

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Escritura y mass media. Anotaciones a la escritura generativa de Geroges Perec. Memoria, espacio urbano, narración e historia

Autor/es:

Villaplana, Virginia

Citar como:

Villaplana, V. (1999). Escritura y mass media. Anotaciones a la escritura generativa de Geroges Perec. Memoria, espacio urbano, narración e historia. Banda aparte. (13):43-49.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42314>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



E

SCRITURA Y MASS MEDIA.

Anotaciones a la escritura generativa de Georges Perec.

Memoria, espacio urbano, narración e historia.

VIRGINIA VILLAPLANA

A Nenad Dizdarevic y Asaf Dzanic y,
 las gentes que hacen posible, hoy día,
 en el espacio desolado de Sarajevo
 la publicación de la revista de cine SINEAST.
 A la desesperación del amor M. en los cuerpos y
 las ciudades ajenas.
 A Caecilia Tripp por cobijar
 estas palabras y a quien las escribía
 cuando eran narración sin casa en París.

"Apenas cierras los ojos, comienza la aventura del sueño. A la familiar penumbra de la habitación, volumen oscuro cortado por algunos detalles, donde tu memoria identifica sin esfuerzo los caminos que has recorrido mil veces, trazándolos a partir del cuadro opaco de la ventana, resucitando el lavamanos a partir de un reflejo, la repisa a partir de la sombra un poco más clara de un libro, identificando la masa más negra de la ropa colgada sucede, al cabo de cierto tiempo, un espacio de dos dimensiones, como un cuadro sin límites definidos que formase un ángulo muy pequeño con el plano de tus ojos (...)"

[Fragmento inicial de la novela *Un hombre que duerme*, 1967 y al ensayo-adaptación cinematográfico filmado por Bernard Queysanne y Georges Perec, 1975.]

"No sé lo que es ser judío precisamente, lo/ que me hace ser judío./ Es una evidencia, si se quiere, pero una evidencia/ mediocre, una marca, pero una marca que no me vincula/ a nada preciso, a nada concreto: no es un signo de pertenencia,/no está ligado a una creencia, a una religión, a una/ práctica, a una cultura, a un folklore, a una historia, a un destino, a una lengua/. Se trata más bien de una ausencia,/ de una pregunta, una puesta en cuestión,/ una fluctuación, una inquietud: una certeza,/abstracta, pesada, insoportable;/ la de haber sido señalado como judío- víctima,/ y no deber la vida más que al azar y al exilio"

[Ellis Island, descripción de un proyecto cinematográfico. *Récits d'Ellis Island. Histories d'errance et d'espoir*, 1979, Realización Robert Bober. Texto: Georges Perec.]

Situaremos en un sentido bidireccional (texto-lector/a) el contacto de la generación de esta escritura, en el punto que el propio Georges Perec (1936-1982, París) exponía en un texto aparecido en 1967, titulado *Écriture et mass-media*, respecto a los contactos entre



George Perec en la sala de computadoras del CNIT, 1981

la literatura y las imágenes. Idea esta que nos lleva a considerar la vigencia de las palabras de Georges Perec traídas ante los lectores/as de palabras, imágenes y sonido en las sociedades postcontemporáneas.

Uno de los interrogantes que el escritor Georges Perec proponía en *Écriture et mass-media* era, precisamente, la transformación de la escritura sobre el efecto de los *mass-media*: *"La cuestión que me interesa podría formularse de esta manera: ¿en qué -de qué forma- los mass-media modifican los poderes y los límites del rol escritor en las sociedades? ¿O en qué y qué intercambios se concretan en la escritura a partir de los mass-media (televisión, radiodifusión, dibujos animados, cine, <arte publicitario>, etc.)?"*¹

La experiencia de la escritura aparece, así, como uno de los ejes de conexión en el contacto híbrido entre la palabra y la construcción audiovisual. El hecho de narrar y la toma de acción de algunas experiencias que han marcado otros ámbitos como el teatro, la poesía y la novela, ahondarían en estas direcciones, sobre la narración cinematográfica como espacio pro-teico para conjugar palabra e imagen. Encontramos algunas experiencias y trabajos en los que esta actitud en el "hacer de la narración" será, incluso, cuestionada. Así sucede en *Los mis-*

1. Perec, Georges, *Écriture et mass-media*, en *Preuves*, nº 202, 1967, p.2.



Rue Vilin, © Pierre Getzler, 1970

terios de una barbería escrita y dirigida por Bertold Brecht y que trata sobre una serie de situaciones cómicas en el espacio de una barbería, utilizando la retórica del efecto- causa del *slapstick*, o en *Film (Film, 1965)* concebida por Samuel Beckett. Si nos centramos en las nociones de experiencia y memoria reaparece la obra cinematográfica de Marguerite Duras integrada en su trabajo como novelista y dramaturga, la escritura del guión para *Hiroshima mi amor (Hiroshima mon amour, 1959)* dirigida por Alain Resnais y el trabajo desde la puesta en escena a la deriva en *Aurélia Steiner (1979)*, sobre *Indian Song (1975)* y *Son nom Venise dans Calcutta désert (1976)*. En este sentido los diálogos del film *Hiroshima mon amour* revelan esta confrontación entre experiencia, narración y memoria:

Ella: "También yo, igual que tú he tratado de luchar con todas mis fuerzas contra la falta de memoria. Y he olvidado, igual que tú. Como tú, he deseado tener una memoria inconsolable, una memoria hecha de sombra y de piedra. He luchado yo sola, violentamente, todos los días, contra el horror de no poder comprender más esta memoria. Como tú he luchado. ¿Por qué negar la necesidad evidente de la memoria? Escucha. Yo lo sé. Todo volverá a ocurrir. Doscientos mil muertos. Ochenta mil heridos. En nueve segundos. Son cifras oficiales... Todo se repetirá. Sobre la tierra habrá diez mil grados de calor, diez mil soles, diremos. Arderá el asfalto. Reinará el caos."

Nociones como la de memoria, historia y experiencia colectiva son revisadas por Perec en sus proyectos de trabajo sobre las imágenes a partir de la puesta en escena cinematográfica, la escritura de diálogos, la escritura radiofónica y la escritura de guiones para televisión.

En este sentido, la idea de adaptación como traducción articularía una aproximación a través de obras cinematográficas y literarias realizadas por Georges Perec: *Un hombre que duerme (Un homme qui dort, 1974)*, y *Los lugares de una fuga (Les Lieux d'une fugue, 1976)*.

Escritura que se extiende a los textos sobre el trabajo de la construcción de la memoria colectiva. Memoria e imágenes que basculan entre la ficción y la realidad: *La vie filmée des français (2ème époque. 1930-1934. Proyecto en vídeo 1 pulgada, realizado para la televisión Antenne 2, 1975)*, y la reflexión en torno a la representación del éxodo, la inmigración y los universos concentracionarios desde la narración: *W o el recuerdo de infancia (1975)* y *Récits d'Ellis Island (1979)*.

El 11 de marzo de 1975 hacia las once y media de la mañana Georges Perec vuelve a caminar mientras anota y dispone los lugares atentos a esa escritura errática sobre la rue de l'Assomption. La mirada se ha dispuesto sobre el exterior, esquivando un semáforo, una cafetería cerrada, descubre que ha aparecido otro edificio nuevo construido desde la última vez que estuvo presente, el 28 de octubre de 1974, era un lunes, hacia las tres.

El trabajo de escritura acerca de los lugares y la memoria aparece como sedimento de la ficción *W o el recuerdo de infancia (1975)*, extendiéndose este trabajo hacia la simultaneidad de las existencias en la hipernovela *La vida instrucciones de uso (1978)*. Estos trabajos sobre los lugares entendidos como instante de mundo, de memoria y de escritura devienen imagen latente, pues aquello que nos aterra no es el estadio de la diseminación explícita que encontramos en las descripciones, sino las ausencias que no logran atarse. La ficción *W o el recuerdo de infancia* se genera a partir de una escritura auto-faga-grafa. Estos lugares descritos en uno de los trabajos, *Lieux*, aparecen intencionalmente en el interior de la doble lectura propuesta en la ficción *W* (en letra menor) y la memoria reconstruida (en letra general): "Desde 1969 acudo una vez al año a la calle Vilin con ocasión de un libro en elaboración, titulado de momento *Les Lieux*, en el que intento describir el devenir, durante doce años, de doce lugares parisinos a los que por un motivo u otro estoy especialmente ligado"². La serie de descripciones quedará inacabada: un café, casas, gentes cruzando el asfalto, superponiéndose en los instantes de espacio urbano, la serialización imposible del tiempo que fija y ausenta, los edificios que eran, y ya no son, en la inercia de los instantes quedan presentes. Estamos en 1970 y las calles Vilin y Gaîté réel han sido fotografiadas por Pierre Getzler y Christine Lipinska en el mes de Junio, el espacio donde Perec vive durante la infancia -Vilin- se transforma en espacio público, revistiéndose de lejanas presencias desapercibidas por el cúmulo del tiempo. Destruída en su mayor parte y atacada por el mal de la especulación urbanística que sufren las ciudades de este fin de siglo, la calle Vilin, tras ser fotografiada, comienza a ser animada por la ilusión dinámica de la cámara cinematográfica. En 1973 todos los domingos por la mañana el cineasta Benard Queysanne y Georges Perec ponían en movimiento la novela *Un hombre que duerme (1967)* al desplazarse en un *citroën 2CV* por las calles desiertas de París: Péreire, Château-Landon, le Pont L. Philippe, le Boulevard Gouvion Saint-Cyr, la zona Sur de la calle

2. Perec, George, *W o el recuerdo de infancia*, Península Narrativa, Barcelona, 1987, p. 56.

Vilin, la Iglesia de Batignolles, la Plaza de Europa.

La deserción o la vida en un punto muerto, o lo que es lo mismo, el rechazo de la vida hundida en las raíces de la sociedad de consumo, se muestra como relato de apertura de la ficción.

El film *Un hombre que duerme* (1973-1974), cuya duración es de hora y media, iniciaba la colaboración cinematográfica entre Bernard Queysanne y Georges Perec, que se extendería a proyectos cinematográficos futuros como: *Le FIAP* (1974), *Les Lieux d'une fugue* (1976) cuando la televisión francesa encarga a Georges Perec la realización de un filme autobiográfico. Éste recurre a un relato escrito en 1961 que no fue publicado hasta 1965 a raíz de su adaptación en la pantalla. El filme, de 38 minutos de duración, reconstruye, mediante la filmación de espacios urbanos de París, una fuga vivida en la infancia y revivida a través de las imágenes por el sujeto adulto veinte años después. Los lugares a los que se retorna, esenciales por el recorrido del color, las luces de coches estrellándose sobre aquel banco en el que el sujeto infantil pasó la noche, un liovivo, una comisaría de policía, devienen espacios psíquicos de memoria, adheridos a una rememoración desconcertada por el tiempo. El espacio de la ficción queda erosionado por el tiempo que sigue su transcurso. Por decirlo de un modo sintético, ésta sería una de las diferencias entre la anquilosada descripción de la novela del siglo s.XX, donde la temporalidad es fija en su afán mimético, referencial y/o representativo, y la concepción del sujeto que, a través de una percepción cinética, deja de percibirse en el espacio para pasar a ser tiempo.

Desde las descripciones que la adaptación *Les Lieux d'une fugue* (1976) yuxtapone escritas o correlativas a la cosmografía cinematográfica, los lugares más allá de lo representacional por "effet de réel" se descomponen mediante signos urbanos y las nomenclaturas de las cosas, deshacen el espacio visible en múltiples y plúrimos argumentos restituyendo con ello la espiritualidad y lo inmaterial de una ausencia en la arqueología cotidiana.

La voz y la mirada en los proyectos que Georges Perec desarrolla en sus colaboraciones radiofónicas y cine-videográficas aparecen como signos desde los que el sujeto es capaz de nombrar la vida o el arte como narraciones restituiblemente semejantes. Ejemplo de ello lo encontramos en un trabajo de 1976, sobre la literatura decimonónica de Gustave Flaubert y *L'oeil de l'autre*, en la que sería la última colaboración con Bernard Queysanne.

La fusión del espacio a través de la imagen —la narración descriptiva— y el espacio de la escritura puede entrecerse

en *La Disparition* (1969) que tomará la escenografía de *Le Moulin d'Andé*, *La vida instrucciones de uso* (1978) desde la calle Linné. Así, las fotografías tomadas de los doce lugares parisinos que Georges Perec incluirá de las calles: Mabillon, l'Assomption, Contrescape, St. Louis, Franklin, Jussieu, Vilin, Junot, Italie, Gaité, Choiseul, St. Honoré en el documental *Georges Perec* (1976) de Jean-Claude Herchinger, una vez más relacionarán la imposibilidad de la concreción del tiempo en la narración concebida como proceso.

Con la mirada firme ante la cámara el trabajo de Georges Perec daba paso, a través de las imágenes de la calle Vilin, a la ficción *La vida instrucciones de uso* que contendría los lugares que a lo largo de los años y los múltiples procesos de escritura irían ordenándose sobre la ficción novelesca. En estas imágenes, el escritor tenía ya en mente el trabajo con la escritura donde quedarían los restos del proyecto inacabado de *Lieux*. En este sentido, Philippe Lejeune en el minucioso estudio sobre la tentativa autobiográfica de la escritura perequiana *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe* escribía: "Lieux es la matriz de todo el trabajo autobiográfico de Perec entre 1969 y 1975, y es un espectacular ejemplo de un nuevo tipo de comportamiento autobiográfico indirecto y plural programado hacia 1969 en una carta dirigida a Maurice Nadeau. (...) Lieux... es el lugar de un combate entre la vida y la muerte."³ Nos inquieta la inestabilidad rigurosa de las palabras caminando deshabitadas, donde se sitúa la aportación que Georges Perec hace en el ámbito de la novela, sustraída de la fijeza en transcurso. Las voces inestables de la escritura en el epílogo de la ficción novelesca *Las Cosas*, que tras asistir al espacio urbano del Sfax desposeído se transforma en futuro como posibilidad: "Saldrán de París a principios de septiembre. Estarán casi solos en un coche de primera. Casi enseguida, el tren cogerá velocidad. El coche de aluminio se mecerá suavemente.

Se irán. Lo dejarán todo. Huirán. Nada habrá podido retenerlos.

<<¿Te acuerdas?>>, dirá Jérôme. Y evocarán el tiempo pasado, los días sombríos, su juventud, sus primeros encuentros, las primeras encuestas, el árbol en el patio de la calle de Quatrefages, los amigos desaparecidos, las comidas fraternales. Se verán cruzando París en busca de cigarrillos, y parándose ante los anticuarios. Resucitarán los viejos días de Sfax, su muerte lenta, su retorno triunfal."⁴

Nos inquieta el proceso indescriptible, ausente por un blanco inserto en la escritura entre la primera y segunda parte,

3. Lejeune, Philippe, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec*, Paris, POL éditeur, 1991, p.146.

4. Perec, Georges, *Las cosas*, Barcelona, Anagrama, 1992, p.156.



Rue de l'Assomption, © Virginia Villaplana, 1994

Foto de rodaje de *Un hombre que duerme*, Bernard Queysanne y George Perec, 1974

rota la continuidad. Hacia 1974 y cada vez que acudimos al visionado de las secuencias que hilan *Un hombre que duerme*, caminan por el suelo gris de las calles en la ciudad de París despobladas, las palabras, las imágenes de la vida disuelta en la experiencia narrada.

La continuidad queda suspendida. Simulacro de estructuras de montaje a partir de las que la escritura que Georges Perec experimentó. Tanto la voz que articula sus novelas, como la voz en off que aparece desengarzada (*décalage*) en las adaptaciones cinematográficas queda independizada de las imágenes, recuperando y ausentándolas. En *Un hombre que duerme* elige la segunda persona que se mantiene aplastante, inestable y abrumadora, hipnótica hacia quien la presencia, anamórfica sobre las imágenes, como la mirada:

"Ya no eres más que un ojo. Un ojo inmenso y fijo, que lo ve lo ve todo, tanto tu cuerpo desplomado como a ti, mirándote mirar, como si estuviera completamente girado dentro de su órbita y te contemplara sin decir nada, a ti, el interior de ti, tu interior negro, vacío, glauco, aterrado, impotente. (...) Te ves, te ves verte, te miras mirarte. Aunque te despertaras, tu visión permanecería idéntica, inmutable. Aunque lograras añadirte miles, millones de párpados, estaría todavía, detrás, ese ojo, para verte. No estás dormido, pero el sueño ya no vendrá. No estás despierto y no te despertarás jamás. No estás muerto y ni siquiera la muerte sería capaz de liberarte."⁵

La mirada en *Un hombre que duerme*, onírica y existencial en el blanco y negro, se quiebra. La ficción adoptada por la distancia asume la alteración de los espacios naturales, queda atrapada en la estructura mental. En este sentido resulta imposible olvidar la obra radiofónica que Perec escribe en 1972 para la *Causse Commune*, casi como fruto del trabajo que desempeñó como agregado en un laboratorio científico parisino y que estudia la estructura del cerebro. Así lo muestra en el trabajo *Fonctionnement du système nerveux dans la tête* (1972, guión radiofónico), que parece recordarnos por la similitud de su escri-

tura a *Un hombre que duerme*. El horror parece desencadenarse en la escena de lo cotidiano: "Vidas sin sorpresas. Estás a cubierto. Duermes, comes, caminas, sigues viviendo, como una rata de laboratorio que un científico distraído hubiera olvidado en su laberinto y que, día y noche, sin equivocarse nunca, sin vacilar nunca, se dirigiera hacia su comedor, girara a la izquierda y luego a la derecha, empujara dos veces una palanca pintada de rojo para recibir su ración de alimento en papilla"⁶

El trazo de esta escritura anamórfica, plúrima y fragmentaria que nos hace hablar y recoger, de forma atenta, la palabra cruzada se remonta a la actitud hacia los espacios alojados en la estrategia adoptada por el *Ulysses* de Joyce. El horror descrito por la escritura polifónica de *Dublinenses* que tienen diferentes

acentos en sus ceremonias de una lengua, nos impele a reflexionar sobre el tramo incitado, éste es como el propio Jean Duvignaud comentaba con Perec.⁷

El tipo de escritura desarrollada por Perec parece proponer que los lugares son en parte lengua y mundo, son parte de la escritura y son escritura. De este modo, escritura y vida van mostrándose. Las cosas son lugares retóricos de la fascinación que ejercen los objetos, como medios ante la imagen del sujeto. En *Un hombre que duerme* son lugares de la indiferencia anexa a lo extraordinario tal y como su amigo y colaborador Paul Virilio, definiera. Lo extraordinario hace referencia a ese laberinto de los sentidos y de familiaridad del que no se preocupan ni el poder ni los protagonistas de la historia.

En palabras del propio Georges Perec en el texto inicial del libro *L'infra-ordinaire*: "Lo que ocurre en realidad, lo que nosotros vivimos, el resto, todo lo demás, ¿dónde se encuentra? Lo que sucede cada día y retorna cada día, lo banal, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infra-ordinario, el ruido de fondo, lo habitual, ¿cómo describirlo?"⁸

En este tramo de la escritura errática podemos preguntarnos si la actitud que reside en los proyectos *Espèces d'espaces* (1974), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975) o *Je me souviens* (1978) no es la de descomponer de forma exhaustiva la escritura, atravesarla de espacio visible, memoria y experiencia.

Fue durante los días 18, 19 y 20 del mes de octubre de 1974 cuando la tentativa sobre el espacio volvió a abrirse. Perec, instalado en el café *Mairie*, en la plaza de San Suplicio, descompondría el espacio visible: una mujer que espera, una motorista empujando su Yamaha roja, el autobús número 70... Así, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* publicado en la revista *Cause Commune* (1975), fundada por Perec y sus amigos Paul Virilio y Jean Duvignaud, mantiene el mismo espíritu que *Lieux* (realizado entre 1969-1975). ¿Conjuran al azar? La

5. Perec, Georges, *Un hombre que duerme*, Barcelona, Anagrama, 1990 p. 99.

6. *Ibid.*, p. 91.

7. Revista *DEBATS*, nº 47, Fundació Alfons el Magnànim, València, 1994, p. 89-97.

8. Perec, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, La librairie du XXe siècle, 1989, p.11

programática emprendida, sin embargo, los abandona a la instancia de lo inacabado, aunque permanecan en *W o el recuerdo de la infancia*. El azar o el accidente de la vida reunido a la escritura intentaba ser excluido tanto en los doce lugares como en la Plaza de San Suplicio, para instaurar en su lugar el orden lógico. Sin una trama, sin una anécdota y sin una descripción minuciosa, ¿no se apelaba, entonces, a que formáramos parte, de estos espacios y así, quedar implícitos en ellos?

Ante estos trabajos en los que la escritura errática se desenvuelve atravesando y extrañando el espacio visual —por la fragmentación, el vacío de trama, la ausencia de anécdota, o de la minuciosidad descriptiva—, es donde se encuentra la presencia del que observa la dirección de la mirada trazada en estos apuntes, las transformaciones yuxtapuestas en serialidad de la vida urbana se proponen como la epopeya de un rescate y una huida; el de la memoria Inercia espacial, desde la propia configuración del espacio vivencial y colectivo hallado en las calles reales o inventadas. Nombrar esas calles, su dinámica de mujeres y hombres que, en la simultaneidad de la ficción que cruzan, supone salvarnos de la celeridad del tiempo, hacernos presentes en estos lugares por un momento, nombrarlos —y nombrarnos— como memoria y presente. No hay, entonces, distancia —o, al menos, aparece neutralizada— entre esas imágenes, entre el tiempo de la ficción y el de la vida. Lejanía en el tiempo de la lectura donde aparecer. Quedamos inmersos en ese espacio de memoria hecha presente y, es en este sentido, donde reside una de las aportaciones más transgresoras de la escritura postcontemporánea que Perec realiza, desde la experiencia escritural del paseante.

Como si la conjura poética lanzada por Mallarmé sobre el azar proponiendo los espacios en blanco como espacios de lectura, y arrastrándose por las profecías de Joyce, la poesía de Paul Valéry, T.S. Elliot, Ezra Pound, o las ficciones de Borges y Calvino al margen de géneros, o años, presentaran no sólo la comprobación de una ausencia y la constancia del tiempo de desposeernos en la simultaneidad, sino, además, la existencia de un proyecto de vida para la ficción.

La actitud programática, imaginativa en la creación de la ficción humana engendrada desde el espacio textual se encuentra ya en el proyecto *Lieux* que tendría sobre los doce lugares seleccionados una duración de doce años, hasta que cada lugar fue anotado una vez cada mes, realizando una anotación desde el lugar mismo y otra desde la lejanía. Perec intentaría obtener unos 288 textos, que harían aparecer las huellas de un triple envejecimiento: el de los lugares, el de los recuerdos y el de la escritura. Los textos quedarían inacabados, detenidos en 1975, como muestra *Idas y venidas por la rue de l'Assomption* entre otros, aunque se hiciera alusión a este mismo proyecto en *W o el recuerdo de la infancia*, donde la reconstrucción de la infancia se hace a partir de la descripción de unas pocas fotografías de sus familiares.

En este sentido, el trabajo de la recomposición detectivesca y documental nos hace acercarnos a otro aspecto que recupera Perec para la novela: la indaga-

ción que, como instrumento o marca participativa con el/la lector/a, se muestra en el género policíaco. Tanto los trabajos de Perec donde la yuxtaposición de escenas sin trama desplegadas a la suerte de la mirada, y en las que el/la lector/a intenta reconstruirla, como en los trabajos sobre la ficción novelesca, donde la trama se despliega como una investigación, y donde el/la lector/a sería el/la perseguido/a, se ensaya una labor de revelar. En la línea de estos trabajos que propone Perec se encontrarían los diálogos que realiza para el largometraje *Série noire* (1979) con el director Alain Corneau o la novela póstuma *53 días* (1989, publicada en España en 1990 en la editorial Mondadori). De nuevo, en estos trabajos que se fundamentan en la reflexión acerca del género, se abre una doble dimensión implícita en Perec. Por un lado encontramos un proyecto inacabado, *53 días*, que toma la construcción laberíntica como estrategia enunciativa; esto significa que, en un juego de *mise en abîme*, toma como referencia generadora a la novela *La Cartuja de Parma* de Stendhal. Por otra parte encontramos la referencia a lo cotidiano, la fuerza del olvido y persistencia de la memoria. No olvidemos la presencia de *Étampes* como lugar del recuerdo para la configuración de la trama o la revitalización del género policíaco en el juego sutil expuesto al/la lector/a en la *Contrainvestigación* y la hipótesis. Al margen de estos puntos, aunque no tan lejano como pueda pensarse, reside ese componente —no de modo tan directo— de "denuncia social" que comporta el género en su vertiente americana. En el caso concreto de los diálogos para *Série Noire*, dirigida hacia el cuerpo de policías y, de un modo coyuntural, en *53 días*, hacia una región totalitaria donde, entre otras cosas, están prohibidos los juegos de azar.

La complicidad que aparece de forma implícita en la obra de Perec tanto en la dirección de la mirada trazada por el espacio cotidiano como en la ficción, nos reactualiza, nos apela como lectores/as. Como observación podría exponerse que esta colaboración se plantea en todo proceso de lectura. De hecho, en la teoría literaria se ha constatado a partir de la figura del lector implícito en Wolfgang Iser (1972, *Der implizite Leser*, Munich, Fink), o en el modelo de la escritura como actividad autónoma, productora de sentido, propuesta por Jacques Derrida⁹ En relación a la poesía, se revela que es, sobretudo, de índole espacial,



Los lugares de una fuga, George Perec, 1978



La Vie Filmée des Français, 1975

esquema de recorridos pulsionales del subconsciente, diseño de espacio que traduce los campos respectivos donde se compartimentan las unidades fantásticas por las que se regula la esencial orientación cósmica del ser humano en el espacio. Sin embargo, no debemos olvidar la deuda que tienen estas concepciones con sus precursores: Roland Barthes o, anteriormente, M. Blanchot o Gérard Genette, dentro del ámbito francés. Por otra parte, es necesario señalar respecto a esta "complicidad" o "presencia" del/la lector/a ante la escritura, la labor que en la práctica literaria (desde los años 60) está desarrollando, simultáneamente, el O.U.L.I.P.O., que consiste en la creación de textos concebidos como un "juego" donde, de un modo directo, el aspecto que se potencia es el/la lector/a. De este semblante participan también de un modo explícito las creaciones de Jorge Luis Borges o Italo Calvino.

Deambular atravesando el espacio visual, tal y como hemos intentado ir percibiendo en Perec, alude a una actitud desde donde la "conciencia" móvil remite al tiempo y, más aún, al espacio como cosmografía invisible que, en mutua coincidencia, afecta por extensión al recuerdo o su persistencia. Así, *Je me souviens* (1978) a modo de dietario, contiene 480 recuerdos sobre las notas tomadas por Perec entre 1973-1977, además de algunas páginas en blanco para que el/la lector/a-escritor recoja o anote sus propios recuerdos (como así lo hicieran sus amigos próximos, entre ellos, François George). Se nos vuelve a presentar, por tanto, un juego participativo además del intento por rescatar la memoria. Tal y como apunta François George respecto al trabajo de Perec sobre la memoria, citando a Husserl, *La subjetivité transcendente est sujetivité*¹⁰, y conexas al trabajo llevado a cabo por Perec, se muestra donde la presencia de una individualidad empírica se desplaza hacia una conciencia colectiva, una palabra que se torna anónima, desubjetivizada levantándose como memoria.

La vinculación entre espacio-escritura y, en definitiva, la configuración del lugar de la memoria presentada en la escritura errática es, desde *Espèces d'espaces* (1974), una suerte de manual para el paseante donde se muestra con claridad esta arquitectura. Así, desde *Espèces d'espaces* (1974) se hablaba de *La vida instrucciones de uso*, aludiendo al espacio como dirección a trazar de la mirada: "El espacio, es aquello que detiene la mirada, es aquello sobre lo que la vida descansa: el obstáculo: ladrillos, una esquina, un punto de fuga..."¹¹ Esta configuración del espacio como alquímica memoria tampoco queda ajena al guión y textos escritos por Georges Perec para el documental realizado por Robert Bober, *Récits d'Ellis Island. Histoire d'errance et d'espoir* (1979) y que, por otra parte, retoma las anotaciones de *Je suis né* (1990, publicación póstuma). En estas imágenes, el lugar de la memoria queda imbricado en el espacio histórico aventurando las fisuras presentes en la memoria colectiva. Ellis Island es un islote cercano a la Estatua de la Libertad, en el puerto de Nueva York. Entre 1892 y 1924, cerca de dieciséis millones de inmigrantes fueron encerrados,

9. Esta concepción de la escritura como "traza" se recoge en las obras ensayísticas de Jacques Derrida. Lo expuesto se refiere concretamente a: Derrida, Jacques, *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1971, p. 105, 139-140.

10. Georges, François, *Souvenirs, souvenirs...* REVISTA L'ARC, nº 76, pp. 40-42.

11. Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, Colection L'espace critique, 1974, p.109.

inspeccionados y juzgados antes de ser admitidos o expulsados de la tierra de la Libertad. Este lugar de la esperanza y del temor permanece en el imaginario del exilio bajo el nombre de la "Isla de las lágrimas". Anteriormente, Tierra del fuego en *W o el recuerdo de la infancia* (1975) se presenta como la isla imaginaria W donde las matanzas de Pinochet reducen a la isla los universos concentracionarios de la muerte. De este modo, en Perec se adopta la conciencia del propio recuerdo acercándonos a la propuesta de la ficción humana. El espacio de la concentración para los errantes se ha convertido con el tiempo en un museo, en el que las visitas son guiadas por un guarda que explica cómo estaba distribuido el espacio, dónde se realizaban las comidas, las revisiones médicas, y las preguntas sobre el origen de aquellas personas. Cuando Perec aparece, muestra en un álbum de fotografías cómo el itinerario de este pueblo se disuelve en la memoria. Los visitantes saben que este espacio alberga las esperanzas y las torturas de vidas anónimas o, quizá, algún familiar próximo, tal vez desaparecido. El espacio vacío intenta ser cubierto con múltiples panorámicas que sólo muestran parcialmente la tragedia. Unos tres mil suicidios en esas habitaciones, junto a los cambios de nombre, edifican las nuevas señas de identidad de quienes fueron los supervivientes. El espacio deambula simultáneo a esa multitud de presencias y ausencias de mujeres y hombres que pasaron por Ellis Island, simultáneos como memoria ante nuestra presencia. La escritura, en este sentido, se desplaza hacia lo indecible, un búsqueda que no se explica por la descripción sino por el cúmulo, las capas de historia, de memoria y tiempo que alojan los espacios visibles, los elementos invisibles que, bajo los escenarios cotidianos, permanecen.

Perec, para la descripción del proyecto de Ellis Island, añadiría: *Ellis Islans es para mí el lugar mismo del exilio, es decir, el lugar de la ausencia del lugar, el lugar de la dispersión. En este sentido, me concierne, me fascina, me implica, me interroga, como si la búsqueda de mi identidad pasara por la apropiación de ese lugar de deportación donde los funcionarios agotados bautizaban a los americanos a patadas, como si estuviera inscrito en alguna parte dentro de una historia que habría podido ser la mía, como si formara parte de una autobiografía probable, de una memoria potencial*¹².

Escritura, memoria y experiencia como proyectos plúrimos, en este sentido, abren algunas preguntas ante el paisaje de los medios de comunicación tales como: la imposición de una memoria global y, excluyente e impositiva ante la condición del sujeto y las experiencias no codificadas, planteamiento escritural, pues, que se desenvolvería sobre la experiencia, como Robert Liddell apuntaba, a finales de la década de los sesenta, detectando cómo el abuso de la palabra "experiencia" desvirtuaba la labor que sobre el trabajo de la memoria se muestra como posibilidad en la escritura, pues lo importante en esta labor no se atisba en el soporte de una experiencia sino en el alcance que se tiene de ésta¹³. Necesario es recordar cómo los inmigrantes españoles en los años sesenta marchaban hacia Francia, Alemania o Suiza y entre los que se encontrarían parte de los que hubieran llegado a dar con los huesos en la cárcel como presos políticos. Tan necesario como recordar que,



Récits d'Ellis Island, 1980

en las cavas de las calles como la rue de la Pompe, (distrito 16° de París), se han construido habitaciones donde continuar la vida. Y si hablamos de cómo puede hacerse la especulación de los espacios y de la vida —desde los textos de Perec—, es en consideración de la memoria como herramienta contra los estados de amnesia —todo va bien—. En las cavas de la rue de la Pompe, uno de los barrios más "conservadores", emigrantes portugueses, libaneses, turcos, bosnios, vietnamitas... construyen otras vidas en comunidad lejos de sus lenguas. Hacia las diez y media de la noche del seis de mayo de 1994¹⁴ llega al nº 30 de la rue de la Pompe, Zoe Deskina, mientras hablamos de los años pasados. Cuenta que Zenicapara ha desaparecido entre los cadáveres y, con ella, sus hijos... Detiene entonces su memoria. Parte de las palabras remiten a frases ya hechas, ya oídas. No sabemos hasta dónde se extiende el proyecto de la memoria, o si su minuciosidad reconstruye un espacio situado más allá de las imágenes y palabras, atravesando el lugar de la experiencia individual, hacia lo indecible: *"No sé si tengo nada que decir, sé que no digo nada; no sé si lo que tuviera que decir no es dicho por lo indecible (lo indecible no se agazapa en la escritura, es lo que la ha desencadenado mucho antes); sé que lo que digo es blanco, es neutro, es signo"*¹⁵.

12. Neefs, J./Hartje, H., *Images*, Paris, Seuil, 1993, p.169.

13. Liddell, Robert, *On the novel*, University of Chicago Press, 1969, p. 28-30.

14. Hacia marzo de 1998 regreso al antiguo domicilio familiar en París, Zoe Deskina unos meses más tarde al encuentro de 1994 marchó hacia Lisboa.

15. Perec, Georges, *W o el recuerdo de infancia*, op. cit. p.49.