

(D)Escribir la pintura: *Un cabinet d'amateur* de Georges Perec

Inmaculada ILLANES ORTEGA

Universidad de Sevilla

En 1979, movido, según sus propias palabras¹, por el deseo de no abandonar aún el trabajo que ha dado lugar a la compleja *La vie mode d'emploi*, Georges Perec publica en las Éditions Balland² un breve texto en el que un narrador extradiegético no identificado relata, en tercera persona, una historia cuyo protagonista principal es un objeto artístico, una pintura, que da título a la obra: *Un cabinet d'amateur*.

Siguiendo los principios que caracterizan el arte narrativo de Perec, el texto es una especie de *collage*, en el que se combinan las palabras del narrador con la inclusión de textos de muy diversa índole: citas de prensa, fragmentos de catálogos de exposiciones y subastas de arte, amplias reseñas de publicaciones más o menos científicas (un artículo de estética, una biografía y una tesis), la reproducción de extractos de una carta personal, de una obra fundamental de la historia del arte del Renacimiento (las *Vidas* de G. Vasari) y de dos supuestos textos del siglo XVII: un inventario de los bienes a subasta del duque de Ascroft y un epigrama sobre el peluquero de Luis XIV.

Con todo ello, y haciendo uso además de su proverbial gusto por la enumeración³, el autor compone un texto complejo, en el que nada es lo que parece. Ciertamente, más que de una ficción narrativa, el texto presenta las características de un artículo sobre arte en el que, con una amplia base documental y rigor científico, se tratase de elaborar un estudio completo de la principal obra de un tal Heinrich Kurtz, presentada en una exposición celebrada en Pittsburg en 1913.

La acumulación de datos eruditos, entre los que se pueden identificar con facilidad nombres y referencias auténticas, funciona como coartada de realidad sobre los hechos que se narran y los argumentos que se exponen. Ante la precisión con la que se

¹ En una entrevista con Gérard-Julien Salvy citada por Reggiani (2002:1).

² Los números de página indicados entre paréntesis remiten, no obstante, a la edición Seuil, 1994.

³ Jacques Roubaud se refiere incluso a una “poética de las listas” en la obra de Perec (1990:201-208).

citan publicaciones especializadas, y la inclusión de referencias a artistas y obras que un lector no versado en arte difícilmente puede identificar, la lectura hace surgir interrogantes sobre la veracidad y el carácter del texto. Sólo los dos pasajes finales, y muy especialmente el último párrafo, desvelan finalmente la incógnita de forma inequívoca: la mayor parte de los datos expuestos son falsos y el objetivo no es otro que el placer de jugar con las apariencias, un juego que, además de a la diversión, incita a la reflexión sobre el valor de las producciones artísticas⁴.

En el texto se narra, pues, la historia del cuadro de Kurtz, desde la consideración de las circunstancias que motivaron su creación, pasando por el proceso de elaboración, su exitosa presentación pública, su “muerte” y “entierro”, y las posteriores repercusiones de su herencia. Todo ello, partiendo de la total desfragmentación tanto de la temporalidad (la historia comienza *in media res* y los orígenes del cuadro, sólo se desvelan después de conocer su posteridad), como de la escritura (con la inclusión directa o referenciada de otros textos), para componer un relato articulado en una estructura díptica, dividida por un eje central: la pausa impuesta por la guerra⁵.

El hecho de que el protagonista del relato sea un cuadro establece, por otra parte, importantes restricciones a la escritura, convirtiendo en central la cuestión de la representación literaria de la imagen pictórica. Una “contrainte” multiplicada, además, por el hecho de que dicha pintura contiene, a su vez, muchas otras, e incluso a sí misma, en una composición de carácter especular.

