográfica, Perec insiste en la precariedad de los recuerdos, hecho que enfatiza repitiendo una memoria particular: su partida hacia el campo, huyendo de París ya ocupado por los nazis. Bellos cuenta que el pequeño Jojo (así llamaban a Perec cuando niño) tenía documentos de nacionalidad francesa, hecho que le permitía salir con más facilidad de la ciudad, no así su madre, polaca de nacimiento y judía declarada. Ella dejó a su hijo en un tren de la Cruz Roja que lo dejaría en Frimas, donde sería recogido por sus tíos. De ese episodio, Perec tiene un mínimo recuerdo, que repite al menos dos veces en un lapso de pocas páginas: cuenta que su madre, antes de dejarlo en el tren, le ha dado una revista de historietas en cuya portada aparece Charlie Chaplin como paracaidista (vid. Perec, *W* 30 y36).

A este respecto, Bellos hace una observación: “the paragraphs do not repeat each other word for word: there are variations in the memory, which is in one sense *the* memory of childhood referred by the book’s singular title” (Bellos 57) .

Y claro, es la última vez que ve a su madre. No es sólo el único recuerdo concreto, es el *gran* recuerdo de su infancia pues involucra a su madre, y se ancla a un objeto concreto: la revista infantil del Chaplin paracaidista. A diferencia del caso de la fotografía de su padre, no dispone de dicho objeto -en su materialidad- para evocar esa memoria. Por lo mismo, el papel que juega la escritura aquí es crucial: es un medio de reconstrucción de la infancia, de la memoria, una *tentativa* (fallida, acaso), de rescatar, de recuperar un pasado perdido, arrancado de la vida de Perec:

Yo no sé si no tengo nada que decir, sé que no digo nada; no sé si lo que tendría que decir no se ha dicho porque es indecible (lo indecible no está escondido en la escritura, es lo que mucho antes la ha desencadenado); yo sé que lo que digo es blanco, es neutro, es signo una vez por todas de una aniquilación de una vez por todas (Perec, *W* 45).

La escritura, como ya se adelantó, deviene una herramienta desesperada por fijar una memoria a la deriva, que ya no está anclada a objetos concretos como una fotografía o un libro ilustrado. El texto escrito debe suplantar esos objetos, solidificarse, fijarse de algún modo, *remediarse*, pero, por la naturaleza *tentativa* de esta práctica discursiva, dicha aspiración se hace vana. Y esa idea atraviesa prácticamente toda la obra de Perec.

La mecánica de este proceso remite a las estrategias de post-producción descritas por Bourriaud en su libro homónimo: “*Aprender a servirnos de las formas, (...) es ante todo saber apropiárselas y habitarlas*” (14). Perec busca en la escritura no solo memoria, sino que también refugio y rescate de la aniquilación y del olvido.

Dicho rescate es un modo de remediación, también: siguiendo su rastro etimológico, el concepto también se alimenta de la palabra latina *remederi* (curar, restaurar la salud). La remediación es un modo de reparación, y es el sentido que le da Perec a través de la readecuación semiótica de las fotografías que refiere en *W*: busca llenar un vacío, reparar una falta. Traer a la memoria una ausencia desde una materialidad resignificada, remediada en el sentido de su readecuación formal y discursiva, pero también en su significación curativa, reparadora. “we have adopted the word to express the way in which one medium is seen by our culture as reforming or improving upon another” (Bolter y Grusin 59).

Los alcances de esta readecuación hacia lo curativo (al menos desde lo semiótico) se extienden desde la práctica de la remediación a partir de la fotografía. En *W*, aparece otra memoria que se revela falsa: un accidente en bicicleta de infancia que termina en una fractura. Perec está consciente de la irreversibilidad del tiempo y, sin embargo, quiere hacer el intento de emplear la escritura en servicio de la memoria y el rescate de esa infancia desvanecida entre tres o cuatro fotografías amarillentas:

Como en el brazo en cabestrillo en la estación de Lyon, me di cuenta que lo único que podía reparar esas fracturas eminentemente reparables era una inmovilización temporal suficiente para reducirlas, incluso si la metáfora hoy me parece

inoperante para describir lo que precisamente había sido quebrado y que era sin duda inútil tratar de recluir en el simulacro de un miembro fantasma (Perec *W* 84).

