

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL OLVIDO IMPOSIBLE EN *L'HERBE ROUGE* DE BORIS VIAN

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE LICENCIADO EN LITERATURA

Y LETRAS MODERNAS FRANCESAS PRESENTA:

AGUSTÍN FLORES MAYA

ASESORA: DRA. MÓNICA QUIJANO VELASCO

Cd. Universitaria, D. F. 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Le vide qu'il a laissé demeure imprégné de sa présence

et cette réalité est le meilleur antidote de l'oubli.

Pierre Restany

Mais j'ai peur; j'ai peur, étant mort, d'avoir

d'une certaine façon encore plus à vivre.

Henri Michaux

INTRODUCCIÓN

1. Un breve acercamiento a Boris Vian	3
2. La configuración temporal en el relato de ficción	13
1) PRIMER CAPÍTULO: MEMORIA, TIEMPO Y RETROSPECCIÓN	
1.1 La identidad narrativa	22
1.2 El fallo poético en la rememoración	34
2) SEGUNDO CAPÍTULO: EL ESPACIO DE LA REMEMORACIÓN	
2.1 El viaje al soporte físico o la materialización del pasado	42
2.2 La supresión del espacio íntimo	51
3) TERCER CAPÍTULO: EN BUSCA DEL OLVIDO RADICAL	
3.1 Repetición y espectralidad: un llamado anacrónico	61
3.2 La pulsión arcaica y la desaparición radical	69
CONCLUSIÓN: El Olvido imposible	78
BIBLIOGRAFÍA	81

INTRODUCCIÓN

I- UN BREVE ACERCAMIENTO A BORIS VIAN

Autor de cuentos, novelas, ensayos, Boris Vian (1920-1959) fue un escritor prolífero, sobre todo si tomamos en cuenta su temprana desaparición durante la proyección de la adaptación cinematográfica de *J'irai cracher sur vos tombes* (1959). Sin embargo, llamarlo novelista significaría excluir todos los campos en los que se desempeñó: incursionó en la poesía, en la música — específicamente el jazz —, en el teatro y el cine; haciendo de él un personaje inclasificable. Su repudio a las etiquetas ideológicas lo alejó de los movimientos intelectuales de su época tales como el surrealismo, movimiento al que ha sido erróneamente vinculado.

En 1946 Vian comienza su carrera literaria con su novela *L'Écume des jours* donde se percibe un estilo irónico que será característico a lo largo de toda su obra. Ejemplo de ello es la crítica aguda a la *intelligentsia* francesa en esta novela donde “se burla del existencialismo como moda, y presenta a [Jean-Paul] Sartre como un gran gurú” (Talavera *Sistema de personajes* 153). No obstante, esta crítica al fundador de *Les Temps Modernes*¹ y su pensamiento filosófico sólo puede ser entendida contextualizando la obra vianesca y el círculo literario donde se desarrolló. En la década de la postguerra la escena literaria en Francia se caracterizó por tener una tendencia humanista que buscaba reconstruir el pensamiento y las estructuras políticas de aquel país. Algunas manifestaciones artísticas

¹ Revista dirigida por Jean-Paul Sartre quien, para aquel año, ya era toda una institución literaria en Francia. Tras la publicación de *L'Écume des jours* bajo el sello de Gallimard, apoya la postulación de Vian al *Prix de la Pléiade* en 1946 — premio que ganará Jean Grosjean —, sin embargo, sería la única vez que Vian contaría con el apoyo del filósofo.

mostraban una tendencia izquierdista por parte de sus creadores, ciertos de ellos, como Jean-Paul Sartre y Albert Camus², llegarían a ser militantes del Partido Comunista Francés. El auge de estas tendencias políticas constituyó la creación de una literatura comprometida (*engagée*), corriente que estableció un parámetro a los escritores emergentes donde el reconocimiento de sus obras estaría determinado por su compromiso social.

En breve, el contexto sociopolítico francés de aquella época generó una perspectiva colectiva del *engagement* donde Sartre era el representante ejemplar. Debido a este parámetro literario, Vian fue etiquetado como un escritor *no serio*, sobre todo no comprometido con las causas sociales, sin embargo esta apreciación es muy limitada pues existen diversas formas de compromiso social. Prueba de ello se encuentra en *L'Écume des jours*, obra donde se retrata irónicamente a los futuros pensadores encarnados en la figura de Jean-Sol Partre, parodia de Jean-Paul Sartre³. Personificación característica de la obra vianesca donde muchos de los personajes secundarios poseen nombres inspirados en amigos o colaboradores, mismos que pasaban por un proceso de ficcionalización de acuerdo con Cortijo Talavera:

² Podemos considerar *engagés* a escritores contemporáneos a Vian entre los que destacan personajes como André Malraux, Louis Aragon, al igual que Romain Gary. Sin embargo, cabe aclarar, no es objeto del presente estudio debatir el término *engagé* ni la postura que de cada uno de estos autores tenía sobre el compromiso social.

³ En este sentido, todo parece indicar que Sartre nunca leyó bien esta novela y que apoyó ciegamente la postulación de Vian al *Prix de la Pléiade*. Si la burla no era evidente para el lector, el pensamiento partriano es ilustrado en *L'Écume de jours* mediante dos obras capitales llamadas *Le Vomi* y *La Lettre et le Néon*, parodia evidente de *La Nausée* y *L'Être et le Néant* de Jean-Paul Sartre.

Los primeros lectores de Vian, al menos aquellos que él tenía más cerca, sentían una satisfacción o un goce suplementario al reconocer a Claude Léglise como Peter Gna, a François Rostand como Monprince, a Claude Léon como Doddy –o Dody o D'Haudyt–, a Joseph Barrizone como Pippo, a Sartre como Jean-Sol Partre, y a Simone de Beauvoir como La Duchesse de Bovouard (*Sistema de personajes* 144):

Mientras que algunos de estos personajes representaban un homenaje de Vian a sus colaboradores o a ciertos músicos de jazz, otros eran objeto de una crítica sutilmente disfrazada⁴. De manera que, parece ser, el objetivo principal de la crítica de Vian eran los filósofos contemporáneos que pretendían llenar el vacío existencial de la generación de la postguerra con un pensamiento, según él, pseudo filosófico semejante a la creación de una nueva religión. Por ello, Jean-Sol Partre es ilustrado en *L'Ecume des jours* como un semidiós que pretendía ser el Padre de una nueva generación⁵ y no un filósofo. En palabras de Marie Redonnet, el efecto de la pérdida sufrida por la generación de la postguerra creó figuras que pretendían subsanar el daño, algunas de ellas encarnadas en Partre:

c'est la perte de la génération de l'après-guerre, dont la mémoire et l'identité sont comme ravagées par un trauma terrifiant, celui de la mort de Dieu, perte qui évidemment revient dans la génération du 68. Pour refouler cette perte et la combler illusoirement, il y a eu alors la quête des hommes-dieu dont on sacralise l'écrit : Sartre, Lacan, Mao (Redonnet 13).

⁴ Entre los personajes que menciona Cortijo destacan Claude Léglise quien fue cuñado de Vian; François Rostand, hijo del biólogo Jean Rostand; finalmente Claude Léon, músico colaborador de Vian.

⁵ En gran parte de su obra Vian denota un desprecio hacia la religión católica, por este mismo motivo rechaza el existencialismo sartriano, un pensamiento semejante a esta creencia religiosa. En *L'Herbe rouge*, novela concerniente a este estudio, Vian compara el catolicismo con el *music-hall*, un espectáculo que al entretener al hombre nubla su raciocinio, tal como lo hace la filosofía de Sartre: “Simagrées, chansonnettes, jolis costumes...le catholicisme et le music-hall, c'est du pareil au même” (Vian HR 98). En todas las citas posteriores, haremos referencia a *L'Herbe rouge* mediante las siglas “HR”.

La parodia y crítica de Vian hacia el colapso de la frontera entre un verdadero pensamiento filosófico y el nacimiento, según él, de una nueva religión motivó a la crítica literaria francesa de los años cuarenta a desvalorizar las novelas posteriores de Vian. De manera que, para restarle importancia a esta crítica, era necesario desvalorizar las obras en donde aparecía. Para lograrlo, uno de los mecanismos fue etiquetar los escritos de Vian como lecturas para adolescentes: “On comprend alors que ces mêmes intellectuels se soient plus à voir dans *l'Écume des jours* un roman pour teen-agers, pour ne pas voir ce qui s'y disait d'eux” (Redonnet 13).

Desde esta perspectiva, parece ser sospechosa la etiqueta de autor infantil y la carencia de compromiso social que ha acompañado a Boris Vian. Si bien su manera de estar *engagé* con los movimientos contemporáneos es distinta, más cercana a una burla o parodia, escritos como *Traité de civisme* (1959), un compendio de reflexiones que Vian dejó incompleto tras su muerte, y “Chroniques du Menteur” (todas pertenecientes a 1946) en *Les Temps Modernes* demuestran su compromiso crítico del canon cultural dominante de su época. En su sección dentro de esta revista, Vian sugería cambiar el nombre a *La Dictature lettriste*, propuesta que refleja claramente la perspectiva que tenía del mundo intelectual contemporáneo comandado por Sartre. Por supuesto, ésta y otras ideas propuestas fueron rechazadas e hicieron de su estancia como cronista en *Les Temps Modernes* sólo una anécdota⁶; asimismo, desencadenarían el rechazo de sus escritos posteriores ya sean éstos periodísticos o narrativos.

⁶ De igual modo propuso cambiar el nombre de la revista a *Le journal de Mickey* haciendo referencia al personaje de Disney, sugerencia sustentada en el falso carácter crítico de sus colaboradores. También, al considerar que los artículos publicados eran de muy baja calidad, sugirió hacer una tirada especial impresa en

Paralelo al ejercicio literario, Vian se desempeñó como músico y crítico de jazz, pasión que lo puso en contacto con los afroamericanos del sur de Estados Unidos, creadores e impulsores de este género musical⁷. Así, Vian se introduce en esta cultura y sus manifestaciones literarias, aún desconocidas durante aquellos años en Europa. A través de sus artículos en revistas como *Jazz Hot*, apoyaba la innovación musical de los afroamericanos y atacaba su exclusión por parte de los estadounidenses. Simpatía que se concretiza en la novela *J'irai cracher sur vos tombes* (1946) que Vian publica bajo el pseudónimo de Vernon Sullivan, un supuesto autor afroamericano que se caracterizará por retratar de una manera cruda el racismo que rige en la sociedad norteamericana que segrega por el color de la piel, las creencias religiosas y las tendencias sexuales.

Si bien, el tema principal de esta obra, el racismo en los Estados Unidos, aún no se discute plenamente entre la *intelligentsia* europea de la postguerra, la recepción de la obra en Francia no estará orientada por la crítica de la segregación racial. Vian, quien en un principio se presentaba como el traductor de Sullivan, tuvo que comparecer ante las autoridades francesas y pagar una multa por ultrajar las buenas costumbres. El juicio provocó que la novela fuera etiquetada como inmoral bajo el argumento que estaba plagada

papel higiénico para leer en el baño y después desecharse. Estos son sólo algunos ejemplos de la postura de Vian respecto a *Temps Modernes*.

⁷Al terminar la guerra, Vian dirigió una de las cuevas de Saint-Germain-des-Prés — lugares que buscaban emular la clandestinidad que vivió el jazz en sus principios al sur de los Estados Unidos — donde tuvo contacto con las grandes estrellas del jazz nacional y artistas estadounidenses como Louis Armstrong, Duke Ellington, Dizzie Gillespie, Charlie Parker, y Miles Davis.

de imágenes pornográficas y violentas, de manera que la crítica al racismo expuesta en *J'irai cracher sur vos tombes* no fue discutida en su momento⁸.

Años después, en 1949, Vian escribe *L'Herbe rouge*, obra que espera sea aceptada por Gallimard quien publicó su primera novela. Sin embargo, ésta fue rechazada al carecer del apoyo de su amigo Raymond Queneau. Ahora los lectores de *L'Herbe rouge*, entre los cuales destaca Sartre, mostrarán, en palabras de Queneau, cierto restriccionismo que provocó el rechazo de la novela por esta casa editorial⁹. Marc Lapprand resume la perspectiva que se tenía de Vian en aquellos años, misma que jugó en contra de él en todas sus futuras publicaciones: “À partir du moment où l'on catalogue Sullivan comme “mauvais génie” [de Vian], nul besoin de parler de ses écrits, puisqu'ils sont de *facto* marqués du sceau du mal, de la plaisanterie ou de la facilité” (*Relire Vian* 42). Si bien, puede pensarse que Vian, bajo el pseudónimo de Sullivan, poseía una literatura realista y con un sentido más *engagé* al denunciar la segregación racial en los Estados Unidos, en resumen más cercana a las pretensiones de industria cultural de su época, no logró que su

⁸ Dentro del campo de la música, Vian corrió con la misma suerte. *Le Déserteur* (1954), probablemente una de sus canciones más conocidas, fue bien recibida por el público tras ser emitida por las radiodifusoras, llegando a considerarse un éxito. Sin embargo, dos años después de su aparición, Francia entraría en guerra contra Indochina; la letra de la canción representaba ahora una amenaza para las fuerzas armadas francesas, al inducir a los soldados a desertar, a rebelarse contra el gobierno. Las radiodifusoras pronto dejaron de transmitirla y Vian, una vez más, fue excluido de los medios.

⁹ La novela será finalmente publicada por una pequeña casa editorial, Toutain, en el año de 1950, con ventas demasiado bajas al grado que muchos números tuvieron que ser destruidos. Las secuelas del *Caso Sullivan* se hacían presentes no sólo con *L'Herbe rouge*, sino también con su última novela *L'Arrache-cœur* (1953) y la tentativa de que ésta sea publicada por una casa editorial grande. De esta manera finaliza la carrera literaria de Vian.

obra fuera reinterpretada desde otra perspectiva, a saber, una distinta a la etiqueta de un autor para adolescentes¹⁰.

Si bien, hasta ahora la perspectiva que hemos expuesto de Vian parece indicar que el autor sólo tuvo un efímero reconocimiento literario en vida, a saber su postulación al *Prix de de la Pléiade* por *L'Écume des jours*, existieron algunos personajes importantes dentro de la escena literaria de aquella época que intentaron rescatar su obra. Dentro de ellos destaca Robbe-Grillet quien hizo hincapié en el trabajo imaginativo de Vian dentro de sus obras y la forma en la que construía mundos distintos a los ilustrados por la literatura dominante de su tiempo. Aunque parezca que Robbe-Grillet sólo rescataba una de sus novelas, *Automne à Peking* (1946), la importancia de esta mención radica en la reedición de esta obra bajo el sello de Minuit en 1956¹¹, casa editorial que desde aquellos años se caracteriza por su apoyo a los escritores y filósofos que diferían del canon de su época, tal como fue el caso de Vian y los escritores correspondientes al Nouveau Roman.

¹⁰ Incluso podríamos señalar que el activismo político de Vian precede a los movimientos que tendrán lugar en la década de los sesenta en Francia tales como la *Négritude*. Concretamente *J'irai cracher sur vos tombes* se publicó en 1946, mientras que una de las antologías poéticas más importantes dentro del movimiento de la francofonía que dio nacimiento a la *Négritude* fue *Orphée Noir* de Senghor publicada en 1948, texto elogiado por Sartre en el prólogo. De igual modo, en otra de las novelas firmadas por Sullivan, *Elles se rendent pas compte* (1950), se abordaban temas como la homosexualidad y el travestismo en los Estados Unidos empero, una vez más, pasó desapercibida. Esto muestra que Vian trabajó cuestiones sociales tales como la equidad racial y de género antes de que se institucionalizaran. A esto retornaremos más adelante.

¹¹ Considero apropiado mesurar los probables aportes que Boris Vian hizo a la escena literaria; además, no es el objetivo del presente trabajo. Empero, es menester exponer el punto de vista de Marie Redonnet quien considera a Vian precursor del Nouveau Roman al señalar que *L'Écume des jours* es “l'anticipation de ce que la modernité de l'après-Nouveau Roman allait avoir à réinventer, un univers de la langue, de fiction et d'imaginaire, une pensée critique du monde et de l'Histoire” (Redonnet 9).

A finales de la década de los sesenta, los ojos de la escena literaria francesa volverán a postrarse en Vian. Acontecimiento que, de acuerdo con Audrey Camus, es producto del carácter marginal de su obra: “[...] avec 68 c’est une véritable frénésie, toute une jeunesse contestataire se reconnaît dans ces œuvres insolites réchappées du pilon, le succès s’accompagnant de plusieurs publications critiques qui contribuent à la consécration” (*Devenirs* 4). En 1976, a diecisiete años de su muerte, el reconocimiento de la generación del 68 se concretiza en el *Colloque de Cerisy* bajo la dirección de Noël Arnaud y Henri Baudin. Parecería que este coloquio marca el surgimiento de una crítica especializada en la obra de Vian, sin embargo, la mayoría de los trabajos argumentarán una configuración autobiográfica en sus personajes, postura crítica que, menciona Audrey Camus, denota un retroceso y nulifica otras posibles lecturas. Ejemplo de ello es el prólogo a *L’Herbe rouge* escrito por Gilbert Pestureau en 1950 donde señala la existencia de un paralelismo entre Vian y Wolf:

Comme Boris Vian est diplômé de l’École Centrale des Arts et Manufactures, comme il a des problèmes personnels quand il compose ce roman et comme il est grand amateur de la fiction scientifique, la tentation est de *limiter le roman* à une autobiographie additionnée de science-fiction (*HR* 5).

En este mismo sentido, Marc Lapprand cuenta que alrededor del año de 1985, cuando se encontraba trabajando en su tesis doctoral sobre Vian, tuvo la oportunidad de conversar con Michelle Vian, viuda del escritor. Lapprand buscaba construir un nuevo panorama crítico, misma postura que Arnaud propuso en *Les Vies parallèles de Boris Vian* (1976), con el fin de renovar la aproximación a su obra prescindiendo de los datos biográficos del autor. No obstante, la respuesta de la viuda de Vian fue concreta: “Mais tout

est biographique dans l'œuvre de Boris!" (*Relire Vian* 38). Ciertamente, es innegable el paralelismo existente entre Vian y sus personajes: el jazz y su profesión como ingeniero son, tal vez, las similitudes más recurrentes de los personajes masculinos que han sido catalogados por distintos críticos como "el soporte fantasmático del autor" (Talavera *Sistema de personajes* 168). Sin embargo, ¿es necesario, para leer a Vian, estar acompañado de sus biografías? Pero aún más importante, ¿sin ellas, qué otras lecturas se pueden hacer de Vian/Sullivan en estos tiempos?

En el año 2009, para conmemorar el cincuenta aniversario de la muerte de Vian, Audrey Camus organizó una antología dedicada al autor donde la primicia fue un trabajo de relectura con el fin de renovar la crítica de la obra vianesca. Sin embargo, retomar a Vian es un reto pues, según Marc Lapprand, su deseo de no ser tomado en serio y su rechazo a las etiquetas jugó en contra de él:

le non renouvellement de la critique universitaire semble démentir cette institutionnalisation de Vian. Le refus notoire chez Boris Vian de se prendre au sérieux a évidemment joué contre lui, en jetant une sorte de discrédit sur son œuvre [...] La doxa le perçoit à la fois comme "classique" et comme "auteur scolaire" (*Relire Vian* 38).

En efecto, los intelectuales del *Colloque du Cerisy*, de acuerdo con Camus, dejaron una estela de *biographies échantillons* donde todas eran copias de sus antecesoras, disfrazadas de estudios críticos que decían dar un nuevo enfoque a su obra. Camus lo resume de la siguiente manera: "[...] aujourd'hui on apprend *Le Déserteur* et *Le temps de vivre* à l'école et on y lit *L'Écume des jours*, mais l'auteur n'est guère représenté à l'université" (*Devenirs* 4). Tal parece ser que sólo introduciendo a Vian en los estudios universitarios podrá crearse un nuevo enfoque sobre su obra.

Durante las últimas dos décadas se han propuesto nuevas aproximaciones a la obra vianesca¹², sobre todo estudios universitarios donde el presente trabajo pretende insertarse¹³. De esta manera propongo analizar en el presente trabajo la imposibilidad del olvido radical mediante las paradojas y aporías presentes en *L'Herbe rouge* (1950) de Boris Vian. El argumento de esta novela ilustra las dificultades que experimenta el protagonista, Wolf, en su búsqueda de una borradura radical de su pasado. La conclusión a este problema será la construcción de una maquina, una prótesis mnemónica, que permite la localización de los recuerdos y su posterior eliminación. No obstante, la completa desaparición de los recuerdos significará la muerte de Wolf. Así, en el presente estudio, será analizada la propuesta referente al trabajo del olvido en la novela, concretamente, si la muerte es sinónimo de olvido absoluto.

¹² Ejemplo de esta nueva crítica es la tesis de maestría de Julie Kathleen Schweitzer (*cf. Irresponsibly engaged: Boris Vian and uses of American Culture in France*. Master of Arts. Faculty of the Graduate School, University of Maryland, 2005) donde pretende demostrar que Sullivan (o Vian bajo un pseudónimo) estaba comprometido con las causas sociales al criticar el separatismo de la década de los cuarenta en Estados Unidos. Los denominados *gender studies* se institucionalizarán en Norteamérica y Europa aproximadamente a finales de la década de los sesenta, sin embargo Vian, indica Schweitzer, no fue considerado en dichos estudios. Por tal motivo su tesis busca reivindicar el lugar de este autor y profundizar en la temática antes ignorada por el canon francés, una vez más dando un nuevo enfoque a su obra.

¹³ En el año 2004, Michel Gondry llevó a las salas de cine *Eternal sunshine of the spotless mind*, película donde el protagonista, tras terminar su relación con su novia, pretende borrarla de su memoria sólo para ver que el olvido es imposible. Tras el estreno de la adaptación cinematográfica de *L'Écume des jours* (2013) a cargo de Gondry, considero evidente el paralelismo entre *Eternal sunshine of the spotless mind* y *L'Herbe rouge*. Una influencia en la obra de este director que ejemplifica el auge de las nuevas aproximaciones al trabajo de Boris Vian, abriendo al mismo tiempo un futuro debate sobre la adaptación cinematográfica de sus novelas.

Con este objetivo haremos en primer lugar, una revisión de la configuración temporal en el relato de ficción, es decir, cómo se construye en la ficción una imagen del tiempo semejante a la experiencia cotidiana. Después, focalizaremos nuestro estudio en la constitución temporal de Wolf mediante su relato de vida, narración que estará determinada por una demasía de memoria que impide el olvido. Posteriormente abordaremos el papel del soporte físico introducido por la máquina, en otras palabras, de qué manera la cercanía o lejanía con el espacio pasado puede facilitar el trabajo de rememoración o generar un olvido. De igual forma, estudiaremos las implicaciones ontológicas de la supresión de la memoria, concretamente nos preguntaremos si, de acuerdo con la ontología, el ser está constituido por el tiempo que recuerda, qué consecuencias tiene el anhelo de una borradura radical del pasado, como es el caso de Wolf. Finalmente, cuestionaremos la postura de dicho personaje, quien señala que un ser al morir se olvida del mundo, mediante la paradójica presencia del desaparecido en la memoria del otro. Un estudio, cabe señalar, donde los aspectos biográficos serán excluidos.

II- LA CONFIGURACIÓN TEMPORAL EN EL RELATO DE FICCIÓN

El análisis del tiempo y su relación con el ser tuvo un auge durante las primeras décadas del siglo XX, particularmente en la filosofía alemana que centró su estudio en la constitución temporal del ser. Ejemplo de ello es Heidegger quien buscó develar la temporalidad que constituye el ser a partir de la experiencia que éste tiene del tiempo, nociones provenientes del estudio de la temporalidad en Kant, quien siglos antes había criticado la escisión entre los sentidos y la razón generada a partir de la depreciación platónica. Ahora, el tiempo ha

retomado su carácter subjetivo, siendo así considerado un constructo de la sensibilidad, en palabras de Gaston Berger, el estudio ontológico de la filosofía contemporánea hizo del tiempo “la substance dont nous sommes tissus” (*Phénoménologie* 120).

En sincronía con este nuevo pensamiento, Paul Ricœur en su obra *Temps et Récit* (1984)¹⁴ retomará la constitución sensible del tiempo y las implicaciones ontológicas analizadas por Heidegger, a saber, la relación del ser con el tiempo, centrando su teoría en la configuración temporal del relato de ficción y el relato historiográfico. El análisis ricoeriano buscará develar la correlatividad entre ambos, a saber la similitud entre la experiencia del tiempo construida por la historiografía y la experiencia denominada ficticia propia del relato de ficción. Dentro de este último, la variación de experiencias temporales permite vislumbrar las diferentes maneras de estar constituidos por el tiempo. En este sentido, analizar dentro de *L'Herbe rouge* la experiencia temporal de un personaje, Wolf, nos permite vislumbrar sus posibles similitudes con la experiencia cotidiana del tiempo. Preámbulo necesario para abordar posteriormente la constitución temporal de este personaje expresada en su relato retrospectivo, su historia de vida y la imposibilidad de transcender al pasado a través de la imaginación.

De acuerdo con Paul Ricœur, la intuición interna del tiempo es ilustrada en la narrativa, misma que mediante su juego de configuraciones temporales representa “un laboratoire de formes dans lequel nous essayons des configurations possibles de l'action pour en éprouver la consistance et la plausibilité” (*Du texte à l'action* 17). Esta semejanza

¹⁴ Con el objetivo de hacer más fluida la lectura, los tres libros pertenecientes a *Temps et Récit* de Paul Ricœur serán abreviados mediante las siglas “TR” acompañados del número de volumen (I, II o III). En lo que respecta a *La mémoire, l'histoire et l'oubli* será abreviado como “MHO”.

o cercanía entre la experiencia de ficción y la cotidianidad se sustenta en el acceso a una multiplicidad de perspectivas creadas a partir de la sensibilidad individual, en otras palabras, una manera particular de experimentar el tiempo ilustrada por el relato fictivo. Por ello, cuando Ricœur menciona que la experiencia ficticia del tiempo es solamente el aspecto temporal de una experiencia virtual del ser en el mundo propuesta por el texto pretende traer a la luz la delgada línea que existe entre la construcción de la experiencia ficticia del tiempo y la experiencia cotidiana. En resumen, la experiencia temporal vivida por Wolf en *L'Herbe rouge*, una experiencia *virtual*, nos permite analizar una perspectiva individual de la temporalidad que constituye a un personaje ficticio y compararla con la de un individuo denominado *real*. Por lo que debemos profundizar en esta cuestión, a saber, ¿cómo ayuda el relato de ficción, un horizonte imaginario, concretamente *L'Herbe rouge*, en la comprensión de la temporalidad que constituye el ser? Además, ¿cómo la insuficiencia de olvido en Wolf puede parecerse a una experiencia real y cotidiana?

Si bien existen diversas opiniones sobre qué representa el acto de la lectura, todas convergen en algo: leer nos permite acceder a otras posibilidades y/o perspectivas, en otras palabras, a otros mundos. En lo que respecta a perspectivas sobre el tiempo, en el relato ficción se muestran múltiples formas de experimentarlo, una manifestación artística que implica romper con una idea generalizada del tiempo, es decir, creer que todos los individuos lo perciben de la misma forma. Así, mediante el juego con el tiempo que vamos a analizar, el relato de ficción simboliza una apertura a otras experiencias temporales mediante la representación narrativa del tiempo, una multiplicidad de perspectivas, sobre todo formas de “estar en el mundo”. Ahora bien, ¿cómo se genera la similitud entre la experiencia cotidiana del tiempo y la virtual del relato de ficción? Para dar respuesta a esta

pregunta es necesario hacer una breve aproximación al estudio de la configuración temporal en el relato de ficción llevado a cabo por Paul Ricœur quien divide la representación de la acción, la *mimesis praxeos*, en tres pasos que demuestran el proceso de la lectura hasta la asimilación de la experiencia propuesta por el texto.

Paul Ricœur, en su estudio de la configuración del tiempo, plantea la descomposición de la acción en tres pasos, conocida en otros términos como la triple mimesis. Esta teoría pretende explicar la similitud estructural que existe entre la experiencia ficticia y la experiencia cotidiana del tiempo, más aún, demostrar de qué manera es posible la transmisión de una experiencia ajena. Sin ir más lejos, el primero de los pasos, *Mimesis I*, compete a la capacidad pre-figurativa que posee cada individuo antes de acercarse a la experiencia temporal del otro, una pre-comprensión lograda gracias a la estructura temporal. En este punto, Ricœur analiza el carácter apriorístico de la experiencia a partir de la intuición interna del tiempo estudiada por Kant en la *Crítica de la razón pura*. En este estudio, Kant menciona que el conocimiento de las cosas no siempre es de carácter empírico, esto significa que no es producido por la experiencia; éste puede ser un conocimiento que ya se posee interiormente:

Pero aunque todo nuestro conocimiento comience con la experiencia, no por eso surge todo él de la experiencia. Pues bien podría ser que nuestro conocimiento de experiencia fuese, él mismo, un compuesto formado por lo que recibimos mediante impresiones (49).

El carácter apriorístico indica que la intuición del tiempo, al llevarse dentro, se convierte en un constructo de los sentidos, en una subjetividad. Por ello Kant señala que el tiempo “no es un concepto discursivo”, entiéndase como argumentos académicos que pretenden transmitir el conocimiento, un concepto temporal, sino “una forma pura de la intuición

sensible” (*Crítica* 80). En otras palabras, Kant, al considerar el tiempo, al igual que el espacio, una intuición interna que precede a la experiencia, critica la necesidad de confrontarse con los objetos o los fenómenos para generar conocimiento, teoría sostenida por los empiristas.

En lo que respecta a Ricœur, la importancia de retomar el análisis kantiano radica en la capacidad de pre-comprender toda experiencia temporal ajena mucho antes de adentrarse en ella¹⁵. Esto significa que si el tiempo es un constructo sensible, como lo señala Kant, Ricœur considera que antes de emprender la lectura, de acceder a la experiencia temporal del otro, ya intuimos, ya conocemos, en cierta medida, aquella historia por responder a una estructuración temporal que nos es familiar. Una intuición temporal que genera un vínculo intersubjetivo entre los individuos, sobre todo una capacidad de comprender una experiencia ajena.

Más aún, debido a esta intersubjetividad del tiempo, la lectura del relato de ficción genera un fenómeno que Ricœur denomina como “le choc du possible”. En breve, en *Mimesis III*, es abordada la posibilidad de que el lector dentro de su tiempo cotidiano, el tiempo *real*, experimente una semejanza con lo vivido por los personajes del texto:

L’expérience du temps ici en question est une expérience *fictive* qui a pour horizon un monde imaginaire, qui reste le *monde du texte*. Seule la confrontation entre ce monde du

¹⁵ Es muy importante, en aras de comprender la inter-subjetividad dentro del relato de ficción, diferenciar entre *praxis* y *gnosis*. La aprioridad señalada por Kant hace referencia a un proceso mental, a saber cómo se construye el conocimiento (*gnosis*). Por el lado de Ricœur responde a una pre-comprensión de la *praxis*, de cómo podemos predecir el accionar de alguien más, un acto inherente a todo ser humano, o bien, en términos kantianos, un acto apriorístico. Así, la principal diferencia radica en trasladarse de un campo abstracto, como lo es la construcción de la *gnosis*, al plano concreto y actual como lo comprensión de la *praxis*, la acción.

texte et le monde de vie du lecteur fera basculer la problématique de la configuration narrative dans celle de la refiguration du temps par le récit (*TR II* 150).

Así, *Mimesis III* representa la confrontación de horizontes donde el lector asimila la propuesta ficticia del relato y ve en ella una proximidad, una posible semejanza con su experiencia real y cotidiana. De esta manera, mediante el “choc” que genera la lectura, el texto irrumpe en el accionar presente del lector y lo relanza al tiempo cotidiano, a su presente, a partir de una reflexión iniciada desde un horizonte imaginativo.

Por ello, dando conclusión con este paso a la triple mimesis, Ricœur hace hincapié en la lectura como una interrupción momentánea que ayuda a replantear nuestra perspectiva del tiempo, de nuestro presente:

En tant que le lecteur soumet ses attentes à celles que le texte développe, *il s'irréalise lui-même* [...] En revanche, en tant que le lecteur incorpore les enseignements de ses lectures à sa vision du monde, afin d'en augmenter la lisibilité préalable, la lecture est pour lui autre chose qu'un lieu où il s'arrête ; elle est un milieu qu'il traverse (*TR III* 262).

En resumen, leer es una interrupción del accionar presente que genera en el lector una irrealización de sí mismo. En otras palabras, tras finalizar la lectura, retornamos a nuestro tiempo cotidiano donde el objetivo consiste, según lo indica Ricœur, en visualizar nuestra accionar de una forma distinta a la precedente a la lectura¹⁶.

¹⁶ Claramente esta perspectiva ricœuriana tiene una denotación ética, la re-configuración de nuestro presente tras acceder a un horizonte imaginativo, concretamente cómo la lectura posibilita la *irrealización de sí mismo*. En lo que corresponde a nuestro estudio, el olvido será presentado como una laguna mnemónica que permite una re-configuración de nuestro pasado mediante el empleo de la imaginación, provocando de esta manera

No obstante, sólo hemos visto el principio del estudio de la configuración temporal, a saber la pre-figuración, y la re-figuración, será entonces *Mimesis II* el paso intermedio donde se construye la experiencia temporal propuesta por el texto. En otras palabras, en este paso se lleva a cabo la *mise en intrigue* o la configuración temporal del relato de ficción con el objetivo de crear una experiencia temporal *como si* fuera posible vivirla, configuración que pretende llevar esta experiencia del plano virtual al factible, al cotidiano. En este sentido, haciendo referencia al trabajo de configuración estudiado en *Mimesis II*, Ricœur menciona que “[l]e temps devient le temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l’expérience temporelle” (*TR I 17*). En otros términos, el tiempo no está cargado de significación, no es algo dado en un lenguaje fenomenológico, es a través del acto narrativo que el ser apela a su historicidad. En efecto, al hablar narramos, describimos y rescribimos nuestro mundo, acto cotidiano similar al relato de ficción que pretende comunicar, transmitir una experiencia. Por ello, en dicho paso, la *mise en intrigue* no sólo construye una configuración temporal cercana a la cotidiana, sino que además le da un sentido humano al tiempo.

Esta es la finalidad del estudio emprendido por Ricœur, develar la similitud entre las estrategias narrativas del discurso ficticio y el histórico que se sustentan en un mismo vínculo subjetivo que genera una pre-comprensión temporal donde todo individuo puede

múltiples formas de re-plantearse en el presente, formas de “estar” en el mundo pero más importante aún, formas de “haber sido” en el pasado que reconstruimos al recordar.

entender ambos discursos¹⁷. Este carácter intersubjetivo es la aportación del relato de ficción, concretamente al comprender, en cierta medida, la experiencia del otro, pues se asemeja a la nuestra en la forma en que configuramos el tiempo, compartimos un vínculo, un eslabón que nos une con alguien diferente a nosotros¹⁸.

De esta manera, debido a su estructuración temporal, *L'Herbe rouge* se presenta, emulando a Ricœur, como una *fábula sobre el tiempo* con variaciones imaginativas que ilustran la concordancia-discordante entre el tiempo externo y el tiempo individual¹⁹. Ahora, considerado el relato de ficción una manifestación artística que se asemeja a la experiencia cotidiana del tiempo debido a su estructuración temporal, debemos estudiar la

¹⁷ Ricœur, en la última parte de *Temps et Récit III. Le temps raconté* analiza más detalladamente las semejanzas entre las pretensiones del relato histórico de establecer una narración “objetiva y verdadera” de los hechos con la configuración temporal en el relato de ficción. Ambos discursos, de acuerdo con él, recurrirán a las mismas estrategias y estructuras temporales, no obstante con diferentes fines cognoscitivos: “Tout récit n'est-il pas raconté comme s'il avait eu lieu, comme en témoigne l'usage commun des temps verbaux du passé pour raconter l'irréel ? En ce sens, la fiction emprunterait autant à l'histoire que l'histoire emprunte à la fiction ” (124).

¹⁸ Es importante aclarar que al hacer mención de las estructuras narrativas, no pretendemos hacer un análisis gramatológico del relato de ficción; la importancia radica en develar la estructuración de la experiencia temporal ficticia y su posible similitud con la experiencia cotidiana. Sin embargo, en la parte final del estudio, analizaremos cómo la narración es una transmisión de la experiencia de un individuo hacia otro, acto que simbolizará la inmanencia del desaparecido a través del relato, la narración del otro ya no presente.

¹⁹ Ejemplo de esta concordancia- discordante en el relato de ficción es la percepción interna de un personaje que se opone al tiempo monumental propuesto por la novela. En *L'Herbe rouge* este fenómeno se manifiesta cuando Wolf viaja con ayuda de la máquina al interior de sí mismo, creando una oposición entre el tiempo interior al que se traslada y el tiempo exterior donde convive con los demás personajes. Para comprender más la teoría de las fábulas sobre el tiempo cf. *Temps et Récit II. La configuration dans le récit de fiction* donde Ricœur estudia las variantes imaginativas tomando como máximos ejemplos las novelas de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu* y *La señora Dalloway* de Virginia Woolf.

concepción temporal expuesta por Wolf. En otras palabras, cómo el protagonista de *L'Herbe rouge* representa su percepción interna del tiempo mediante una demasía de memoria que lo orienta a buscar la muerte con la esperanza de hallar en ella el olvido radical. Perspectivas y semejanzas que, como lo indica Ricœur, “[s]eule, précisément, la fiction peut explorer et porter au langage ce divorce entre les visions du monde et leurs perspectives inconciliables sur le temps, que *creuse* le temps public” (*TR II* 160).

PRIMER CAPÍTULO

MEMORIA, TIEMPO Y RETROSPECCIÓN

Una de las principales formas en las que se manifiesta el carácter temporal de un individuo es la narración de su pasado, una historización de la vida a través de la palabra. En dicha narración, los episodios fundadores de la identidad presente se evidencian, momentos narrados que pueden datar de un pasado remoto, como el caso de la infancia, o de un pasado inmediato. Con este objetivo, el individuo debe adentrarse en su memoria, buscar dentro de ella los rasgos que le permitan comprender su presente y así establecer un diálogo consigo mismo; en otras palabras, dialogar con su pasado. En este sentido, si retomamos el carácter subjetivo del tiempo estudiado por Kant, el relato retrospectivo proyecta un grado de afectación temporal. Esto significa que la narración del pasado es una exteriorización de la percepción personal del tiempo, característica que será evidente en el relato retrospectivo de Wolf, quien cada vez que sea cuestionado sobre su pasado manifestará una imagen particular: la vergüenza de sí mismo.

Para estudiar la identidad que se construye a través del relato retrospectivo será fundamental comenzar por la retención del pasado registrado en la memoria, este acercamiento nos permitirá comprender la demasia de memoria que experimenta Wolf y su deseo de alcanzar el olvido radical mediante la muerte. De manera similar haremos una revisión del olvido y las variantes imaginativas que desencadena en la construcción de la *identidad narrativa* propuesta por Ricœur, donde la posibilidad de imaginar un pasado diferente, el acto poético en la rememoración, significará una trascendencia al pasado vergonzoso de Wolf, en resumen, la constitución de una identidad diferente.

I - LA IDENTIDAD NARRATIVA

El estudio del tiempo ha sido desde inmemorables épocas eje del pensamiento filosófico, ejemplo de ello es San Agustín quien centró su análisis en la forma en que experimentamos y percibimos el tiempo, un estudio que concluyó en la aporía del tiempo. Para dar muestra de la incapacidad de definir el tiempo, San Agustín empleó la figura del canto, una acción presente que ilustra el desfase temporal que tiene el ahora. A medida que se desarrolla esta acción deja de ser un “cantar”, un acto presente, para convertirse en un hecho pasado, “haber cantado”. De igual forma, las palabras por cantar, así como cualquier acción futura, se convierten en un presente condenado a ser pasado. Este desfase y fugacidad del presente genera, en palabras de Ricœur, el problema eje del pensamiento agustiniano: “comment le temps peut-il être, si le passé n’est plus, si le futur n’est pas encore et si le présent n’est pas toujours ?” (*TR I 23*). A esta problemática, San Agustín propondrá como solución la retención de la disparidad mediante el recuerdo, la única manera de percibir el tiempo, de visualizar aquellos “presentes sidos” o “ahoras pasados”.

Sin embargo, esta retención requiere de un lugar lo suficientemente amplio para registrar toda una vida de recuerdos, una capacidad retentiva que, de acuerdo con San Agustín, sólo puede ser posible mediante un espíritu extensible de origen divino, a saber el alma. En efecto, el *animus*, vínculo divino entre los hombres y su creador, no sólo es el lugar donde se registra el pasado, sino también la capacidad retentiva que permite temporalizar el tiempo²⁰. En otros términos, San Agustín indica que sólo mediante la

²⁰ Las implicaciones espaciales del *animus* agustiniano serán desarrolladas en el capítulo siguiente donde plantearemos las consecuencias de la erradicación del lugar íntimo en Wolf, a saber el alma, con miras a alcanzar el olvido radical. Expresado en otros términos, si somos pasado, donde el alma es el lugar de

retención y almacenamiento de los presentes desfasados en la memoria distinguimos el transcurso del futuro hacia el pasado; pues si el presente “siempre permaneciese presente y no pasase hacia el pasado, ya no sería tiempo, sino eternidad” (*Confesiones* 11:17). Con este objetivo el alma se expande, realiza una síntesis y articulación de los instantes pasados almacenándolos, acto denominado por San Agustín la distensión del espíritu (*distentio animi*).

En resumen, debido al carácter divino del espíritu, recordar es un placer. No obstante, esta postura parece caducar en los estudios contemporáneos sobre la memoria pues excluye el posible peso del pasado en un individuo, como es el caso de Wolf. Podemos ver las raíces de este nuevo enfoque en el pensamiento de Friedrich Nietzsche quien, al proponer la posibilidad de revivir nuestro pasado, más aún, cada mínimo detalle de nuestras vidas pasadas, se opone rotundamente al carácter divino y placentero de la memoria. De manera que la capacidad de almacenar todo el pasado y revivirlo al recordarlo es un síntoma del *peso más grande*, concretamente una memoria insoportable:

Esta vida, tal y como tú ahora la vives y la has vivido, tendrás que vivirla una vez más e incontables veces más; y no habrá nada nuevo en ella, sino que todo dolor y todo placer, y todo pensamiento y suspiro, y todo lo indeciblemente pequeño y grande de tu vida tiene que volver a ti en el mismo orden y secuencia[...] Si aquel pensamiento cobrase poder sobre ti, transformaría al que ahora eres y quizá te despedazaría; ¡la pregunta: “¿quieres esto otra vez e innumerables veces más?” pesaría sobre tu obrar como el peso más grande! Pues, ¿cómo

archivación, ¿qué implicaciones tiene su supresión? Asimismo la distensión del espíritu será retomada cuando estudiemos los viajes al interior de Wolf como el descubrimiento de las dimensiones de su memoria, una exploración de sus confines tan remotos que representan la constitución de una memoria avasallante que imposibilita el olvido.

podrías llegar a ver la vida, y a ti mismo, con tan buenos ojos para que no *deseases otra cosa* que esa confirmación y ese sello últimos y eternos? (*Gaya ciencia* 5: 341).

Este pesar del tiempo se manifiesta en Woolf a través de la demasía de memoria que padece, asimismo, es el principio edificador de la máquina²¹. El malestar del tiempo detona el deseo mortal de no recordar el pasado innumerables veces por el resto de su vida. Por ello, para abordar esta perspectiva y posteriormente mostrar cómo este deseo se manifiesta a lo largo de la novela, es necesario comenzar por la división del tiempo generada por la retención del pasado en la memoria. Así, estudiaremos el tiempo interno que se registra en la memoria y lo opondremos al tiempo monumental que, con fines prácticos, denominaremos externo.

Ricœur, en su estudio sobre *La señora Dalloway* de Virginia Woolf, destaca la diferenciación temporal generada por el Big Ben y el tiempo subjetivo experimentado por cada uno de los personajes, el tiempo interior. Clarissa, protagonista de la novela, escucha durante una reunión las campanadas del reloj que marcan el tiempo exterior, sin embargo, en palabras de Ricœur, al hacerlo experimenta una extensión del espíritu (la *distentio animi* de San Agustín) que genera una confrontación entre los tiempos. Aunque la hora es la misma para todos los personajes presentes alrededor de Clarissa, esto es sólo una perspectiva exterior pues el tiempo interno que cada uno experimenta es diferente al de los demás. En efecto Clarissa, frente a la manifestación acústica del tiempo monumental, viaja a su interior, rememora un tiempo pasado que difiere con el presente, con el tiempo externo, y a su vez con el tiempo interior de cada uno de los personajes que la acompañan.

²¹ Si bien este pensamiento es la piedra angular del *eterno retorno*, en el presente estudio nos limitaremos a hacer mención de cómo, a partir de Nietzsche, se empieza a cuestionar la divinidad de la memoria al vincularse más a un acecho demoníaco del pasado. El caso de Lazuli, compañero de Woolf, nos servirá en capítulos posteriores para profundizar en esta perspectiva.

Es así como Ricœur²² ve en el Big Ben la representación de un “instrumento de objetivización” creado con la finalidad de establecer un parámetro para medir el tiempo. En otros términos, los relojes y calendarios son creados con el objetivo de producir una diferencia entre el “pasado” y el “presente” a través del establecimiento de una medida objetiva y universal, con el fin de homologar la medición y que una hora y un día duren lo mismo en cualquier parte del mundo y para cualquier individuo. Sin embargo, estamos hablando de “pretensiones de objetivización” que sólo acentúan la diferencia entre el tiempo monumental y su percepción interna en los individuos. Por ello, en la novela de Woolf, el Big Ben es más que un símbolo de la puntualidad londinense, es la representación del peso del tiempo en los personajes de *La señora Dalloway*, un malestar que también se manifiesta en Woolf.

De manera similar al Big Ben, la máquina de *L'Herbe rouge* crea una bifurcación espaciotemporal que le permite a Woolf alejarse de los demás personajes y adentrarse en sí mismo. Sólo mediante esta prótesis mnemónica podremos vislumbrar la perspectiva del tiempo que lo constituye²³, tal como nos lo permite ver en un diálogo con el Monsieur Brul durante su segundo viaje:

²² Es importante señalar que para un estudio narratológico, la introducción del Big Ben en el universo diegético representa un connotador de mimesis. En otras palabras, un referente común y objetivo que pretende ubicar la historia dentro de un contexto “real”, la ciudad de Londres a principios del siglo XX.

²³ A manera de guía, es necesario indicar que Woolf realiza a lo largo de la novela cuatro viajes: los dos primeros, correspondientes a los diálogos con Monsieur Perle, Monsieur Grille y Monsieur Brul, tendrán como destino la escuela primaria de su infancia, mientras que los dos últimos serán a una playa donde conversará con Carla, Madame Héloïse y Aglaé, además del funcionario de la garita.

Le vrai temps n'est pas mécanique, divisé en heures, toutes égales...le vrai temps est subjectif...*on le porte en soi*...Levez-vous à sept heures tous les matins... Déjeunez à midi, couchez-vous à neuf heures... et jamais vous n'aurez une nuit à vous (*HR 105* Cursivas nuestras).

En esta conversación, Wolf manifiesta, en una evidente referencia a Bergson y su oposición al tiempo matemático, que la mera sucesión de instantes mecánicos y las pretensiones de objetivización del tiempo están condenadas al fracaso. El tiempo verdadero, la *durée réelle* en términos bergsonianos, sólo puede ser medible mediante la sensibilidad, acto que sugiere una oposición entre el transcurrir del tiempo, la percepción externa, y la duración y/o conservación interna que experimenta cada individuo.

Esta interiorización del tiempo es fundamental en el análisis de la constitución temporal que Wolf proyecta en su relato retrospectivo; concretamente, en la narración de su pasado manifestará una perspectiva subjetiva de la imagen que conserva del mismo, imagen que parece ser imborrable. Ricœur, en su ya antes citado estudio sobre *La Señora Dalloway*, retoma la *distentio animi* para expresar el peso del tiempo en el personaje de Septimus. Constantemente acechado por su pasado, por recuerdos de la guerra que lo atormentan en cada momento, sufre una insuficiencia de olvido donde el transcurrir del tiempo exterior sólo acentúa la inmanencia del pasado. Movimiento paradójico pues mientras el presente, el tiempo monumental, avanza hacia el futuro, el pasado en Septimus se interioriza cada vez más, una agonía que, al parecer, se da por no lograr olvidar: “Prise à part, la vision du monde chez Septimus exprime l’agonie d’une âme pour qui le temps monumental est insupportable; le rapport que la mort peut avoir, en outre, avec l’éternité intensifie cette agonie” (Ricœur *TR II* 164). Esta agonía está sustentada en el paralelismo

existente entre el tiempo individual y el externo visto, claro está, desde una perspectiva agustiniana. En concreto, si el *animus*, dado su origen divino, es capaz en su distensión de simular la eternidad del tiempo externo, esta expansión significa también la posibilidad de conservar eternamente nuestro pasado, una interiorización que se acentúa con el transcurrir del tiempo, percepción temporal que acecha tanto a Septimus como a Wolf.

Para ejemplificar este aspecto, debemos profundizar en la constitución temporal expuesta por Wolf en cada uno de los diálogos, los cuales evidenciarán el vínculo existente entre la identidad y la perspectiva que se posee del pasado, vínculo que en palabras de Ricœur significa que “[l]’identité personnelle est une identité temporelle” (*MHO* 126). Esta perspectiva es desarrollada a lo largo de *Soi-même comme un autre* (1990) donde Ricœur analiza, a partir del relato de ficción, cómo se construye la imagen identitaria de un personaje, también conocida como *identidad narrativa*²⁴. Este término sugiere que la imagen que un personaje construye de sí mismo — en el caso de los relatos en primera persona —, o la perspectiva que el narrador tiene del personaje — propio de los relatos en tercera persona — es un constructo narrativo donde la selección de rasgos idénticos o cambiantes proyecta una perspectiva particular del ser que se está describiendo. Este hecho significa que la posición enunciativa del “yo que narra” y el “yo que es narrado” requiere de un desdoblamiento, tal como indica Luz Aurora Pimentel: “Aunque como persona haya

²⁴ Cabe recordar que la identidad narrativa no se limita al relato de ficción, ni es exclusiva del relato escrito, es también un acto oral y cotidiano tal como lo señala Marc Augé: “[...] la vie peut être vécue, et non pas seulement écrite, comme une fiction” (*Les formes de l’oubli* 42). Asimismo continúa y menciona que: “[...] tous les traits par lesquels Ricœur caractérise l’opération de mise en intrigue qui permet de passer de *mimésis I* à *mimésis II*, de la vie sociale au récit littéraire, s’appliqueraient aussi bien aux scénarios de la vie vécue” (45).

participado en los eventos que ahora relata, el narrador testimonial no tiene sin embargo un papel central sino de mero testigo. El objeto de la narración no es la vida pasada del “yo” que narra, sino la vida de otro” (*Relato* 137). Si bien Pimentel hace referencia a un narrador que narra acontecimientos ajenos — un coprotagonista o personaje secundario— podemos reinterpretar esta perspectiva. En otras palabras, aun cuando narramos nuestra propia historia pasamos de ser “sujetos” a ser “testigos”, incluso en algunos casos, como veremos con Wolf, un crítico de sí mismo. Ciertamente, al hacer de nuestro “yo pasado” un personaje, generamos un distanciamiento espaciotemporal que forzosamente produce un “yo desdoblado”, en otras palabras “otro yo”.

En este mismo sentido, Freud menciona, dentro del campo del psicoanálisis, que en la narración del pasado — esencial para el trabajo terapéutico — tiene lugar la autocrítica, un acto que exterioriza verbalmente la imagen que el paciente posee de sí mismo para posteriormente ser reenviada al interior con miras a ser juzgada:

Dans le *moi* se développe peu à peu une instance particulière qui peut s’opposer au restant du *moi*, qui sert à s’observer et à se critiquer soi-même... Dans le cas pathologique de délire d’introspection, cette instance est isolée, détachée du *moi*, perceptible au médecin. Le fait qu’une pareille instance existe et puisse traiter le restant du *moi* comme un objet, que l’homme, par conséquent, soit capable d’auto-observation, permet à la vieille représentation du double d’acquiescer un fond nouveau (*Inquiétante étrangeté* 238).

Ambas aproximaciones al desdoblamiento en el acto rememorativo, desde el panorama psicoanalítico y narratológico, vienen a indicar la construcción de “otro yo” en la narración del pasado. En el caso del psicoanálisis, Freud menciona que este desdoblamiento concierne a la necesidad de adquirir un nuevo trasfondo, una nueva perspectiva de sí

mismo, sin embargo, como veremos, esta perspectiva es debatible. En otros términos, ¿es realmente posible visualizarse de otra manera en la narrativización de la historia de vida? Más aún ¿qué tanto el “yo-presente” difiere del “otro-yo-narrado”? Pregunta esencial para comprender el trabajo rememorativo de Wolf.

Como hemos venido señalando a lo largo del presente trabajo, Wolf padece, en teoría, una demasía de memoria que le impide, emulando a Ricœur, verse a sí mismo como otro en la construcción de su relato retrospectivo. En este sentido será necesario, para alcanzar un verdadero desdoblamiento, cierto desconocimiento de sí, no verse reflejado en la persona que se está construyendo mediante el relato. En lo que respecta al trabajo de rememoración, esto sugiere la necesidad de una laguna en la memoria que nos permita visualizarnos de manera distinta al construir una idea de cómo pudimos haber sido. Un ejemplo de esta imposibilidad de desconocerse se presenta cuando Wolf, durante la celebración por la construcción de la máquina, se aísla en su cuarto para enfrentarse por primera vez con su reflejo:

- De quoi tu as envie ? dit encore Wolf. L’air n’est pas mauvais par ici [...]
- Reste tranquille, dit nettement le reflet. *Pour ainsi dire, tu nous casses les pieds.*
- C’est décevant, hein ? railla Wolf. Tu as peur que je ne sois déçu que d’espérer dans le vague. Et la machine ne m’a rien couté, dit Wolf. Tu te rends compte ? C’est ma chance. La chance de ma vie, oui. Je la laisserais passer ? Pas question. Une solution qui vous démolit vaut mieux que n’importe quelle incertitude. T’es pas d’accord ?
- Pas d’accord, répéta le reflet.
- Ça va, dit Wolf brutalement. C’est moi qui ai parlé. Tu ne comptes pas. *Tu ne me sers plus à rien.* Je choisis. La lucidité. Ah ! Ah ! Je cause majuscule (32-3 Cursivas nuestras).

Si bien, en primera instancia, podemos considerar que la confrontación de Wolf consigo mismo crea un desdoblamiento, éste es inexistente, él no ve en el espejo a alguien diferente, ve en éste una imagen despreciable debido a la familiaridad que tiene con ella²⁵.

Este auto-desprecio se relaciona con la vergüenza que reinó durante su infancia, tal como lo expresa a Monsieur Perle durante su primer viaje. En dicho pasaje narra uno de sus primeros recuerdos vergonzosos donde el reflejo, en una de sus primeras confrontaciones con su propia imagen, construye un panorama general de aquel pasado, a saber una infancia vergonzosa:

Un jour que j'avais rencontré des jeunes gens qui, dans la rue, se promenaient, leur imperméable sur le bras tandis que je suis dans un gros paletot d'hiver, *j'ai eu honte*. En me regardant dans la glace, j'ai vu un balourd engoncé, ficelé et chapeauté comme une larve de hanneton [...] Si je ne m'étais pas trouvé ridicule dans cette glace...C'est le grotesque de mon aspect physique qui m'a ouvert les yeux. Et le grotesque apparent de certaines réjouissances familiales a achevé de m'écoeurer (*HR 70-1*).

Este mismo sentimiento lo encontramos cuando Wolf narra el motivo de su rechazo a las mujeres, un miedo a causar pena, a sentir vergüenza, pesar que parece prolongarse desde su juventud hasta la edad adulta: “J'ai rencontré des femmes, dit Wolf, pour qui j'aurais pu en

²⁵ En este sentido, Pestureau indica que el espejo dentro de *L'Herbe rouge* de Vian muestra se opone claramente a la perspectiva sartriana de la otredad: “Si chez Sartre “l'enfer, c'est les Autres!”, le regard et la conscience d'autrui, chez Vian, l'enfer, c'est soi-même” (*HR 171*). De manera que Vian propone dos tipos de otredad: la externa expuesta por Sartre y la otredad interior que acecha a Wolf. En lo que respecta a este personaje, el repudio a sí mismo que padece es un sentimiento sustentado en la imposibilidad de desprenderse de su propia imagen debido a su insuficiencia de olvido.

éprouver ; avant mon mariage, le réflexe de crainte a joué. Après, c'était pure veulerie...j'avais un motif de plus...la crainte de faire de la peine" (HR 134).

De esta manera las confrontaciones antes citadas —durante la niñez y en la edad adulta—, al igual que la anécdota con las mujeres, manifiestan la conservación de una misma imagen identitaria, en otras palabras, todos aquellos recuerdos reflejan un solo sentimiento: la vergüenza. Esta perspectiva puede justificarse a partir de la incapacidad de olvidar que padece Wolf, carencia que genera una imagen inmutable de su identidad pasada, una sensación de continuidad que en términos ricœurianos sugiere una mismidad identitaria. Otra posibilidad, que será analizada detalladamente en el punto posterior, es que Wolf anhela construir una imagen vergonzosa de sí, acto que supondría un empleo de la imaginación, en aras de justificar su suicidio.

Ahora bien, la construcción de esta pervivencia identitaria requiere de un sustento, una imagen que al retornar constantemente del pasado genere la sensación de continuidad, un retorno de lo oculto mejor conocido como “le retour du refoulé”²⁶. Entendamos *refoulé* como todo aquello que ha sido reprimido a nivel consciente pero que emerge inesperadamente. La importancia de esta imagen que retorna, según lo indica Lacan en su lectura de Freud, recae en la capacidad de completar el pasado con ayuda de todo lo que yace en nuestro inconsciente: “le désir émerge dans une confrontation avec l’image. Lorsque cette image qui avait été décomplétée, se complète, lorsque la face imaginaire qui

²⁶ Cabe mencionar que las anotaciones en este punto concernientes al “retour du refoulé” serán posteriormente desarrolladas cuando introduzcamos el caso de Lazuli, compañero de Wolf, quien será constantemente acechado por sombras que simbolizarán el retorno de lo oculto, de lo reprimido por su memoria.

était non-intégrée, réprimée, refoulée, surgit, alors l'angoisse apparaît" (*Écrits* 212). No obstante esta imagen no viene sola, trae consigo todo el peso de aquel pasado reprimido, concretamente el espejo funge como un dispositivo que hace retornar la vergüenza pasada en Wolf.

Este retorno genera un anhelo en el individuo que lo experimenta, concretamente desprenderse de esta imagen, pero si se posee una memoria que no olvida, como es el caso de Wolf, la vergüenza retornará constantemente. Así, el retorno está vinculado a la imposibilidad de desprenderse de aquella perspectiva vergonzosa que se posee de sí mismo, tal como lo indica Levinas: "Ce qui apparaît dans la honte c'est donc précisément le fait d'être rivé à soi-même, l'impossibilité radicale de se fuir pour se cacher à soi-même, la présence irrémissible du moi à soi-même" (*De l'évasion* 86). Este punto de vista parece ser compartido por Wolf quien, tras haber intentado todo para olvidar y así desprenderse de sí mismo, ve como única solución acabar con su vida. Esto lo expresa durante una conversación con el Senador Dupont:

- Bon, dit Wolf, en ce moment, de quoi as-tu envie ?
- Et si on vous posait la même question, grommela le Sénateur, vous seriez bien en peine de répondre, hein ? [...]
- Je ne serais pas en peine, dit Wolf. Je te dirais simplement que plus rien ne me fait envie.
- C'est nouveau, ricana le Sénateur, et la machine ?
- Ça serait plutôt une solution désespérée, railla Wolf à son tour.
- Allons, dit le Sénateur, vous n'avez pas tout essayé ?
- C'est vrai, dit Wolf. Pas encore. Mais ça va venir (*HR* 43).

Claramente el "ça" hace referencia a la muerte, el último recurso de Wolf para alcanzar el olvido de sí mismo. A partir de esta perspectiva, es posible oponer la función del espejo

con la máquina dentro de *L'Herbe rouge*; mientras que el primer dispositivo genera un retorno de los recuerdos reprimidos al confrontar a Wolf con su propia imagen, el segundo permite viajar a ellos y erradicarlos completamente a través de la muerte. Sin embargo, como veremos posteriormente, esta “solution désespérée” estará condenada al fracaso.

A manera de conclusión se dirá que la elección de un solo aspecto identitario en el relato retrospectivo de Wolf, la vergüenza, representa la dominación de la mismidad, una imagen del pasado que ha sustituido la posibilidad de verse a sí mismo de otra manera a lo largo del tiempo. Para trascender a esta perspectiva, es necesario darle cabida al olvido y detonar con su ayuda el poder de la imaginación. Sólo así será posible alcanzar un verdadero desdoblamiento, una separación radical entre el “yo narrado” y el “yo narrador” en términos narratológicos, que implica, en cierto grado, un olvido de sí mismo. De lo contrario, nos encontramos ante un fallo en la imaginación o, en otras palabras, un fallo *poiético*. Por tal motivo, es necesario analizar las implicaciones poiéticas del olvido en la rememoración, a saber, cómo esta laguna en la memoria puede fomentar que el yo se perciba de otra manera mediante la creación imaginativa.

II- EL FALLO POIÉTICO EN LA REMEMORACIÓN

En el punto precedente abordamos brevemente cómo el olvido puede convertirse en un mecanismo que genera un pasado alternativo, un pasado diferente. Esta postura nos permite alejarnos de las pretensiones realistas en la construcción del relato retrospectivo que consideran el empleo de la imaginación causante de una imagen falsa de lo que realmente

fuimos, por consiguiente de nuestra identidad pasada²⁷. Ante esta posibilidad nace en Wolf el deseo de construir una máquina que le conceda acceso al espacio pasado y desencadenar con su ayuda un recuerdo *real*. No obstante, esta prótesis mnemónica, la máquina, parece sólo servir en la estratificación de la identidad pasada de Wolf, una identidad creada a partir de recuerdos vergonzosos.

Si, como menciona Ricœur, relatar es decir quién ha hecho qué, por qué y cómo, las variaciones imaginativas que genera el olvido representan una diversidad de formas de narrar el pasado, a saber, poder relatar de forma distinta nuestras acciones pasadas, construir un “pudo haber sido” en lugar de un categórico “fue y así será por siempre”. Por ello, en el presente punto, estudiaremos el olvido en la construcción de la identidad pasada como el desencadenamiento de la creación imaginativa, una apertura a la multiplicidad de caminos que pudo haber tomado nuestro pasado, generando así un nuevo esbozo de aquella otra persona que pudimos ser y, sobre todo, cómo pudimos haber actuado en otro tiempo.

Hablar del poder creativo de la imaginación en la construcción de cualquier tipo de relato ficticio implica forzosamente remontarnos al estudio aristotélico de la tragedia. En la *Poética*, Aristóteles señala que la *poiesis*²⁸ es el trabajo artístico que pretende, mediante el

²⁷ Cabe aclarar que indagar en el debate entre la autobiografía clásica y la autoficción contemporánea no es objetivo del presente estudio, sólo pretendo dar un breve panorama del principal argumento que separa las pretensiones de ambos relatos para poder argumentar que en la rememoración el uso de la imaginación, la *poiesis*, representa la apertura a un mundo de posibilidades, múltiples formas de haber actuado y de actuar en el presente.

²⁸ La palabra griega *poiesis* es generalmente traducida como “creación” o “producción” salvo en algunos casos es también traducida como “juego”. Este último significado será importante retenerlo para su posterior vinculación con la re-figuración de la identidad.

empleo de la imaginación, crear mundos similares al “real”, acto mejor conocido como la *mimesis praxeos*, la imitación de la acción. Esta será la principal característica de la poiesis aristotélica — hacer de lo “no-sido” algo posible — que Ricœur retomará en su análisis de la configuración temporal del *mythos* o, en sus términos, cómo la creación imaginativa construye la *mise en intrigue* en el relato de ficción. Por ello, más allá de considerar la poiesis como una simple imitación de la acción (*praxeos*) este proceso creativo será una apertura a la multiplicidad del accionar humano explorado y reflejado en la ficción. En concreto, cómo este tipo de relatos demuestran la diversidad de formas de estar y actuar en el mundo que si bien, como antes mencionamos, son producto de la imaginación, representan una posibilidad.

Ahora bien, si el relato retrospectivo es una proyección de nuestra constitución temporal, hecho que viene a suponer que somos historia, nuestra “historicidad — apunta González Valerio — es algo susceptible de ser construido y transformado, [pues] la historicidad no simplemente es, sino que transformamos el modo en que se nos da en cada caso” (*Tratado* 384). En otras palabras, el poder creativo de la imaginación nos permite suponer una infinidad de posibles historias, sobre todo, distintas formas de narrar la nuestra. Por consiguiente existe la posibilidad de que la demasía de memoria que padece Wolf sea también un constructo poético, un resultado del empleo de la imaginación en la rememoración de su pasado, acto que supone, en cierta medida, olvidar.

En este sentido, el olvido no representa una amenaza para la identidad, al contrario, al poder desprenderse de una imagen pasada de nosotros mismos, fundamental en el ejercicio rememorativo, lograremos reconstruir nuestra identidad, más importante aún, concebir un verdadero desdoblamiento donde el “yo narrado” difiera del “yo narrador”. Por

tal motivo, Marc Augé indica que la carencia de memoria debe ser considerada uno de los principales componentes de la identidad: “la définition de l’oubli comme perte du souvenir prend un autre sens dès qu’on le perçoit comme une composante de la mémoire elle-même” (*Les formes de l’oubli* 21). De manera que toda memoria estará subordinada, en cierta medida, al olvido, haciendo que los recuerdos registrados dentro de ella sean producciones presentes, perspectiva compartida por la voz narrativa dentro de *L’Herbe rouge*:

Où étaient les souvenirs purs ? En presque tous se fondent les impressions d’autres époques qui s’y superposent et leur donnent une réalité différente. Il n’y a pas de souvenirs, c’est une autre vie revécue avec une autre personnalité qui résulte pour partie de ces souvenirs eux-mêmes (63).

Desde este punto de vista, es factible la intervención del trabajo imaginativo en la construcción de los recuerdos de Wolf. No obstante, el recuerdo no es una creación pura, un constructo totalmente imaginario, al contrario, éste parte de algún soporte, mismo que en la novela serán los distintos espacios pasados a los que accederá Wolf con la máquina²⁹.

De esta manera podemos considerar que “cuando recordar es obligatoriamente crear, la creación no puede calificarse de imaginaria pues pone en contacto con un pasado profundo que nos fuerza a crearlo” (Bertrand 96). En resumen, el proceso de ficcionalización, al ser inherente a todo recuerdo, denota ya el uso de la poiesis. Ejemplo de ello está en la infantilización de nuestros primeros recuerdos, un acto que, según menciona Marc Augé, denota la pretensión de rememorar lo que realmente tuvo lugar durante nuestra

²⁹Las referencias que hagamos en el presente punto de la necesidad del espacio en el ejercicio rememorativo serán profundizadas posteriormente. Limitémonos a mencionar la importancia de algún tipo de huella a partir de la cual se reconstruye el recuerdo, haciendo de esta manera que todo recuerdo sea un *cuasi-pasado*.

infancia y que nos lleva a construir recuerdos “*infantilisés, c’est-à-dire travaillés par l’oubli*” (*Les formes de l’oubli* 28). ¿Qué significa esto? Dado que lo único que retenemos del pasado son sombras es a través de la poiesis, la ficcionalización, que se construye el recuerdo; ésta es su esencia. Por lo tanto, debemos considerar la posibilidad de que Wolf emplee la poiesis en la construcción de su relato de vida, acto que supone la existencia de un olvido parcial.

Ejemplo de esta posibilidad se encuentra en el diálogo entre el Monsieur Brul y Wolf ya antes citado (cfr. *HR* 70-1) donde este último narra su primera confrontación con el espejo durante la infancia. Cabe destacar que este recuerdo es muy lejano, tanto que es latente la posibilidad de que Wolf esté construyendo un recuerdo vergonzoso concordante con la perspectiva actual que tiene de sí mismo. La infancia, al ser “el lugar donde reina el olvido con su cortejo de irresponsabilidad, de despreocupación, de indecencia”, hace que el trabajo rememorativo durante la edad adulta se enfrente a una “infancia deformada [donde] el juego de los olvidos es ignorado” (Bertrand 67).

Por tal motivo es necesario abrirse a la posibilidad que nuestros recuerdos más remotos sean re-construidos en el presente haciendo uso de la poiesis, hecho que sugiere también la probabilidad de que aquel pasado esté impregnado por la perspectiva que se posea en el presente. Reconstrucción cimentada en la imaginación que supone, como lo señala nuevamente Augé, que la vida puede ser vivida como una ficción:

Si nous nous consacrons à l’étude de récit, nous privilégions un point de vue à partir duquel nous analysons les modalités d’exploration et d’exploitation de la vie par le récit mais ignorons délibérément les modalités par lesquelles la vie elle-même, individuelle et collective, se construit comme fiction au sens large (*Les formes de l’oubli* 46).

Si tomamos en cuenta esta propuesta, la vida como un relato de ficción, la elección de cierto tipo de recuerdos proyectará una imagen particular del pasado donde la exclusión de otros implica ya un trabajo de olvido³⁰. Concretamente, Wolf realiza una selección de recuerdos que reflejen la imagen de sí mismo que pretende proyectar mediante su relato retrospectivo, una de las tantas formas que tiene el olvido, esto se traduce en priorizar una identidad por encima de otras posibles³¹.

Finalmente, la virtud narrativa que posee el olvido, sobre todo la posibilidad de figurarse de manera distinta mediante la imaginación, es inexistente para Wolf debido a la pervivencia de recuerdos vergonzosos: “Parce que j’ai eu peur, parce que j’en ai eu honte, parce que j’ai été déçu, j’ai voulu jouer les héros indifférents” (HR 72). Por ello cabe preguntarse ¿por qué no *jugar*— otro de los significados de poiesis — a ser distintos a como realmente fuimos? Pues priorizar una sola imagen de nuestro pasado, sobre todo si ésta posee una connotación negativa que impide un cambio de percepción, implica un fallo poético, una incapacidad de concebir otra identidad al crear una historia diferente a la que

³⁰ De acuerdo con Augé, este es el efecto reconfigurador del pasado que posee olvido pues, al nublar la memoria, concede un lugar a la imaginación, al acto poético, desencadenando múltiples formas de re-situarnos en nuestro pasado. Acción que ejemplifica, según lo indica él, el trabajo de la ficción sobre todas sus formas.

³¹ En el penúltimo de los viajes, Wolf encontrará a Carla quien está a cargo de cuestionarlo sobre sus recuerdos felices. No obstante, éstos serán sólo un detalle insignificante en su historia de vida, algo anecdótico: “- Qui est digne d’affection pour vous? Demanda Carla. – Je ne sais plus, dit Wolf. Il y avait un oiseau, sur le rosier grimpant de ma fenêtre [...] Il y avait la souris grise qui venait la nuit [...] Il y avait une chatte noire et blanche qui ne me quittait pas et allait prévenir mes parents si je grimpais à un arbre trop haut... - Rien que des animaux, constata Carla” (HR 138-39). La irrelevancia de este tipo de recuerdos nos permite vislumbrar, una vez más, la preponderancia de recuerdos vergonzosos en el relato de Wolf, más importante todavía es la “selección de recuerdos”.

recordamos. Si al final no somos más que historia, toda historia es susceptible a ser reescrita.

SEGUNDO CAPÍTULO

EL ESPACIO DE LA REMEMORACIÓN

La importancia del espacio en la rememoración ha sido analizada desde la época de los filósofos griegos³² hasta nuestros días donde la mayoría de los estudios indican que la memoria es “fundamentally spatial, it works on an orderly arrangement of places” (Whitehead 31). En lo que respecta a la memoria individual, el espacio funge un papel fundamental en la narración de los acontecimientos pasados al situar algo o alguien dentro de un momento específico. Dentro de *L’Herbe rouge*, la cercanía con los espacios pasados de Wolf significará la apertura a ciertas etapas de su vida que yacían ocultas en su memoria, un ejemplo de cómo el espacio pasado “real” ayuda en el acto rememorativo. Por tal motivo, el estudio del espacio en esta novela debe ser abordado a partir de dos perspectivas; en primer lugar, cómo la cercanía espacial permite el trabajo rememorativo y qué tipo de espacios permiten este diálogo, finalmente, dada la inmutabilidad de estos sitios, fenómeno que supone una conservación íntegra de los mundos pasados en algún lugar, será menester estudiar su posible localización en el inconsciente de Wolf.

³² Francis Yates en su obra *The Art of Memory* aborda el nacimiento de la *ars memorian* a través de Simonides. La historia de este poeta griego cuenta que tras ausentarse brevemente de un salón donde se realizaba un banquete, el techo colapsó desfigurando a todas las personas ahí presentes. No obstante, Simonides fue capaz de identificar a los asistentes por el lugar que ocuparon alrededor de la mesa. Así, según indica Yates, comenzaron en la Grecia Clásica los estudios sobre el arte de la memoria donde el espacio era un elemento esencial.

I- EL VIAJE AL SOPORTE FÍSICO Y LA MATERIALIZACIÓN DEL PASADO

Parece ser que recordar una imagen “verdadera” de un tiempo pasado, con todos los detalles que lo caracterizaban, es una tarea que debe sustentarse en vestigios e imágenes almacenados en la memoria. No obstante, si sólo contamos con los recuerdos, ¿acaso son una imagen verídica de lo que *realmente* aconteció o construcciones presentes de nuestra imaginación que con el transcurso del tiempo van cambiando? Si bien esta problemática parece ser exclusiva de un debate historiográfico³³ expresa las mismas inquietudes de una búsqueda individual que será el eje constructor de la máquina dentro de *L’Herbe rouge*. Debido a la inconsistencia de los recuerdos y/o la influencia de la imaginación dentro de ellos, el acto rememorativo es susceptible de caer en la especulación y crear un pasado totalmente distinto a lo vivido. Por tal motivo, la máquina — considerado un elemento fantástico por algunos críticos de Vian³⁴ — permite el acceso a un soporte físico que

³³ Es necesario tomar en cuenta el contexto académico en el cual Vian crea esta novela cada vez que se haga mención de la historiografía. Concretamente, la llamada *École des Annales* en Francia, formada en la década de los años treinta, institucionalizó la reconstrucción histórica sobre bases científicas tomadas de otras ciencias humanas o sociales. No obstante, la Academia significó la constitución de uno de los grandes modelos historiográficos — también llamados “grandes relatos” por Jean-François Lyotard — que pretendían dar sentido a la marcha de la historia al conceptualizar al individuo, al convertirlo en un objeto de estudio. Será en la década de los setenta cuando la historiografía retorne al carácter narrativo, la “microhistoria” de la vida cotidiana y/o privada que se contrapone a los grandes análisis estructurales, dando surgimiento a nuevas perspectivas sobre el trabajo historiográfico.