Ante el desafío de esta compleja representación, el autor no podría limitarse al uso tradicional de la éfrasis, en forma de descripción, más o menos extensa, de los objetos artísticos evocados. Antes bien, la presencia de la descripción es bastante limitada en el texto de *Un cabinet d'amateur*, especialmente si tenemos en cuenta el

⁴ Además de la ironía con la que el relato retrata el universo mercantilista que rodea a las producciones artísticas, y el importante papel que marchantes, coleccionistas y críticos desempeñan en la valoración de las producciones artísticas, haciendo que el público identifique valor y precio, Perec no deja de subrayar también la impostura del arte como tentativa de escapar a los límites que el tiempo impone a la existencia humana: “Ce n’est pas la première fois que la peinture oppose au temps ses simulacres d’éternité”, escribirá en su prefacio a *L’Oeil ébloui*, volumen de fotografías de Cuchi White, publicado en 1987.

⁵ De este modo, la estructura de la narración reproduce también, en cierta medida, la complejidad compositiva de la obra pictórica que le sirve de tema: al igual que Kurtz reproduce en su pintura obras propias y ajenas, el narrador reutiliza los escritos de otros para elaborar su propia creación, aunque tanto en un caso como en otro, ese “préstamo” sea finalmente falso, puesto que las obras de la colección Raffke no son auténticas y las publicaciones comentadas por el narrador son absolutamente ficticias.

importante número de cuadros presentes, tanto en el relato, como en la pintura que lo protagoniza. Abordaremos, pues, el análisis de los distintos procedimientos utilizados en el texto para la inscripción narrativa de las obras pictóricas y para la recreación del cuadro protagonista, realizada, como no podía ser de otro modo, mediante el recurso a una perspectiva múltiple.

1. Modos de representación de la pintura en la escritura

El importante número de obras pictóricas presentes en el texto (más de un centenar) y la reducida extensión de éste suponen, evidentemente, una importante limitación a las posibilidades de representación de dichos cuadros mediante la escritura. El recurso a la descripción detallada queda, por tanto, excluido, y la inscripción de la imagen visual en el texto ha de realizarse mediante otros procedimientos que permitan la reconstrucción de la misma en el imaginario del lector a partir de un número limitado de elementos proporcionados por el texto.

Como no podía ser de otro modo en la obra de un amante de la multiplicidad y la combinatoria, el uso de estos procedimientos es variable, como también lo es el tratamiento concedido a las distintas pinturas (de la simple alusión en una enumeración a la descripción y el análisis en varios comentarios repartidos a lo largo del texto) y la importancia que éstas adquieren en el contexto de la historia narrada.

Siete son los recursos básicos de los que se sirve el autor para “escribir” la pintura en su obra, recursos que utiliza de modo exclusivo o combinados entre sí, multiplicando de este modo las posibilidades de expresión.

1.1.El nombre del autor

En el vasto repertorio de nombres de artistas citados a lo largo de todo el texto se encuentran grandes maestros de la pintura europea, fácilmente reconocibles por el gran público (Rubens, Vermeer, Delacroix, Cézanne, Renoir,...), junto a algunos sólo familiares para los iniciados en el mundo del arte (Chardin, Giorgione, Hogarth...) y otros muchos cuya identificación resulta difícil, por ser artistas de limitada celebridad (como Joseph Wriqth of Derby) o directamente imposible, por haber sido inventados por el autor (caso, entre otros, del propio Kurtz).

La inclusión de referencias reales sirve, como hemos señalado anteriormente, de coartada de realidad a un relato cuya auténtica dimensión permanece oculta hasta la revelación final. En este sentido, Perec pone de manifiesto su habilidad para jugar con las apariencias, sirviéndose de los nombres célebres sin comprometer la veracidad histórica. La mayor parte de los grandes nombres aparecen citados en enumeraciones que no incluyen referencias a obras concretas y, cuando éstas existen son lo suficientemente imprecisas y verosímiles para evitar que el lector pueda descubrir el ardid. Así, por ejemplo, se alude a unas *Danseuses* de Degas, o a los *Chevaliers arabes* de Delacroix, títulos genéricos que impiden la identificación inmediata de obras específicas entre las distintas creaciones de los autores sobre estos temas. En otras ocasiones, sin embargo, se citan títulos concretos, pero cuyos referentes no resultan fáciles de localizar⁶.