Para el autor francés, la lesión falsamente atribuida a sí mismo tiene otras profundas connotaciones. Es una *fractura* en el sentido más profundo, de su propia identidad. Y, como fractura que es, debe ser inmovilizada para curarla: es decir, congelar, suspender el pasado y el tiempo. Fijar la memoria y el recuerdo en un relato establecido y verdadero; una tabla de flote en la que el *yo* pueda sujetarse. ¿Será posible, para Georges Perec, lograr esto?

Quizá la respuesta se encuentre en otros casos en que se desarrolla la mecánica intermedial que emprende el autor. Es en ciertos detalles en los que encontramos una intencionalidad más profunda que la mera fabulación en *W*: al cotejar la trama literaria con la biografía de Perec, se produce un juego de espejos que, indirectamente, refleja el horror del Holocausto. Gaspard Winckler, el narrador de la historia -quien obtuvo su nombre gracias a una falsa documentación - se embarca hacia la Patagonia chilena en busca del verdadero Winckler, un niño perdido, forzosamente abandonado por su madre. Los padres de Perec, de modo paralelo, se vieron obligados a dejar a su hijo para salvarlo del exterminio, y así también se vieron forzados a dejar un mínimo rastro tras de sí. La fotografía del padre, una imagen que primero evoca una fantasiosa representación, es un ancla desesperada por salvar esa memoria de la aniquilación definitiva y, tal como el propio Perec lo expresa, no dispone de otra herramienta que la escritura para tal propósito.

Perec usa la fotografía para readecuar un discurso de su memoria, que de hecho es elíptica, ausente y demanda ese ejercicio de reconstrucción con los materiales que estén disponibles. La inmediatez de la fotografía, es decir, su capacidad para representar la realidad sin hacerse *totalmente presente* en su interfaz ante el receptor sirve como base para la estrategia para-biográfica perecquiana: revela desde lo inmediato de la imagen una que está *mediada* por la escritura, en un impulso expansivo, siguiendo el concepto de Zabus citado por Sanders,

the 'rewrite', be it in the form of novel, play, poem or film, invariably transcends mere imitation, serving instead in the capacity of incremental literature (Zabus 2002: 4), adding, supplementing, improvising, innovating. The aim is not replication as such, but rather complication, expansion rather than contraction (Andreas 1999: 107). In scientific terms, we might speak about the crucial difference between a clone and a genetic adaptation. (Sanders 12).

---

Hay, en el modo en que Perec trata la fotografía en *W*, una remediación con la intención de apropiación, que de esta forma genera una *narrativa incremental*, una expansión semántica de ese eco de sus emociones incompletas o ausentes de su relación con los padres. El éxito de la estrategia es posible en virtud de lo que plantean Bolter y Grusin en relación a la naturaleza del mencionado medio:

Photography is real -not just as pieces of paper that result from the photographic process, but as a network of artifacts, images, and cultural agreements about what these special images mean and do (Bolter y Grusin 58).

La posibilidad de resemantización de la fotografía -sea en virtud de la remediación o la función barthesiana de anclaje- es, pues, un dispositivo puesto al servicio de las estrategias narrativas de Perec con miras a recuperar esa memoria secuestrada de la que habla latentemente en toda su obra.

## **COLECCIONES Y TACHADURAS: LA READECUACIÓN SEMIÓTICA COMO REPARACIÓN.**

Georges Perec orienta todos los problemas de su narrativa, de un modo u otro, en el catálogo. Sobre esta base, y desde una lectura de esta *nouvelle* acorde con dicha base, es posible plantear una “tentativa” de catálogo de los modos de catalogar de Perec. El listado, tanto en esta obra como en otras, opera bien como narrativa, como rescate de la memoria, como demarcación topográfica pero también como forma autoconsciente de su futilidad de catalogar, de enmarcar la realidad a través de una enumeración.

