

“Me acuerdo de Malet e Isaac”, de Georges Perec. Memoria, historia y reescritura¹

“I REMEMBER MALET AND ISAAC” BY GEORGES PEREC.
MEMORY, HISTORY AND REWRITING

Yunuen Esmeralda Díaz-Velázquez*

Resumen: En 1979, el escritor Georges Perec publicó “Me acuerdo de Malet e Isaac” en la revista francesa *H-Histoire*, un texto en el que transcribe y reordena la información de los manuales de historia del colegio para cuestionar su contenido ideológico. En el presente artículo analizo esta propuesta estética a partir de la semiótica para exponer por qué Perec contrapone la historia a la memoria colectiva y cómo, mediante la transcripción del discurso histórico, pone en evidencia su arquitectura al tiempo que desacraliza e interrumpe su narrativa en un contexto de posguerra en el que la escritura, el lenguaje y la historia debían ser reevaluados.

Palabras clave: literatura; arte; historia; historia política; enseñanza de la historia; historiador; ideología; colonialismo; escritura creativa

Abstract: In 1979, writer Georges Perec published “I remember Malet and Isaac” in the French journal *H-Histoire*; this is a text in which he transcribes and reorders the information in the schools' history manuals in order to contest their ideological content. In the present article, such esthetical proposal is analyzed from semiotics in order to show how Perec contraposes history to collective memory and how, by means of the transcription of the historic discourse, he evinces its architecture and at once desacralizes and interrupts its narrative in a post-war context in which writing, language and history had to be reevaluated.

Keywords: literature; art; history; political history; history education; historians; ideologies; colonialism; creative writing

* Universidad Nacional Autónoma de México, México
Correo-e: yun_diaz@hotmail.com
Recibido: 15 de enero de 2019
Aprobado: 29 de octubre de 2019



1 Investigación realizada durante una estancia posdoctoral en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), gracias al apoyo de la Dirección General de Asuntos de Personal Académico.

Lorsque que j'évoque des souvenirs d'avant-guerre, ils se réfèrent pour moi à une époque appartenant au domaine du mythe: ceci explique qu'un souvenir puisse être "objectivement" faux.
Georges Perec, *Je me souviens*

INTRODUCCIÓN

En marzo de 1979 se publicó el primer número de la revista *H-Histoire* (1979-1981). El escritor Georges Perec (1936-1982),² junto con otros autores, historiadores y personalidades de la cultura francesa, colaboraron en ella problematizando la enseñanza de la historia. El texto "Me acuerdo de Malet e Isaac" (1979) se distinguió por su carácter experimental, pues para su realización Perec tomó los manuales de historia escritos por Albert Malet (1864-1915) y Jules Isaac (1877-1963), utilizados en Francia en la educación secundaria (*collège* y *lycée*)³ hasta mediados del siglo XX, y los transcribió reagrupando su información en títulos, apartados, cursivas, caracteres resaltados en negritas e imágenes y leyendas (esta última sección dedicada a la descripción de un retrato de Carlos IX, realizado por François Clouet en 1569). Dicho reescrito, a medio camino entre el *collage* y la escritura no creativa, es el tema de la presente investigación.

Me interesa profundizar en el ejercicio realizado por Perec, puesto que los manuales de Albert Malet y Jules Isaac⁴ fueron los textos de consulta

obligatoria en el aprendizaje de la historia para al menos seis generaciones de estudiantes y su contenido permeó en una gran parte de la población francesa.

Este análisis se construye mediante una aproximación semiótica basada en las propuestas de Roland Barthes, desarrolladas en el libro *Lo obvio y lo obtuso* (1986). Se examinan en el texto de Perec tanto la información denotada (revisando el contenido discursivo del escrito) como la connotada (observando los signos culturales a los que nos remiten los paratextos, la tipografía y la estructura formal), para ahondar en lo que se podría nombrar 'la arquitectura del discurso histórico', que Perec hace visible en su propuesta.

El estudio se desarrolla en tres apartados. En el primero, titulado "Memoria colectiva e historia", se revisan las propuestas teóricas de varios pensadores, como Maurice Halbwachs, Walter Benjamin y Roland Barthes, en torno a los conceptos de 'historia' y 'memoria', para comprender cuáles son las diferencias entre ellos y por qué, en la literatura de Perec, existe un énfasis en el trabajo de la memoria colectiva como un reverso de la historia.

En el segundo apartado, "La arquitectura del discurso histórico", realizo un análisis detallado del "Me acuerdo de Malet e Isaac", de Perec, lo que me permite exponer de qué forma el reordenamiento del autor presenta los paratextos como parte de una estructura que naturaliza los discursos del poder en las narraciones históricas.

Finalmente, en el tercer apartado me centro en desarrollar una teoría sobre por qué el autor eligió un procedimiento de escritura no creativa (Goldsmith, 2015) para construir su propuesta; en este sentido, ahondaré en la tendencia semioclasta del arte del periodo de posguerra en un contexto donde los valores estéticos debieron ser revisados, sobre todo cuando entendemos que la

iniciado el proyecto, o como Philippe-Jean Catinchi propone, por un desprecio escondido al judaísmo, pues el apellido Isaac no hubiera sido bien recibido por la audiencia francesa al ser un nombre hebreo (Catinchi, 2018).

historia, como propone Michel de Certeau (2006), es primeramente un acto de escritura.

De acuerdo con Roland Barthes, no son los hechos del pasado los que fundan la historia, sino que es el discurso histórico el que crea el efecto de realidad (1994). Si comprendemos la historia como un proceso lingüístico que ejerce significación social, analizar el contenido de este discurso, diseminado desde la educación, se vuelve un ejercicio necesario para entender por qué la cultura de la dominación pervive como un modelo de comportamiento legitimado en nuestra sociedad.

MEMORIA COLECTIVA E HISTORIA

En 1978, un año antes de redactar el texto “Me acuerdo de Malet e Isaac”, Georges Perec publicó el libro *Me acuerdo* (1978), una recopilación de 480 memorias numeradas donde registró sucesos de una generación destinados al olvido.⁵ En él aparecen acontecimientos como el litigio sobre el nombre de un queso, la amonestación hecha a un deportista, la portada de una revista o la descripción de algunos carteles y anuncios comerciales. Se trata de aquellas cosas que no se escriben en un diario personal, porque parecen ajenas a la subjetividad, y que tampoco se inscriben en los libros de historia, pero que son compartidas por grupos de individuos cuya identidad es moldeada por esta memoria compartida (Halbwachs, 2004a).

A diferencia de autores como Marcel Proust, quien utilizó recuerdos personales para escribir *En busca del tiempo perdido* (1913-1927), el escritor francés Georges Perec no sólo se sintió interesado por su pasado individual sino también por la memoria colectiva. De acuerdo con Maurice Halbwachs (1877-1945), los humanos no recordamos como sujetos aislados, ya

que los factores sociales imprimen su sello en la memoria: recordar es recordar con los otros, sin nuestra comunidad nos sería difícil apelar al pasado (Halbwachs, 2004b).

Esos marcos sociales de la memoria (Halbwachs, 2004b) son los que dan forma al libro *Me acuerdo*. Si la memorabilia pertenecía a las clases sociales altas, a los museos, a los actores políticos y a las instituciones educativas, en este libro Perec otorga un estatus de legitimidad a los recuerdos de lo infraordinario,⁶ los que no son considerados importantes, pero que forman parte de la vida social: “en nuestra precipitación por medir lo histórico, lo significativo, lo revelador, dejamos de lado lo esencial: el escándalo no es el grisú sino el trabajo en las minas” (Perec, 2013: 10). Es la memoria colectiva la que nos puede revelar los valores más íntimos de una sociedad, su moralidad, sus anhelos e ideas. Por ello el autor hace tanto énfasis en la memoria social: la historia posee una estructura que la obliga a filtrar cierta información; en lo infraordinario, sin embargo, se revela el pensamiento cotidiano.

Ese fue uno de los primeros trabajos del autor sobre el tema. La oposición entre memoria e historia volvería a ser abordada por él de manera crítica en “Me acuerdo de Malet e Isaac”. En este nuevo texto de siete páginas, el autor contrapone la memoria del paso por el colegio (como hecho social) a las lecciones de historia (los recuerdos oficiales que aparecen en la pedagogía). Mientras que en la escritura de *Me acuerdo* las memorias emergían de manera espontánea, aquí las lecciones de historia aparecen veladas, como si se trataran de un lapsus. Perec escribe en el prólogo:

Yo creía conservar intacto el recuerdo de mis viejos manuales de historia; pero cuando advertí que no quedaba nada de él e intenté evocar ciertos títulos (La Francia de Luis XIV,

5 Georges Perec lo describe así en la contraportada de su libro *Je me souviens*, traducido como *Me acuerdo* (1978).

6 Para acentuar este gesto, el autor solicitó que las últimas páginas del libro quedaran en blanco a fin de que el público pudiera consignar en ellas sus propias memorias, proponiendo así una recodificación de los valores que designan lo que vale la pena, o no, recordar.

los grandes descubrimientos, etcétera), ciertas fórmulas (la defenestración de Praga, la Sanción Pragmática, la Santa Alianza, el bloqueo continental, la Dieta de Augsburgo, los burgos corruptos, la paz de Presburgo, el tratado de Tilsit, el Concilio de Trento, el asunto de los venenos, el campo del pabellón de oro, etcétera), ciertas imágenes (el campesino que cargaba a un noble y un sacerdote en los hombros, el mapa de la campaña de Francia en 1814, un peinado femenino con forma de carabela, etcétera), no se me ocurrió prácticamente nada.⁷

De acuerdo con Halbwachs, la memoria proviene de un recuerdo vivido y compartido por un grupo social (2004a), mientras que la historia se distingue porque aparece cuando los sujetos de la memoria han desaparecido:

La historia es, sin duda, la recopilación de los hechos que han ocupado la mayor parte de la memoria de los hombres. Pero los acontecimientos pasados, leídos en los libros, enseñados y aprendidos en los colegios, son elegidos, cotejados y clasificados, según las necesidades o reglas que no se imponían a los círculos de hombres que conservaron durante mucho tiempo su poso vivo. Sucede que, en general, la historia comienza en el punto donde termina la tradición, momento en que se apaga o se descompone la memoria social. Mientras un recuerdo sigue vivo, es inútil fijarlo por escrito, ni siquiera fijarlo pura y simplemente. Asimismo, la necesidad de escribir la historia de un periodo, una sociedad, e incluso de una persona, no se despierta hasta que están demasiado alejados en el tiempo como para que podamos encontrar todavía alrededor durante bastante tiempo testigos que conserven algún recuerdo (80).

7 Todas las citas pertenecientes a “Me acuerdo de Malet e Isaac” corresponden a Péric, 1986, por lo cual sólo se anota el número de página.

Esta oposición entre memoria social, en tanto experiencia compartida, e historia, como “acontecimientos elegidos, cotejados y clasificados”, explica por qué, a pesar de que para el autor existe el recuerdo de haber estudiado historia, no tiene memoria de su contenido. La memoria es el recuerdo de algo que se ha vivido, la historia no.

En el texto “Reflexiones sobre un manual”⁸ (1969), que forma parte del libro *El susurro del lenguaje* (1994), Roland Barthes denuncia algo muy parecido a lo presentado por Péric en esta primera reflexión. Tras revisar un manual de historia de la literatura francesa, el autor sólo encuentra: “una pizca de crucigrama” (Barthes, 1994: 51). La lectura de dicho texto le recuerda a una experiencia de infancia, lo que lo lleva a preguntarse: “¿Quién continúa, quién persiste, quién sigue hablando de historia después del instituto?” (Barthes, 1994: 51).

Resulta interesante que Georges Péric y Roland Barthes hayan percibido la educación de la historia como ‘un recuerdo de infancia’. Los manuales ingresan en el ámbito colectivo al ser estudiados en el colegio, pero no son un recuerdo sentido, sino un ejercicio institucional más relacionado con la disciplina y el adiestramiento que con la reflexión (Foucault, 2002). La memoria proviene de la experiencia, donde intervienen los sentidos y la singularidad, mientras que la historia representa una vivencia:

Para Benjamin, la vivencia, en cuanto modo de experiencia dominante en la era moderna, privilegia el carácter impersonal del dato y de la información. En el ámbito de la vivencia difícilmente se pueden arraigar elementos de superación de los límites sujeto/objeto (enajenación/cosificación) ni de diálogo integrativo con las tradiciones y los saberes (Molano, 2014: 176).

8 El texto proviene de las actas de una conferencia pronunciada en el coloquio “L’Enseignement de la Littérature”, celebrado en el Centro Cultural Internacional de Cerisy-la-Salle en 1969.

De acuerdo con Mario Alejandro Molano, la diferencia estriba en que la experiencia transforma al sujeto, mientras que la vivencia lo atraviesa, sin representar un cambio en el modo de percepción de su entorno. Por tanto, la educación histórica escolar es una vivencia común, pero no constituye una experiencia que pueda integrarse en la memoria colectiva como algo significativo.

Otra diferencia sustantiva entre la memoria colectiva y la historia es que la primera no posee un orden en sí misma, su estructura se articula por afectos e impresiones. Georges Perec presenta en *Me acuerdo* una secuencia no cronológica, sino espontánea y emotiva, que se opone profundamente a las narraciones históricas caracterizadas por una estructura lineal de continuidad temporal. Según analiza Roland Barthes en “El discurso de la historia” (publicado por primera vez en 1967), los escritos históricos poseen una estructura muy definida: se construyen mediante ‘existentes’ y ‘ocurrentes’ (sujetos de la historia y acontecimientos), y procuran la eliminación del sujeto de enunciación (el narrador en los textos históricos no puede hablar desde el ‘yo’), por lo que la historia aparece como si fuera contada por sí misma, sin mediación alguna. Sin embargo, “el hecho no tiene nunca una existencia que no sea lingüística y, no obstante, todo sucede como si esa existencia no fuera más que una copia pura y simple de otra existencia, situada en un campo extraestructural, la *realidad*” (Barthes, 1994: 176).

La memoria, en cambio, constituye un discurso de subjetividad donde el ‘yo’ y el ‘nosotros’ se entrelazan. De acuerdo con Halbwachs, (2004b), la memoria no sería posible sin el ‘nosotros’, que le da sentido y permite que el pasado sea recordado.

Las características antes mencionadas fueron probablemente las que provocaron que Perec se mantuviera crítico ante el discurso histórico. El reordenamiento que el autor realizó de la información presente en los manuales de historia fue un gesto con el cual expresó su rechazo a este

discurso: frente a la solemnidad de la historia y el orden cronológico, Perec impuso el juego y la posibilidad. Sin embargo, el ejercicio del escritor no debe ser entendido únicamente como un acto lúdico, pues por medio de su reordenamiento podemos también observar el develamiento de la arquitectura del discurso histórico. En la siguiente sección analizo cada apartado de su transcripción para profundizar sobre el tema.

LA ARQUITECTURA DEL DISCURSO HISTÓRICO

La historia se encuentra en una posición problemática, pues es un discurso del pasado realizado en el presente donde la subjetividad del historiador se topa con la necesidad de un método que lo acerque a la objetividad. De acuerdo con Michel de Certeau:

La historia caería en ruinas sin la clave de toda su arquitectura: la articulación del acto que ella establece con la sociedad que ella refleja; el corte, constantemente puesto en tela de juicio, entre un presente y un pasado; la doble condición del objeto que es un ‘efecto de lo real’ en el texto y lo no dicho implicado por la clausura del discurso (2006: 60).

Durante los años sesenta y setenta, el análisis de la historia como discurso hegemónico tomó forma en los escritos de una serie de intelectuales franceses: Barthes presentó en 1967 “El discurso de la historia”, y en 1978 Michel de Certeau publicó *La escritura de la historia*, donde a partir de los análisis barthianos problematizó la relación del historiador con su contexto y los procedimientos historiográficos utilizados en diversos momentos.

El texto de Georges Perec se enmarca en estas discusiones y sigue el hilo de las mismas preguntas, pero lleva su crítica hacia el terreno de la estética. Su revisión de la historia de los manuales de Malet e Isaac se desarrolla mediante la

transcripción y reacomodo de información. Este proceso de reescritura se vuelve de uso común en la posguerra, cuando aparece un buen número de obras que surgen de un texto anterior (nombrado hipotexto) y lo transforman en uno nuevo (hipertexto), manteniendo así una relación de intertextualidad. Esto con la finalidad —en la mayoría de los casos— de realizar una revisión crítica del discurso, la ideología o los valores expuestos en el hipotexto.

Perec deseaba cuestionar esa visión de manual de colegio, es decir, evidenciar la “historia fingida donde los acontecimientos, las ideas y los (grandes) hombres encajan en su lugar como piezas de un rompecabezas” (Perec, 1979: 55). Para ello, retomó los textos escolares y realizó un reordenamiento cercano al *ready made* (a la manera de Marcel Duchamp), en tanto que tomó elementos ya existentes: la apropiación, que parte de una obra original para volverla a presentar con modificaciones mínimas; y la posproducción, que toma algo ya creado y lo recombina de manera original para cambiar su sentido (Borriaud, 2007). Por ello, “Me acuerdo de Malet e Isaac” puede considerarse un antecedente de la escritura no creativa, en la cual lo importante no es lo escrito sino el contexto en el que es insertado (Goldsmith, 2015).

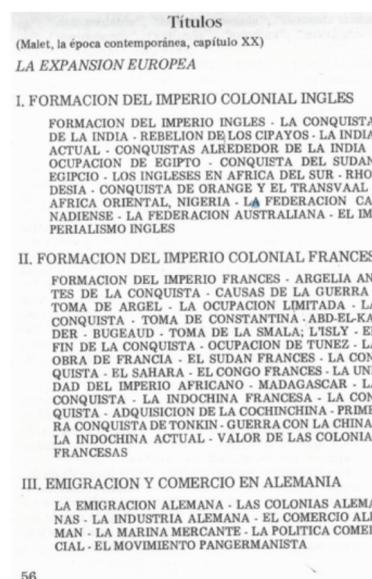
Este tipo de ejercicios eran muy populares entre los integrantes del OuLiPo,⁹ quienes practicaban la escritura imponiéndose reglas como la s+7, la cual consistía en cambiar una palabra en un texto, poniendo en su lugar la séptima que aparecía en el diccionario después de la sustraída. Si entendemos “Me acuerdo de Malet e Isaac” como un documento oulipiano, veremos que su regla de reescritura corresponde a una transcripción y reordenamiento mediante categorías tipográficas: títulos, apartados, bastardilla, así como letras en negrita.

9 Grupo ampliamente experimental de matemáticos y escritores que trabajó desde los años sesenta buscando formas nuevas de creación literaria.

De acuerdo con Michel de Certeau, “la escritura histórica se construye en función de una institución cuya organización parece invertir: obedece, en efecto, a reglas propias que exigen ser examinadas en sí mismas” (2006: 68). Por medio de la reorganización en el texto de Georges Perec, procedemos a revisar cómo estas reglas se hacen presentes no sólo a nivel del discurso, sino incluso en los paratextos del escrito.

Comenzaré por analizar la primera sección: “Títulos” (Figura 1). El autor le dedica una página que, a su vez, se encuentra dividida en tres subapartados: “Formación del imperio colonial inglés”, “Formación del imperio colonial francés” y “Emigración y comercio en Alemania”. Perec mantiene las mayúsculas en todo el escrito, tal y como se encuentran en el texto original, por lo que el documento se percibe denso y sobrecargado. Cuando todo está escrito en mayúsculas, el peso visual es continuo y se anula el sentido jerárquico al que remite el uso de estas letras. La página repele la lectura, pues se perciben en ella bloques uniformemente resaltados que no permiten un descanso visual necesario para la comprensión lectora.

FIGURA 1. FRAGMENTO DE “TÍTULOS”



Fuente: “Me acuerdo de Malet e Isaac”, en *Pensar/Clasificar*, de George Perec (1986).

Si sobrepasamos la sensación original de saturación y ahondamos en el contenido expuesto, encontramos que la palabra ‘conquista’ es la más repetida, seguida por ‘colonia’ y ‘ocupación’. Al continuar los títulos damos un paseo histórico que, en resumidas cuentas, nos lleva a lo siguiente: el imperio colonial inglés se formó con la conquista de India, Egipto, África del Sur, Orange, África Oriental, Nigeria, la Federación Canadiense y la Federación Australiana; el imperio francés se constituyó con la toma de Argel, Túnez, el Sudán, el Sahara, el Congo, Madagascar, Indochina, Conchinchina y Tonkin; y finalmente, la emigración y el comercio alemán conllevaron al movimiento pangermanista. Esto nos permite percibir que este tomo del manual más que contarnos una historia nos presenta un mapa geopolítico de las invasiones europeas.

Los títulos que anuncian el contenido de cada capítulo presentan de antemano una narrativa donde sólo hay dos tipos de actores: conquistadores y conquistados, mismos que se naturalizan como los únicos ejes históricos. Lo relevante de la historia parecería ser, entonces, la capacidad de ciertos grupos para dominar a otros. Esto es lo que en mayúsculas nos presenta el *Manual de historia contemporánea*. Utilizar la palabra ‘expansión’ en lugar de ‘conquista’ es una elección política que permite a los países imperialistas presentar una idea de continuidad y no de dominación, con lo que su historia puede ser contada a sus conciudadanos (recordemos que estos manuales fueron utilizados en Francia), convirtiendo la vergüenza histórica que podría provocar el admitir que sus riquezas provienen de esta fuente, en un orgullo imperialista que naturaliza la dominación, como si no existiera otro modelo social en la historia humana.

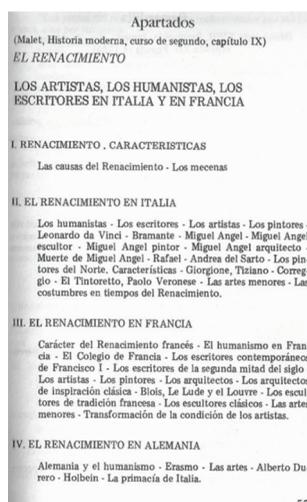
Walter Benjamin analiza esta corrección política que los historiadores, al trabajar para el Estado, tienden a efectuar. Cuando se pregunta con quién empatiza el historiador historicista su respuesta es: con el vencedor.

Quienes dominan en cada caso son los herederos de todos aquellos que vencieron alguna vez. Por consiguiente, la empatía con el vencedor resulta en cada caso favorable para el dominador del momento. El materialista histórico tiene suficiente con esto. Todos aquellos que se hicieron de la victoria hasta nuestros días marchan en el cortejo triunfal de los dominadores de hoy, que avanza por encima de aquellos que hoy yacen en el suelo. Y como ha sido siempre la costumbre, el botín de guerra es conducido también en el cortejo triunfal. El nombre que recibe habla de bienes culturales, los mismos que van a encontrar en el materialista histórico un observador que toma distancia. Porque todos los bienes culturales que abarca su mirada, sin excepción, tienen para él una procedencia en la cual no puede pensar sin horror. Todos deben su existencia no sólo a la fatiga de los grandes genios que los crearon, sino también al vasallaje anónimo de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros. Por eso el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo (Benjamin, 1973: s/n).

El reacomodo de Georges Perec expresa ese mismo cuestionamiento de la historia, hace patente su incomodidad ante tal discurso. La segunda categoría de transcripción que utiliza es nombrada “Apartados” (Figura 2). La información contenida ha sido tomada de *Historia moderna, curso de segundo*, capítulo IX, dedicado al Renacimiento, y como subtítulo consigna: “Los artistas, los humanistas, los escritores en Italia y en Francia”. El apartado consta de una página dividida en: “Renacimiento. Características”, “El Renacimiento en Italia”, “El Renacimiento en Francia” y “El

Renacimiento en Alemania”. Al iniciar la lectura, notamos que la primera sección contiene un solo tema: “Las causas del Renacimiento-Los mecenas”. Mientras el resto de los apartados está lleno de subtemas, el primero parece ser suficiente para sustentar toda la discusión posterior: el arte de esta época existe gracias a la figura del mecenas, mismo que pertenecía a las clases dominantes. Con ello, la figura del imperio intenta autojustificarse con la idea de que es su poder el que permite el desarrollo del arte, entendido en Francia como el ‘desarrollo del espíritu’.

FIGURA 2. FRAGMENTO DE “APARTADOS”



Fuente: “Me acuerdo de Malet e Isaac”, en *Pensar/Clasificar*, de George Perec (1986).

Si nos detenemos a revisar el contenido de las demás secciones en este mismo apartado, encontraremos los nombres canónicos de la historia del arte: Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Rafael, mismos que siguen siendo repetidos de generación en generación a los estudiantes como la representación de un ‘arte verdadero’. Dichos nombres se blanden como banderas de lucha contra el arte popular, la artesanía o cualquier otra forma de expresión que no encaje con los modelos de belleza del arte occidental.

Para adentrarnos en este análisis, volveré a citar a Roland Barthes en su lectura semiótica

del *Manual de historia de la literatura francesa*. Tras entender que la historia era un recuerdo institucionalizado en su infancia, el autor revisa el contenido de esa evocación. En ese trabajo identifica que en la literatura francesa sólo existen movimientos que se acercan o alejan del periodo clásico (romanticismo como su negación, neoclasicismo como su reafirmación). La fijación con el periodo clásico es comprendida entonces no como una elección estética, sino como una inclinación política:

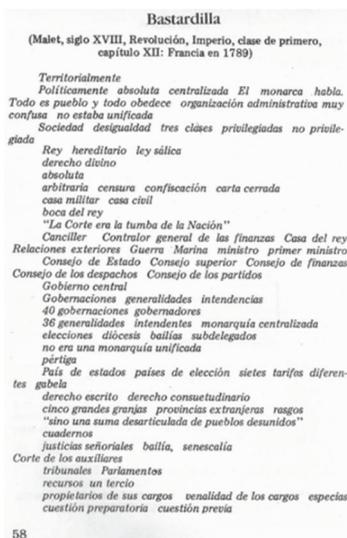
Realmente está bien claro que siempre, tras la idea del ideal clásico de lengua hay una idea política: el ser de la lengua, es decir, su perfección y hasta su nombre, están ligados a la culminación de un poder: el latín clásico es el poder latino, o romano; el francés clásico, el poder monárquico (Barthes, 1994: 55).

Al analizar el discurso del arte del Renacimiento, encontramos que en él se promueve el individualismo en detrimento del arte medieval, que era desarrollado por la colectividad (Ruskin, 1906); es decir, al depender del mecenazgo, sólo retrata la vida del imperio, la nobleza y de aquellos que pueden financiar una pintura al óleo (por mencionar un ejemplo). Este arte se basa en la perspectiva que está hecha a partir del punto de fuga del observador ideal, que no puede ser otro que quien ha encargado el cuadro (Berger, 2010). Dicha belleza no es otra que la de la vida en la corte: no hace falta más que pensar en el *Auto-retrato con guantes*, de Durero (1498), donde el artista se pinta a sí mismo como un noble dentro de un castillo, vistiendo de manera elegante con unos guantes blancos que nada tienen que ver con el atuendo ordinario de alguien cuyas manos se ensucian de pintura. La noción del artista genio alimenta la misma idea que nutre el poder imperial: unos pocos son los elegidos, únicamente ellos pueden aparecer en la historia y sólo ellos, aliados del poder, trascenderán. Para sustentar esta concepción se construye una serie de

mitos que buscan legitimar su dominio; para eso ha servido la historia en muchas ocasiones. El arte ayuda a crear esos discursos, dándoles una imagen. Por esta razón el Renacimiento es tan importante para Francia, pues en esta corriente artística han quedado fijados los valores del imperio. El Louvre es fundamental para la cultura francesa, no sólo por albergar el arte de esta nación, sino porque mediante él se divulgan la identidad, el lenguaje, la historia y, sobre todo, la ideología franca.

El contenido de la sección tercera en el texto de Perec ha sido tomado del *Manual del siglo XVIII* (Revolución, Imperio, clase de primero, capítulo XII: Francia en 1789) (Figura 3). Éste se encuentra compuesto por información en cursivas. El texto vuelve a adquirir un carácter extraño: si las cursivas tienen como finalidad alertarnos sobre una información que no tiene un significado literal, al sacarlas de contexto y ponerlas en un conjunto desaparece su sentido enfático.

FIGURA 3. FRAGMENTO DE “BASTARDILLA”



Fuente: “Me acuerdo de Malet e Isaac”, en *Pensar/Clasificar*, de George Perec (1986).

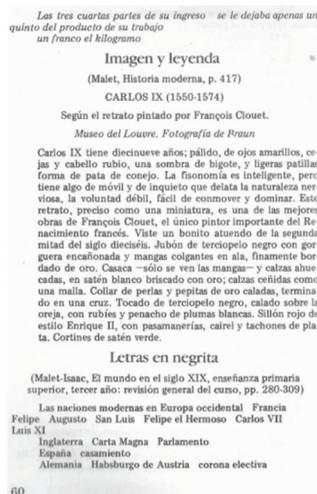
En la gama lexical de esta sección resaltan: ‘Territorialmente’, ‘Políticamente’, ‘absoluta’, ‘centralizada’, ‘El monarca habla’, ‘Todo es pueblo y todo obedece’... Esas son algunas de las primeras palabras y frases, pero también aparecen:

‘derecho divino’, ‘rey hereditario’, ‘gobierno’, ‘monarquía’, ‘país’, ‘aduanas’, ‘impuestos’, ‘colonos’, entre otras. Es decir, se trata de la articulación operativa del poder. Cada sección introduce en el lenguaje de la historia enunciados que parecieran explicarlo, pero más que exponerlo lo legitiman. Como escribe Michel de Certeau: “El «hacer historia» se apoya en un poder político que crea un lugar propio (ciudad, nación, etcétera) donde un querer puede y debe escribir (construir) un sistema (una razón que organiza prácticas)” (2006: 20).

La escritura de la historia ha tenido siempre finalidades de orden político; en ella impera una pedagogía del poder. Por eso la historia debe enseñarse desde la infancia en los colegios —aún si los pequeños no comprenden los contenidos— pues lo que sí aprenden, tras tantos años de instrucción, es una estructura ideológica.

El siguiente apartado es “Imagen y leyenda” (Figura 4). Tomado de la *Historia moderna*, de Malet e Isaac, constituye la descripción de una imagen de Carlos IX (1550-1574), realizada por François Clouet.¹⁰

FIGURA 4. FRAGMENTO DE “IMAGEN Y LEYENDA”



Fuente: “Me acuerdo de Malet e Isaac”, en *Pensar/Clasificar*, de George Perec (1986).

10 Una versión del cuadro puede consultarse en el sitio web: <https://petitegalerie.louvre.fr/oeuvre/charles-ix-1550-1574-roi-de-france>

Georges Perec no ha interpretado la imagen ni expone las razones de su elección; sin embargo, en su descripción resaltan también los símbolos de la estética imperial:

Viste un bonito atuendo de la segunda mitad del siglo dieciséis. Jubón de terciopelo negro con gorguera encañonada y mangas colgantes en ala, finamente bordado de oro. Casaca —sólo se ven las mangas— y calzas ahuecadas, en satén blanco briscado con oro; calzas ceñidas como una malla. Collar de perlas y pepitas de oro caladas, terminado en una cruz. Tocado de terciopelo negro, calado sobre la oreja, con rubíes y penacho de plumas blancas. Sillón rojo de estilo Enrique II, con pasamanerías, cairel y tachones de plata. Cortinas de satén verde (60).

En el arte medieval no existían retratos porque era Dios quien ordenaba el mundo, pero en el Renacimiento son los hombres quienes lo dominan, por eso fue uno de los géneros que más se desarrollaron durante este periodo (Kanz, 2008). Mostrar un retrato en la corte y hacerlo circular por el reino, como lo hizo Catalina de Médicis con los de Carlos IX, fue un gesto político¹¹ que le permitió gobernar mientras su hijo era aún un niño (Zvereva, 2011). En el libro *Mitologías* (publicado por primera vez en 1957), Roland Barthes reflexiona sobre cómo la historia se convierte en un mito:

Todo sucede como si la imagen provocara naturalmente al concepto, como si el

significante fundara el significado. El mito existe a partir del momento preciso en que la imperialidad francesa pasa al estado de naturaleza: el mito es un habla excesivamente justificada (1999: 121).

La imagen ha sido uno de los paratextos más recurrentes en el discurso histórico. Antes de la existencia de la fotografía o del óleo, los rostros de los reyes se imprimían en las monedas o en los muros de sus construcciones. Perec no necesita más que presentar una imagen para hablar de la iconografía del imperio, porque todos los retratos del poder imperial son similares (Kanz, 2008): se realizan en un espacio interior, los gestos son hieráticos (nunca una sonrisa), la ropa es elegante, hay cortinas o elementos teatrales que remiten a la posición social del retratado; alguna joya, algún hilo dorado, alguna seda que alude a su poder económico. Una sola imagen condensa al resto como una sola historia engulle todas las demás.

En la sección “Negritas” aparecen con mayor asiduidad las palabras: ‘Estado’, ‘política’, ‘restauración’, ‘monarquía’, ‘gobierno’. Así podemos ver cómo en la historia de los manuales de Malet e Isaac, arte, imperio y gobierno se amalgaman como parte de un discurso que conforma la identidad francesa, misma que se mantiene vigente en el capitalismo del siglo XXI. No por nada París y las capitales europeas se esfuerzan en que sus principales museos alberguen colecciones imperiales. El Louvre, corona del orgullo francés, tiene una finalidad no sólo cultural sino pedagógica: educar en un canon estético que es también político, pues afirma de manera connotada que el imperio y la colonización fueron la época de su mayor esplendor cultural. En Francia y en todas las naciones imperialistas existen grandes y ostentosos museos que albergan no sólo el arte nacional, sino el de aquellas que fueron sus colonias: arte arrebatado en las conquistas que aparece como un trofeo ante el espectador. De

11 Carlos IX era muy joven cuando recibió el nombramiento de rey. Los retratos de Clouet jugaron un papel muy importante en su reinado pues buscaron representar no al pequeño y enfermizo niño, quien de manera natural para su edad prefería los juegos y la cacería, sino al dirigente de un imperio. En un contexto político con múltiples querellas entre católicos y protestantes era importante para la reina propagar una imagen de estabilidad con una persona al mando, esa era la función que tenían los retratos de Carlos IX: fingir que todo estaba bajo control.

acuerdo con Halbwachs, la función de la historia ha sido garantizar la obediencia social:

Los poderes de la nobleza se mantuvieron siempre a través de la memoria [...] Durante largo tiempo, antes que fuera posible justificar los poderes y el rango de los funcionarios por la utilidad real de su función, se ha debido fundar su autoridad sobre los títulos nobiliarios, los privilegios y los derechos, basándose aquellos en sus cualidades y en sus proezas personales (muy distintas de las que eran requeridas en el cumplimiento de la función), o en las de sus ancestros en donde el mérito duraba ficticiamente en ellos. Nada muestra de mejor manera hasta qué punto era menester, durante este periodo, convocar la memoria de la sociedad para obtener una obediencia que, más tarde, se reivindicará apoyándose en la utilidad de los servicios prestados, y en la competencia del magistrado o del funcionario. En la Edad Media se había constituido un sistema de valores nobiliarios, fundados en la historia de las familias nobles, y en donde se encontraban registrados los recuerdos de todas las circunstancias notables de su vida, sus nombres, sus blasones, sus actos de valentía, sus alianzas, los servicios prestados por ellos a su señor en calidad de vasallos, los títulos conferidos, etc. [...] esos valores descansaban en datos históricos, en tradiciones más o menos antiguas que se conservaban en los grupos de familias nobles, y que estaban en relación estrecha con la historia general del reino (2004b: 263).

Después de revisar cada apartado, notamos que este ejercicio de reagrupamiento realizado por Georges Perec nos ayuda a observar cómo los paratextos, compuestos por la tipografía y la imagen, tienen por función enfatizar una visión jerarquizada del mundo: título (poder monárquico), apartados (poder simbólico), cursivas (operación del poder). Así, la tipografía no es sino una

metáfora más de eso que describe: la historia, que al igual que la página, posee jerarquías cuyo fin es enseñarnos a percibir el poder como aquello que da forma a la realidad: “El poder debe legitimarse, otorgar a la fuerza que lo vuelve efectivo una autoridad que lo haga creíble” (De Certeau, 2006: 20).

La página en el discurso histórico integra la arquitectura discursiva del imperio. El aprendizaje escolar, más que buscar dar sentido al presente, promueve la asimilación de estructuras de pensamiento imperialistas. Casi todos los libros de historia se asemejan porque su constitución es parecida, tal y como la reagrupación devela.

De acuerdo con Roland Barthes: “historiador es el hombre que reúne no tanto hechos sino significantes” (1994: 74). En este ejercicio hemos analizado algunos de los significantes que toman forma en los manuales de Malet e Isaac. Una vez revisado este aspecto formal, continuaré con el análisis de la propuesta conceptual de Perec.

LA REESCRITURA COMO SABOTAJE SEMIÓTICO

La reescritura es una respuesta a las narrativas producidas desde el discurso hegemónico, donde se encuentra naturalizada la ideología imperialista y colonial. Si “la historia pertenece a la gramática”, como escribe Giorgio Agamben, recuperando una cita de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla (Agamben, 2007: 45), entonces la labor de revisar esas gramáticas históricas resultaba inaplazable en el contexto de la posguerra.

Barthes, de Certeau y Agamben identifican la historia como una práctica de escritura, por lo que existe una “necesaria referencia de toda transmisión histórica a la esfera de las letras” (Agamben, 2007: 45). Esta relación es la que lleva a Perec a realizar como elección estética la transcripción y el reordenamiento, en un ejercicio que intenta oponerse a las gramáticas de la historia eliminando su narrativa y que constituye

una manera de sabotear los discursos que la historia promueve.

Este ejercicio es una anticipación al *copy-paste* o parchescritura como “acto de mover lenguaje de un lado a otro” (Goldsmith, 2015: 9), exponiendo la historia como un acto de repetición de narraciones, donde el poder fija quiénes participan y quiénes no poseen un lugar en ella, quién puede hablar y quién no será escuchado (Rancière, 2000), qué actos se conservarán para la memoria colectiva y cuáles serán borrados.

Tras la Segunda Guerra Mundial, la historia se volvió un tema central en las discusiones intelectuales de la época. Antes del conflicto bélico, el discurso hegeliano suponía la construcción lineal de la historia como un proceso dialéctico donde un pueblo dominante conquistaba al más débil, dándose así una superación entre uno y otro.

Esta lectura fue puesta en entredicho después del estallido de las bombas atómicas. La devastación del hombre por el hombre mediante tecnologías de producción masiva de muerte (lo que Achille Mbembe identifica como ‘necropolítica’) hizo evidente que la historia ni viaja en línea recta ni significa progreso. La pregunta entonces ya no es ¿cuál es la función de la historia?, sino ¿cómo se ha estructurado el discurso histórico? ¿Cómo se ha normalizado la violencia social en nuestro mundo? ¿Existen otras posibilidades de crear una memoria social y cultural no imperialista y colonizadora?

Estas interrogantes se hacen evidentes con la aparición de una serie de revistas en el ámbito editorial francés. En 1978, Éditions du Seuil comenzó a publicar la revista mensual ilustrada *L'Histoire*, y en el mismo año Hachette lanzó la publicación *Connaissance de l'Histoire* (1978-1983), enfocada sobre todo a documentar la Segunda Guerra Mundial y el periodo de la Guerra Fría. Un año más tarde, Hachette introdujo otra versión del mismo tema: la revista *H-Histoire*, nombrando como director al escritor, crítico

y comisario de arte Gérald Gassiot-Talabot.¹² Es en esta publicación donde Perec dio a conocer “Me acuerdo de Malet e Isaac”. La revista pretendía mostrar una visión más crítica y no simples recuentos históricos.

En 1983, el periodista, novelista y biógrafo francés Pierre Assouline publicó un artículo polémico en la revista *L'Histoire* que llevaba por título: “¿Deberíamos quemar los manuales de historia?” (1983). A esta pregunta Perec contestó anticipadamente, transcribiendo el contenido de los manuales en un orden que no correspondía con las lógicas del poder. Así, la historia del manual no es ya una narrativa estable y fija, sino un discurso que se puede (debe) reescribir.

Si en el discurso histórico oficial la historia se presenta como si fuera contada por sí misma (Barthes, 1994), mediante un lenguaje de aparente objetividad que la hace omnipresente, en la escritura de Perec se convierte en bloques de información aglutinados según sus aspectos formales. No se trata, por tanto, de unidades de sentido, sino de acumulaciones semánticas que interrumpen la legibilidad de la historia.

De acuerdo con la catedrática Gayatri Chakravorty Spivak (1998), el subalterno no puede poseer un lenguaje propio, se encuentra exiliado de él, pues el lenguaje autorizado para el habla es el de Occidente. Eso explica por qué muchas prácticas de escritura contemporánea se decantan no por la creación, sino por el develamiento de sus narrativas. Lo lúdico cuestiona al poder porque lo coloca en el nivel de lo ordinario, lo intercambiable, lo equívoco y lo experimental.

12 Los lazos entre Gassiot-Talabot y Perec se dieron desde el arte, dado su interés común por el pop art político, que se centraba en la cultura popular para cuestionarla. En 1964, Gassiot-Talabot organizó la exposición *Mitologías Cotidianas* (Leeman: 2011), título que alude también al texto de Roland Barthes *Mitologías*. De esto podemos deducir que la revista *H-Histoire* no pretendía, como otras publicaciones, entretener al lector con revisiones históricas ilustradas (como sí lo hacía *Connaissance de l'Histoire*), sino ofrecer una mirada crítica sobre los discursos oficiales de la historia en Francia.

Como reflexiona Goldsmith en *Escritura no-creativa*, “cortar y pegar ya son integrales del proceso de escritura” (2015: 10). Estas operaciones implican que las gramáticas del poder pueden ser interrumpidas y reutilizadas. La literatura de la posguerra buscó superar los valores de creación original para adentrarse en un terreno más conceptual, donde el lenguaje puede ser examinado en relación con su contexto, con sus modos de producción, de difusión y de consumo. Como sostenía Roland Barthes:

el problema de la transmisión del saber; ahí reside sin duda, hoy en día, el problema fundamental de la alienación, pues si bien las grandes estructuras de la alienación económica han sido sacadas a la luz, no lo han sido las estructuras de la alienación del saber (1999: 57).

Dicho punto es el que aborda el ejercicio de Perec: el cuestionamiento sobre cómo los relatos históricos fueron enseñados en la educación básica francesa para naturalizar una ideología de tipo imperialista.

Ante la proliferación masiva de discursos históricos que llevaron después a lo que Tzvetán Todorov nombró ‘los abusos de la memoria’ en su libro homónimo (2000), lo que propone Perec es un proceso semioclasta: la interrupción de ese sentido mítico que prolifera en la historia, la alteración de su narrativa, el desmontaje del sistema de signos que caracteriza el discurso histórico.

El “Me acuerdo de Malet e Isaac” quizás no sea en sí mismo tan interesante como las lecturas que de él pueden hacerse, o como el proceso mismo de reordenamiento, pero la idea de la posibilidad y la ética implícita en el cuestionamiento de las narrativas históricas es, sin duda, una propuesta que sigue siendo vigente en el contexto contemporáneo, donde la ideología del capitalismo se ha vuelto global y pareciera presentarse como la única posible.

CONCLUSIÓN

Al inicio del artículo presenté cómo la memoria colectiva y la historia se conforman de una manera distinta: mientras la primera proviene de la interacción cotidiana con los otros, se da de manera espontánea y tiene por función dotar de identidad a la comunidad; la historia se encuentra institucionalizada, requiere ciertas estructuras que la convierten en algo ajeno a los individuos y busca imponer una explicación que a su vez ordena el mundo.

Estas oposiciones son las que hicieron que el escritor Georges Perec realizara un ejercicio en el que la historia es revisada como ‘materia escolar’, es decir, como una pedagogía del poder que es impuesta desde una edad muy temprana a los sujetos.

Al realizar el análisis detallado de su propuesta, revisamos cómo la ideología del imperio es construida no sólo mediante el discurso, sino en los paratextos que lo acompañan, reforzando así la visión del mundo construida desde la historiografía tradicional. De este modo, el contenido de la historia es más parecido a un mapa geopolítico que a una narración crítica; y la tipografía y las imágenes de los libros funcionan como una arquitectura que sostiene el discurso histórico.

Finalmente, en el último apartado reflexioné sobre la transcripción y el reordenamiento que Perec eligió para su texto, contextualizando su producción en el cuestionamiento de los discursos históricos a la luz de la devastación de la Segunda Guerra Mundial. Al realizar este análisis, el espíritu semioclasta de Perec aparece como un síntoma generacional que buscaba expandir los procesos literarios a prácticas no creativas para cuestionar el papel que el lenguaje ha tenido en la construcción de los relatos históricos.

En una época como la nuestra, sobrecargada de información, donde la memoria y la historia se confunden (Carreras Ares, 2005), el ejercicio de

Georges Perec continúa siendo una provocación para el diálogo, la reflexión y la reevaluación ideológica. Si bien comprender nuestro presente implica el reconocimiento del pasado (Ricoeur, 2004), es necesario construir narrativas críticas que permitan incorporar formas de pensamiento y teorías decoloniales, pues aunque éstas comienzan a ganar terreno en los ámbitos académicos, en la educación escolar básica los discursos tradicionales aún imperan.

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio (2007), *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Assouline, Pierre (1983), "¿Deberíamos quemar los manuales de historia?", *L'Histoire*, núm. 59, pp. 66-77.
- Barthes, Roland (1986), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- Barthes, Roland (1994), *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- Barthes, Roland, (1999), *Mitologías*, México, Siglo XXI.
- Benjamin, Walter (1973), *Tesis sobre el concepto de historia*, Madrid, Taurus.
- Berger, John (2010), *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Borriaud, Nicolas (2007), *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Carreras Ares, Juan José (2005), "¿Por qué hablamos de memoria cuando queremos decir historia?", en Alberto Sabio Alcutén y Carlos Forcadell Álvarez (coords.), *Las escalas del pasado: IV Congreso de Historia Local de Aragón (Barbastro, 3-5 de julio de 2003)*, Universidad Nacional de Estudios a Distancia, pp.15-24.
- Catinchi, Philippe-Jean (2018), "Pourquoi le Malet & Isaac ne fut rédigé que par Isaac", *Le Monde*, París, 14 de julio de 2018, disponible en: https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/07/14/pourquoi-le-malet-isaac-ne-fut-redige-que-par-isaac_5331378_3232.html
- De Certeau, Michel (2006), *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana.
- Foucault, Michel (2002), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Goldsmith, Kennet (2015), *Escritura-no creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*, Buenos Aires, Caja negra.
- Halbwachs, Maurice (2004a), *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias Zaragoza.
- Halbwachs, Maurice (2004b), *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos Editorial / Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Concepción / Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad Central de Venezuela.
- Kanz, Roland (2008), *El retrato*, Berlín, Taschen.
- Leeman, Richard (2011), "Les Archives «Gérald Gassiot-Talabot» : mythologies, tendances, partis pris", *Critique d'Art*, núm. 37, pp.1-7.
- Molano, Mario Alejandro, (2014) "Walter Benjamin: historia, experiencia y modernidad", *Ideas y Valores*, vol. LXIII, núm. 154, pp. 165-190.
- Perec, Georges (1978), *Je me souviens*, París, Hachette.
- Perec, Georges (1979), "Je me souviens de Malet e Isaac", *H-Histoire*, núm. 1.
- Perec, Georges (1986), "Me acuerdo de Malet e Isaac", en *Pensar/Clasificar*, Barcelona, Gedisa.
- Perec, Georges (2013), *Lo infraordinario*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Rancière, Jacques (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, París, La Fabrique.
- Ricoeur, Paul (2004), *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, FCE.
- Ruskin, John (1906), *Prerrafaelismo y Conferencias sobre arquitectura y pintura*, Madrid, Ed. Francisco Beltrán.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1998) "¿Puede hablar el sujeto subalterno?", *Orbis Tertius*, vol. 3, núm.6, pp. 1-44.
- Todorov, Tzvetan (2000), *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Editorial Paidós.
- Zvereva, Alexandra (2011), *Portraits dessinés de la cour des Valois. Les Clouet de Catherine de Médicis*, París, Arthena.

YUNUEN ESMERALDA DÍAZ VELÁZQUEZ. Doctora en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), México. Becaria posdoctoral en Estudios Comparados en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México. Investigadora SNI-I. Sus intereses académicos son el arte contemporáneo, la literatura comparada, la cultura visual y los estudios de género. Entre sus publicaciones recientes se encuentra el libro *Todo retrato es pornográfico* (Premio Nacional de Ensayo Joven José Vasconcelos 2015), donde analiza la obra de fotógrafos contemporáneos que desafían las convenciones sociales en torno al género y la sexualidad.