

## PARÍS COMO PALIMPSESTO MEMORIAL EN GEORGES PEREC Y PATRICK MODIANO

### PARIS AS A MEMORIAL PALIMPSEST IN GEORGES PEREC AND PATRICK MODIANO

Esteve POCH VIOLAN

Universitat de Barcelona

estevepochv@gmail.com

**Resumen:** El siguiente artículo pretende explorar la relación que la obra de Patrick Modiano y Georges Perec mantiene con su ciudad natal y de qué manera, lejos de anclar París a la vanguardia temporal e histórica, la representan en tanto que anacrónica. Es decir, evidencian que el espacio urbano que habita está atravesado por una multiplicidad temporal que lo define y que no puede evitar. Así, centrándose en *En el café de la juventud perdida* y *Dora Bruder*, por un lado, se intentará exponer cómo el pasado, tanto personal como colectivo, de la Ocupación nazi de París es inseparable de un narrador que, o bien huiría de él o seguiría sus rastros por los barrios y calles de un espacio asaltado por un ambiente melancólico y onírico. Por otro lado, si bien la mayoría de la producción literaria de Georges Perec tiene una clara relación con París y lo urbano, será el proyecto *Lieux* el que sirva de apoyo para explorar de qué manera entiende la relación con lo habitable y cómo la memoria de una infancia perdida que habita en los lugares que vive en el presente determina una topografía que satura el espacio con multiplicidad de tiempos.

**Palabras clave:** Perec. Modiano. París. Memoria. Historia. Urbanidad. Topografía. Literatura.

**Abstract :** The following article aims to explore the relationship that the work of Patrick Modiano and Georges Perec maintains with Paris, their hometown, and in what way, far from anchoring the city to a historical avantgarde, they represent it anachronistically. That is to say, they make evident that the urban space is traversed by a temporal multiplicity that defines it. Focusing on *Dans le café de la jeunesse perdue* and *Dora Bruder* on one hand, we will try to show how the past, both personal and collective, of the Occupation of Paris is inseparable from a narrator who would either flee from it or follow its traces through the neighborhoods and streets of a space assaulted by a melancholic atmosphere. On the other hand, although the majority of Perec's literary production has a clear rapport with Paris, it will be the project *Lieux* that will serve as a support to explore how he understands the relationship with the space and how the memory of a lost childhood inhabits the places he lives in the present creating a topography that saturates the space with a multiplicity of times.

**Keywords:** Perec. Modiano. Paris. Memory. History. Urban space. Topography. Literature.

## **A** modo de pequeña introducción

Más que el escenario de una trama, en las obras de Modiano y Perec París es tanto protagonista como escritora. Así, gran parte de estas pueden ser leídas como tentativas de cartografiar una ciudad que, como todo espacio urbano, huye de cualquier verdad fija y, por tanto, cortocircuita cualquier ejercicio hermenéutico que se pretenda definitivo pues este solo puede ensayarse. Y es que lejos de entender la ciudad como una pura evidencia geográfica y física, como una simple delimitación terrestre reducible a ciertos parámetros en relación con sus habitantes, el idioma oficial, el país al que pertenece, etc. los dos escritores centran sus esfuerzos en viajar al centro de lo que no tiene centro, ya sea tanto rodeándolo como recorriendo su tangente.

Toda ciudad es una ciudad invisible, imaginada y constantemente experimentada y actualizada por los sujetos y colectivos que la habitan. Si bien su extensión física es concreta y delimitada, la experiencia que ofrece y las cartografías que genera son siempre infinitas. Así lo mostró de manera magistral Italo Calvino con sus 55 ciudades invisibles que no son otra cosa que la expresión de todas las posibilidades y embriones que anidan en un mismo espacio urbano. En la ciudad de Ersília, los habitantes tienden hilos entre las casas para establecer las relaciones que los unen. Una vez el espacio se vuelve impracticable, los ciudadanos se van, para, dejando los hilos atrás, reconstruir la ciudad de nuevo. Así, advierte Marco Polo, cuando se viaja por el territorio de Ersília, uno encuentra las ruinas de la ciudad abandonada (Calvino, 2022: 78); unas ruinas que no están hechas de piedra, monumento y huesos sino de un tejido, un texto, cuya forma cifra la memoria de aquellos que habitaron ese espacio. Obras como *Lieux* de Perec, *En el café de la juventud perdida* o *Dora Bruder* en el caso de Modiano son intentos de reseguir los hilos, tanto en su dimensión de ruina y memoria como en lo que tienen de texto, que conforman la ciudad de París.

La ciudad de Ersília apunta hacia dos cuestiones fundamentales para entender la obra de sendos escritores en relación a la representación literaria de la ciudad y que constituyen el núcleo argumental del presente artículo: en primer lugar, que lo urbano es lenguaje y que, por lo tanto, se lee pero también se escribe y, en segundo lugar, que, a diferencia del espacio frío y objetivable de la ciudad entendida lejos de la experiencia de sus habitantes, lo urbano permite y cobija el tiempo, tanto histórico como vivido.

## **Una topografía espectral**

La similitud de muchas de las novelas de Patrick Modiano en las que la ciudad de París ocupa un lugar central es un lugar común en la crítica y la recepción que se ha hecho del autor. Sin embargo, dicha similitud no apunta, *per se*, hacia ninguna negatividad pues lo que indicaría, desde nuestro punto de vista, es la infinita vastedad de la representación de todo espacio urbano. El triángulo formado por París, una desaparición y su búsqueda o intento de reparación bajo una estructura típicamente detectivesca se repite, pero esto no significa que dicha repetición sea tautológica. La memoria del París de la Ocupación, sus personajes y las relaciones sociales establecidas en la *Trilogía de la Ocupación*; la recuperación de las huellas biográficas de una niña desaparecida durante la guerra y el ensamblaje con el París de *Los Miserables*, de su infancia y la adolescencia del padre del narrador en *Dora Bruder*; el recuerdo del Mayo del 68 y las prácticas urbanas del situacionismo en *En el café de la juventud perdida*, etc. evidencian que las ruinas sobre las que se erige el espacio urbano están hechas de tiempo y de memoria. Y es este material el que Modiano va a buscar porque es el que necesita para escribir. En este sentido, habría que entender la criticada similitud como lo que cohesiona un proyecto literario

que es eminentemente un proyecto urbano ligado a la representación de la capital de Francia y la recuperación de su memoria en los espacios que la componen.

El narrador que construye el escritor francés sigue de manera obsesiva los hilos que conectan las ausencias en una ciudad que se ha erigido por encima oscureciendo lo que podría iluminar una memoria colectiva marginal que se encuentra lejos de la memoria institucionalizada. Así, la reconstrucción de la huidiza vida de Louki toma, necesariamente, una forma coral en *En el café de la juventud perdida*. Sus huellas pueden seguirse en el cuaderno de puntos fijos de Bowling que continuará Pierre Caisley y en el que se reconstruye una cartografía de la vida cotidiana de los habitantes de una ciudad que poco tiene que ver con sus monumentos más emblemáticos. El mapa de París que surge del cuaderno es el de los puntos fijos y los trayectos que se trazan para llegar a ellos. Sin embargo, el método del cuaderno fracasa precisamente porque Louki está en una fuga permanente y no puede fijarse más allá del reposo, transitorio, en lo que Roland llamará las zonas neutras. Estas estarían caracterizadas por la aparente ausencia de toda historia personal, por la carencia de cualquier huella biográfica y, por tanto, gozarían de cierta estabilidad. Estas delimitaciones son, pues, «sitios de paso en donde no le pedían a nadie que se identificase y era posible esconderse» (Modiano, 2017: 98). Los paseos nocturnos de Roland y Louki terminan siempre en una zona neutra donde puedan descansar de un pasado que, lejos de sus fronteras, siempre amenaza con volver.