Por otra parte, la presencia de estos grandes nombres en la colección Raffke concede a ésta un mayor valor mercantil, tal como ponen de manifiesto las distintas subastas. Es la obra de los artistas europeos la que interesa fundamentalmente a los compradores norteamericanos y, por supuesto, es la firma la que determina el valor final que la obra alcanza en el mercado. Salvo contadas excepciones (como el valor documental de la escena representada en un cuadro de tema médico para un museo de historia de la medicina o de un paisaje de campos petrolíferos para las empresas del sector) es principalmente la reputación de su autor la que despierta el interés de los compradores por una pintura en particular. De ahí el especial valor que adquieren las atribuciones de autoría por parte de la crítica, una cuestión fundamental para el mercado del arte, a la que no es ajena la colección Raffke: pese a las reticencias que esta conclusión despierta entre los entendidos, el catálogo de la última subasta recoge la tesis de Nowak sobre la temática y la autoría de uno de los cuadros más significativos de la colección, lo que incrementa de modo significativo las pujas sobre él⁷.

⁶ Así, *Midas et Apollon* no resulta un título significativo entre la vasta producción atribuida a Rubens y a su escuela, en la que tanto abundan los temas mitológicos; e incluso en la mucho más reducida obra de un Vermeer de Delft, *Le billet dérobé* podría sin duda ser el título de uno de sus varios cuadros que representan jóvenes leyendo cartas, si bien no es realmente el de ninguno de ellos.

⁷ Esta obra resume así, algunos de los aspectos fundamentales del relato: por una parte, su trayectoria comercial ejemplifica con claridad los mecanismos que mueven el mercado del arte; por otra, el cuadro supone un claro modelo de multiplicidad y juego especular, en el que se consigue representar una misma figura desde cuatro ángulos distintos (la imagen del caballero aparece reflejada simultáneamente en el agua, en una coraza y en un escudo).

Finalmente, la inclusión del nombre del autor tiene también cierto valor descriptivo, ya que funciona a modo de pista o indicio que se ofrece al lector para la representación imaginaria de la obra citada. Si bien es cierto que de forma muy limitada, la identificación de un pintor cuya obra le resulta conocida, permite al lector asignar determinados rasgos estilísticos característicos (tratamiento del color, del dibujo o de la composición,...) a la imagen mental del objeto referido. Incluso cuando éste no es conocido, o ni tan siquiera real, el origen lingüístico supone una adscripción geográfica que permite asociar a dicho nombre una serie de rasgos formales y estilísticos característicos de los autores de similar procedencia. Así, nombres como Bernie Bickford o Walter Greentale evocan una tradición artística muy distinta a la de un Giovanni Paolo Pannini o un Gérard van Honthrost.

1.2. La escuela pictórica

Una función similar desempeña la referencia a la escuela pictórica como medio para la representación de las obras artísticas. Más allá de la importancia del origen geográfico de los cuadros, que determina, como hemos señalado anteriormente, su valor económico en el mercado⁸, la adscripción a la escuela italiana, flamenca o norteamericana introduce una serie de elementos que los caracterizan, tanto desde el punto de vista temático como estilístico. La introducción de un simple adjetivo contiene, pues, toda una serie de elementos referenciales que permiten al lector esbozar cierta imagen de un retrato, de un paisaje o de una escena bíblica, a partir de su conocimiento de los rasgos comunes que caracterizan una determinada escuela pictórica.

1.3. El título

Junto al nombre del autor, real o ficticio, o la referencia a la escuela de procedencia, el texto incluye, en la mayor parte de los casos, el título de la obra en cuestión. Teniendo en cuenta que se trata fundamentalmente de una colección de pinturas anteriores al siglo XX y, por tanto, de carácter eminentemente figurativo, los

⁸ No se trata únicamente del interés norteamericano por la pintura europea, modelo de referencia para los creadores del otro lado del Atlántico, además de valiosa posesión por su difícil acceso, sino también del valor afectivo añadido de las obras de artistas estadounidenses de origen alemán en el contexto de una exposición celebrada por la comunidad germana de Pittsburg.