³⁴ Destaco a Gaston Pestureau quien señala que la máquina fantástica responde a la influencia literaria de Vian: “Mais Vian se tourne plus volontiers vers une culture du fantastique, scientifique ou non, il rivalise avec Lewis Carroll [...] il se souvient surtout de H.G. Wells, le grand précurseur de la science-fiction moderne avec J. Verne : deux romans peuvent être évoqués ici, *La Guerre des mondes* (1898), où l’on voit des “Martiens” envahir la campagne proche de Londres et laisser sur le sol, après leur défaite, une “herbe rouge” venue d’ailleurs, et *La Machine à remonter le temps* (1895)” (HR 170-71).

desencadena y/o facilita la elaboración del pasado, en palabras del protagonista gracias a ésta “on voit les choses comme elles ont été” (HR 89). Por ello es esencial abordar la función que ejerce esta prótesis mnemónica mediante las implicaciones espaciales en la reconstrucción del pasado, así como su relación con el trabajo de olvido, es decir problematizar cómo la cercanía o el distanciamiento con los espacios del pasado pueden engendrar el olvido o la memoria.

Desde una perspectiva general, la creación poiética es un elemento inherente a la rememoración que ayuda en la formulación narrativa, sobre todo da consistencia a los recuerdos, sin embargo, su empleo también puede ser visto como una posible edificación de un pasado plagado de mentiras dando como resultado una identidad falsa. Tal parece ser la postura de Wolf quien nos orilla a suponer que la máquina dentro de *L'Herbe rouge* responde a un principio historiográfico, al anhelo de construir un relato verdadero y no especular con los hechos para poder, de esta manera, concebir una imagen más cercana a su identidad de antaño. En otras palabras, Wolf requiere de algo que le permita explorar su memoria, ir más allá de la imagen virtual que posee, a saber, el recuerdo, un anclaje al pasado concreto, físico y tangible. En efecto, antes de poder acceder a su primer espacio-pasado, Wolf experimenta la inconsistencia de sus recuerdos, difusos, dubitativos, espectros del pasado que necesitan tomar forma:

Les lambeaux du temps jadis se pressaient autour de lui, tantôt doux comme des souris grises, furtifs et mobiles, tantôt fulgurants pleins de vie et de soleil –d'autres coulaient tendres et lents, fluides sans mollesse et légers, pareils à la mousse des vagues. *Certains avaient la précision, la fixité des fausses images de l'enfance formées après coup par des photographies ou les conversations de ceux qui se souviennent, impossibles à ressentir à*

nouveau, car leur substance s'est évanouie depuis longtemps. Et d'autres revivaient, tous neufs, comme il les rappelait à lui, ceux des jardins, de l'herbe et de l'air, dont les mille nuances de vert et de jaune se fondent dans l'émeraude de la pelouse, foncée au noir dans l'ombre fraîche des arbres (HR 62 Cursivas nuestras).

Si tomamos en cuenta estas pretensiones de veracidad, un aspecto fundamental que sobresale en el fragmento anterior es la autonomía en la construcción del relato retrospectivo de Wolf. Específicamente, narrar su propia historia requiere de una separación radical entre lo que recuerda de sí mismo y lo que los otros recuerdan de él, acto que denota una necesaria objetividad en la construcción de su historia de vida. De lo contrario, aceptar los relatos, las imágenes, en breve, la historia que los otros posean de él, significará delegar la construcción de su pasado, de su identidad.

Ejemplo de esta separación se presenta cuando Wolf relata a Monsieur Perle, durante su primer viaje, su anhelo de construir su propia historia al despegarse de la imagen que los otros poseen de él, sobre todo de la imagen de sus padres:

Et le sentiment, dit Wolf. J'étais noyé dans le sentiment. On m'aimait trop ; et comme je n'aimais pas, je concluais logiquement à la stupidité de ceux qui m'aimaient... à leur malignité même et peu à peu je me suis construit un monde à ma mesure, sans cache-nez, sans parents (HR 72).

Esta evocación marca un distanciamiento con una de las principales raíces de la identidad, en breve, de la historia que nos precede: la herencia parental³⁵. Si tomamos en cuenta la

³⁵ Si bien, *L'Herbe rouge* no es un trabajo autoficcional, es menester mencionar que el distanciamiento o ruptura con la imagen parental es una postura recurrente en algunos trabajos autofccionales contemporáneos. Alejarse de esta procedencia pretende desvalorizar el peso del pasado, concretamente, la herencia parental

mención de Bergson, la historia de nuestros progenitores nos precede *malgré tout*, es algo que llevamos dentro de nosotros mucho antes de nacer: “Que sommes-nous, en effet, qu’est-ce que notre caractère, sinon la condensation de l’histoire que nous avons vécue depuis notre naissance, avant notre naissance même, puisque nous apportons avec nous des dispositions prénatales ?” (*L’évolution créatrice* 4).

Por ello, en la construcción de nuestra identidad, señala Augé, atarse a esta herencia, a este origen, es una manera de subordinar la construcción de nuestra historia puesto que al no recordar el orden de los acontecimientos, los otros —como es el caso de los padres—, la construyen. Esta intromisión orquesta o dificulta la elaboración de un ejercicio narrativo que debería ser autónomo, en concreto la auto-identificación a través del relato retrospectivo:

Dès qu’on prend le risque de mettre les “souvenirs” en récit, on court celui de ne plus jamais se souvenir que du premier récit ou de ceux qui l’auront suivi, apportant leur ordre et leur clarté à ce qui n’était d’abord qu’impressions confuses et singulières. L’ennui avec les

que rige en cada individuo, como si los padres emularan a un ser superior determinante en la construcción de nuestra identidad. De igual forma, dentro de la filosofía encontramos el *Anti-Edipo*, en este trabajo Gilles Deleuze y Felix Guattari analizan la trascendencia e importancia de la imagen paternal, mediante la figura de Edipo, en la construcción del inconsciente propuesta por el psicoanálisis: “Or, l’auto-critique d’Edipe, c’est ce qu’on ne voit guère dans notre organisation, dont fait partie la psychanalyse. Il est juste, à certains égards, d’interroger toutes les formations sociales à partir d’Edipe. Mais non parce qu’Edipe serait une vérité de l’inconscient particulièrement décelable chez nous; au contraire, parce qu’il est une mystification de l’inconscient” (207). Trascender al peso parental supone, en algunas tendencias filosóficas y literarias contemporáneas, una reconstrucción del individuo, tal como lo señala Wolf. Si bien, no es sujeto del presente trabajo, la obra vianesca se caracteriza por retratar a personajes masculinos que rechazan ser padres, sería interesante vincular este aspecto con las supuestas “proyecciones biográficas” que le han sido atribuidas al trabajo de Vian y ver en éste indicios de una literatura autoficcional contemporánea.

souvenirs d'enfance, c'est qu'ils sont bientôt remodelés par les récits de tous ceux qui les prennent en charge : parents ou amis qui les intègrent à leur propre légende (*Les formes de l'oubli* 31).

De manera que una de las principales funciones de la máquina es generar una cercanía con los espacios donde cierta etapa de la vida de Wolf se desarrolló. Estos recursos materiales representarán una fuente pura del pasado, entiéndase “pura”, como un anclaje que no se encuentra contaminado por los relatos de otros, un soporte que permite, como lo menciona Wolf, reconstruir un mundo pasado sin interferencia de sus padres, un relato retrospectivo hecho “por” y “para” él.

Ahora bien, si el tiempo, en su constante devenir, nunca logra ser “presente”, podemos suponer que el recuerdo no logra captar su esencia o bien, sólo retiene una imagen virtual del pasado que, de ser el cimiento de un relato retrospectivo, representa la elaboración de una identidad también virtual. En efecto, Wolf, al mencionar que los recuerdos son “impossibles à ressentir à nouveau, car leur substance s'est évanouie depuis longtemps” (*HR* 62), manifiesta la necesidad de algo real, tangible, en resumen físico, que ayude en su búsqueda. Este soporte es el espacio que a través de la materialidad que lo constituye permite, en palabras de Gaston Berger, la afirmación de la existencia:

l'espace est implication d'existence : le recto de cette feuille que je vois pose dans l'existence le verso que je ne vois pas. *Le temps est négation d'existence* : le présent nie tout le reste et chaque instant, dès qu'il se pose, détruit tous les autres. Ce qui peut nous incliner encore à penser que le temps est un système de relations valant pour une pensée actuelle et non un être particulier ou un milieu dans lequel se situent les êtres (*Phénoménologie* 116).

Por lo tanto, si el espacio concede “*cette possibilité d'affirmation existentielle*” (Berger 133), es fundamental el viaje a los soportes materiales del pasado para así poder mentar que “fuimos” “ahí”, de lo contrario, toda búsqueda del pasado caerá en el terreno de la especulación, de la poiesis.

En este sentido, la afirmación de la existencia a través del espacio cobra mayor importancia si consideramos que la construcción de nuestra historia de vida, como antes señalamos, es sólo otro tipo de discurso donde se hace uso de los sistemas descriptivos necesarios para generar un mundo pasado y poblarlo de objetos y personas de aquel tiempo. Al respecto, Luz Aurora Pimentel indica que todo acto narrativo, en nuestro caso un relato retrospectivo, devela la inherente espacialidad que lo constituye pues al referirse a algo o alguien debe situarlo espaciotemporalmente:

Si bien es cierto que la espacialización es uno de los componentes fundamentales de cualquier discurso, ya que el enunciador proyecta fuera de sí mismo otro espacio que se opone al “aquí” de la enunciación, estas categorías espaciales — “aquí” y “en otra parte”— pueden ser más o menos abstractas según las necesidades de cada discurso. No así en el discurso narrativo que proyecta un mundo de acción e interacción humanas, donde el espacio se presenta como el marco indispensable de las transformaciones narrativas (*Relato* 26).

En efecto, el espacio es esencial para toda narración³⁶, hecho que parece ser más evidente en un relato retrospectivo que requiere de un contexto, entiéndase como un conjunto

³⁶ Uno de los escritores más sobresalientes en el juego del no-espacio fue Samuel Beckett; su obra, en términos generales, se caracterizó por el anhelo, la búsqueda de aquel no-espacio: el vacío. No obstante, como lo señala Ross Ciaran, es solo un sueño: “Beckett ne peut se passer de la conception d’un lieu puisque sa

espaciotemporal donde podemos situarnos junto a los distintos personajes que interactuaron con nosotros en aquel momento³⁷. Por tal motivo, es preciso preguntarse a qué espacios debe acceder Wolf para construir un relato retrospectivo “verídico”.

En el primero de sus viajes, correspondiente al estudio de su relación familiar a cargo de Monsieur Perle, la cercanía con un espacio pasado permitirá que Wolf recuerde su infancia, concretamente, anécdotas de sus primeros años de estudiante e historias de su estancia en casa de sus padres: “C’était une grande maison, dit-il. Une maison blanche. Je ne me rappelle pas bien le début, je revois la figure des domestiques. Le matin, j’allais souvent dans le lit de mes parents, et devant moi, de temps à autre, mon père et ma mère s’embrassaient sur la bouche” (HR 69). Ahora bien, este primer espacio al que accede Wolf, la escuela de su infancia³⁸, parece no haber sufrido ninguna alteración a lo largo de

fiction, comme toute fiction, est une projection dans l’espace et une projection de l’espace [...] le vide, en dernière instance, est le produit d’un travail résolument négatif” (Aux *frontières du vide* 164). Es así como el umbral dentro de la obra de Beckett nos sitúa, por paradójico que esto suene, en un espacio, un lugar a partir del cual se genera una historia, un suceso.

³⁷ En la parte final del presente trabajo, plantearemos mediante la noción de “interconexión narrativa” la imposibilidad de ser olvidados como Wolf pretende que suceda. Dando un adelanto de esta propuesta, veremos cómo todo individuo pasa de ser protagonista de su propia vida a ser un “agente narrativo” o “personaje secundario” dentro de la historia de vida de otro, hecho que supone la transferencia hacia el otro, el nacimiento de una huella.

³⁸ Algo que se debe destacar en este fragmento, es que Wolf accede a su escuela, un espacio del pasado que le permite recordar otros espacios, como es la casa de sus padres. Este fenómeno es posible, según Gaston Bachelard, debido a que todo espacio está compuesto por otros espacios y la cercanía con uno sólo de ellos desencadena todo el tiempo que se encuentra en ellos concretizado: “c’est dans l’espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L’inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d’autant plus solides qu’ils sont mieux spatialisés” (La *poétique de l’espace* 28). Una perspectiva espacial que se asemeja a un juego de muñecas rusas, las matrushkas, donde un espacio-tiempo contiene a otros.

los años, integridad que caracterizará todos los espacios pasados a los que viaja, tal como se ilustra en el salón del liceo, lugar al que accede *justo después de vacaciones*:

Il y avait les porte-boules, dont on fait sécher les fruits rugueux pour obtenir le poil rêche à jeter dans le cou [...] Il y avait les feuilles tropicales barbelées de longs crochets cornés et bruns pareils à ceux d'insectes combattants. Il y avait les cheveux courts de la petite fille, en neuvième, et le tablier bis du garçon dont Wolf était jaloux. Les grands pots rouges des deux côtés du perron [...] La chasse aux vers de terre avec un long manche à balai tournant [...] *Cela, c'était l'année, au retour des vacances (HR 63 Cursivas nuestras).*

En el fragmento anterior destaco la importancia del espacio y el momento en el que accede Wolf a éste. Concretamente, el salón conserva su integridad, no se percibe ningún cambio a través de los años, parece estar recién abandonado, como si sólo hubieran transcurrido unos días.

Ahora bien, esta presencia en el espacio pasado debe ser entendida, desde un panorama ontológico, como la *re-presentación* del ser en un lugar; es decir, al recordar debemos re-situarnos en los espacios pasados, volver a estar presentes en ellos para poder generar un diálogo. Si bien, el espacio rememorado ya está “en” nosotros antes de percibirlo, de ahí su naturaleza apriorística” (*Ser y Tiempo* 42), menciona Heidegger, sólo tenemos una imagen virtual. De manera que sólo lo que se encuentra cara a cara, a la vista, es lo real:

En esta secuencia de vivencias sólo es “propriadamente real” la vivencia “ante los ojos” “en el ahora del caso”. Las vivencias pasadas y por venir, al contrario, ya no son o aún no son “reales”. El “ser ahí” recorre el espacio de tiempo que le es concedido entre los dos límites de tal forma que, siendo “real” sólo en el ahora, salta, por decirlo así, de uno a otro de los ahoras que integran la secuencia de su “tiempo” (*Ser y Tiempo* 404).

Por lo tanto el viaje parece ser indispensable en la búsqueda del pasado manifestando asimismo la necesidad de situarse en los espacios de antaño para convertirlos en “ahoras”, traer el pasado ante los ojos del presente o bien, ir “desde” el presente, como lo permite la máquina, rumbo al pasado. En efecto, tal parece que “la persona que quiere recordar no puede quedarse sentada en un sitio y esperar a que los recuerdos lleguen solos [...] uno tiene que viajar para encontrarlos y hacerlos salir de sus escondrijos” (Kundera 239).

En este sentido, la máquina, al mostrar “les choses comme elles ont été” (*HR* 89) y no cómo se recuerdan “ahora”, se opone a la especulación, al empleo de la imaginación, a saber la poiesis, que demanda la reconstrucción de una ruina, soporte *cuasi-integro* al que recurre la historiografía³⁹. Asimismo, emulando a Heidegger, concede la posibilidad de hacer presentes “ante los ojos” de Wolf los espacios de su pasado, acción que lleva la

³⁹ Esto viene a indicar que el acceso a una ruina, aún en la tarea historiográfica, requiere de la acción poiética donde la imaginación reconstruye el espacio pasado, un evidente empleo de la subjetividad que impediría una objetividad absoluta. En este sentido, desde mi particular punto de vista, de existir una máquina como la de Wolf, ésta sería un objeto digno de envidia por parte de los historiadores quienes, al poseerla, tendrían la posibilidad de viajar a distintos espacios pasados y, al hacerlo, convertirlos en “espacios presentes”. Lamentablemente, es sólo un aspecto que se puede trabajar en el relato de ficción, en la realidad representa un anhelo producto de la imaginación.

metáfora del “viaje rememorativo” del plano abstracto y virtual, el recuerdo, al plano concreto, la interacción con el espacio⁴⁰.

Si bien, hemos argumentado hasta este momento que la máquina da acceso a espacios específicos no hemos profundizado en lo significativo de ellos, sobre todo su relación con el anhelo de erradicar el pasado de Wolf. Por consiguiente es menester analizar no sólo el carácter simbólico de los destinos de cada viaje, sino también, de suma importancia, por qué no han sido modificados por el paso del tiempo ¿Será acaso que dichos lugares se conservan en otro lugar lo suficientemente amplio para guardar la infinidad de espacios donde Wolf estuvo alguna vez?

II- LA SUPRESIÓN DEL ESPACIO ÍNTIMO

En el punto precedente, abordamos la materialización del tiempo vivido de Wolf, concretamente vimos cómo la cercanía con los espacios de su pasado le permitía narrar recuerdos más concisos, más cercanos a lo que realmente sucedió en el pasado. Ahora bien, la inmunidad al cambio, al transcurrir del tiempo que experimentaban dichos espacios-pasados nos orilló a cuestionar el destino de los viajes de Wolf. Con el objetivo de ilustrar la posibilidad de que estos lugares se conserven al interior de Wolf, debemos analizar el inconsciente freudiano y su capacidad de registrar íntegramente el pasado de un individuo.

⁴⁰ Si bien, para Ricœur los recuerdos “nous font voyager de groupe en groupe, de cadre en cadre, tant spatiaux que temporels” (*MHO* 40), pues al recordar nos re-situamos en los lugares del pasado, para Vian no hay nada más alejado de la realidad. Para crear un relato retrospectivo “verídico”, es necesaria la cercanía con un espacio pasado que logre convertirse en un espacio “presente” y “real”. Este es un verdadero “viaje rememorativo” logrado sólo mediante una máquina como la de *L'Herbe rouge*.

Finalmente, veremos si la desintegración de la memoria interior y el espacio permiten alcanzar un olvido radical.

Dentro del plano ontológico la interioridad espacial señalada por San Agustín es esencial para la exégesis existencial del ser donde la metáfora del “gran salón de la memoria” propone una conservación íntegra del pasado. Ricœur parte de esta perspectiva para argumentar que el retorno de todo recuerdo es entonces una prueba de la supervivencia del pasado en algún lugar de la memoria: “Si un souvenir revient, c’est que je l’avais perdu; mais si malgré tout je le retrouve et je le reconnais, c’est que son image avait survécu” (MHO 557). Sin embargo, nos encontramos frente a una concepción religiosa, una memoria vinculada a lo divino; por consiguiente es fundamental abordar desde otra perspectiva la pervivencia íntegra del pasado.

Un aspecto que sobresale en los viajes de Wolf es la integridad de los espacios a los que accede, estos se oponen a las leyes físicas, concretamente el transcurrir del tiempo exterior al mantenerse sin ningún cambio. Serie de características que nos orilla a retomar la *memoria pura* de Bergson quien afirma, de manera muy similar al *animus* agustiniano, que en ella todo se conserva plenamente, sin perder el más mínimo de los detalles:

En réalité le passé se conserve de lui-même, automatiquement. Tout entier, sans aucune doute, *il nous suit à tout instant* : ce que nous avons senti, pensé, voulu depuis notre première enfance est là, penché sur le présent qui va s’y joindre, pressant contre la porte de la conscience qui voudrait le laisser dehors. Le mécanisme cérébral est précisément fait pour en refouler la presque totalité dans l’inconscient (*L’évolution créatrice* 5).

Freud, de manera similar⁴¹, propone la conservación íntegra del pasado, más aún la imposibilidad del olvido mediante la transferencia del consciente al inconsciente de un individuo, lugar donde, una vez más, todo se conserva:

Habiendo superado la concepción errónea de que el olvido, tan corriente para nosotros, significa la destrucción o la aniquilación del resto mnemónico, nos inclinamos a la concepción contraria de que en la vida psíquica nada de lo una vez formado puede desaparecer jamás; todo se conserva de alguna manera (*El Malestar en la cultura* 5).

En este sentido, podemos especular que la memoria que constituye a Wolf no conserva una imagen virtual del pasado; al contrario, la máquina demuestra que dentro de su inconsciente están, literalmente, los espacios de su vida pasada. Ejemplo de ello se presenta cuando Wolf explica que la máquina antes de borrar los recuerdos abre completamente las dimensiones de su pasado, rememorando cada detalle por mínimo que sea, creando de esta manera un peso del tiempo que lo constituye: “Ça me fait peur, murmura Wolf. La façon dont on repense aux choses là dedans...C’est fait pour oublier, mais d’abord on repense à tout, continua-il. Sans rien omettre. Avec plus de détails. Et sans éprouver ce qu’on éprouvait...C’est tuant, de traîner avec soi ce qu’on a été avant” (*HR* 111-12).

Esta sensación de acompañamiento es analizada por Gaston Bachelard en *La Poétique de l’espace* (1957), obra en la que concluye que no hay necesidad de viajar a los

⁴¹ Si bien el inconsciente bergsoniano es más semejante a una memoria ontológica y no psicológica, esto significa que la esencia del “yo presente” en Bergson está ligada a lo que conservamos del pasado y no a nuestras pulsiones o recuerdos reprimidos propios del psicoanálisis, es de destacar la similitud entre éste y el inconsciente freudiano.

lugares de antaño — como la casa de nuestros primeros años— puesto que ya “están en nosotros”:

la maison natale est physiquement inscrite en nous...À vingt ans d'intervalle, malgré tous les escaliers anonymes, nous retrouverions les réflexes du “premier escalier”... nous sommes très surpris si nous rentrons dans la vieille maison, après des décades d'odyssée, que les gestes les plus fins, les gestes premiers soient soudain vivants, toujours parfaits (32).

Desde esta perspectiva, recordar consiste en adentrarnos en nosotros mismos, en viajar a las profundidades de nuestra memoria, un esfuerzo creciente de expansión por el cual la memoria extiende los recuerdos sobre una superficie cada vez más larga. En otros términos, la máquina devela el tiempo arraigado en la memoria inconsciente de Wolf⁴², un tiempo que persiste, que sigue manifestándose “*sans cesse dans le présent [comme] un passé indestructible*” (Bergson *Pensée et Mouvement* 1315).

Más aún, si el destino de los viajes es el inconsciente de Wolf, todos los elementos presentes en los distintos destinos deben ser ya conocidos, en otros términos, familiares. Al

⁴²Cursivas nuestras. Borges en *Funes el memorioso* nos da una perspectiva del exceso de memoria. El protagonista del cuento recuerda “todo” y al hacerlo debe revivir su duración, cada instante y cada sensación: “Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero” (132). La *hipermnesia*, una hiper-capacidad de recordar “todo”, está vinculada a trastornos craneoencefálicos, justo como le sucedió a Funes en el cuento. En algunos casos se manifiesta mediante la incapacidad de olvidar un evento traumatizante, es decir, se recuerda totalmente un solo recuerdo que se manifiesta como una forma más de olvido al privilegiar un pasado por encima de otros. cf. Chichilnisky, S. *Síndromes neuropsiquiátricos de los tumores del lóbulo frontal*. Buenos Aires, Mundi, 1959. La máquina parece abrir las dimensiones inconscientes de la memoria de nuestro protagonista, descubrimiento que lo orilla a tomar una decisión *funes-ta* como lo es el suicidio. A esto retornaremos más adelante.

respecto, la voz narrativa dentro de la novela nos describe cómo Wolf logra orientarse en aquellos espacios: “Il était dans une vaste cour carrée qui lui rappela la cour du lycée. La disposition des lieux lui sembla *familière*” (HR 94). Resulta imposible no vincular esta familiaridad experimentada por Wolf con la inquietante extrañeza (*Das Unheimlich*) estudiada por Freud. Relacionando esta teoría con el trabajo retrospectivo del protagonista, el espacio recordado, en tanto que se lleva en sí, debe proyectar una familiaridad. Al acceder a éste, no existe desconcierto alguno pues el individuo se *re-conoce*, se orienta, emulando a Heidegger, a sí mismo “a través” y “en” aquel espacio pasado. De manera que para Freud la verdadera inquietud, la extrañeza, estaría provocada por algo ajeno, totalmente desconocido, y en nuestro caso, algo que no se haya registrado en la memoria:

l'étrangement inquiétant serait toujours quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve tout désorienté. Mieux un homme se repère dans son environnement, moins il sera sujet à recevoir des choses ou des événements qui s'y produisent une impression d'inquiétante étrangeté (*Inquiétante étrangeté* 216).

En efecto esta familiaridad es producto de la conservación íntegra del pasado que sólo es develada mediante la máquina, aspecto que nos permite suponer una vez más que el viaje es rumbo al inconsciente, un espacio que pretende erradicar Wolf.

En este mismo orden de ideas, otro aspecto que concede la posibilidad de indagar en la noción del viaje interior es la similitud entre uno de los mecanismos de la terapia psicoanalítica y las funciones de la máquina⁴³, a saber la hipnosis. Esta herramienta

⁴³ En este sentido es importante señalar las referencias al psicoanálisis en la obra de Vian. Destaco al personaje de Jacquemort en *L'Arrache-cœur* quien vacío de recuerdos, carente de una historia de vida, absorberá las experiencias ajenas mediante las terapias que ofrece. Si bien Vian se caracterizó por burlarse

terapéutica pretende descubrir lo oculto en el inconsciente, contenido que tras ser develado, con ayuda del terapeuta cabe mencionar, el paciente regresará sin recordar nada de lo relatado. Muestra de ello es la mención de Lacan respecto a la finalidad de la hipnosis: “Dans l’hypnotisme, le sujet tient ce discours historique. Il le tient même d’une façon particulièrement saisissante, dramatisée, ce qui implique la présence de l’auditeur. De ce discours, sorti de son hypnotisme, le sujet ne se souvient plus” (*Écrits* 47). Si bien la finalidad de la hipnosis no radica en la eliminación del recuerdo, este síntoma post-terapéutico es similar al experimentado por Wolf tras cada viaje:

- Quant à te dire quelque chose, je ne peux pas.
- Pourquoi ? demanda Lil.
- Parce que je ne me rappelle rien, dit-il. Je sais qu’une fois dedans, les souvenirs reviennent ; mais la machine est là pour les détruire juste aussitôt” (*HR* 112-13).

Otro aspecto semejante a las herramientas de la terapia psicoanalítica es el desplazamiento mental que lleva a cabo el paciente en la reconstrucción del pasado. Al respecto Freud apunta que en la construcción del recuerdo el paciente adjunta detalles al pasado recordado que en el presente consciente no logra develar, es decir que sólo adentrándose en sí mismo, en su inconsciente, podrá develar un pasado más “real”:

In these hypnotic treatments the process of remembering took a very simple form. The patient put himself back into an earlier situation, which he seemed never to confuse with the present one, and gave an account of the mental processes belonging to it, in so far as they had remained normal; he then added to this whatever was able to emerge as a result of

del psicoanálisis (*cf.* Pestureau, Prefacio a *L’Herbe rouge*) las referencias a éste son constantes en toda su obra, demostrando así una familiaridad con los estudios de este tipo.

transforming the processes that had at the time been unconscious into conscious ones
(*Remembering* 148).

Cierto, la máquina no sólo funge como una prótesis mnemónica sino también como un instrumento terapéutico que le permite a Wolf re-situarse en la escuela de sus primeros años de vida, caminar por sus pasillos, entre las butacas, de igual modo en la playa donde tuvo su primera experiencia sexual, en fin, lugares claves que develan ciertas etapas de su vida.

Más aún, esta semejanza con la hipnosis terapéutica se sustenta en los personajes que encuentra Wolf en cada viaje y la función que cumplen en la historización de su vida, concretamente ellos, como apunta Cortijo Talavera, actúan como si fueran terapeutas:

Como una caricatura de San Pedro, el barbudo Perle acoge a Wolf a la entrada del universo de sus recuerdos. El patronímico del abbé Grille hace referencia probablemente a la reja del confesionario, y también, en general, a los barrotes con los que la religión encierra al individuo. En lo tocante a M. Brul su nombre suena igual a brûle, y promete, como Grille, tortura y destrucción [...] Resulta muy curiosa que cada uno de estos personajes,— repetimos, salvo el personaje de la joven y bella Carla— muestre su nombre escrito a Wolf a modo de presentación, como si trabajaran en una oficina o se tratase de doctores psiquiatras (*Sistema de personajes* 131).

Así, estos personajes parecen ayudar a Wolf en la historización de su vida, más importante todavía, dirigen su discurso con preguntas concisas, las cuales parecen haber sido elaboradas por él mismo:

Le point important, dit Monsieur Brul en détachant soigneusement les mots, c'est de définir en quoi vos études ont contribué à votre dégoût de l'existence. *Car c'est bien ce motif qui vous a amené ici ?* (HR 103 *Cursivas nuestras*)

Regresando a la hipnosis, Lacan señala que la principal tarea del psicólogo durante este proceso terapéutico es dirigir y analizar el discurso del paciente buscando en éste los síntomas y la solución al problema: “Plus son discours est vide, plus je suis amené, moi aussi, à me rattraper à l’autre, c’est-à-dire à faire ce qu’on fait tout le temps, dans cette fameuse analyse de résistance, à chercher l’au-delà de son discours” (*Écrits* 61). Lacan continúa e indica que el código ético del terapeuta⁴⁴ consiste en asegurar al paciente una absoluta discreción, acto que garantizará su completa entrega, generando así la construcción de un diálogo fluido y abierto a una interpretación:

De notre côté, nous lui assurons la plus grande discrétion et mettons à son service notre expérience dans l’interprétation du matériel soumis dans l’inconscient. Notre savoir compense son ignorance et permet au moi de récupérer et de gouverner les domaines perdus de son psychisme (*Écrits* 78).

Curiosamente todos los personajes del inconsciente de Wolf parecen seguir este código mostrando la confianza que requiere el paciente para develar lo oculto, lo que le avergüenza de su pasado y no logra olvidar, asimismo complementan las frases del protagonista:

⁴⁴Respecto al diagnóstico, resulta interesante analizar las conclusiones de Monsieur Perle tras haber consultado a Wolf sobre su relación con sus padres: “Pour nous résumer, dans une première phase de votre existence, vous leur reprochez d’avoir encouragé chez vous une tendance à la pusillanimité que vous étiez [...] Ce qui vous a conduit à tenter de donner à votre vie un lustre qui lui manquait et de là à tenir, plus qu’il ne fallait, compte de l’attitude d’autrui à votre égard. Comme vous étiez dans une situation dominée par des impératifs contradictoires, il y avait forcément déception.” (*HR* 71-2). Las palabras de Monsieur Perle pretenden emular el lenguaje empleado por los psicoanalistas. Ahora bien, el diagnóstico lo conocemos, la incapacidad de olvidar, la “cura” a ello el “olvido del olvido” mediante la muerte.

Dans quel sens, demanda aussitôt Monsieur Brul, vos études vous ont-elles formé ? Ne vous contentez pas de remonter à votre première enfance, je vous en prie. *Quel fut le résultat de tout ce travail* — car il y eut un travail de votre part, et une assiduité, peut-être extérieure, certaine ; or une régularité d’habitudes ne peut manquer d’agir sur un individu lorsqu’elle persiste un temps assez long (*HR 104 Cursivas nuestras*).

Finalmente, si gracias a la máquina Wolf accede a su inconsciente, los personajes que ahí encuentra — a saber M. Perle, M. Brul, M. Grille, Mlle. Aglaé y Mlle. Héloïse, Carla y el funcionario de la garita — son productos propios de su imaginación quienes, menciona Cortijo Talavera, “insistirán todos ellos en llevar a Wolf a la finitud de la muerte mientras que Lil, Folavril, o el Sénateur Dupont [personajes de su mundo consciente] intentan arrastrarle a la vida” (*Sistema de personajes 496*).

A manera de conclusión, la destrucción del espacio íntimo donde se conserva la esencia del ser — pues recordemos que el ser es, en palabras de Heidegger, su pasado— supone para Wolf la concepción de un verdadero olvido. No obstante, en el siguiente capítulo la transmutación de los cuerpos que padecerán los personajes masculinos dentro de *L’Herbe rouge* demostrará que la desaparición física y la lejanía con los espacios del pasado no implican un olvido. Al contrario, sostendremos mediante la figura del espectro la posibilidad de ser acechados por el pasado, un ente que se opone a toda materialización pero, sobre todo, que imposibilita dependerse del pasado, a saber, de poder olvidar.

CAPÍTULO TERCERO: EN BUSCA DEL OLVIDO RADICAL

Tras el período de guerra que azotó Europa en la década de los años cuarenta, hubo un auge en los estudios sobre la memoria y el olvido, trabajos donde ambos fenómenos fueron abordados desde una perspectiva ética. Partiendo desde una generalización, la manipulación de la memoria, por parte de las dictaduras que emergieron en el siglo pasado, está vinculada con las intenciones de erradicar al Otro, a las minorías o grupos opositores con miras a reescribir la Historia del pueblo o raza dominante o de los vencedores. La constitución de este tipo de olvido, considerado en algunos trabajos un olvido forzado, ha sido estudiado desde un panorama colectivo⁴⁵. En lo que respecta al plano individual, el olvido puede considerarse, en primera instancia, como un fenómeno cotidiano, a pesar de esta concepción, las causas que lo generan siguen siendo tan diversas como incomprensibles. De existir la erradicación completa del pasado, ya sea en el plano colectivo o el individual, esta posibilidad supone una búsqueda de todas las huellas que pudo haber dejado un individuo, huellas como la biológica — los hijos — y la material — monumentos, escritos, imágenes, etc. — y su posterior desaparición, con el objetivo de impedir que su registro se prolongue, en resumen que algún recuerdo de su existencia persista. Así, en *L'Herbe rouge*, la máquina se introduce como una apertura hacia la borradura radical de los recuerdos, de un pasado que, de acuerdo con Wolf, sigue manifestándose como presente, un espectro que lo acompaña a través del tiempo.

⁴⁵ Si bien existe un gran número de trabajos que se pueden confrontar al respecto, podemos mencionar algunos pensadores que han sido citados en el presente trabajo, tales como Paul Ricœur y Pierre Bertrand, quienes analizan las implicaciones políticas, sociales y éticas del olvido y la memoria desde el plano colectivo e individual.

Con el objetivo de analizar la imposibilidad del olvido radical, tomaremos en este último capítulo el caso de Lazuli, ayudante de Wolf, quien es constantemente acechado por espectros que simbolizarán la imposibilidad de desprenderse de las sombras del pasado, en otras palabras, la imposibilidad de olvidar. Por otro lado, veremos si en la muerte, como lo sostiene Wolf, es posible encontrar un olvido verdadero. Ambos casos nos permitirán vislumbrar la problemática del olvido como una categoría absoluta, donde la perspectiva individual de la memoria — Wolf que se suicida para olvidar al mundo — será confrontada con la huella de este personaje que pervive en los otros, siendo precisos en Lil y Folavril, las coprotagonistas femeninas. De esta manera abordaremos cómo se manifiesta la imposibilidad del olvido mediante la paradójica presencia del desaparecido en la memoria del otro.

I-REPETICIÓN Y ESPECTRALIDAD: UN LLAMADO ANACRÓNICO

El olvido es generalmente considerado un acto natural y sorpresivo que todo individuo experimenta en algún momento de su vida. Contrario a este fenómeno, se encuentra el trabajo rememorativo que supone un esfuerzo por reconstruir nuestro pasado, una lucha contra el olvido. No obstante, esta idea ha sido refutada por Freud en su estudio psicoanalítico al señalar que el verdadero esfuerzo se encuentra en el trabajo de olvido, en desalojar alguna experiencia pasada de nuestro inconsciente, lugar donde nada muere.

Ahora bien, una de las principales funciones del olvido estudiada por Marc Augé indica que este fenómeno mnemónico, por mínimo que sea, crea un vacío en la memoria que impide la repetición del pasado: “L’oubli nous ramène au présent, même s’il se conjugue à tous les temps [...] dans tous les cas, pour ne pas répéter” (*Les formes de l’oubli*

122). No obstante, debemos contraponer esta perspectiva a dos circunstancias que se manifiestan dentro de la novela. Supongamos que, al igual que Wolf, nos es imposible olvidar, esta incapacidad implicaría el efecto de un pasado que se repite constantemente, asimismo supone una aperccepción del transcurso del tiempo pues es imposible discernir entre los tiempos. Por otro lado, si quisiéramos afirmar la existencia del olvido, por mínimo que fuese, Freud nos diría que éste es parcial, peor aún, inexistente pues “todo se conserva de alguna manera” (*Malestar en la cultura* 5) en el inconsciente, en otras palabras nada se olvida por completo, tan sólo permanece oculto.

Por este motivo Freud, en su ya mencionado estudio de la inquietante extrañeza (*Das unheimlich*), considera que el olvido es una transferencia del contenido consciente al plano inconsciente de nuestra memoria, lugar donde se encuentran todos los recuerdos que un individuo pretende ocultar, reprimir o bien, recuerdos que cree simplemente haber olvidado. Este ocultamiento significa, según lo indica Freud, un posible retorno de aquello que no logra desaparecer completamente, demostrando que estamos expuestos a un retorno involuntario de lo que yace en nuestro inconsciente: “l’inquiétante étrangeté, serait quelque chose qui aurait dû demeurer caché et qui a reparu” (*Inquiétante étrangeté* 245). Este asalto del pasado genera un estado de extrañamiento, de incertidumbre, pues lo que se creía *unheimlich* es todo aquello que debería permanecer oculto y se manifiesta, una reaparición involuntaria que puede darse bajo cualquier forma.

Otro aspecto señalado por Freud acerca del retorno de lo reprimido es el re-accionar de antaño, es decir, no sólo podemos rememorar el pasado involuntariamente, también podemos actuar de la misma manera que antes; una repetición motriz. Esto viene a señalar que el retorno no se limita al plano mental o imaginativo, sino que genera una representación actancial, como si fuera una obra, de un rol pasado en el presente:

we may say that the patient does not *remember* anything of what he has forgotten and repressed, but *acts* it out. He reproduces it not as a memory but as an action; he *repeats* it, without, of course, knowing that he is repeating it [...] For instance, the patient does not say that he remembers that he used defiant and critical toward his parents' authority; instead, he behaves in that way to the doctor (*Remembering* 150).

Esta posibilidad de manifestar actitudes pasadas mediante una repetición física significa revivir el pasado en carne propia. Es decir, un individuo, como el paciente de una terapia, está obligado a *repetir* el material reprimido como si fuera una experiencia contemporánea.

De esta manera, el automatismo de la repetición no sólo invade mentalmente el presente de un individuo a través de los recuerdos rememorados, sino también genera una repetición de acciones pasadas. En este sentido, es posible que Wolf haya reprimido la sobreprotección de sus padres que tanto le avergüenza, sin embargo, el retorno de este pasado se manifiesta en el constante rechazo a Lil cada vez que ella le expresa su cariño. Un ejemplo está en uno de los viajes de Wolf donde explica por qué rechaza a todo aquel que le manifiesta afección, razones que antes no había podido expresar: “On m’aimait trop; et comme je ne m’aimais pas, je concluais logiquement à la stupidité de ceux qui m’aimaient” (*HR* 72). Si consideramos que lo oculto puede retornar a través de nuestro accionar presente, el trato hacia Lil es una manifestación del pasado reprimido por Wolf. Sólo con ayuda de la máquina, con el viaje al inconsciente, nos es develado el motivo de esta actitud. Por tanto, si tomamos en cuenta que el pasado no sólo se recuerda, sino que

además actuamos como lo hicimos antaño ¿no denota esto acaso una reminiscencia involuntaria?⁴⁶

Ahora bien, este retorno de lo reprimido, de acuerdo con Freud, “no puede abrirse paso sin más en calidad de recuerdo” (*Psicopatología 29*), empero dentro de la obra vianesca éste no sólo se manifiesta en el plano mental, un recuerdo, sino también en el plano físico, concretamente los espacios a los que accede Wolf. Un retorno que puede darse a través de entes que desafían toda categorización y forma⁴⁷. Ejemplo de ello se presenta tras la construcción de la máquina, cuando Folavril —pareja de Lazuli— decide besarlo a manera de recompensa, pero dicho acto es interrumpido por una sombra:

Pour la première fois, il avait osé poser ses lèvres sur celles de son amie et il gardait leur goût de framboise. Il fermait les yeux et le ronronnement de la machine suffisait à le transporter ailleurs. Et puis il regarda la bouche de Folavril et ses yeux relevés aux coins comme des yeux de biche-panthère et il sentit soudain la présence de quelqu’un d’autre. Pas Wolf et Lil... Un étranger...Il regarda. Il y avait un homme à côté de lui, qui les observait (*HR 26*).

⁴⁶ Anne Whitehead estudia en *À la recherche du temps perdu* la postura de Marcel Proust frente a la memoria, la capacidad de revivir o construir una caricatura del pasado. De esta manera señala que la memoria voluntaria en Proust “is thus of no value as an instrument of evocation; it can only produce a caricature of the past, rather than its true picture. Involuntary memory, in contrast, revives the past in its entirety” (*Memory 107*). Es decir, la totalidad del pasado sólo se vislumbra a partir de la sorpresa, de la aparición inesperada, por ello Proust, como apunta nuevamente Whitehead, “privileges in his account of memory the role of the accidental or the inadvertent” (108).

⁴⁷ Al respecto, Cortijo Talavera señala lo siguiente: “*L’inquiétante étrangeté vianesque* est ainsi assimilée à l’incontrôlable, à la capacité de métamorphose, à l’animisme des objets, à l’animalisation et à la réification des personnages, aux phénomènes d’hybridation et à *l’incorporité*, à l’espace du Rien” (*Un espace en gidouille 117* Cursivas nuestras). Una incorporeidad que podemos vincular con el caso de Lazuli.

La irrupción de este espectro impide la progresión de la acción presente, el beso, así como futuros intentos. El simple roce de los labios de Folavril atraerá esta sombra que sólo es percibida por Lazuli, misma que parece observar todos los movimientos que hace: “Qu’est-ce qu’il me veut? gronda Lazuli comme pour lui tout seul. Toutes les fois que nous sommes ensemble, il est là” (HR 52). Este constante retorno del semejante puede sugerir el acecho, la persecución de un poder demoniaco, perspectiva que parece compartir Lazuli⁴⁸.

En este sentido, es menester remitirnos a Jacques Derrida quien, en su estudio titulado *Spectres de Marx*, analiza la compleja constitución de un espectro. Al respecto menciona que este ente resiste a todo tipo de represión, pues regresará constante e involuntariamente: “un spectre est toujours un revenant. On ne saurait en contrôler les allées et venues parce qu’il *commence par revenir*” (*Spectres* 32). Si bien Lazuli parece haber identificado el momento de su aparición, la aproximación a Folavril, sigue siendo víctima de este retorno involuntario, no parece haber una solución que impida su aparición: “Avec elle, dit Lazuli, j’ai des embêtements. Je ne suis jamais seul. Toutes les fois que je commence à m’occuper d’elle sexuellement, c’est-à-dire avec mon âme, il y a un homme...” (HR 79).

⁴⁸ Peter Brooks apoya esta perspectiva en su obra *Reading for the plot* donde señala que el retorno de lo *refoulé* es un regreso involuntario que “can indeed suggest [a] pursuit by a demonic power” (99). En este mismo sentido podemos retomar lo previamente planteado por Nietzsche quien desvincula el *eterno retorno* la posibilidad de revivir constantemente el pasado —así como las vidas pasadas— de todo carácter divino. Al contrario, la memoria es una obra demoniaca.

Una posible interpretación del recurso al espectro dentro de esta novela es expresada por Audrey Camus quien indica que las sombras que acechan a Lazuli representan la posible pérdida de la inocencia provocada por el acto sexual : “Si les enfants se voient dénier l’existence en tant qu’ils appartiennent au passé, le recours au spectre sort l’enfance de ce passé disparu pour en faire ce qui, intempestivement, vous hante” (*L’enfance de l’écriture* 88). En breve, este ente simboliza un llamado a regresar al paraíso perdido, específicamente a la infancia. Así, el espectro parece remitirnos a un presente asediado por una figura peculiar del pasado, la inocencia, un pasado que insiste en quedarse, abierto, resistente a la clausura en una forma, aunque difusa, perceptible: una sombra. Asistir a este llamado anacrónico es ir en busca de un pasado que continúa, a pesar de todo, proyectándose como presente⁴⁹.

A medida que avanza la novela, la distancia entre Lazuli y su espectro se acorta, como si la sombra se aproximara para establecer una comunicación: “Au pied du lit, debout devant lui, il y avait un homme, vêtu de sombre, l’air triste, et qui le regardait” (*HR* 121). La proximidad de un espectro es, en palabras de Derrida, una oportunidad manifiesta de establecer un diálogo y así aprender a vivir en compañía de nuestro pasado: “apprendre à vivre *avec* les fantômes, dans l’entretien, la compagnie ou le compagnonnage, dans le

⁴⁹ Audrey Camus define este llamado anacrónico como “la poursuite de l’enfantôme”, término tomado de la novela infantil de Jean-Baptiste Evette, *À la poursuite de l’enfantôme*. Resulta curioso emplear esta expresión en el estudio de Wolf y Lazuli pues la composición de esta palabra expresa la búsqueda de un infante del cual sólo conservan un espectro, un recuerdo que los acecha, sentimiento que parece llamar al paraíso perdido, a la época de la inocencia, a todos los personajes masculinos de las novelas vianescas. Para más información *cfr.* Camus, Audrey “L’enfance de l’écriture” en *Europe*. #967, Nov. 2009.

commerce sans commerce des fantômes. À vivre autrement, et mieux. Non pas mieux, plus justement. Mais *avec eux*” (*Spectres* 15). Sin embargo, ante el acecho y la imposibilidad de establecer un diálogo que permita una convivencia con las sombras, Lazuli decide asesinar a cada una de ellas, un anhelo que, cabe aclarar, estuvo presente en él desde el principio de la novela — no olvidemos que Lazuli ayudó a Wolf en la construcción de la máquina, un dispositivo diseñado para acabar con el pasado de ambos. Tras asesinar una sombra, otras similares aparecen, demostrando que el pasado es imposible de ocultar, siempre retornará:

Lorsqu’il se retourna, grinçant des dents, il vit, à sa gauche, un homme sombre identique aux trois autres. Le poignard levé, il se jeta sur lui. Cette fois, il le frappa d’en haut, lui plongeant sa lame entre les deux épaules. Et, à ce moment, un homme surgit à sa droite, puis un autre devant lui (*HR* 122).

La constante reaparición de las sombras lleva a Lazuli a dirigir el cuchillo hacia su propio cuello, acción que ilustra que la única salida al acecho del pasado, perspectiva compartida por Wolf, al retorno involuntario de los recuerdos reprimidos, es la muerte. Tal como nos lo deja ver el testimonio de Folavril, su pareja: “Il a essayé de les tuer, tous, et quand il a vu qu’il ne pouvait pas, il s’est tué lui-même” (*HR* 125). Así, el suicidio se introduce como una solución desesperada que, aparentemente, concede el olvido radical. Sin embargo, ¿no será acaso la muerte la constitución del recuerdo del desaparecido, es decir, una forma más de vida?

En efecto, Lazuli, antes de suicidarse, era el único en ver los espectros, el único acosado por ellos. Sin embargo, tras su muerte, Folavril logra percibir todas las sombras que lo acosaban, espectros semejantes a su novio ya muerto:

Alors d'un coup tous les cadavres furent visibles pour Folavril. Il y avait le premier, étendu le long du sommier, il y avait celui qui dormait au pied, celui de la fenêtre avec sa plaie affreuse au cou... et chaque fois elle lisait la même plaie sur le corps de Lazuli [...] Folavril se taisait. Sa bouche tremblait comme si elle avait froid (HR 123).

Si tomamos en cuenta la perspectiva general del pensamiento filosófico y religioso, la percepción de los espectros por parte de Folavril significa que Lazuli, al morir, abandona el plano físico para transformarse en un espectro más: “Tous les hommes étaient identiques à Lazuli. Et puis le corps du premier mort parut moins net. Ses contours s'adoucirent dans une brume foncée. *La métamorphose s'accéléra*. Devant elle, le corps se mit à se dissoudre” (HR 123 Cursivas nuestras). Así podemos suponer que el cambio en el ambiente que experimenta Folavril forma parte de esta metamorfosis⁵⁰; el nacimiento de un espectro del pasado, un recuerdo de su extinta pareja. Por ello Heidegger apunta que la desaparición corpórea de todo individuo es tan sólo “*una modificación del original ser en*” (*Ser y Tiempo* 75).

En conclusión, si el ser es memoria, el cúmulo del pasado, para impedir su repetición, sea a través de espectros o de una memoria involuntaria sensible a recordar, la única manera, parece ser, de alcanzar el olvido es mediante la muerte. No obstante, estamos hablando de una perspectiva individual, es decir, Wolf y Lazuli, tras suicidarse, logran olvidarse del mundo, de la otredad. Por lo tanto, debemos replantear el olvido desde un plano colectivo; a saber, si al morir un individuo olvida el mundo y éste lo olvida a él. Así

⁵⁰ No olvidemos que, partiendo desde una perspectiva general, la aparición de un espectro o fantasma ha sido siempre vinculada a un descenso en la temperatura, tal como lo menciona la voz narrativa en este pasaje de la novela.

se abre el último punto, donde la desaparición material será ilustrada como un acto parcial donde los restos físicos transgreden la forma para convertirse en espectros que, de alguna manera, siguen siendo perceptibles, presentes. Negando así la desaparición radical del otro.

II-LA PULSIÓN ARCHIEOLÍTICA Y LA DESAPARICIÓN RADICAL

Al final del punto precedente abordamos brevemente el sentido de la muerte y el olvido. Para Wolf y Lazuli el pasado parece ser inmanente, un tiempo constante que imposibilita el olvido. Tras ser conscientes de esta insuficiencia, ambos personajes deciden acabar con sus vidas con la esperanza de poder alcanzar el verdadero olvido sin dejar ningún rastro físico de su paso por el mundo. Esto nos lleva al estudio de la pulsión de muerte freudiana llamada por Jacques Derrida *pulsión archieolítica*, un deseo de erradicar completamente el archivo, las huellas del pasado. Un anhelo desintegrador que al buscar la muerte hace evidente una cuestión: ¿morir es sinónimo de olvidar y ser olvidado? O bien, ¿la desaparición física puede generar una forma más de ser recordados, otra manera de “ser”?

Freud en *Más allá del principio del placer* (1920) realiza un análisis de las pulsiones que dominan el accionar de los individuos, entre las cuales destaca la pulsión de vida que orilla a la búsqueda del placer y la reproducción sexual. Opuesta a ella se encuentra la pulsión de muerte que lo orienta a actitudes violentas que amenazan su integridad física y emocional. Cabe aclarar que, aunque éstas sean opuestas, ambas están relacionadas puesto que todo organismo vive y muere en algún momento, dando por entendido que la pulsión de muerte es inherente a la de vida y viceversa. Dicha relación tan estrecha lleva a Derrida a señalar que la pulsión de muerte es el anhelo de una desaparición

radical que no sólo empuja al olvido, sino que va más allá, una búsqueda del propio archivo y su posterior desintegración:

La pulsión archieolítica no sólo empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria, como *mnéme* o *anamnesis*, sino que manda asimismo la borradura radical, la erradicación en verdad, de lo que jamás se reduce a la *mnéme* o a la *anamnesis*, a saber, el archivo (*Mal de archivo* 19).

Esta es el tipo de búsqueda que vincularemos al anhelo de Wolf, concretamente el acto de ir más allá de la localización de su pasado, con ayuda de la máquina, para posteriormente destruir su archivo propio, erradicar su memoria y con ella su propio ser.

Ejemplo de esta repulsión al archivo, a dejar una huella, se encuentra en las relaciones de Wolf y Lazuli con sus respectivas parejas, relaciones donde predomina el rechazo. Si tomamos en cuenta que, de acuerdo con Freud, la consciencia de la finitud impulsa al individuo a desear su preservación “en” y “mediante” el otro a través del acto sexual, el rechazo de ambos personajes hacia sus parejas apunta a un deseo archieolítico que, cierto es, se sustenta en la pulsión de muerte. Al respecto, Derrida señala que el deseo archieolítico...

Destruye su propio archivo por adelantado, como si fuera ésta en verdad la motivación misma de su movimiento más propio. Trabaja *para destruir el archivo: con la condición de borrar*, mas también *con el fin de borrar* sus «propias» huellas —que, por tanto, no pueden ser propiamente llamadas «propias». Devora su archivo, antes incluso de haberlo producido, mostrado al exterior. Esta pulsión, por tanto, parece no sólo anárquica, anarcónica (no olvidemos que la pulsión de muerte, por muy originaria que siga siendo, no es un principio, como lo son los principios de placer o de realidad); la pulsión de muerte es, en primer lugar, *anarchivística*, se podría decir, *archivolítica* (*Mal de archivo* 18).

¿Es incorrecto considerar el archivo aún no producido como una huella biológica? Es decir, optar por la muerte no sólo significaría desear la erradicación de sí mismo, como es el caso de Wolf, sino también rechazar la supuesta necesidad biológica que Freud ve en la pulsión de vida, en otras palabras negarse a procrear, a tener hijos.

En este sentido, si de acuerdo con Gaston Berger “el gran enemigo del hombre es la muerte” y el deseo de luchar contra ella “se traduce espontáneamente en la negación de dejar los contenidos desvanecerse” (*Phénoménologie* 137), la reproducción biológica o algún otro esfuerzo por prolongar la permanencia en este mundo, por transferir los contenidos, se convierte en un deseo de vida, un anhelo de seguir existiendo. Desde esta perspectiva, la pulsión de muerte en Lazuli y Wolf podría haberse disfrazado bajo el rechazo a sus respectivas parejas⁵¹. Negarse al coqueteo y posteriormente al acto sexual, sobre todo en el caso de Lazuli, es negarse a la conservación de la vida, a la re-producción de sí mismo, un anhelo de una desaparición radical como apunta Derrida: “La pulsión archieolítica nunca está presente en persona, ni en sí misma ni en sus efectos. No deja

⁵¹ Jacques Poirier nos recuerda que los personajes masculinos en toda la obra de Vian rechazan la paternidad, una reproducción biológica que supone un anhelo por no, estando muerto, tener otra forma de vida, a saber los hijos: “Réduit au rang de géniteur, le père ne peut assumer sa fonction symbolique ; exclu de toute responsabilité, *il garde donc quelque chose d'un enfant*. Du coup, les personnages de Vian semblent ignorer la contrainte, même si l'absence de la Loi ne garantit en fait qu'une liberté illusoire. Faute d'un véritable clivage, le féminin se fait alors menace : des amants terrifiés, des pères expulsés, au profit d'un bonheur fusionnel” (*La fantaisie et son double* 73). Por tal motivo los protagonistas masculinos optan siempre por huir, con o sin vida: “Si les personnages se retirent volontiers du monde, c'est parce qu'ils ne trouvent pas leur “vrai lieu” ; et si le masculin, déleste d'une part de lui-même, affiche une telle légèreté, c'est qu'il n'a de salut que dans la fuite” (74).

ningún monumento, no lega ningún documento que le sea propio. No deja en herencia más que su simulacro erótico” (*Mal de archivo* 19).

En resumen, la pulsión archieolítica en Wolf, que se refleja en la no reproducción biológica, denota el anhelo por desaparecer completamente, un deseo de conservar la integridad del individuo. Acto contrario, dejar alguna huella significaría una forma más de continuar presente “en” los otros. Por lo tanto, el deseo de una borradura radical del pasado no sólo es tarea de la máquina; para enviarse a sí mismo rumbo a la muerte, a una desaparición radical, es necesario que poco a poco la huella de Wolf desaparezca en los otros, específicamente en su pareja: Lil. Un aspecto que se debe resaltar en la búsqueda del olvido es que Wolf concibe este fenómeno desde un panorama individual, el deseo de morir responde a un intento por erradicar la huella de su paso por el mundo, su contacto con los otros. Esto viene a señalar que al borrar nuestro propio archivo sólo logramos hacer una abstracción de nosotros mismos, pero nunca de nuestra huella en los otros. En efecto, Wolf consigue suicidarse, desaparecer la huella de los otros en él, sin embargo ésta no se desvanece con él. Un esfuerzo de desalojo individual que para hacerlo radical implicaría forzar al otro a olvidarnos.

En este sentido, el intento de Folavril de borrar su relación pasada con Lazuli es una negación que apunta a desear que el otro nunca hubiese existido, que nunca tuvo un lugar en su vida: “Ça a été toujours comme ça... *se força-t-elle à dire*. Il n’y avait pas de chambre, et Lazuli n’existe pas. Et je n’aime personne. Et je veux m’en aller. Lil, il faut venir avec moi” (*HR* 126 *Cursivas* nuestras). Acto seguido, a la muerte de Lazuli, ambas protagonistas van en busca de su cadáver, sin embargo éste desaparece junto con la habitación. Si bien, de acuerdo con Cortijo Talavera, la destrucción progresiva o enérgica del espacio acompaña casi siempre la de los personajes (*Un espace en gidoille* 113), ésta

sólo se da en un plano físico o material, mas no en el plano mnemónico, el de la memoria. En concreto, la desaparición física —el cuerpo de Lazuli y su habitación— no es sinónimo de olvido, pues si un espectro es una de las tantas formas que tiene el recuerdo, una imagen pasada de algo o alguien, éste siempre retornará de alguna manera porque los recuerdos no conocen semejantes fronteras: por definición ellos atraviesan muros, esas apariciones, día y noche, engañan a la consciencia y saltan de generación en generación (Derrida *Spectres* 59).

Por tal motivo, si partimos desde una postura ética, desear la desaparición completa de algún individuo es un intento por negarle el lugar que ocupó en este mundo, borrar radicalmente su huella. No obstante, este acto es una imposibilidad moral, de acuerdo con Levinas, más aún, responde a tratar de borrar una falta cometida, un crimen:

L'identification de la mort au néant convient à la mort de l'Autre dans le meurtre. Mais ce néant s'y présente, à la fois, comme une sorte d'impossibilité. En effet en dehors de ma conscience morale, Autrui ne saurait se présenter comme Autrui et son visage exprime mon impossibilité morale d'anéantir (*Totalité et Infini* 209).

Esta imposibilidad se manifiesta durante un diálogo entre Folavril y Lil quienes, al prepararse para abandonar la casa tras la desaparición de sus respectivas parejas, señalan que la hierba roja alrededor de la máquina empieza a crecer, a esto añaden que Wolf no podrá verlo pues *ya no está presente*:

- Ça ne tiendra pas longtemps, dit Folavril.
- Non, dit Lil. Encore une chose qu'il aura ratée.
- *Il est peut-être arrivé à ce qu'il voulait*, observa Folavril, absente.
- Oui, dit Lil distraitement. Peut-être. Allons-nous-en (*HR* 145).

Una mención irónica del desaparecido pues si Wolf pretendía olvidar, tal vez lo logró con su muerte, pero no pudo ser olvidado por los otros. La conversación entre Lil y Folavril denota que, de alguna manera, paradójica claro está, el desaparecido *sigue* presente.

Más importante todavía, esta conversación es una muestra de la huella narrativa que dejan los desaparecidos —Wolf y Lazuli— en las coprotagonistas. Siendo preciso, al reconstruir algún recuerdo, vislumbramos el lugar que ocupamos y quiénes nos acompañaban, los insertamos en nuestra historia pasada, más aún, en nuestro presente. Acto que sugiere, según lo indica Marc Augé, un reconocimiento⁵² al lugar que ocuparon en nuestras vidas: “les autres m’aident à prendre conscience de la dimension narrative de toute existence, la mienne comme la leur, et que cette prise de conscience m’interdit définitivement de les assigner à un temps (« mythique » ou « magique ») essentiellement différent du mien ” (*Les formes de l’oubli* 53). En este sentido, si vinculamos la rememoración con la construcción de un relato, todo individuo perteneciente a nuestro pasado es un agente narrativo, un personaje sin el cual no podríamos narrar nuestra propia historia o al menos un capítulo de ella, hecho que sugiere que todos somos personajes, ya sea de nuestra propia historia o de la de otros. Una interconexión narrativa según vuelve a señalar Augé: “Les narrations des uns et des autres ne peuvent pas coexister sans s’influencer ou, plus précisément, sans se configurer les unes les autres” (*Les formes de l’oubli* 146).

⁵² De manera similar, Derrida menciona que rememorar al otro, al “ausente” es un acto de fidelidad, sobre todo un homenaje: “reafirmamos nuestra fidelidad al amigo ausente al actuar en cierto modo en memoria de él, o al dedicar un discurso a su memoria. En cada oportunidad, sabemos que nuestro amigo se ha ido para siempre, que está irremediabilmente ausente, anulado al extremo de no saber nada ni recibir nada de lo que ocurre en su memoria” (*Memorias para Paul de Man* 35).

Solas, sin compañía de ningún hombre, el viaje que emprenden Lil y Folavril representa un esfuerzo por concebir una nueva relación para superar el abandono, un intento por restarle importancia a la desaparición de sus parejas, al lugar que ocuparon en sus vidas: “Dieu! dit Lil. Comment a-t-on pu vivre si longtemps avec des hommes ?” (HR 145). Esta actitud responde a un esfuerzo por adjuntar el espíritu de los desaparecidos a sus cuerpos y, tras su muerte, concebir la desaparición de ambos. Un accionar que, según lo indica Derrida, supone una negación del trabajo de duelo: “Rien ne serait pire, pour le travail du deuil, que la confusion ou le doute : *il faut savoir* qui est enterré où – et *il faut* (savoir - s'assurer) que, dans ce qui reste de lui, *il y reste*. Qu'il s'y tienne et n'en bouge plus!” (Spectres 30). Por lo tanto, enterrar el cuerpo del otro junto con su historia, con todos los recuerdos que se posean del desaparecido, es anhelar que el espectro, el espíritu del otro, no nos persiga en un futuro. Una concepción del duelo proveniente de Freud, a saber un duelo posible donde la pérdida no sólo se acepta, sino que se supera tan sencillamente como lo hacen las coprotagonistas femeninas⁵³. Esta perspectiva es expresada por Todorov de la siguiente manera:

⁵³ Ya antes hemos mencionado que en la obra de Vian el psicoanálisis es retratado de forma retorcida y, a veces, peyorativa. En lo que respecta al duelo, resulta imposible concebir que Vian, miembro del Collège de Pataphysique de Paris, estuviese de acuerdo con la concepción de un duelo posible como lo argumenta Freud. La figura del espectro, en palabras de Derrida, es lo más anti-metafísico, anti-ontológico y anti-psicológico; en resumen, se opone a todo raciocinio y/o conceptualización y se asemeja más a una noción propia de la patafísica: “cette chose qui nous regarde vient à défier la sémantique autant que l'ontologie, la psychanalyse autant que la philosophie [...] Cette Chose qui n'est pas une chose, cette Chose invisible entre ses apparitions, on ne la voit pas non plus en chair et en os quand elle réapparait” (Spectres 26). Por tal motivo más que una negación del duelo, la indiferencia de Lil y Folavril parece ser una burla al duelo posible propuesto por Freud, a la domesticación de la pérdida, del vacío narrativo que deja el otro-ya-no-presente.

L'individu qui ne parvient pas à accomplir ce qu'on appelle le travail de deuil, qui ne réussit pas à admettre la réalité de sa perte, à s'arracher au choc douloureux qu'il a subi, qui continue de vivre son passé au lieu de l'intégrer dans le présent, qui est dominé par le souvenir sans pouvoir le domestiquer [...] il se condamne involontairement lui-même à la détresse sans issue, sinon à la folie (*Les abus de la mémoire* 33).

En este sentido, una posible domesticación de la pérdida significa un control sobre el otro, una aceptación, sobre todo una interiorización del desaparecido, un intento por devorarlo, por ocultarlo en algún lugar del que no pueda salir tras su muerte. Por tal motivo, Derrida menciona que un duelo posible significaría la completa desaparición del otro, una absorción que le quita su calidad de otredad, una forma más de alienación:

Memoria e interiorización: desde Freud, así es como a menudo se describe el “trabajo de duelo” “normal”. Supone un movimiento en que una idealización interiorizante toma en sí misma o sobre sí misma el cuerpo y la voz del otro, el rostro y la persona del otro, devorándolos ideal y cuasi-literalmente (*Memorias* 47).

En resumen, el espectro del otro — como Lazuli tras morir o Wolf al ser evocado— resiste a la clausura, a la desaparición radical, a la plenitud que llega con la muerte. De manera que concebir la desaparición del otro como un final, como un círculo que se cierra es equívoco: “Un mort, continuait Wolf, c'est bien. C'est complet. Ça n'a pas de mémoire. C'est terminé. On n'est pas complet quand on n'est pas mort [...] Un cercle qui se ferme” (*HR* 142-43). Finalmente, si retomamos una postura ética, suponer un duelo posible donde la desaparición del otro es totalmente aceptada, ¿acaso no representa negarle al otro el lugar que ocupó en nuestras vidas? Más aún, negarnos a nosotros mismos la función narrativa que cumplimos en la historia de los otros.

Ante la carencia del otro, aquel que ya no está y nunca volverá a estarlo, sólo nos queda la memoria, un recuerdo del desaparecido que no pretende, en su interiorización, destruirlo, al contrario “[t]ransforma al otro en parte de nosotros, entre nosotros, y entonces el otro ya no parece el otro, porque penamos por él y lo llevamos en nosotros, como un niño no nacido, como un futuro” (*Memorias* 48). El acompañamiento constante, sobre todo involuntario, de distintos espectros —tanto los nuestros como los de otros— imposibilita el olvido absoluto pues siempre quedará “algo”, *malgré nous*, que transgrede toda lógica, toda forma física, todo tiempo y espacio: el recuerdo.

CONCLUSIÓN

Irónico, no encuentro otro adjetivo para describir la tarea de dar una conclusión a lo inconcluyente: el pasado. O bien, para hacerlo, para intentarlo, debo remontarme al origen, a eso, mejor dicho a ese “alguien”, que originó esta investigación y esta conclusión (si es posible considerarla así). Hace algunos años me aproximé por primera vez a la obra de Vian, concretamente a *L'Écume des jours*, *L'Arrache-cœur* y *Le Loup garou*. Tiempo después, conocí a “alguien” que, de manera muy anecdótica, me comentó sobre *L'Herbe rouge*, obra que, en aquel momento, ignoré. Años más tarde tendrá lugar un inesperado y doble reencuentro: el primero, la novela en un estante y, el segundo, dentro de ésta el recuerdo olvidado de una persona.

Podría retornar a lo anteriormente argumentado y resumirlo a manera de conclusión: la búsqueda del olvido absoluto es un acto destinado al fracaso, una inútil lucha contra Caronte en aras de beber del Leteo.⁵⁴ Pero prefiero afirmar que, tal vez alejándome del lenguaje académico, el fin del otro, tras su muerte o su lejanía, me resulta imposible; nadie desaparece completamente, nadie muere del todo, prueba de ello es la inspiración de este trabajo. Creo, o al menos quiero suponer, que algo quedará de nosotros “en” los otros, asimismo que estos seres ya-no-presentes —el amigo infinitamente distante, aquel que jamás retornará— permanecen “en” nosotros, en nuestra memoria. ¿Es esta la huella que

⁵⁴ En la parte final de la novela, (HR 140-41) Wolf enfrenta al funcionario de la garita quien demanda su pago tras permitirle bañarse en las aguas del olvido. La descripción de este personaje, así como la función que ejerce, nos lleva a suponer que es Caronte. En este sentido Vian parodia al Orestes de Sartre en *Les Mouches* (1943) y su enfrentamiento con Apolo, otra figura mitológica. Orestes argumentará ser dueño de su propio destino, sobre todo de su libertad, oponiéndose al determinismo creado por los dioses que rige sobre los mortales. Pero Vian no cree en la libertad absoluta, más aún se burla de ella, del hombre libre y dueño de sus acciones y deseos. Por eso Wolf está condenado a ser recordado por Lil, incluso por nosotros, sus lectores.

impide que olvidemos, una huella que traiciona el tiempo, a saber el pasado, y el espacio, que retorna involuntaria e inoportunamente; cada hora, cada día? Ciertamente, ¡eso es un recuerdo!, es la imagen del otro-ya-no-presente aún “aquí”, entre nosotros, el nacimiento de un espectro que nos acompaña(rá).

Coincido con José Luis Borges, recordar es un verbo sagrado, acto que hace visible el carácter espectral del pasado. Por ello el recuerdo del otro, al retornar a nosotros, se mofa del olvido, lo hace imposible, juega con las concepciones temporales, con los absolutos: el Olvido. Ahora bien, ¿por qué decidí, en el presente trabajo, plantear nuestra vida como “un relato”? Regreso al origen de esta investigación; el recuerdo de alguien “fundamental” en un episodio de mi vida; retorno inesperado que me llevó a suponer que, muy en el fondo, se conserva una huella de los otros, asimismo que “en” ellos hay algo de nosotros.

Sin la huella de los otros —hasta de nosotros mismos como otros, recordando lo dicho por Ricœur— no habría nada que contar pues no existe experiencia alguna. Somos personajes, no me cabe duda, de nuestra propia historia y, más importante todavía, de la historia de otros, una interconexión narrativa donde cada uno va sembrando dentro de otro su historia que, al mismo tiempo, deja de ser la “nuestra” para ser la historia de los otros. Somos narraciones susceptibles a ser re-narradas por ellos e incluso por nosotros mismos. Vivimos, dialogamos, peleamos, discutimos; todas acciones que apelan a la otredad, sinónimos de acontecimientos, del nacimiento de experiencias por narrar, en otras palabras algo que recordar.

Finalmente, ¿Será entonces este acto, recordar, una forma más de vida, tener —diría Michaux— *aún más por vivir*? Más importante todavía, ¿es ésta la verdadera *vida*

después de la muerte? Cual fuere el caso, recordar es una forma más de homenajear a aquel ser que nos acompañó (o acompañará infinitamente), darle el lugar que merece en nuestra historia (todos tienen cabida en la historia que recordamos), perspectivas “cotidianas” que también se encuentran en el relato de ficción. En fin, olvidar, más que una imposibilidad, es una paradoja pues, para decir que hemos olvidado algo o a alguien, primero debemos recordarlo. Caso similar es el de Boris Vian quien aún muerto sigue creando paradojas pues a pesar de la publicación de sus Obras Completas bajo la Bibliothèque de la Pléiade (2010) sigue siendo olvidado...

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS CONSULTADAS Y/O CITADAS DE BORIS VIAN/ VERNON SULLIVAN

Vian, Boris. *L'Arrache-cœur*. Paris, Poche, 2010.

----- *L'Écume des jours*. Paris, Poche, 2008.

----- *Elles se rendent pas compte*. Paris, Poche, 2000.

----- *L'Herbe rouge*. Paris, Poche, 2010.

----- *J'irai cracher sur vos tombes*. Paris, Poche, 2008.

LIBROS Y ARTÍCULOS SOBRE BORIS VIAN/ VERNON SULLIVAN

Arnaud, Noël et Henri Baudin. *Boris Vian, Colloque de Cerisy vol. II*. Paris, U.G.E, 1977.

Camus, Audrey. “Devenirs de Boris Vian” y “L'enfance de l'écriture” en *Europe*. #967, Nov. 2009.

Cortijo Talavera, Adela. *El sistema de personajes en la obra narrativa de Boris Vian*. Facultad de Filología Francesa e Italiana, Universidad de Valencia, 2002.

----- “Un espace en gidouille” en *Europe*. #967, Nov. 2009.

Lapprand, Marc. “Relire Vian aujourd'hui” en *Europe* #967, Nov. 2009.

Pestureau, Gilbert. *Dictionnaire des personnages de Vian*, Paris, Bourgois, 1984.

----- Prefacio a *L'Herbe rouge*. Paris, Poche, 2010.

Poirier, Jacques. “La fantaisie et son double” en *Europe*. #967, Nov. 2009.

Redonnet, Marie. “Une petite arche miraculeuse” en *Europe* #967, Nov. 2009.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

San Agustín. *Confesiones*. Madrid, Espasa Calpe, 1983.

Augé, Marc. *Les formes de l'oubli*. Dijon- Quetigny, Payot & Rivages, 2010.

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris, P.U.F. 1957.

Berger, Gaston. *Phénoménologie du temps et prospective*. Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

Bergson, Henri. *La pensée et le Mouvement*. Paris, P.U.F. 1984.

----- *L'évolution créatrice*. Paris, P.U.F, 2007

Bertrand, Pierre. *El olvido. Revolución o muerte*. México, Siglo XXI, 1977.

Brooks, Peter. *Reading for the plot Design and Intention in Narrative*. London-Massachusetts, Harvard University Press, 1992.

Ciaran, Ross. *Aux frontières du vide: Beckett une écriture sans mémoire et désir*. Amsterdam-New York, Rodopi, 2004.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, 1997.

----- *Memorias para Paul de Man*. Barcelona, Gedisa, 1998.

----- *Spectres de Marx*. Paris, Galilée, 1993.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *L'Anti-Œdipe*. Paris, Minuit, 1972.

Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris, Gallimard, 1988.

----- "El Malestar en la cultura" en *Obras Completas vol. III (1948-68)*. Buenos Aires, Amorrutu, 1976.

----- "Psicopatología de la vida cotidiana" en *Obras Completas, vol. VI (1908)*. Buenos Aires, Amorrutu, 1976.

----- "Remembering, repeating and working-through" & "The Theme of the Three Caskets" in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud vol. XII*. London, Vintage Classics, 1950.

González Valerio, María Antonia. *Un tratado de ficción: Ontología de la mimesis*. México, Herder, 2010.

Heidegger, Martín. “¿Qué quiere decir pensar?” en *Conferencias y artículos*. Barcelona, Serbal, 1994.

----- . *Ser y el tiempo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Kant, Emmanuel. *Crítica de la razón pura*. México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Lacan, Jacques. *Les écrits techniques de Freud I (1953-1954)*. Paris, Seuil, 1975.

Levinas, Emmanuel. *De l'évasion*. Montpellier, Fata Morgana, 1982.

----- . *Totalité et Infini*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1980.

Nietzsche, Friedrich. “El peso más grande” en *La gaya ciencia*. Madrid, EDAF, 2011.

Pimentel, Luz Aurora. *Relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI, 2010.

Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris, Seuil, 2000.

----- . *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil, 1990.

----- . *Temps et Récit I*. Paris, Seuil, 1980.

----- . *Temps et Récit II. La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Seuil, 1984.

----- . *Temps et Récit III. Le temps raconté*. Paris, Seuil, 1985.

----- . *Du texte à l'action*. Paris, Seuil, 1986.

Whitehead, Anne. *Memory*. Londres, Routledge, 1996.

Todorov, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris, Arléa, 1995.

PELÍCULAS

Grondy, Michel. *L'Écume des jours*. Con Romain Duris, Audrey Tautou & Gad Elmaleh. Francia-Bélgica, Brio Films, 2013, 125 min.

----- *Eternal sunshine of the spotless mind*. Con Jim Carrey, Kate Winslet & Tom Wilkinson. Estados Unidos, Focus Features, 2004, 108 min.