La topografía parisina en la que viven Roland, Louki y los parroquianos de Le Condé estaría conformada por los puntos fijos del mapa de Bowling, que tendrían una especie de magnetismo, y las zonas neutras de Roland. Umbrales «en donde estaba uno en las lindes de todo, en tránsito, o incluso en suspenso» (Modiano, 2017: 97). El descubrimiento de Roland sería una especie de meta y paraíso para Georges Perec, quien, como veremos, funda su conquista del espacio en la ausencia de cualquier posibilidad de fijación y la ineludible intromisión de la memoria en los espacios que se habitan. Así, escribe:

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, imuables, enracinés; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources: Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né [...]. De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question. (Perec, 1974: 122)

Sin embargo, la posibilidad de la existencia de zonas neutras, espacios seguros donde la ausencia se vive como un refugio en el que el sujeto estaría a salvo de un pasado ominoso que le persigue es, también, una quimera en la obra de Modiano. De alguna manera, podríamos entender el suicidio de Louki como la desesperada conclusión de la imposibilidad que apunta Perec y que, para él, funciona como punto de partida. El pasado personal de la protagonista y de Roland no puede mantenerse a raya pues las zonas neutras están llenas de porosidades. Los rodeos que los personajes de Modiano toman cuando recorren la ciudad a pie se entienden a la luz de la neurótica necesidad de evitar mirar los fantasmas del pasado de frente. Los recorridos de, por ejemplo, Louki y Roland poco tienen que ver con la tangencia espacial y la eficiencia temporal que caracterizan la urbanización de las ciudades en la modernidad. Si bien, cartografía en mano, sus itinerarios pueden parecer rodeos sobre un plano espacial, están dirigidos por la tangencia en un plano temporal pues, en palabras de Roland, eran «una línea recta que iba tierra adentro» (Modiano, 2017: 122). Lejos del lenguaje clásico de la cartografía que permitiría poner al servicio de la representación de la realidad el lenguaje del cálculo que traza una continuidad con la creación utilitaria y racional del espacio urbano por parte del urbanismo

moderno, Modiano inscribe sus novelas y sus personajes en una arqueología donde la ciudad estaría gobernada por una sensación de indeterminación temporal que la situaría, constantemente, en una encrucijada.

Los trazos que dibujan sus recorridos y que articulan una arquitectura personal de la ciudad tienen sentido solamente en relación con una negatividad que se pretende evitar a toda costa. Esta negatividad es la del «pánico que entra de vez en cuando al pensar que las comparsas que hemos dejado atrás pueden volver a encontrarnos y pedirnos cuentas» (Modiano, 2017: 105). Así, Roland evita a toda costa volver a los lugares de su infancia, lo que significaría abrir la posibilidad de encontrarse con fantasmas en la orilla izquierda del Sena. Sin embargo, es lo propio del fantasma que su aparición tenga un carácter intempestivo. Los personajes que pueblan sus novelas, o están sujetos a la aparición repentina y repetitiva de su pasado o, como en el caso de Guy Roland en *Calle de las Tiendas Oscuras*, a su ausencia y, por tanto, abocados a su recuperación imposible.

El París que construye Modiano es, pues, una ciudad poblada de fantasmas cuyas apariciones provocan el mareo en tierra firme de quien, ilusoriamente, se cree habitante de un tiempo y espacios estables. La memoria brota por entre las calles, los edificios, los lugares que participan del trazado que los personajes de sus obras escriben en la Ciudad de las Luces. Sin embargo, el desenlace de *En el café de la juventud perdida* está marcado por la desmemoria que caracteriza la ciudad de las franquicias y el consumo donde todo rastro memorial se ha querido eliminar en aras de privilegiar un presente vacío y aséptico que solo permitiría una memoria institucionalizada. La rugosidad del espacio sería, así, alisada obliterando cualquier posibilidad de aparición de la intempestividad del pasado. Roland vuelve a Le Condé, ahora convertido en la marroquinería Au Prince de Condé:

pegué la frente al cristal del escaparate para ver si había aún un vestigio cualquiera del café: un lienzo de pared, la puerta del fondo, [...]. Nada. Todo era liso y estaba tapizado con un tejido naranja. Y lo mismo pasaba por todo el barrio. Al menos, no corría uno el riesgo de toparse con fantasmas. (Modiano, 2017: 120)

Esta neutralización del pasado que vuelve nos lleva a la pregunta, que suena como un bajo continuo, en muchas de las obras de Modiano así como en el proyecto literario de Georges Perec y que tendría relación con la posibilidad de manifestación y de retorno del espectro del pasado en un tiempo histórico caracterizado por la cosificación del mismo mediante la industria cultural y la aséptica obligación moral del recuerdo sobre la que se han constituido las democracias liberales después de 1945<sup>1</sup>. Un tiempo histórico cuyas producciones culturales parecerían tener una fijación neurótica con el pasado y su representación dentro de un presente que lo repele. Andreas Huyssen se pregunta, al respecto, «how do we evaluate the paradox that novelty in our culture is ever more associated with memory and the past rather than with future expectations?» (Huyssen, 1995: 6). En este sentido, el síntoma manifiesto en las obras de estos autores evidenciaría imposibilidad de sellar el presente para evitar los asedios del pasado y que, entonces, lo crucial sería diferenciar entre el retorno *del* pasado

---

1 Ver GUMBRECHT, H. U. (2010). *Lento presente. Sintomatología de un nuevo tiempo histórico*, Madrid: Escolar y Mayo editores.  
HUYSEN, A. (1995). *Twilight Memories*, London: Routledge.  
TRAVERSO, E. (2019). *Melancolía de izquierdas. Después de las utopías*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

y el retorno *al* pasado siendo el primer gesto lo que pretenderían reivindicar en contraposición a una memoria hegemónica e inocua que estaría lejos de densificar los espacios que habita.

La memoria del siglo XX se entiende como la memoria de un siglo de totalitarismos que se presenta en la esfera pública y cultural del siglo XXI como el advertimiento abanderado por las democracias occidentales que, después de la caída del Muro, «asumió la forma de una teodicea secular que, en el epílogo de una centuria de violencia, incorporaba las lecciones del totalitarismo» (Traverso, 2019: 24). Tanto Perec como Modiano escriben a contra pelo de una memoria que sobrevive para legitimar un orden económico y social que, en relación con el horror acaecido, se presentaría como la única vía de acceso posible al pasado. En el *Konvolut N* del *Libro de los Pasajes*, Benjamin ya alertaba de este estéril y políticamente no neutral uso de la memoria que Traverso interpreta como la hegemonía del debate público sobre la historia en las sociedades occidentales modernas:

El homenaje o la apología procuran encubrir los momentos revolucionarios del curso de la historia. Lo que de verdad les importa es establecer una continuidad [...]. Se les escapan aquellos lugares donde la tradición se interrumpe y, con ello, sus peñas y acantilados, que ofrecen un asidero a quien quiera ir más allá de ella. (Benjamin, 2011: 476)

Las apariciones fantasmales que pueblan la ciudad de París en *El café de la juventud perdida* o *Dora Bruder* nos advierten que no existe linealidad temporal posible en una ciudad cuya historia es una historia criminal, ya sea como víctima o verdugo. Aunque haya una pretensión por neutralizar y reprimir la memoria de los espacios, esta acaba siempre por (re)aparecer; como en Ersília, uno quisiera olvidarse de los hilos que testimonian las existencias pasadas pero lo único que puede hacer es cambiar la ciudad de lugar sin, por ello, poder eliminar la memoria del lugar donde fue tejida. La superposición temporal y la imposibilidad de mantener a raya el pasado tiene lugar en el París de Modiano que es el París de la Ocupación, el del Mayo del 68 y, también, el de la desmemorialización de los espacios.

Lo que sobre una cartografía lisa parecería un recorrido turístico o un espacio de visita obligada como puede ser la avenida de los Campos Elíseos cifra una memoria que se querría silenciada por vergonzosa y criminal. Modiano arroja luz sobre la pretendida neutralidad de todo monumento cuya conmemoración se querría siempre clara y distinta, incuestionable en su necesidad y moralidad. En *El lugar de la estrella*, Saúl e Isaac, dos policías colaboracionistas, obligan a un judío francés a realizar lo que llaman un itinerario turístico por el distrito XVI. El interés de dicho itinerario está formado solamente por los monumentos históricos ocupados por la Gestapo que Modiano reproduce emulando las famosas descripciones y anotaciones exhaustivas à la Perec. De la misma manera, cuando en *La ronda nocturna* el protagonista recuerda el momento en el que decidió abandonar a toda costa la pobreza y, por tanto, deshacerse de cualquier escrúpulo que le impidiera participar de las actividades criminales que su pandilla lleva a cabo bajo la ciudad ocupada, pasa por la Plaza de L'Étoile y Les Champs-Élysées, cuyos faroles «no han cumplido sus promesas. Esta avenida, que de lejos parece tan majestuosa, es uno de los lugares más viles de París» (Modiano, 2023: 206). No es baladí que uno de los lugares más emblemáticos de lo que fue la capital del siglo XIX y, por tanto, uno de los espacios desde el que organizar su centralidad esté cargado con una memoria silenciada de manera interesada. Lejos de la invención narrativa, Éric Hazan también lo recuerda cuando afirma que «históricamente, los Champs-Élysées han sido el mayor eje del París colaboracionista», remontándose hasta 1870, explicando cómo «se rompían allí las sillas y las barras de los cafés por ser los únicos que abrían a los prusianos» (Hazan, 2010: 34). Durante la ocupación, «todos los días, durante cuatro años, se estuvo

realizando el cambio de guardia de la Wehrmacht en los Champs-Élysées: a mediodía, empezando desde la glorieta, la guardia entrante desfilaba con música hasta la Étoile» (Hazan, 2010: 34).