títulos de los cuadros presentan un claro valor referencial sobre el motivo representado en el lienzo. De este modo, funcionan al modo de descripciones sintéticas de las obras, que permiten identificar de forma inmediata los elementos representados: la identidad de un personaje retratado (aunque sin precisar los rasgos físicos, a menudo la condición del personaje da pistas a la imaginación: *Le portrait du cardinal Barberini*, *Portrait du marchand Martin Baumgarten*), la enésima representación de un tema mitológico o bíblico (*L'Annonciation aux rochers*, *La naissance de Vénus*), la localización de un paisaje (*Un petit port de plaisance près d'Amagansent*), los elementos que componen un bodegón (*Paon et corbeille de fruits*), la reproducción de una escena cotidiana (*Les musiciens endormis*, *Jeune fille lisant une lettre*), o de un episodio histórico, resumido en pocas palabras (*Le siège de Tyr*, *Incendie de Sodome*) o detallado con precisión (*Le débarquement de Taft et des marines du colonel Waller à Cuba en 1906*, *Charles M. Murphy s'attaquant au record du mile le 30 juin 1899*).

La información contenida en el título resulta, pues, fundamental para la representación visual de las obras, ya que proporciona de forma explícita los datos temáticos sobre las mismas, a los que se añaden los aspectos formales y estilísticos sugeridos por la adscripción a una escuela pictórica determinada o por el nombre del autor. Por ello, en la mayoría de los casos, la inscripción de las obras en el texto se limita a la consignación de estos datos (título y autor o escuela) en los amplios listados de catálogos, estudios o subastas, si bien, en este último caso, aparece siempre rigurosamente consignado también el precio final alcanzado en la puja (índice de valoración más comercial que artística).

1.4. La descripción de la imagen

La información contenida en el título se ve, en ocasiones, ampliada además por la inclusión de una descripción, más o menos detallada, de la pintura en cuestión. En este sentido, aunque el autor concede a un número reducido de obras el privilegio de una descripción exhaustiva⁹, en la mayoría de los casos, ésta se limita a un breve

⁹ Además, lógicamente, del cuadro protagonista, un reducido número de obras cuenta con una presencia destacada sobre el resto, bien sea porque son descritas con mayor detalle, o porque la información sobre ellas se fragmenta en varias referencias: la *Visitation*, el paisaje de manivela, el bodegón de Chardin o el *Chevalier au bain*, entre otras.

comentario en el que se incluye información específica sobre determinados aspectos de la imagen representada, que puede ser de muy diversa índole:

- La precisión de la temática señalada por el título: “un tableau de genre, intitulé *Central Pacific*, représentant des Indiens à cheval regardant passer une formidable locomotive” (57-8).

- La enumeración de los elementos figurativos representados en la tela:

Sur une table de pierre, parmi divers ustensiles d’office et de cuisine, un mortier, une louche, une écumoire, sont disposés un jambon entouré d’un linge blanc, une écuelle emplie de lit, une jatte contenant des pêches de vigne, et une large tranche de saumon posée sur une assiette renversée. Au-dessus, un canard mort est suspendu au mur par une fine cordelette passée dans sa patte droite. (18)

- El esbozo de la composición, con la referencia a la distribución de los distintos elementos que componen la escena, un procedimiento que alcanza altas cotas de exhaustividad en algunos casos, como el del paisaje de manivela para teatro de marionetas¹⁰, o el de la *Visitation*:

Au centre d’une petite place bordée de hautes colonnes entre lesquelles sont tendues des draperies richement bordées, la Vierge, vêtue d’une robe *vert sombre* que recouvre amplement un long voile *rouge*, s’agenouille devant saint Élisabeth qui est venue au-devant d’elle, vieille et à demi chancelante, soutenue par deux servantes. Au premier plan, à droite, se tiennent trois vieillards entièrement vêtus de *noir*; deux sont debout, se faisant presque face; le premier présente devant lui une feuille de parchemin à moitié déroulée sur laquelle est dessiné d’un mince trait *bleu* le plan d’une ville fortifiée que le second désigne d’un doigt décharné; le troisième est assis sur un tabouret en bois *doré*, à pieds croisés, recouvert d’un coussin *vert*; il tourne presque complètement de dos à ses compagnons et semble regarder le fond de la scène: une vaste esplanade où attend l’escorte de Marie: une litière fermée par des rideaux de cuir, portée par deux chevaux *blancs* que deux pages, vêtus de livrées *rouges et grises*, tiennent par la bride, et un chevalier en armure dont la lance s’orne d’une longue banderole *d’or*. À l’horizon se découvre un paysage de collines et de bosquets avec, dans le lointain, les tours brumeuses d’une ville. (17-18)

- La referencias directas al color de objetos, ropajes y otros elementos presentes en la escena (cf. los términos subrayados por nosotros en el ejemplo anterior).