Todo espacio en blanco ofrece infinitas posibilidades de albergar, guardar, coleccionar; y la vocación de Perec como escritor es llenar vacíos, partiendo por el de su propia biografía: “mi apellido significa agujero” (*W* 45). El catálogo, pues, es una tentativa de llenar ese agujero, que en el sentido planteado en *W* es el vacío de una memoria que no ha podido llenarse, pues no hay colección sobre la que construir dicho catálogo.

Perec encuentra en la dinámica enumerativa del listado un modo de salvar esa memoria quebrada. La escritura es una forma de fijar un pasado en fuga, un medio para ordenar piezas dispersas

como unas cuantas fotografías de los padres del autor, únicas referencias disponibles de ambas personas, una de ellas desaparecida en el frente y la otra en los campos de concentración. Las fotografías integran una especie de catálogo que Perec agrega en *W o el recuerdo de la infancia* como un modo de salvar a sus propios padres de un olvido inminente: sin ir más lejos, el propio Perec refiere que, mientras contemplaba la fotografía de su padre en su niñez, de quien sabía poco y nada, le inventaba nombres y una vida que pudo haber vivido antes del nacimiento de su hijo, antes de su desaparición en la guerra. La calle Vilin, lugar en que pasó su infancia, se convierte una especie de amuleto que el francés refiere hasta agotarlo (como aquel Lugar Parisino) en busca de conservar ese pasado, al menos en la escritura, aún cuando al cabo del tiempo los edificios son derribados, murallas de construcción son levantadas, tiendas son cerradas y la calle deviene un lugar nuevo y ajeno.

Para Perec, el crear un catálogo es un modo de dar sentido a lo inane de la existencia. Para luchar contra esa voracidad del tiempo y el olvido, Perec se embarca en el listado: “Entre lo exhaustivo y lo inconcluso, la enumeración me parece, antes de todo pensamiento (y de toda clasificación), la marca misma de esta necesidad de nombrar y de reunir sin la cual el mundo (“la vida”) carecería de referencias para nosotros” (Perec, *Pensar* 119). Del mismo modo, en *El Gabinete...* el magnate Hermann Raffke elige ser retratado con su colección que ha ido construyendo a lo largo de su vida, y según lo que se nos cuenta fragmento a fragmento, ha ido reuniendo en función de hitos determinados de su vida: un viaje a Cataratas del Niágara, por ejemplo, donde compra uno de los cuadros de su colección (Perec, *El Gabinete* 88). De este modo, catálogo y vida se unen para conservar una memoria.

Visto de esta manera, el afán coleccionista de Raffke se proyecta hacia la poética perecquiana, en la que el sentido de catalogar entraña “una permanente lucha -de antemano perdida, se sabe - contra la muerte, el tiempo, el arrastre del olvido” (Ruiz 12). Está la aspiración de llenar un vacío, con una estrategia retórica muy particular: el uso del listado y el coleccionismo que permea en textos como *El Gabinete...*, “La calle Vilin”, *Las Cosas*, entre otros, implica en cierta medida una neutralización o suspensión del discurso narrativo y su tentación de vacío proveído por la elipsis, la estructura, la tensión narrativa y otras decisiones estéticas propias del texto habitualmente llamado “literario”.

Estas rearticulaciones estéticas, para los oulipianos, suelen tomar la forma de *trabas* o *constricciones*: reglas autoimpuestas que buscan abrir lo literario a su máximo potencial, desde la forma y más allá de ella. En su ensayo “Exhibir/ocultar” (1988), Marcel Bérnabou propone una clasificación de las mismas partiendo del concepto de la elipsis y el ocultar para referirse a las mecánicas de las

prácticas oulipianas. La forma, al trabarse y torcerse o rigidizarse, se hace evidente, pero a la vez oculta una reflexión o un gesto subyacente: “aquí exhibición/disimulación no son oponibles ni separables; su presencia conjunta y la incertidumbre que su sutil dialéctica establece en la mente del lector son en último término lo que hace que el texto funcione” (*Exhibir* 165). Ese juego dual del exhibir y el ocultar convierte un texto como *El gabinete de un aficionado* (1979) en un audaz híbrido de lo literario y lo no-literario, un juego de espejos de verdad, reproducción, broma, listado y referencialidad.

En particular, 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 Squam*, 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... (Perec, *El gabinete...*: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. Esta simulada objetividad y aspiración a un discurso supuestamente veraz y fidedigno, está fundado exclusivamente en la forma y la estructura, de modo que deviene una readecuación semiótica con miras a la preservación y catálogo, junto con la validación de dicha colección con una finalidad particular. En el caso de Perec, hay una intencionalidad de rescate inherente a su escritura, a la que ya se aludió, con el propósito de contemplar los restos de algo secuestrado, extinto, perdido o ausente:

la figura del coleccionista es la de aquél cuya vida consiste en rescatar a las cosas de su destino en la esfera de la circulación de la mercancía. Las extrae del contexto en el mundo mercantil; para aislarlas en una nueva ordenación (la colección), donde son sustraídas a todo uso, salvo el de la contemplación, melancólica sin duda (Ruiz 15).

El caso de *El Gabinete...* reviste de interés precisamente por esto. El acopio de textos neutrales y no-narrativos, con la aspiración de convertirse en fuentes de una verdad que se desbarata en la última línea de la *nouvelle* da cuenta de la intencionalidad experimental de emplear la colección, el listado, el catálogo para tratar de preservar la memoria, construida desde la ficción, por cierto, en un esfuerzo que tiende a ser vano. Para Ruiz, la escritura es una forma de catálogo, y el catálogo es un medio para rescatar una memoria: “la escritura es, efectivamente, un embalsamamiento, conservación de los cuerpos y las cosas el mayor tiempo posible” (30), pero tal como se ve en la Rue Vilin o en *W*, es imposible evitar la fuga y degradación de las cosas.

Precisamente, como contrapeso a esa fuga y degradación, Perec busca en la experimentación con otros dispositivos que readecua en su narrativa. A modo de una especie de contraparte de la colección y la lista, está la tachadura, ese gesto propio de la corrección en la escritura, pero también de la censura que puede denotar, semióticamente, una forma de falsificación o suplantación fruto de una desaparición previa.

Las distorsiones de los recuerdos que Perec consigna en *W* dan cuenta de esta ausencia de un pasado, y de ese intento desesperado de asirlo, por medio de la escritura, para fijarlo y proponer una *tentativa de infancia*: una tentativa que lucha por sostenerse de “letras falsas” como una fotografía cuya historia es reconstruida a punta de palabras, o la X formada por un mesón de trabajo que el pequeño Perec ve, en su estancia en Villard des Lans:

The information that the cross of a sawhorse makes the shape called after Saint André, is gratuitous at the level of the story, but it is not so in the construction of Perec’s text, or in the only half-hidden reconstruction of his own identity. (...) Perec goes on to talk of all the other meanings that x has: it is the sign of a word deleted (...). It is also the sign of ablation, of exision, of things cut away. It is all rather neat: the unknown father, the father cut away and crossed out. (Bellos, 73-74).

La X, pues, en su connotación de tachadura, de marca de un error o de una omisión forzada, es un elemento crucial en *W*, así como en la poética de infancia que Perec propone en su texto *semi-autobiográfico*:

Mi recuerdo no es recuerdo de la escena, sino recuerdo de la palabra, solo recuerdo de esta letra convertida en palabra, de este sustantivo único en la lengua que no tiene más que una letra única, único también porque es el solo que tiene la forma que designa (...), pero signo también de la palabra anulada –la línea de X sobre la palabra que no se ha querido escribir (...), y de la incógnita matemática, punto de partida de una geometría fantasmática en la cual la V desdoblada constituye la figura básica y cuyos encabestramientos múltiples trazan los símbolos más importantes de mi infancia: dos V unidas por las puntas, dibujan una X; prolongando las ramas de la X en segmentos iguales y perpendiculares, se obtiene una cruz gamada [la adoptada por los nazis para su simbología], y la misma fácilmente descomponible mediante una rotación de 90° de los segmentos en “S” [no se ha podido imitar la tipografía empleada en *W*] sobre su codo inferior en la sigla SS” (Perec, *W* 81).

Además, Perec menciona que alterando esta figura puede dibujarse la estrella de David. En el fondo, todas estas ideas confluyen en el símbolo y en el artificio del mismo modo que se unen la infancia de Perec con su relato *W*. Detrás de estos elementos, pues, hay una clara intencionalidad *literaria*, estética, escondida detrás del relato autobiográfico de Perec. Su estrategia de buscar convencer al lector de la verosimilitud de sus memorias es solamente una primera etapa de un plan de *penetración* en las problemáticas del Holocausto y, sobre todo, sus influencias sobre la vida y la infancia del francés. En este sentido, el artificio alcanza el nivel de la autoconciencia textual: Perec está construyendo un texto autobiográfico, y está consciente de ello. A tal punto, que es capaz de forzar la forma hasta cuestionarla, desviando su credibilidad hacia una funcionalidad estética:

Hasta este minuto, en el cual un tardío escrúpulo de autobiógrafo me ha impulsado a consultar diversos diccionarios, he creído la explicación que, seguramente, se me ha dado la primera vez que pregunté qué quería decir:

un equivalente poético del invierno que evoca al mismo tiempo la blancura de la nieve y el rigor del clima (Perec, *W* 80).

Hay una puesta en entredicho del género autobiográfico, tal como lo nota y comenta Bellos, pero su alcance es mucho más profundo. El cuestionamiento llega al lector: a pesar del terror, del drama, ¿debo tomar todo *tan en serio*?

No olvidemos a Gaspard Winkler, quien se desquita de Bartlebooth en *La vie...* con la más seria y mortal de las bromas: en el último puzzle que construye para él, la última pieza que debe ser encajada, una W, no coincide con la que el ya anciano y moribundo tiene en su mano: una letra X. He ahí el gran problema que plantea el francés en relación a los soportes materiales que, supuestamente, guardan nuestra memoria: son meras falsificaciones de los hechos vividos. Para Perec, la palabra en sí misma es una herramienta de la que se debe desconfiar. En *W*, aunque de modo muy indirecto, emerge otra reflexión sobre la trágica evanescencia de la memoria, esta vez desde la misma escritura que -sabemos- es uno de los medios más convencionales para acopiar información. Pues bien, en el libro, el autor rememora su primer encuentro con la palabra escrita, en el que, según relata, escribe a los cuatro años, por primera vez, un carácter hebreo equivalente a la primera letra de su nombre, la “first, false letter” (36) según Bellos. El biógrafo agrega que “something stick his mind and, despite its internal contradictions and probably secondary elaborations, seemed to him to constitute the first trace of his own existence” (Bellos 36). A pesar de la seguridad con que Perec relata este hecho, Bellos lo desmiente y lo atribuye a una ficción. Lo más interesante, empero, es el hecho de que el investigador norteamericano haga la observación de que es esta ficción el “primer rastro de su propia existencia”: una letra falsa como un capítulo de una infancia falsa para construir la falsificación de un pasado en una nouvelle que no es otra cosa que un artificio.

Bénabou agrega una reflexión más en torno al carácter hebreo que Perec refiere en esta obra. El autor lo identifica como *mem*, que invita al lector y al propio Bénabou a concluir que hay un juego con el concepto de memoria:

Tratemos de encontrar las diversas vías por las que pudo llevarle la desarticulación de la palabra “memoria”. “Memoria” [*mémoire*] puede, en efecto, dar lugar a los siguientes conjuntos: **mém hoir = mem war = m’aime ou art = mes mots art = mes moues art**. Sin duda nos hallamos

---

ante algunos de los términos que sirvieron de reveladores, de resonadores, para la redacción del recuerdo (Bénabeu *Roussel* 232).

Pues bien, tanto la tachadura implícita en la letra X como todas las resonancias del carácter *mem*, ofrecen esta idea de una ocultación, por intermedio de la forma, de ideas y símbolos. Hay una evidente readecuación tanto de la memoria misma, sobre la cual Perec insiste en su “carácter incierto, poco verosímil, y en consecuencia poco fiable” (Bénabou 229) que abre a un cuestionamiento del relato autobiográfico y sus fronteras con la ficción narrativa, en un nuevo juego de reencuadres y remediaciones que se arrastran desde la fotografía, pasan por la tipografía, la elipsis y el género mismo.

Justamente, el lector puede seguir las pistas de este trazado en la ficción paralela de *W*: Winkler, quien toma su identidad de otro (y quien es, por tanto, la falsificación de otro) es también una “letra falsa”, reflejo fantasmático en el espejo textual del propio Perec: él es, también, una letra falsa, una palabra puesta en lugar de otra que ya ha sido olvidada. Una remediación, aunque a nivel semiótico, en este caso.

## **GEORGES PEREC: RESEMANTIZACIONES, REMEDIACIONES, REESCRITURAS**

El tejido cruzado de textualidades desde la intermedialidad abre brechas de reescritura y apropiación discursiva, favoreciendo aún más la plasticidad polisémica de la imagen y en particular la fotografía, de modo que, en palabras de Sanders, se produce una “polinización cruzada” producto de la infiltración semiótica de lenguajes que tensionan y dialogan, como en el caso del textual y visual: “we are observing mediations through culture, practice, and history that cannot be underestimated” (Sanders 13). Hay, sin dudas, un espíritu de convergencia medial en la obra de Perec, que es puesta al servicio del rescate de una memoria arrebatada y aniquilada. La escritura, como práctica y manifestación estética, revela en toda su magnitud lo vano del oficio, así como esa paradójica confianza que ponemos en la letra fijada como si se tratase de un objeto al que hemos dado forma y significado a nuestra voluntad y conveniencia:

Ya casi no me acuerdo de que fueron sueños; no son ya más que textos, estrictos y turbios, enigmáticos para siempre, incluso para mí que no sé ya

muy bien qué rostro asociar a qué iniciales, ni qué recuerdo diurno inspiró secretamente qué imagen desvaída, de la que las palabras impresas no volverán a dejar, ya fijadas para siempre, más que una traza opaca y limpia a la vez (Perec, *Cámara* 64).

Al igual que con los sueños, los recuerdos, al reflejarse en los objetos, devuelven esa imagen opaca y limpia a la vez: el pasado es una sutil anécdota que se compagina con la historia que apenas toca a Perec, pues está constantemente evadiéndose de ella: por la vía de la remediación y la expansión narrativa, esas fotografías, ese libro ilustrado, aspiran a asomarse a la verdad de un pasado fugado, pero finalmente sirven para una construcción, una capilla de consuelo y contrición de una infancia extraviada, remota y perdida.

Además de las superposiciones y desplazamientos, la readecuación semiótica puede construirse a partir de la tachadura, el borrón. Uno de los dispositivos retóricos más productivizados por Perec, particularmente en *W* es el de gestar un significado desde el vacío o su manifestación concreta desde el espacio negativo de la tachadura. En la obra mencionada, se advierte que la mayoría del “recuerdo de infancia”, como reza el título, ha desaparecido, pero regresa por otras fuentes a través del biógrafo David Bellos. Él mismo rastrea un episodio en la infancia de Perec que parece marcar la matriz de escritura de *W*:

it has to be supposed that before Jojo went at Collège Turenne, someone – perhaps his uncle – found a way to make him understand what he must never reveal. Georges Perec had no memory of this, because the means he had to use to follow the injunction was –to forget. The injunction, however it was put, must have had the force of a command: you must forget... (Bellos 68).

Este episodio cobra todo su trágico sentido a la luz de la cita anterior a *W*: el esfuerzo de la escritura es un intento épico por deshacer la tachadura que la ocupación alemana obligó al pequeño Jojo a sublimar y aniquilar su pasado. Este hecho le da una tremenda fuerza y un poderoso sentido trágico al párrafo mencionado de *W*. Pero hay aún algo más potente sobre la infancia, oculto en las líneas de la fabulesca ficción de la *nouvelle* que aquí se ha referido:

---

Cómo explicar que lo que descubre no es algo espantoso, no es una pesadilla, no es algo de lo cual repentinamente despertará, algo que hará desaparecer de su alma; cómo explicar que esa es la vida, la vida real, que eso es lo que tendrá todos los días, que eso es lo que existe y que no hay nada más, que es inútil creer que existe algo más, de pretender creer en otra cosa, que ni siquiera vale la pena tratar de disfrazar todo eso, intentar adornarlo, que ni siquiera vale la pena pretender que se cree que hay otra cosa detrás de ello, o arriba o abajo (Perec, *W* 142-143).

En un contexto tan hostil como la Francia ocupada por los nazis no parece haber más alternativa que olvidar, que tachar, que borrar: aniquilar todo recuerdo, todo pasado y simplemente apegarse a una contingencia que jamás tendrá sentido. Y, con esas piezas rotas, desde objetos desamparados de su significación, tratar de hilar de nuevo un relato, un recuerdo que no puede ser otra cosa que la falsificación de ese recuerdo, similar a las que otro Gaspard Winkler -no el de *W*, sino que el de *El Condotiero*- realiza en su encierro, empeinado en gestar inútilmente una copia perfecta.

## REFERENCIAS

- Barthes, Roland: *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós: Barcelona, 1986.
- Bellos; David: *Georges Perec: a life in words*. David R. Godine, Publisher: Boston, 1993.
- Bénabou, Marcel. “Exhibir/ocultar. Los oulipianos y sus trabas”. Salceda, H. (ed.) *OULIPO: Atlas de Literatura potencial, 1. Ideas Potentes*. Pepitas de Calabaza: Logroño, 2016. Pp. 160-178.
- \_\_\_\_\_. “Entre Roussel o Rousseau, o traba y confesión”. Salceda, H. (ed.) *OULIPO: Atlas de Literatura potencial, 1. Ideas Potentes*. Pepitas de Calabaza: Logroño, 2016. Pp. 222-246.
- Berger; John: *Modos de ver*. Gustavo Gili: Barcelona, 2000.
- Bolter, J. y Grusin, R. *Remediation*. MIT Press: Cambridge, MA, 2007.
- Bourriaud, Nicolas: *Postproducción*. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2004.
- Mitchell, W.: *Picture theory: essays on visual and verbal representation*. Chicago University Press: Chicago, 1995.
- Perec, Georges: *El Gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro*. Anagrama: Barcelona, 1989.
- \_\_\_\_\_: *Las Cosas*. Anagrama: Barcelona, 2001.
- \_\_\_\_\_: “Historia del Lipograma”. Queneau, R.; Perec, G. et al. *Oulipo: ejercicios de literatura potencial*. Caja Negra: Buenos Aires, 2016. pp. 153-170
- \_\_\_\_\_: *W o el recuerdo de la infancia*. LOM: Santiago, 2005.
- \_\_\_\_\_: “Acercamientos, ¿a qué?”. Perec, G. *Lo Infraordinario*. Impedimenta: Madrid, 2008. pp 21-25.
- \_\_\_\_\_: “Apuntes sobre lo que busco”. Salceda, H. (ed.) *OULIPO: Atlas de Literatura potencial, 1. Ideas Potentes*. Pepitas de Calabaza: Logroño, 2016. Pp. 219-221.
- \_\_\_\_\_: *La cámara oscura*. Impedimenta: Madrid, 2010.
- \_\_\_\_\_: *Especies de Espacios*. Montesinos: Barcelona, 2004.
- \_\_\_\_\_: *Pensar, clasificar*. Gedisa: Barcelona, 2001.
- Ruiz de Samaniego, Alberto: “Ejercicios de stylo. Georges Perec o el arte del lugar”. VVAA. *Pere(t)c: tentativa de inventario*. Maia Ediciones: Madrid, 2011. Pp 9-39.
- Sanders, Julie: *Adaptation and appropriation*. Routledge: New York, 2006.