### Una memoria no clausurada

Tal vez Roland, en *El café de la juventud perdida*, haya podido escapar de sus fantasmas, que habitan en la orilla izquierda, pero aquello que lleva a Louki a la desesperación, aquello que una y otra vez emerge de manera intempestiva, no son sus propios fantasmas sino aquellos que habitan en un espacio compartido, en una especie de indeterminación que precede la existencia vivida del sujeto y cuya presencia siempre se encuentra en diferido. Modiano construye un narrador que parece compartido en muchas de sus obras y que sería tremendamente sensible a los embates de la memoria de un pasado que le precede. Así, leemos en *Libro de familia*

Je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance. J'étais sûr par exemple d'avoir vécu dans le Paris de l'Occupation puisque je me souvenais de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'histoire ne mentionne. Pourtant j'essayais de lutter contre la pesanteur qui me tirait en arrière, et rêvais de me délivrer d'une mémoire empoisonnée. (Modiano, 1977 : 116)

O en *Dora Bruder* : «Beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945, l'année de ma naissance» (Modiano, 1997: 98).

La no linealidad y la anacronía que parecen vertebrar la concepción tanto espacial como temporal de muchas de sus novelas se hace eco de un síntoma presente en muchas de las producciones culturales de la segunda mitad del siglo XX, a saber, la negación del tiempo cronológico como único tiempo posible. Así, las obras de Modiano y Perec, pero también Sebald o Ugrešić en el ámbito de la literatura y Christian Boltanski o Anselm Kiefer en las artes plásticas juegan con lo que Graciela Speranza llama un tiempo topológico que «se expande, se contrae, se pliega, se riza, se acelera, se detiene y enlaza otros tiempos y otros espacios» (Speranza, 2017: 18). La manera como el pasado vuelve para mostrar que, en realidad, nunca se había ido del espacio que habita en las ciudades de París, Berlín, Amberes, la costa este de Inglaterra, etc. cifra una memoria frágil difícil de perpetuar. Lo que estos autores ensayarían una y otra vez es insertar la memoria de lo que en un momento fueron las vidas cotidianas de personas concretas en un espacio que, ahora, les habría dado la espalda. De esta manera, se entiende el espacio de la memoria y la memoria de los espacios de forma estratificada. Lejos de comulgar con las pretensiones de la conmemoración que pretendería alejar el pasado y neutralizar sus asaltos, se vehicula una concepción temporal caracterizada por la contemporaneidad de lo no contemporáneo, por la simultaneidad de lo diacrónico.

La fijación neurótica por el pasado obliga a cuestionar la manera con que el presente se relaciona con este precisamente porque parecería imposible incardinarlo con el pasado o el futuro de manera secuencial. La desnaturalización del vínculo entre tiempo y tiempo histórico lleva a la desintegración de la temporalidad histórica bajo las premisas del progreso, entendida como una teleología. Así, la segunda mitad del siglo XX produce, tanto en la práctica histórica como en la esfera artístico-literaria, una especie de mosaico que haría pensar en un retorno de la *Historie* alemana entendida como conjunto de narraciones sobre el pasado que invalidan la posibilidad del gran río de la historia para iluminar la multiplicidad de afluentes. De alguna manera, lo que tanto Perec como Modiano buscarían en la ciudad de París serían las piezas de este mosaico que, de entrada, se sabría inagotable.

La reivindicación de la anacronía, el retorno del pasado y la anticipación del futuro que caracterizan muchas de las producciones artísticas y culturales de la segunda mitad del siglo XX constituyen la arquitectura de una de las novelas más leídas de Modiano: *Dora Bruder*. Tal vez sea en esta pequeña novela donde el carácter espectral de la ciudad de París se manifiesta en toda su complejidad tanto espacial como temporal. Una vez más, el narrador actúa de detective en una ciudad que juega al escondite y que borra el rastro de toda huella que pueda concluir la búsqueda. La reconstrucción de una memoria cegada por la ocupación nacionalsocialista de París es lo que motiva la búsqueda tras el encuentro con el anuncio de una desaparición. A partir de algunas certezas documentales, Modiano construye un narrador que funcionaría como una especie de dispositivo sensorial que sería capaz de establecer vinculaciones entre el tridente compuesto por, en primer lugar, la acumulación archivística de documentos y registros, en segundo, el espacio urbano de París y, por último, la memoria en toda su vastedad pues comprende tanto la personal como la generacional o colectiva. Así, como en otras de sus novelas, vuelve a trazar una genealogía de la memoria secreta de la ciudad de París que cuestionaría las pretensiones de restitución monumentalizada y espectacularizada por parte de la historiografía tradicional.

La imposibilidad de trazar una memoria secuencial se hace evidente ya en las primeras páginas en las que el narrador da cuenta de la incapacidad de discernir entre el invierno de 1965 y el de 1942. El primero hace referencia a la noticia de la desaparición de Dora en el barrio del Boulevard Ornano que lleva a el narrador a la infancia compartida con su madre en el mercadillo de Saint-Ouen y, el segundo, evoca el recuerdo de los paseos recurrentes en ese mismo barrio durante 1965. El mismo lugar alberga, pues, el cruce de tres memorias que, sin embargo, consiguen salir de la esfera privada e individual para incrustarse en el espacio común. La porosidad temporal no solamente influye en los recuerdos y en la falta de precisión de estos, sino que, también, tiene lugar en el espacio. La búsqueda de las huellas de Dora en la ciudad es, también, la atestación de las ruinas que componen un espacio del que solo quedan los frágiles hilos. Si el narrador puede cruzar las existencias de su propio padre, de Dora, de su infancia, pero también de los personajes de Victor Hugo o el Antoine Doinel de Truffaut es, precisamente, porque el espacio geográfico de la ciudad se lo permite. Como si estuviera siguiendo las huellas de la fuga de Cosette y Valjean por el barrio imaginario de Picpus, el narrador se encuentra con que el lugar donde se esconden se sitúa «exactement au 62 de la rue du Petit-Picpus, la même adresse que le pensionnat du Saint-Coeur-de-Marie où était Dora Bruder» (Modiano, 1997: 51). El nivel de estratificación y la manera cómo los sedimentos determinan lo que se muestra llega hasta el punto en que no solamente aquello vivido sino también lo representado, lo imaginado y lo posible configuran la arquitectura de las calles, los barrios, los edificios de un lugar que es más que un escenario.

En *Dora Bruder* la memoria tiene lugar. La existencia de una memoria está ligada a los espacios que la permiten. La primera obra que escribió Modiano, *El lugar de la estrella*, ya apunta hacia esta espacialización de la memoria pues hace referencia tanto a un lugar concreto de la ciudad, la Place de l'Étoile, como a el lugar en el que los judíos debían llevar la estrella de David así como la memoria criminal que habita en los espacios de la deportación y la Ocupación. Las personas desaparecidas como Dora son aquellas que, precisamente, dejan pocas trazas y cuyo rastro es difícil de seguir. Sin embargo,

elles ne se détachent pas de certaines rues de Paris, de certains paysages de banlieue, où j'ai découvert, par hasard, qu'elles avaient habité. Ce que l'on sait d'elles se résume souvent à une

simple adresse. Et cette précision topographique contraste avec ce que l'on ignorera pour toujours de leur vie. (Modiano, 1997: 28)

y que solo un ejercicio literario como este podría reparar. Recuperando las zonas neutras de Roland, la tarea del narrador que busca los rastros de la joven desaparecida, sería la de recuperar y sacar a Dora de la zona neutra en la que se encuentra, una zona que sería imposible de delimitar pues ocuparía la ciudad entera. El anuncio que encuentra en el *Paris-Soir* no sería otra cosa que un auxilio emitido desde esa zona gris, una petición por, como mínimo, recuperar el estado civil de los desaparecidos que es, precisamente, lo primero de lo que se carece en las zonas neutras.

El narrador persigue el rastro de la joven desaparecida y de sus padres en el invierno de 1942 pero, leemos, sus pistas «se perdent dans la banlieue nord-est, au bord du canal de l'Ourcq» (Modiano, 1997: 29). Durante toda la novela presenciamos cómo algunos lugares de la ciudad están cargados con un recuerdo en potencia cuya aparición siempre es inminente; son lugares cuya capacidad de contener y hacer emerger el recuerdo espectral de las vidas perdidas asalta al narrador. De esta manera, el rastro de Dora por la ciudad no es único ni tampoco tiene un carácter cronológico, sino que su ausencia se encuentra presente en diferentes lugares a la vez. Las calles por las que el narrador pasea contienen esquirlas de otros tiempos que conviven con la vida cotidiana, indiferente, que tiene lugar en cualquier gran ciudad. La nueva cartografía de París que Modiano articula es una cartografía saturada de memoria y de pasado que, en la mayoría de los casos, apunta hacia el sufrimiento producido por la Segunda Guerra Mundial y la Ocupación de la capital francesa. Es en las calles más anodinas, los edificios anónimos donde el narrador construye un monumento a las vidas minúsculas en una ciudad que habría querido olvidar. El encuentro con el pasado ocurre más allá de la voluntad del sujeto. Lejos de la conmemoración restringida a un calendario y bajo el dominio de los intereses de un presente hegemónico, el pasado asalta un presente y un sujeto cuya capacidad de ver no está siempre asegurada. El narrador habita siempre un tiempo sincopado que se encuentra entre el pasado que busca y le asalta y el presente que vive. El París en el que rastrea las huellas de Dora se muestra igual de desierto y silencioso que el día en que esta desapareció. El rastro que su fuga dejó en la ciudad se encuentra más allá de los archivos y los registros cuya información siempre llega tarde.

¿Pero, por qué esta insistencia del pasado en reaparecer? ¿Por qué este no se integra en un presente que lo aceptaría y se construiría en base a lo acontecido? La hipótesis, aquí, es que el pasado que vuelve es el pasado reprimido, aquel que el presente no ha podido experimentar y, por tanto, comprender. En este sentido, es significativo que en *Dora Bruder* las trazas buscadas sean las de la infancia, una infancia truncada, como la de Perec, por el paso de la Historia. Giorgio Agamben en *Infancia e historia* aventura una hipótesis que resulta fecunda para entender algunas de las cuestiones planteadas en este artículo. El concepto de infancia afirma, funciona como un *tertium non datur* que rompe el binomio entre lo diacrónico y lo sincrónico, entre lo semántico y lo semiótico; la infancia sería un estadio previo a la adquisición de lenguaje, pero no por ello opuesto, sino que necesario y que, además, contendría la posibilidad de toda experiencia. El filósofo italiano escribe que «sólo porque hay infancia del hombre, solo porque el lenguaje no se identifica con lo humano y hay una diferencia entre lengua y discurso, entre lo semiótico y lo semántico, solo por eso hay historia, solo por eso el hombre es un ser histórico» (Agamben, 2003: 71). En el otro extremo, Agamben sitúa la larva. Juntas, posibilitarían el acontecer de la historia y su transmisión. La larva, como el infante, es un significante inestable que requiere de una estabilización para poder jugar el papel asignado dentro

de un determinado conjunto social; este papel se entiende precisamente porque el muerto, una vez muerto, no se convierte de manera inmediata en antepasado, sino que pervive en estado de larva. La hipótesis aquí es que la larva parece resurgir, como el espectro, continuamente porque el presente histórico se demuestra como incapaz de darle sepultura. En este sentido, se entiende como necesaria e imperativa la búsqueda de Dora en cuanto larva, precisamente, para poder darle sepultura y permitir que el pasado sea experimentado y, por lo tanto, incardinado a un presente, ahora, desorientado.

Cuando Hans Ulrich Gumbrecht escribe que

eso —murmuro con cierta resignación— sólo significa que no podemos o queremos transformar, sean cuales sean los motivos, lo pasado en *experiencia*, en una experiencia —el término suena insoportablemente positivo— que debe ayudarnos a crearnos una imagen del futuro. (Gumbrecht, 2010: 55)

parece dialogar con Agamben y entender que la insistencia de la larva en habitar el presente no es otra cosa que la expresión del pasado que no ha sido *experimentado* y, por tanto, se dilata en un presente incapaz de tratarlo. Y entonces el inconveniente aparece bajo la incapacidad de huir de su reaparición pues

la verdadera continuidad histórica no es la que cree que se puede desembarazar de los significantes de la discontinuidad relegándolos en un país de los juguetes o en un museo de las larvas, sino que los acepta y los asume ‘jugando’ con ellos, para restituirlos al pasado y transmitirlos al futuro. (Agamben, 2003: 124)

Tal vez esta sea una de las principales diferencias entre el tratamiento del pasado tal como se refleja en *En el café de la juventud perdida* y *Dora Bruder*. En la primera novela, asistimos a la desesperada huida de Louki, Roland y los parroquianos del café Le Condé de un pasado que parece ir más allá de su existencia personal y privada y que se muestra como imposible de determinar. La ambigüedad con la que está cargado indicaría su ubicuidad, tanto temporal como espacial. En cambio, en *Dora Bruder* es el narrador el que se quiere hacer cargo de ese pasado y es él quien va en su búsqueda, aunque, inevitablemente, siempre llegue tarde. Así, se establece una relación dialéctica en la que el narrador está abierto a recibir las visitas de los fantasmas que persigue.

De esta manera, lo que tiene lugar en sendos ejercicios literarios es una representación de la ciudad de París que es siempre anacrónica en la medida en que nunca concuerda con el tiempo de su escritura. En un breve artículo sobre el concepto de anacronismo en el ejercicio del historiador que cuestionaría ciertos presupuestos de la escuela del grupo de los *Annales*, Jacques Rancière articula una sugerente defensa de este concepto para el pensar histórico. El discurso histórico, defiende, se erige como científico usando procedimientos poéticos para resolver cuestiones filosóficas que agitarían sus cimientos. El filósofo francés detecta que el terreno de lo que se puede verificar termina cuando empieza a usarse el término de anacronía como acusación. En este sentido, el pecado del historiador no sería, tanto, ubicar de manera errónea algunos hechos en la cronología temporal sino confundir épocas y, por tanto, mezclar regímenes de verdad distintos. La anacronía, en este sentido, presupone segmentos temporales idénticos a sí mismos, impenetrables y cerrados que, por ende, no pueden admitir sucesos restringidos a otras épocas. Así, «el anacronismo emblemiza un concepto y un uso del tiempo en el que éste ha absorbido, sin dejar huellas, las propiedades de su contrario, la eternidad» (Rancière, 2022). Pero las huellas existen y su rastro ocupa el espacio que se habita en el presente. Contra esta concepción temporal, Patrick Modiano representa su tiempo y el espacio

que habita anacrónicamente y, así, los sitúa fuera de su tiempo o, lo que es lo mismo, los vuelve aún más contemporáneos. Como Rancière, defiende un uso positivo de la anacronía que cuestionaría las pretensiones lineales de la narrativa modernista y de la disciplina historiográfica en su relación con el acontecer. Una anacronía que permita una ruptura con el propio tiempo sabiendo que «esta misma ruptura es posible sólo gracias a la posibilidad de conectar esta línea temporal con otras» (Rancière, 2022), gracias a la heterogeneidad temporal que se manifiesta en un mismo presente.

Este ejercicio que convoca la multiplicidad temporal en un mismo espacio urbano presente en las obras mencionadas de Patrick Modiano es parecido, a el recuerdo de la infancia berlinesa que articula Walter Benjamin en *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*. En ambos casos hay un uso deliberado de la anacronía como acceso privilegiado a un presente que no se reconoce a sí mismo. En el inicio del fragmento «La caja de letras» escribe que aquello olvidado es irrecuperable, pero no por eso estéril pues, aunque olvidado, sigue ejerciendo un poder determinante en el sujeto precisamente porque «lo olvidado parece estar cargado con toda aquella vida que aun vívidamente nos promete» (Benjamin, 2015: 48) y que, aunque no realizada, vive en el presente como posibilidad, o sea, como falta. Este aun no, esta falta que habita el presente y se manifiesta como un pasado ambiguo e imposible de clausurar es lo que, precisamente, Benjamin buscará en los pasajes de París. Estos, como muchos de los espacios que componen la cartografía parisina tanto de Modiano como de Perec, están en el umbral entre el interior y el exterior, del espacio público y privado, del interior burgués y de la calle anónima. «Edificios del sueño colectivo» (Benjamin, 2011: 412), Benjamin acude a las ruinas de los pasajes para recuperar el aún no de las imaginaciones oníricas de las épocas pasadas que, aunque en ruinas, perviven en el presente urbano que los integra como si de un palimpsesto se tratara. Va en busca de «los descartados objetos del mundo de sueños de la generación de los padres» para evidenciar que «la fantasmagoría del progreso había sido un espectáculo montado y no la realidad» (Buck Morss, 1995 : 314). Los pasajes, convertidos en ruinas, densifican un presente que se quería liso; el filósofo, como el narrador de las obras de Modiano, pasea por las calles de París acercando el oído para escuchar lo que los vestigios pueden decir. La ruina, los pasajes, así como los panoramas, no son solo el resultado de la decadencia física sino que sirven para explorar la complejidad de la historia así como, también, la no-linealidad temporal y la intersección entre el tiempo y espacio individual y el colectivo.

La insistente fijación por los pasajes parisinos o por los pequeños objetos en desuso de los primeros años del capitalismo a finales del siglo XIX se entiende como una lectura de esta realidad material en tanto que «materia fracasada: [que es] la elevación de la mercancía a nivel de la alegoría» (Benjamin, 2011: 225), es decir, que es la existencia del acontecer, el tiempo acontecido y la falta en el presente. Así, la lectura parisina se convierte, otra vez, en una lectura anacrónica. Las ruinas de los pasajes se convierten en lugares que posibilitan el acceso privilegiado a momentos olvidados de la historia, al pasado que ha quedado en los márgenes. Para ello, es necesario llevar a cabo una especie de arqueología urbana que sacaría a la luz las diferentes capas enterradas que, no por ello, estarían clausuradas. Retomando la lectura de Agamben, tanto Modiano como Benjamin tumbarían la ciudad en el diván para poder escuchar aquello que aguarda en su inconsciente. Tanto en el trabajo arqueológico como en el psicoanalítico, «se trata de acceder a un pasado que no ha sido vivido y que, en consecuencia, no puede definirse técnicamente como ‘pasado’, sino que ha permanecido, de algún modo, como presente» (Agamben, 2019: 142). A través de lo más cotidiano, de los objetos y manifestaciones insignificantes es como mejor se conoce qué lugar ocupa el presente en su presente.

## Un proyecto monstruoso

Lo que motiva la escritura de *Dora Bruder* y construye su trama narrativa es la búsqueda y reconstrucción del rastro de una niña desaparecida durante la Ocupación nazi de París. Es esta búsqueda la que, a su vez, dibuja una cartografía de la capital que, lejos de los grandes discursos, iluminaría las rugosidades del espacio urbano que la cobija. De la misma manera, lo que motiva y detona gran parte de la obra de Georges Perec, una obra que es inseparable de la ciudad que habita, es, también, una búsqueda. En este caso, pero, la búsqueda apunta hacia la recuperación de los recuerdos que habitan en la propia infancia a través de los lugares en que esta tuvo lugar.

El 7 de julio de 1969 Georges Perec escribe una carta a Maurice Nadeau, su editor, en la que le expone el estado de algunos de sus proyectos. En ese momento, el escritor tiene en mente la redacción de un proyecto autobiográfico compuesto por cuatro libros cuyo tiempo de redacción sería, ni más ni menos que doce años, exactamente el tiempo que tardaría en completar *Lieux*, el último libro del proyecto. Este último es un ejercicio autobiográfico monumental que tiene el espacio urbano como principio y fin y que, tal vez, sea uno de los mayores intentos de aprehender el espacio que se habita llevado a cabo por un escritor. Así lo expone en la carta enviada:

J'ai choisi, à Paris, douze lieux, des rues, des places, des carrefours, liés à des souvenirs, à des événements ou à des moments importants de mon existence. Chaque mois, je décris deux de ces lieux; une première fois, sur place (dans un café ou dans la rue même) je décris 'ce que je vois' de la manière la plus neutre possible [...]; une deuxième fois, n'importe où [...] je décris le lieu de mémoire, j'évoque les souvenirs qui lui sont liés, les gens que j'y ai connus, etc. Chaque texte [...], est, une fois terminé, enfermé dans une enveloppe que je cache à la cire. [...] Je recommence ainsi pendant douze ans, en permutant mes couples de lieux selon une table (bi-carrés latins orthogonaux d'ordre 12) qui m'a été fournie par un mathématicien. (Perec, 1990: 58)

Para comprender mejor el motivo de los doce lugares, es pertinente seguir la clasificación que hace Claude Burgelin (Burgelin, 2023): tres se refieren a momentos determinantes de su infancia (la rue Vilin, la rue de l'Assomption y la rotonda de Franklin-Roosevelt). La rue Saint-Honoré es donde se encuentra la habitación del estudiante protagonista de *Un homme qui dort*. Los tres lugares del Barrio Latino (el carrefour Mabillon, Contrescarpe y la plaza Jussieu) remiten a los últimos años de la vida estudiantil. Hay cuatro lugares con los que mantiene una relación menos intensa e, incluso, arbitraria (avenida Junot, plaza de Italia, rue de la Gaîté y el pasaje Choiseul); para acabar, el último lugar, también en un sentido cronológico, es la île Saint-Louis, donde vive la ruptura amorosa con Suzanne Lipinska, vivencia que sería el detonante del proyecto. Estos son los lugares que Perec escoge y que funcionarían como epítome de la ciudad entera y conformarían los puntos cardinales para una orientación tanto temporal como espacial. Sin embargo, no son los únicos lugares que aparecen pues Perec menciona, continuamente, otros espacios parisinos que recorre en tránsito hacia uno de los doce lugares, así como Villard-de-Lans o el Moulin d'Andé.

Estos 288 sobres dibujarían una cartografía íntima y colectiva que, lejos del lenguaje de los mapas cuya utilidad se halla en facilitar el itinerario y evitar la desorientación, estaría conformada solamente por textos que, más bien, invitarían al desorden temporal. Como en muchas obras del escritor francés, la fijación por una estructura formal compleja se encuentra al mismo nivel de producción de sentido que lo que enmarca.

En este caso, la arquitectura que permite *Lieux* es condición de posibilidad para la representación del espacio urbano que Perec ensaya y que se encuentra entre lo real y lo recordado, entre la

memoria y el lugar de donde esta se desprendió. El bi-cuadrado latino es el resultado de la superposición de un cuadrado latino ortogonal A y otro B formando un cuadrado con  $n$  líneas y  $n$  columnas que contiene  $n^2$  pares de A x B y en el que cada línea y cada columna contiene exactamente una vez cada elemento de A y una vez cada elemento de B. Un dispositivo que permitiría, de manera exhaustiva y sin repetición, recorrer dos series de  $n$  elementos que combinan todos los 'réels' y todos los 'souvenirs' de doce lugares parisinos, todos los meses del año, durante doce años que duraría el proyecto.

Si, como afirma en múltiples ocasiones, el tiempo es el núcleo del proyecto, lo que la compleja arquitectura permite es, distribuyendo los elementos en una cuadrícula, espacializar el tiempo de la memoria que pretende rescatar. Es a partir de la cuadrícula que la dimensión espacial y la dimensión temporal pueden encontrarse bajo la luz del ejercicio memorial que, lejos de la tradición narrativa modernista, sería imposible de decantar de uno u otro lado. Así, como en Modiano, en Perec la memoria también tiene lugar. Ahora bien, es como si esta tuviera la capacidad de arrastrar el lugar hacia su territorio y frustrar cualquier enraizamiento en un presente determinado. Otra vez, asistimos a la imposibilidad del presente, en su dimensión temporal y espacial, de mantenerse idéntico a sí mismo e invulnerable a los embates tanto del pasado como del futuro. El presente y el espacio en el que tiene lugar se tambalean. La cuadrícula no solo serviría para espacializar el tiempo, sino que, también, como si de un mapa se tratara, para orientarse dentro de la dimensión que memoria y lugar construyen dentro del proyecto.

La île Saint-Louis es el único lugar que mantiene una relación más o menos cercana con el presente de la escritura y, sin embargo, Perec se da cuenta que, también, «allait, à son tour, basculer [...] dans le passé, que ce qui m'y reliait allait s'achever» (Perec, 2023: 197). Esta afirmación deja entrever lo que, en el fondo, subyace como bajo continuo de todos los *réel* y del proyecto en sí, a saber, la obligación, mediante una *constrainte*, de volver una y otra vez al lugar de la memoria para escapar del olvido. Es el miedo a este lo que origina el monumental proyecto. El 2 de octubre de 1970, escribiendo el recuerdo de la île Saint-Louis, evoca su ruptura y confiesa que la elección del lugar está motivada por una obligación de volver, aunque sea una vez al año, para, así, aumentar las posibilidades de un encuentro fortuito. Más allá de lo que el retorno físico le puede proporcionar, lo que realmente motiva tanto la elección de ese espacio como el proyecto en su totalidad es la obligación de recordar o, mejor dicho, la voluntad de no olvidar:

Je ne veux pas oublier. Peut-être est-ce le noyau de tout ce livre: garder intact, répéter chaque année les mêmes souvenirs, évoquer les mêmes visages, les mêmes minuscules événements, rassembler tout dans une mémoire souveraine, démentielle. (Perec, 2023: 197-198)

De esta manera, Perec construiría una especie de atlas cartográfico compuesto, principalmente, de doce lugares, pero también de los itinerarios que escoge para llegar a ellos para registrar un «triple vieillissement: celui des lieux eux-mêmes, celui de mes souvenirs et celui de mon écriture» (Perec, 1990: 59).

### **El pasado por entre las grietas del presente**

De entrada, sorprende el énfasis que el propio autor pone en la dimensión temporal de un proyecto compuesto, también, por exhaustivos ejercicios de anotación acumulativa, de enumeración exhaustiva en el presente de un espacio concreto. Si en un primer momento podríamos considerar esta escritura como una manera natural, aséptica i objetiva de acercarse al presente, cercana a las

pretensiones de cualquier novelista naturalista de la segunda mitad del siglo XIX, el contrapunto de los recuerdos impide que pueda haber nada parecido. En relación a la escritura de los *réel*, en *Espèces d'espaces*, publicado en 1974, presenta lo que llamará 'travaux pratiques' de cara a la representación de la realidad urbana y a la, en última instancia, aprehensión del espacio que lo envuelve y enmarca. Estos trabajos empiezan de la siguiente manera:

Observer la rue, de temps en temps, peut-être avec un souci un peu systématique.

S'appliquer. Prendre son temps.

Noter le lieu: la terrasse d'un café près du carrefour Bac-Saint-Germain

l'heure: sept heures du soir

la date: 15 mai 1973

le temps: beau fixe

Noter ce que l'on voit. Ce qui se passe de notable. Sait-on voir ce qui est notable?

Y a-t-il quelque chose qui nous frappe? (Perec, 1974: 70)

La anotación metódica de lo que se presenta a la vista cifra un intento obsesivo para poder desautomatizar la vida cotidiana de la repetición rutinaria, para poder acceder al corazón de las cosas que conforman la realidad más cercana y que, defiende, ya no seríamos capaces de ver. Su pretensión de representar la ciudad está ligada al propósito «d'interroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine» (Perec, 1974: 70). Lo que llama *lo infraordinario* es como un arma arrojada que lanza contra la realidad para efectuar un trabajo arqueológico a partir del cual descubrir aspectos escondidos por la letargia del sujeto urbano. Lo que es relevante es la manera en que el formalismo se pone al servicio de una representación pretendidamente realista de la ciudad que tendría más que ver con una coherencia narrativa que con una falaz objetividad. La utilización de la descripción no se pone al servicio de una narración cristalina que procuraría tocar la realidad de una manera clara y distinta, sino que, intencionadamente, supeditaría la narración a la descripción. De esta manera, su escritura cae lejos de la producción de «l'inventaire d'un champ complexe et foisonnant, discontinu, riche et nombrable, dénommable, mais une accumulation verbale improbable: la description se fait pure liste de mots, jeu poétique» (De Bary, 2022: 69-84). Lo que a primera vista parecería una descripción detallada de la realidad se convierte en un muro textual que la separaría aún más. Ahora bien, dicho muro no cae del lado del juego lingüístico si no que se entiende a la luz de la necesidad de explorar una nueva manera de nombrar la realidad para que las cosas vuelvan al orden de lo real a nuestros ojos.

En 1975 se publica, como artículo, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, ejecución, durante tres días consecutivos, de un *réel* no incluido en el proyecto. Entre el 18 y el 20 de octubre de 1974, Perec acude a la Place Saint-Sulpice para describir todo lo que acontece desde diferentes puntos de observación. Anota lo que sucede cuando parecería no suceder nada: el paso del tiempo, el movimiento de las nubes, la mirada de un perro, etc. Sin embargo, más que anodinas listas, lo que subyace en la motivación y ejecución de los *réel* cristaliza en la afirmación programática que leemos en *Espèces d'espaces*, a saber, que «l'espace est un doute: il me faut sans cesse le marquer, le désigner; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête» (Perec, 1974: 122). Dicha conquista se entiende a la luz de que no solamente existe una arquitectura material de los lugares, sino que también hay una arquitectura discursiva que los evidenciaría en su dimensión de textualidad. Todo el ejercicio *in situ* gira alrededor de una clasificación del espacio y de la creación de

una taxonomía que, mediante el agotamiento, ensayaría de evidenciar y excavar dicho espacio para poder nombrarlo de otra forma y, por lo tanto, aprehenderlo salvándolo de las crueldades del tiempo y del olvido. De la misma manera que Henri Lefèbvre entendía la ciudad como un objeto, no un objeto completamente manipulable, sino uno cuya maleabilidad «podría acercarse más bien a la del lenguaje que los individuos o grupos reciben antes de modificarlos» (Lefèbvre, 1978: 66), Perec reivindica la posibilidad y la necesidad de apropiarse de un espacio entendiendo su dimensión textual. Si la ciudad puede ser leída es, principalmente, porque también puede ser escrita y es en su dimensión escritural dónde está en disputa la habitabilidad de un espacio que, otrora, permanecería ajeno. Ligado a una concepción que podríamos llamar literal de la escritura, preocupado por el significado del significante, se entiende que la escritura perecquiana de los espacios sea una especie de «travail de marquage et de désignation, [que] permet en effet que quelque chose comme une habitation des lieux soit enfin possible» (Heck, 2012: 210). Entiende que solamente mediante la escritura, mediante su reescritura, los lugares pueden ser habitados de la misma forma que el escritor convierte en habitable la hostilidad de la página en blanco al inscribir las primeras grafías que funcionarían como incipientes puntos cardinales.

Ahora bien, si el tiempo es el principio organizador y el motor del proyecto, ¿no sería la escritura *in situ* de cualquiera de los lugares una negación, aunque momentánea, de su acontecer? ¿No negaría, precisamente, lo que venimos argumentando ya desde Modiano sobre el espacio urbano como un palimpsesto de temporalidades que se cruzan? *Lieux* estaría lejos de pretender la descripción y el registro aséptico de doce lugares parisinos en un presente determinado. La ciudad que se presenta ante el papel del escritor es la ciudad en la que habita su memoria. Como apuntan tanto Michael Sheringham (2006) como Philippe Lejeune (1991), la escritura *in situ*, lejos de pretender instalarse en un puro presente trazaría el movimiento inverso: inscribir, en el pasado, las marcas de un presente y de un lugar en lo que aquello que se pretende recuperar se encuentra solamente bajo la forma de su ausencia. La ciudad que se aparece en el presente no es otra que aquella que reescribe su pasado. Cuando Perec afirma que la île Saint-Louis es el más contemporáneo de los doce lugares para, acto seguido, remitirlo a un pasado que, obsesivamente, intentaría recuperar o resignificar con cada visita, está poniendo sobre la mesa que la escritura de los lugares no es otra cosa que un trabajo concreto sobre la memoria. Una memoria que, sin embargo, no contendría lo acontecido y clausurado sino, otra vez, lo pendiente y abierto. Así, como si se tratara del *Wunderblock* de Freud, el presente sería como la fina hoja que se encuentra en la parte superior y que, cuando el lápiz entra en contacto con ella, acaba por escribir sobre la plantilla de cera que se encuentra en la parte inferior, sobre el pasado que cimienta la existencia de los sitios.

Como la ciudad de Zaira, el París que representa «no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en los ángulos de las calles, en las rejillas de las ventanas» (Calvino, 2022: 14). El narrador de *Lieux* es movido por la memoria que hay en los lugares a los que vuelve una y otra vez para registrar la manera en que esta se incrusta y se escribe, siempre a partir de la acumulación archivística de objetos, de fotografías o de la descripción exhaustiva de todo lo que pasa. *Lieux* representa, en este sentido, un sepulcro personal construido alrededor de un impensable, de un lugar imposible de aprehender pero que, también, simboliza la arquitectura de una contra-memoria colectiva que hace referencia a la infinidad de prácticas cotidianas que se llevan a cabo en las grandes ciudades y su relación con los espacios.

El espacio perecquiano se halla recubierto por la tinta de la memoria personal y colectiva. La escritura de la ciudad, la escritura del espacio, cualquier espacio, en Perec es, otra vez y siempre, la escritura de una memoria herida y de una historia criminal. Ahora bien, la manera cómo esta memoria se muestra nunca es extraordinaria, no cabe en los archivos de historia o los anaqueles de los investigadores. Es una memoria que se escribe con el ritmo y el trazo de la cotidianidad que es precisamente lo que el escritor francés va a buscar y que podríamos llamar lo infraordinario de la memoria, aquellas briznas que conforman el material del que esta está formada y que necesita para tener lugar y perpetuarse.

Ya en 1929 Walter Benjamin, uno de los pensadores que mejor ha sabido profundizar en la relación entre el sujeto y la modernidad urbana a principios del siglo XX, se preguntaba qué es lo que busca el habitante nativo de una ciudad cuando se propone representarla. Perec parece responder a esta pregunta a través de su obsesión por desautomatizar la vida cotidiana de las grandes ciudades, por poder *ver*, como si fuera la primera vez, los espacios ya vividos. Como ya se ha apuntado, es hacia aquí hacia donde se dirige su metodología:

Déchiffrer un morceau de ville.

[...]

Jusqu'à ce que le lieu devienne improbable

jusqu'à ressentir, pendant un très bref, l'impression d'être dans une ville étrangère, [...], que le lieu tout entier devienne étranger, que l'on ne sache même plus que ça s'appelle une ville, une rue, des immeubles, des trottoirs... (Perec, 1974: 72-73)

A diferencia del visitante, la familiaridad con que la mirada del nativo observaría su propia ciudad le impediría poder *ver* nada especial y, por tanto, mostrarla. El filósofo alemán aventura una hipótesis que ilumina la comprensión tanto del proyecto de Perec como de la relación que Modiano mantiene con París. Las motivaciones, dice, que un escritor tendría para describir su propia ciudad apuntan hacia la memoria, hacia la experiencia concreta de los lugares y su relación con el tiempo. Lo vivido se encuentra, siempre, estratificado en los lugares determinantes para el sujeto, en cambio la ciudad visitada presenta siempre un mismo plano que invita a su exploración espacial, no temporal. Benjamin, expone Peter Szondi, escribe: «to portray a city, a native must have other, deeper motives — motives of one who travels into the past instead of into the distance. A native's book about his city will always be related to memoirs» (Szondi, 1986: 133). Como Perec en la calle Vilin, Assomption o Franklin-Roosevelt, el gesto que ensaya Benjamin en relación a la ciudad es el de reseguir las huellas de una memoria que cristaliza en la propia infancia y que es inseparable del espacio que la cobija, de las calles que fueron su escenario. Así, escribe en el *Konvolut M* del *Libro de los Pasajes* que, para el *flâneur*, «todas las calles descienden, si no hasta las madres, en todo caso sí hasta un pasado que puede ser tanto más fascinante cuanto que no es su propio pasado privado» (Benjamin, 2005: 422). De la misma manera que el narrador de Modiano se siente conminado por un pasado que existió antes de su nacimiento, el *flâneur* sería capaz de escuchar y leer los diferentes pasados que se presentan a su paso en las calles que recorre. *Flâneur* actualizado, Perec escribe, en su segunda visita a la calle Vilin, que «il ne reste pas de trace des lieux que j'ai habités (ils n'ont pas gardé ma trace même si j'ai gardé la leur); j'ai choisi pour terre natale des lieux publics, des lieux communs» (Perec, 2023: 188). Los doce lugares que componen la cartografía parisina de *Lieux* se encuentran, precisamente como

los Pasajes de París para Benjamin, en el umbral entre el interior y el exterior, entre lo personal y lo colectivo, entre un tiempo lejano y ambiguo y el presente cercano y determinado.

Sin embargo, estos lugares comunes están lejos de participar de la ciudad monumental que se querría única portadora de memoria y conmemoración. Cuando Pierre Nora, en la tercera serie de sus *Lieux de mémoire*, escribe el capítulo «La era de la conmemoración» en el que caracteriza la época contemporánea como una época de la conmemoración, señala que el uso social de esta ha cambiado. La tesis defendida sería la de que la conmemoración aparece, en la modernidad, en el momento en que se ha extinguido la memoria viva y su posibilidad de transmisión. Los lugares de memoria no serían otra cosa que huellas petrificadas de una memoria que estuvo viva pero que ya no puede ser transmitida y que, por tanto, muere de inanición. Los lugares que, frente a un uso arbitrario de la memoria, Nora escoge para poder defender su modelo histórico están caracterizados por «celebraciones consagradas a la soberanía impersonal del Estado-nación» (Ricoeur, 2003: 92). Así, el historiador francés compone una cartografía urbana y nacional en la que los únicos lugares que permitirían la orientación serían aquellos capaces de poder transmitir las lecciones aprendidas de la historia, de una historia nacional y republicana con bandera tricolor. La Marsellesa, el Panteón, el Collège de France, el Louvre, etc. guardan poca relación, o ninguna, con Vilin, l'Assomption o la estación de Mabillon.

Los doce lugares perequianos son, también, lugares de memoria, pero una memoria personal que no por ello individual. Una memoria que echa raíces en los barrios periféricos cuyas calles ya no existen, en los bancos públicos, en los lugares que se dejan escribir para convertirse en escenarios del drama y la alegría de muchas vidas anónimas. En este sentido, en la cartografía que construye no aparecen aquellos lugares que, para el extranjero, funcionarían como metonimias de la ciudad entera y que, el nativo, intentaría evitar. En el segundo recuerdo escrito sobre la calle de l'Assomption en enero de 1970, Perec, no sin cierta ironía, deja entrever la distancia que le separa de toda cartografía institucionalizada y vacía de la ciudad que habita. El recuerdo de jugar al Monopoly con un amigo en el número 8 de la misma calle le lleva a escribir que:

je pourrais reprocher au Monopoly français de m'avoir donné mes premières idées fausses sur la topographie de Paris, de m'avoir fait croire que la rue de Paradis, la rue Lecourbe, le boulevard des Courcelles ou Malesherbes étaient, pouvaient être, des endroits dignes d'intérêt — et même j'ai longtemps cru [...] que l'avenue des Champs-Élysées était réellement le centre de Paris. (Perec, 2023: 156)

Lejos de la abstracción y la vacuidad de la ciudad entendida desde sus monumentos de manera aislada, *Lieux* defiende que no hay otro texto urbano que no sea aquel que sus ciudadanos escriben en su cotidianidad.

### **La calle Vilin como paradigma**

Como con Modiano, también en Perec la memoria tiene lugar. Un lugar que, además de colectivo es, también, retórico. La calle Vilin es, tal vez, el lugar parisino que más presencia tiene tanto en la vida como en la obra del escritor francés. Situada al lado del Parc de Belleville en el distrito XX, la calle Vilin fue el primer escenario que el escritor recuerda de París. En el número 24 vivió desde su nacimiento en 1936 hasta su partida en 1942, pero también vivieron allí su tía y sus abuelos, tanto maternos como paternos. Además, la calle se encuentra dentro de lo que más tarde se conocería como el «Ghetto Belleville» (Cosnard, 2022: 16), un asentamiento de inmigrantes judíos en los límites de lo

que serían los *faubourgs*. Perec se dirige a la calle Vilin, por primera vez, dentro del proyecto que tiene entre manos, el 17 de febrero de 1969 y, por última, el 27 de septiembre de 1975. El último recuerdo, el que ocuparía el sexto lugar, queda sin escribir; el proyecto es abandonado antes de tiempo. Perec registra los cambios que sufre la calle: los derrumbamientos, el cierre de la mayoría de los negocios, la apertura de algunos otros y, también, aquello que, por ahora, no ha sido víctima de cambio alguno. Es decir, más allá de la memoria personal que el narrador puede evocar en los espacios que trata de fijar, estos se revelan como sujetos intrínsecamente al cambio y, por tanto, a la constante disposición de niveles y estratos que van quedando atrás pero que constituyen su misma arquitectura. La representación y la anotación espacial de un lugar siempre tiene lugar a través del tiempo que lo atraviesa.

Como advierte en el primer *souvenir*, escrito en 1969, los primeros recuerdos de este lugar son recuerdos de fantasmas, imágenes vagas con las que se identifica, pero de cuya veracidad duda. En 1970 vuelve a visitar la memoria del lugar desde Annecy. El recuerdo de la primera escritura de una letra le lleva a la asunción, presente en toda su obra más allá del proyecto en cuestión, de que «ma seule tradition, ma seule mémoire, mon seuil lieu est rhétorique» (Perec, 2023: 188). Las implicaciones que esta afirmación tiene para la interpretación de una obra que, para muchos críticos, vehicula una «poétique qui place en son centre la matérialité du signe» (Heck, 2012: 148) abre puertas que van más allá del objetivo de este trabajo. Sin embargo, ya en la primera visita que Perec hace a este lugar en 1969 nos ofrece el vínculo que existe entre la condición retórica de los lugares y la rue Vilin. El lugar que tiene la memoria en dicho espacio es un lugar que va más allá de lo individual para señalar que, en el fondo, es el espacio urbano mismo el que está manchado con una historia que es criminal. Perec describe, de manera exhaustiva, la calle tal y como la va recorriendo, pero hay un momento en el que anota la forma misma que la calle traza encima de un mapa, como si hubiera alzado la vista y pudiera ver la calle desde un plano cenital:

La rue fait, sur la droite, un angle d'environ 30°

[...]

Côté impair, la rue fait, au n° 49, à gauche, un angle d'à peu près 30° également: (Ce qui donne à la rue l'allure générale d'un S très allongé (comme dans SS!).

Es precisamente en la calle Vilin que la historia familiar y personal del escritor fue silenciada por la Historia (Perec, 2020: 17) y donde la grafía del horror se inserta más allá de toda metáfora. Los espectros del pasado se inscriben en la topografía de un espacio que cifra el pasado vivido y su represión en el presente. Si entendemos, como lo hace Perec, el espacio urbano como un texto que se escribe de manera intransitiva, es decir, que se va escribiendo sin nunca concluir, entonces que la forma de la calle Vilin tenga la forma del signo del verdugo es un ejemplo de cómo la escritura de los espacios pretende encarnar la memoria que contienen. Otro claro ejemplo de esta inserción memorial en la materialidad del signo y la letra lo encontramos en *W ou le souvenir d'enfance*, donde se evoca el recuerdo de un hombre cortando madera encima de una estructura en forma de cruz de San Andrés. Según el escritor, lo que permanece de ese recuerdo no es otra cosa que la letra y su forma, que la cruz y la antepenúltima letra del abecedario al mismo tiempo. La anécdota le sirve como detonante para sumergirse en toda una cavilación alrededor de la letra 'X' y cómo esta, con sus variaciones, cifraría las marcas más profundas de su infancia. De esta manera, aparecería la 'V' como mitad simétrica de la letra inicial y, sobre esta 'V', reminiscencia de Vilin y Vilard-de-Lans, mediante una duplicación, Perec se dirige hacia la 'W'. Lo que expone a continuación es un claro ejemplo de cómo lo que, con

Barthes, llamamos biografemas, se insertan tanto en la propia escritura como en los espacios que el sujeto escribe con sus hábitos y usos:

en prolongeant les branches du X par des segments égaux et perpendiculaires, on obtient une croix gammée (⚡) elle-même facilement décomposable par une rotation de 90 d'un des segments en S sur son coude inférieur en sigle ⚡; la superposition de deux V tête-bêche aboutit à une figure (XX) dont il suffit de réunir horizontalement les branches pour obtenir une étoile juive (✡).

(Perec, 2020: 110)

Como ya había ejemplificado en *Espèces d'espaces*, el espacio empieza por una letra, por una letra esbozada sobre una página en blanco, pero ahora, en *W ou le souvenir d'enfance* esta letra no solo es la primera piedra de construcción del espacio, sino que, también, lo es de la evocación del recuerdo que, a su vez, se incrusta y se encarna en la corporalidad de la letra escrita.

La calle Vilin es, además, el lugar de la destrucción. La calle, durante los años en los que Perec la visita, es destruida en su parte superior para la creación del parque de Belleville. Desde febrero de 1969 hasta septiembre de 1975 asistimos a la descripción, cada vez más breve, de la destrucción de la calle; las tiendas cierran, las luces no se encienden, las puertas se tapián. «Partout des fenêtres aveugles» (Perec, 2023: 71) escribe. Como ocurre con el barrio donde se encuentra Le Condé, también la rue Vilin desaparecerá. Sin embargo, *Lieux* sería una especie de dique que trataría de contener los fantasmas que allí habitan, un ejercicio de fenomenología del olvido que intentaría salvar cualquier detalle por el camino. Así lo atestiguaría la cantidad de documentación, como pruebas a presentar delante de un tribunal, que Perec guarda junto a los sobres además de las fotografías que Christine Lipinska toma mientras Perec, cronista de la mutación de los espacios, escribe. Es precisamente para evitar la destrucción de su memoria que Perec vuelve, obsesivamente, para registrar un presente que ya no puede apresar. Lo que en un principio parecería un atlas memorial de doce lugares parisinos se muestra como una organizada memoria del olvido a través de esos lugares. Inmortalizada por Willy Ronis, Robert Doisneau o Marcel Bovis, las últimas ruinas de la calle Vilin desaparecen en 1982, dos días después de la muerte de Perec.

### Breve conclusión

En *W ou le souvenir d'enfance*, tentativa autobiográfica paralela a la escritura de *Lieux*, Perec escribe que, significativamente, no tiene recuerdos de infancia porque «une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place: la guerre, les camps» (Perec, 2020: 17). Precisamente es este vacío el que motiva la escritura de un proyecto como el de recuperar recuerdos incrustados en doce lugares parisinos. A su vez, en esta rompedora afirmación se oyen los lejanos ecos de Dora Bruder y otros habitantes de una ciudad que, anacrónica, solo puede escribirse reescribiéndose. Tiempo, ciudad y escritura forman parte de un triángulo inseparable que cimentaría el proyecto literario tanto de Patrick Modiano como de Georges Perec. Un proyecto que pondría en el centro la recuperación de una memoria difícil de perpetuar y su inserción en los espacios que les han dado la espalda. Así, recorren la ciudad en busca del rastro de una pérdida, a la zaga de una falta que se encuentra en el corazón de la invisible cotidianidad.

## Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2003). *Infancia e historia*. Trad. Mattoni, Silvio. Adriana Hidalgo editora.
- BENJAMIN, Walter (2011). *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*. Trad. Navarro Pérez, Jorge. Editorial Abada.
- (2005). *Libro de los Pasajes*. Trad. Herrera Baquero, Isidro. Akal Editorial.
- BURGELIN, Claude (2023). *Georges Perec*. Gallimard.
- CALVINO, Italo (2022). *Las ciudades invisibles*. Trad. Bernárdez, Aurora. Siruela.
- COSNARD, Denis (2022). *Le Paris de Georges Perec*. Parigramme.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Lento presente. Sintomatología de un nuevo tiempo histórico*. Trad. Relanzón Briones, Lucía. Escolar y Mayo editores.
- HECK, Maryline (2012). *Georges Perec. Le corps à la lettre*. José Corti.
- HUYSSSEN, Andreas (1995). *Twilight Memories*. Routledge.
- HAZAN, Éric (2010). «Faces of Paris», en *The New Left Review*, Mar/Apr 2010.
- LEJEUNE, Philippe (1991). *La Mémoire et l'Oblique. Georges Perec autobiographe*. P.O.L.
- MODIANO, Patrick (1977). *Livret de famille*. Gallimard.
- (1997). *Dora Bruder*. Gallimard.
- (2012). *Trilogía de la Ocupación*. Trad. Gallego Urrutia, María Teresa. Editorial Anagrama.
- (2014). *En el café de la juventud perdida*. Trad. Gallego Urrutia, María Teresa. Editorial Anagrama.
- PEREC, Georges (1974). *Espèces d'espaces*. Éditions Galilée.
- (1990). *Je suis né*. Éditions du Seuil.
- (2020). *W ou le souvenir d'enfance*. Gallimard.
- (2023). *LIEUX*. Éditions du Seuil.
- RANCIÈRE, Jacques (2022). «El concepto de anacronismo y la verdad del historiador», *Cuadernos LIRICO*, 24.
- RICOEUR, Paul (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Neira, Agustín. Editorial Trotta.
- SHERINGHAM, Michael (2006). *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford University Press.
- SPERANZA, Graciela (2017). *Cronografías. Artes y ficción de un tiempo sin tiempo*. Editorial Anagrama.
- SZONDI, Peter (1986). *On Textual Understanding and Other Essays*. Manchester University Press.
- TRAVERSO, Enzo (2019). *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*. Trad. Pons, Horacio. Galaxia Gutenberg.