- La introducción de comentarios derivados de la subjetividad de la percepción, mediante la modalización del discurso: “...les personnages *n’avaient pas* l’air d’être vraiment assis sur leurs tabourets” (40), “Elle *semble ne pas voir* l’archange Gabriel...”(53), “...le grand Cheval éventré *semble* un monstre fabuleux”(54)¹¹

¹⁰ Este tratamiento privilegiado estaría justificado por la relación que este objeto establece con el capítulo VIII de *La Vie mode d’emploi* (Reggiani, 2002:4)

¹¹ El subrayado es nuestro.

- La introducción de elementos de crítica artística, a través del uso de adjetivos o de comentarios de carácter analítico y/o valorativo¹²: “[...] malhabile dans son dessin, incertaine dans ses effets, terne dans ses couleurs, et dans un piètre état de conservation “ (35); “La toile, dont les grisailles blanchâtres auraient une violence presque turnerienne si la naïveté du trait n’en détruisait les effets...”(68)
- Por último, la referencia a otras obras como mediadoras en la descripción, ya sea a través de la comparación (el cuadro de *La Squaw* es similar a una pintura de Joseph Wright of Derby) o de la referencia literaria (la supuesta descripción de *Le Loing à Montargis* hecha por Stendhal en *Mémoires d’un touriste*).

1.5. La éfrasis narrativa¹³

Si la descripción viene a completar la información contenida en el título, también el recurso a la narración desempeña a menudo esta función. Así, el narrador resume los acontecimientos históricos representados por telas como *Perdus dans la mer de Weddell* o *La Mort de Juan Diaz de Solis tué par les Indiens* (68-69) y proporciona datos biográficos sobre los modelos del *Portrait de Bronco McGinnis* (20-21) o del *Portrait du marchand Martin Baumgarten* (51), que no buscan tanto contribuir a la representación visual de la imagen (aunque puedan aportar alguna pista sobre ella) como añadir una explicación complementaria sobre las fuentes temáticas de las obras en cuestión.

El ejemplo más significativo de uso de este procedimiento es, sin duda, el comentario sobre *Les Ensorcelés du Lac Ontario*, la obra de Kurtz representada en un minúsculo rectángulo en *Un cabinet d’amateur* y cuyo modelo real nunca pasó de ser un proyecto: la obra debía representar la escena del suicidio del padre del artista junto a grupo de sectarios dedicados (irónicamente) a la lucha contra la industria fotográfica (70-71).

¹² En este sentido, el narrador señala la voluntaria exclusión de juicios de valor estético de la tesis de Nowak sobre Kurtz, y cómo en las reseñas publicadas en la prensa sobre la exposición Raffke, la crítica de arte se limita a “aligner quelques noms d’artistes et quelques titres de tableaux, en les faisant parfois suivre de brefs commentaires passe-partout.” (12-13)

¹³ Según G.B. Tomassini, ésta “consiste à introduire un récit en décrivant l’histoire représentée sur un objet ou sur une oeuvre d’art” (citado por Nannicini, 2004: 1-2).

1.6. Los datos sobre el autor

Un carácter similar, de documentación erudita complementaria, presenta la introducción de datos biográficos sobre los autores de algunas de las telas que forman parte de la colección Raffke: la fecha o el lugar de nacimiento, el nombre de los artistas que le sirvieron de maestros, circunstancias que determinaron su carrera artística, ligadas o no en particular a la obra referida, o simplemente anécdotas más o menos curiosas¹⁴ amplían en diversas ocasiones los comentarios sobre tal o cual pintura, introduciendo toda una serie de datos específicos (fechas y nombres propios) que contribuyen a dar credibilidad al estudio, al tiempo que verosimilitud a la historia narrada. Sirva como ejemplo el comentario sobre Daisy Burroughs, autora de *Sous-officiers pendant la guerre de Sécession*:

[...] une des rares femmes à avoir voulu songer embrasser la carrière de peintre d'histoire. Née en 1840, élève de Henry Stringbean de 1856 à 1861, elle se trouvait en 1865 à Richmond qui était alors assiégée par les troupes du général Grant. Elle fut tuée par la chute d'une cheminée, lors d'un ouragan, dans la nuit du 19 au 20 mars. (30).

1.7. El historial del cuadro

Además de los datos sobre los artistas, el narrador consigna también, a menudo, determinados aspectos de lo que podríamos denominar la “biografía” de las obras. Se trata de comentarios sobre las circunstancias que determinaron la creación (“C’est à Wittenberg que le peintre eut l’occasion de rencontrer Ziegler qui y était venu voir Luther avant de se rendre à Strasbourg...”, 54), los hechos o personajes que aparecen representados (“Il s’agit d’Angelo da Campari, envoyé plénipotentiaire de la république de Venise auprès du shah de Perse Abbas I^{er} le Grand, puis du roi de Suède Gustave II Adolphe”, 55-6); la autenticación de la autoría:

Bernasconi le tenait pour un Pisanello authentique, mais Tauzia démontra que c’était impossible, la princesse en question (Lauredana d’Este, future épouse d’Aimeri de Gonzague) n’ayant pas trois ans à la mort du peintre. (55)

el nombre del anterior propietario, las distintas colecciones y/o museos a los que ha pertenecido, las circunstancias en que fue adquirido por Raffke:

¹⁴ A menudo cargadas de ironía, como el caso del pintor especializado en retratar a los principales mafiosos neoyorkinos, algunas de cuyas escasas obras figuran en el museo de la Academia de Policía de Brooklyn.

C'est alors qu'il peignait cette toile que Kurtz fit la rencontre de la famille Raffke (ce sont eux les personnages en noir sur la plage) et elle plut tant à Hermann Raffke qu'il la lui acheta sur-le-champ deux cents dollars. (69-70)

el valor económico final alcanzado en la subasta, las condiciones de la puja o el nombre del comprador:

Cela ne l'empêcha pas d'être l'objet d'enchères extrêmement serrées entre le Metropolitan Museum, la Fondation Leichenhalle et l'Art Institute of Chicago qui finit par l'emporter. (83)

En definitiva, el texto completo de *Un cabinet d'amateur* no es sino una de estas "biografías", el relato del "itinerario vital", desde su concepción hasta su desaparición, del cuadro protagonista. Un protagonista construido, fundamentalmente, a partir de referencias secundarias, desde los breves comentarios aparecidos en la prensa local con motivo de su exposición, hasta el estudio monográfico del profesor Nowak, pasando por la descripción general consignada en el catálogo (15-20), y la multiplicidad de referencias a las numerosas obras que aparecen reproducidas en él, contenidas en textos de variado carácter.

El resultado será un relato especular, fragmentado y múltiple, un ejercicio de experimentación narrativa que nos invita a participar del placer lúdico de la literatura.

Bibliografía

NANNICINI, Ch. (2004) "Perec et le renouveau de l'*ekphrasis*", [on line]. Publicación electrónica. <http://www.cabinetperec.org/articles/nannicini-ekphrasis/nannicini-article.html>. Consultado el 08/03/2006.

REGGIANI, Ch. (2002) "Épuisement du roman et expérience du temps dans *Un cabinet d'amateur*", [on line]. Publicación electrónica. <http://www.cabinetperec.org/articles/reggiani-2/article-reggiani-2.html>. Consultado el 13/12/2005.

ROUBAUD, J. (1990) "Notes sur la poétique des listes chez Perec" in Didier, B. Et Neels, J. (dirs.) *Penser, classer, écrire, de Pascal à Perec*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis.