//EL LIBRO COMO PALIMPSESTO DE LA MEMORIA EN LAS OBRAS DE ENRIQUE VILA-MATAS Y GEORGES PEREC. LO SERIAL, LO ABIERTO Y LA ESCRITURA//

THE BOOK AS A PALIMPSEST OF MEMORY IN THE WORKS OF ENRIQUE VILA-MATAS AND GEORGE PEREC. SERIALITY, OPENNESS AND WRITING

SUBMISSION DATE: 26/04/2013 // ACCEPTANCE DATE: 04/07/2013 (PP. 55-64)

MATÍAS GARCÍA RODRÍGUEZ
UNIVERSITAT POMPEU FABRA
SPAIN
matiasgr@mundo-r.com

///

PALABRAS CLAVE: Estética, Literatura contemporánea, Serie, Memoria, Simulacro, Gilles Deleuze, Enrique Vila-Matas, Georges Perec.

RESUMEN: A partir de una definición en términos estéticos de la noción de "serie", intentaremos profundizar en su comprensión en relación al problema de la memoria en la literatura contemporánea. A tal fin, tomaremos como ejemplo las obras *Doctor Pasavento* de Enrique Vila-Matas y *Je me souviens* de Georges Perec para, de esta manera, examinar su correlato representacional y narrativo.

KEYWORDS: Aesthetics, Contemporary Literature, Series, Memory, Simulacrum, Gilles Deleuze, Enrique Vila-Matas, Georges Perec.

ABSTRACT: Based on an aesthetic definition of the notion of "series", we will try to delve into its understanding in relation to the topic of memory in contemporary literature. In order to do that, we will take *Doctor Pasavento* by Enrique Vila-Matas and *Je me souviens* by Georges Perec as examples. Therefore, we will examine its representational and narrative correlatives.

///

1. Las series (Ariadna se ha ahorcado)

La importancia de lo serial en la estética contemporánea no es en absoluto menor. Pierre Boulez[1], James Joyce[2] o Andy Warhol[3] parecieran sostener tal afirmación. Desde que Umberto Eco popularizase la noción de "obra abierta", el factor simulacral de la obra de arte moderna es, de hecho, un lugar común; bajo tal condición, nociones como las de serie o simulacro se han gastado lo suficiente como para perder todo contenido, conservándose apenas su superficie. Cabría preguntarse, pues, qué es realmente una "serie", bajo qué condiciones o en qué términos podemos hablar de ellas.

Ateniéndonos a la concepción deleuziana, la única posibilidad de que el en-sí de la Diferencia no se diluya en la representación, sino que se desenvuelva como "diferenciante", es que se organice en series. Sin embargo, únicamente podremos hablar de una organización de tal tipo cuando se cumpla un específico conjunto de condiciones de base y desarrollo, en primer lugar y de manera necesaria la existencia de dos o más series *heterogéneas*, cuyo acoplamiento y resonancia interna sea el resultado del movimiento forzado de lo que Deleuze llamaba "precursor sombrío" [*sombre précurseur*], instancia que actúa como diferenciante de las propias diferencias de un sistema de cuya existencia es el único garante (como lo "diferentemente diferente" o diferencia de segundo grado). Se traza, así, un camino propiamente invisible (en cuanto que no es representable) que apenas se puede recorrer de manera inversa y en relación al desencadenamiento de los fenómenos que el "precursor" induce en el sistema, desplazándose perpetuamente en sí mismo y disfrazándose perpetuamente a su vez en las series.

De esta manera, en todo sistema serial, cada elemento conforma de por sí una historia de pleno derecho. Toda organización serial constituiría, así, un fenómeno propiamente caósmico, dado que expresa un *sistema* cuya disparidad interna resulta, sin embargo, total (al no existir horizonte alguno de convergencia). El radical pluralismo de este caos, positividad pura y Diferencia en sí, derrumba la noción misma de verdad, modelo y fundamento (en tanto que niega tanto el perspectivismo -"existe un objeto, y

---

[1] Para Boulez, el serialismo permitía una manera polivalente de crear, al producir los objetos que necesitaba y las formas según las cuales éstos debían organizarse en lugar de utilizar escalas y estructuras previamente establecidas y a las que cada "nueva" composición habría de amoldarse. La formulación tonal clásica encontraría su fundamento en un universo necesariamente definitivo, doxa a la que el "pensamiento serial" se opone al fundar un "universo en expansión perpetua", tal y como desarrolló en algunos de sus textos tempranos (Boulez, 1966).

[2] El propio *Ulysses* se construye en base a una lógica serial a-representativa, de la que tal vez los capítulos VII (o "Aeolus"), X ("Wandering rocks"), XI ("Sirens"), XII ("Cyclops") y XVIII ("Penelope") sean los mejores ejemplos.

[3] Además del idiosincrático uso de la repetición en su pintura, cabe igualmente destacar su no tan celebrada producción cinematográfica, en la que la pasividad, magnificada por el juego cíclico de la repetición secuencial o el abandono de la cámara, viene además a multiplicarse merced a la elección de temáticas igualmente periódicas y repetitivas (como en *Sleep* o *Eat* -ambas de 1963-), buscando el tedio incluso en acciones a las que se les presupone un gran contenido tensional y sexual (véase *Moe in bondage*, de 1966). Todo ello sucede siempre por vía de la repetición serial, ya sea por medio de *loops* o gracias a las propias elecciones de cuadro, enfoque y movimiento, sin que por ello se deje de jugar con una específica y consciente búsqueda de la diferencia, como es el caso del visionado necesariamente cambiante, en este caso merced a la disposición de la doble bobina, de películas como *Chelsea girls* (1966).

diferentes puntos de vista"- como el camino de vuelta a casa -"basta con desandar el camino para encontrar una convergencia"). Es por ello que serie y simulacro se necesitan mutuamente.

Los sistemas simulacrales de tipo serial bastan de por sí, de esta manera, para acabar con el carácter nicodémico de la representación. En este sentido, parece obvio (cuanto menos en términos estéticos) que el carácter genuinamente novedoso del *Modernism* anglosajón debe mucho a este pluralismo serial y narrativa simulacral que culminó en Joyce, paradigma por méritos propios de una verdadera revolución copernicana de la literatura europea y sus convenciones. Deleuze, de hecho, situaba *Finnegans Wake* y el "*Livre*" de Mallarmé como obras que habían operado ya una *desfundamentación* por medio de la construcción de sistemas seriales que disolvían tanto la identidad y límites de lo leído como las del lector:

> La représentation laisse échapper le monde affirmé de la différence. La représentation n'a qu'un seule centre, une perspective unique et fuyante, par là même une fausse profondeur; elle médiatise tout, mais ne mobilise et ne meut rien […]. Ce n'est donc pas en multipliant les représentations et les points de vue, qu'on atteint à l'immédiat défini comme 'sub-représentatif'. Au contraire, c'est déjà chaque représentation composante qui doit être déformée, déviée, arrachée à son centre. Il faut que chaque point de vue soit lui-même la chose, ou que la chose appartienne au point de vue […]. Il faut que la différence devienne l'élément, l'ultime unité, qu'elle renvoie donc à d'autres différences qui jamais ne l'identifient, mais la différencient. Il faut que chaque terme d'une série, étant déjà différence, soit mis dans un rapport variable avec d'autres termes, et constitue par là d'autres séries dénuées de centre et de convergence (Deleuze, 1993: 78-9).

Décadas después, este pluralismo serial resulta mucho más común, y constituye parte del carácter intrínseco de diferentes corrientes de la literatura actual, como así sucede en la referida a los juegos de la memoria, en el que centraremos aquí nuestra atención.

2. Hipertimesia, amnesia, escritura

De la relación entre memoria y olvido pende la vida del animal, cuyos extremos (más hipotéticas que reales para la gran mayoría de sujetos) son la hipertimesia[4] y la amnesia. Recordarlo todo, olvidarlo todo, *querer* recordar, *querer* olvidar: entre los círculos concéntricos de lo neurótico y la huida a campo abierto de lo esquizofrénico se descubren los matices y ritmos plurales de una memoria que ora se enquista, ora se disuelve, pero que jamás nos resulta ajena, determinando sus movimientos cada uno de nuestros pasos.

En términos muy generales, la memoria es un *topos* fundamental de la literatura europea contemporánea desde la posguerra, comprehendiendo o marcando nuestras

[4] Como analizaron Parker, Cahill y McGaugh, el individuo que padece "hipertimesia" o síndrome hipertimésico (también conocido como "*highly superior autobiographical memory*" -HSAM-) es dueño de una extrema memoria autobiográfica, llegando a poder recordar la práctica totalidad de sus días con sumo grado de detalle y sin discriminación de la relevancia relativa de cada dato, surgiendo además estos recuerdos en forma de asociaciones incontrolables, automáticas e irreprimibles, que condicionan la vida de un sujeto necesariamente encerrado en su pasado (Parker, Cahill y McGaugh, 2006: 35-49).

letras desde los más retardatarios de entre los sub-géneros hasta la más felizmente desatada de las vanguardias. Elemento en ocasiones de reivindicación política (la memoria de una clase, un pueblo o una generación), el ritornelo de recuerdos, constructos, fantasías y deseos, proyecciones, dolores y pequeñas victorias, la fiesta de las ciudades y las épocas, olores y sabores pueden igualmente referirse a un individuo, a su propia y personal memoria. Este es el caso de las obras de Enrique Vila-Matas y Georges Perec (o, lo que es lo mismo, las memorias de París y Barcelona, la infancia en el franquismo, la Avenue de Messine, las bibliotecas, librerías y lecturas, deseos, miedos y amores de dos hombres y sus obsesiones, siendo los cuales al mismo tiempo, siquiera de modo particular, los deseos, miedos y amores de los tiempos que los contemplaron).

3. Una alameda en el fin del mundo (Vila-Matas desaparece)

El baile de máscaras de la memoria y el olvido constituye una línea mayor en la literatura de Enrique Vila-Matas, como obsesión recurrente y material de una obra (gran novela serial) que se piensa a sí misma como *metaliteratura de la memoria* (memoria como autobiografía, memoria que asfixia, ahoga e impide escribir, memoria que busca su propia desaparición). De entre su producción reciente, *Doctor Pasavento* es la obra en la que con mayor contundencia y profusión teórica vuelve el autor sobre estos temas, y por este motivo nos centraremos en ella.

No resulta exagerado decir que los verdaderos protagonistas de esta novela son, de hecho, la memoria y la desaparición[5]. Huir, esfumarse, causar baja, irse para no volver (y que a uno no lo busquen); no ser nadie, no ser *nada*[6]. Desaparecer, sin embargo, se revela pronto como una tarea en extremo ardua:

> 'No soy nadie', le dije tajante, y ella sonrió creyendo que simplemente bromeaba. Me di cuenta en el acto de que me iba a resultar muy difícil llegar algún día a ser Nadie (así, con mayúsculas) y que, de lograrlo, el trayecto, en cualquier caso, iba a ser largo (Vila-Matas, 2008: 89).

La identidad demuestra una frustrante tenacidad (ni tan siquiera la disolución nos libera de las mayúsculas). Así, a Vila-Matas apenas le cabe jugar a desaparecer, o más bien al *proceso* de la desaparición, saltando de nombre a nombre en un trayecto que no disuelve sino que reafirma: "sospecho que paradójicamente toda esa pasión por desaparecer, todas esas tentativas […], son a su vez tentativas de afirmación de mi yo" (Vila-Matas, 2008: 11[7]).

Es importante que retengamos esto. La *pasión* por la desaparición (no lo necesario, ni lo inevitable, tampoco así lo irrevocable de la disolución) es la pasión de un sujeto sano que viaja, vuela o salta, un sujeto que *baila identidades* en el marco de un libro

[5] Nótense, en este sentido, los títulos de los capítulos: "I. La desaparición del sujeto", "II. El que se da por desaparecido", "III. El mito de la desaparición" y "IV. Escribir para ausentarse".
[6] Sobre la desaparición, v. pp. 11-3, 19-20, 32, 35-6, 41, 46, 53, 56-62, 68-9, 74-6, 81, 89, 110, 124, 142-3, 167-8, 171, 194, 198, 256-7, 268-9, 278-9, 343, 347-8, 360, 368-71, 387-8.
[7] O también: "[…] a mí me parece que, en la historia del sujeto moderno, la pasión por desaparecer es al mismo tiempo un intento de afirmación del yo" (Vila-Matas, 2008: 194).

y una obra que son, de esta manera, imperativos de viaje, dispositivos de registro de una memoria y una identidad no tanto a la deriva como en devenir (esto es, una subjetividad que se reescribe al tiempo que se mueve: el artista como cartógrafo). La del barcelonés, así, es una poética del quicio (y, consecuentemente, una escritura del vértigo):

> Tuve la impresión de que para llevar a cabo cualquier proyecto de futuro era también imprescindible volver a decir yo y saber vivir mentalmente en la punta extrema del mundo, y allí pasear y ensayar pensamientos y cuentos nuevos, plantarme en el abismo y tratar de ir más allá y, por tanto, desaparecer, pero no hacerlo de una forma tan facilona, sólo porque no empleara el pronombre *él*, sino desapareciendo de verdad, esfumándose por completo (Vila-Matas, 2008: 56[8]).

Toda conciencia de ser es necesariamente el extremo de un mundo y un tiempo, lugar donde el cuerpo experimenta el devenir de ese mismo mundo a la manera de un afecto. Ir más allá, nos dice Vila-Matas, implica desaparecer[9], mas este paso no deja de revelarse como meramente hipotético y, en consecuencia, meramente posible en el lugar donde lo hipotético deviene apodíctico, esto es, la literatura. El escritor, de este modo, se oculta en el texto[10], se transforma para, en último término, desaparecer sin dejar más rastro que el de la tinta sobre el papel (el libro como máquina del tiempo, nave espacial, expedición a los mares del Sur, lo sublime inagotable). Vila-Matas ha explotado entre las series del dispositivo simulacral que es el libro.

El futuro pareciera encogerse[11] cuando se vive suspendido de un nombre[12]. Apenas cabe, entonces, más que sumergirse de nuevo entre las páginas, disolverse en la tinta, desaparecer a base de hacerse otro, *devenir* otro, construirse un otro en una autobiografía circular sin centro (pues se construye en series). Flujo continuo de pensamientos que retornan sobre sí, proliferación de series discontinuas de memoria, la narración se desliza al ritmo de la subjetividad del propio narrador. Podríamos preguntarnos si acaso no existe, sea como fuere, alguna instancia que ligue la multiplicidad de la sustancia narrativa, pero un sistema propiamente múltiple, como nos enseñaron Bergson y Deleuze, es aquel capaz de operar como tal precisamente sin que exista una noción evidente de unidad ni una resonancia lógica entre sus términos (sin

---

[8] Se refiere el autor a la autobiografía de Roland Barthes, redactada en tercera persona.

[9] Vila-Matas, 2008: 36.

[10] "*Empecé pues a escribir sólo para mí mismo, sin ánimo de publicar (tal como estoy haciendo ahora, pues) y sabiendo perfectamente que la literatura, como el nacimiento a la vida, contenía en sí misma su propia esencia, que no era otra que la desaparición. Pero más tarde publiqué un libro, y eso arruinó el enfoque radical de mis comienzos*" (Vila-Matas, 2008: 35-6). En términos generales, la relación de la literatura y la desaparición la toma Vila-Matas de Walser (así como, en menor medida, de Blanchot); sobre Robert Walser en la presente obra, v. pp. 15-6, 39, 47-8, 95-6, 101, 103, 110-3, 120-3, 125, 146-7, 152-3, 181, 183-4, 187, 191-3, 199-200, 203-9, 212, 218-9, 226-8, 230, 232-8, 243-9, 254-5, 259-60, 266-9, 286, 292-3, 309-10, 313-4, 343, 364, 387.

[11] "'*A todos esos muertos a nuestro alrededor, ¿dónde sepultarlos sino en el lenguaje?', pregunta Adonis, el poeta sirio-libanés que comencé a leer días después del fin de mi experiencia en la rue Vaneau. Como todo lo que sucede con Siria, supe un buen día, por azar, de la existencia de este poeta y me puse a leerlo. Nacido en 1930 en Qassabine, en el norte de su país, habla, en uno de sus mejores poemas, de gente que se viste con las ropas del mañana y las encuentra estrechas. También yo encuentro estrechas mis ropas del mañana, me dije*" (Vila-Matas, 2008: 40).

[12] "*Aquella misma noche, en mi pequeño apartamento de Nápoles, imaginé que yo era un feliz derrotado de la vida, una curiosa variedad de un* escritor superior *que vivía en Barcelona y del que yo era simplemente la sombra*" (Vila-Matas, 2008: 67).

por ello dejar de conformar un "sistema"). Tal instancia (motor del viaje, diferencial de las series, "precursor oscuro"), se hace evidente en el caso de Vila-Matas bajo la forma de la *angustia*, a su vez manifestada como rechazo a una totalidad que aparece una y otra vez ligada a la identidad y el nombre propio[13].

En no pocas ocasiones, tal angustia deriva hacia un pánico a toda personalidad compacta y sin fisuras, la cual será siempre presentada como una cárcel (o, más bien, un fantasma del que huir[14]). El juego de las identidades, el cambio de nombre y dirección, es el peregrinar al que se ven abocados unos personajes inmersos en una escritura que tiene como destino su propio fin y, de esta manera, la transformación de un escritor *romántico* que busca disolverse en la "naturaleza". ("En realidad, aspiraba a 'convertirme por entero en el exterior de la naturaleza' y, durante, el resto de mi vida, negar lo esencial, lo más hondo: *mi angustia*" (Vila-Matas, 2008: 255)[15]).

Víctima de una excesiva memoria[16], acosado por el recuerdo, el narrador se encuentra solo frente a un pasado que "no quiere marcharse" (Vila-Matas, 2008: 53), que regurgita todo lo doloroso enquistándolo en una memoria de la que se esfuman los matices de los pequeños placeres, sepultados bajo grandes titulares, datos, hechos y fechas fatídicas (resulta difícil imaginar una neurosis más paralizante y aterradora que la hipertimesia misma). De este pasado que persigue es de lo que huyen los personajes de Vila-Matas en una carrera que se presume todavía larga. Ni tan siquiera el más caudaloso de los ríos puede escapar por mucho tiempo de su cauce y de su lento y antiguo sedimentar ("escribir constituye mi única posibilidad de existencia interior" (Vila-Matas, 2008: 69):

> La vuelta imprevista del pasado. Con su vuelta, paradójicamente mi identidad se volvía aún más precaria, pero en el sentido menos deseable […]. La verdad, en efecto, no estaba en el vino de Corvo, sino en el pasado que está ahí, que no se ha ido, que fluye en el fluir del tiempo y está a nuestro lado, que no quiere marcharse, no quiere hundirse tras el supuesto horizonte que tenemos delante (Vila-Matas, 2008: 142).

La identidad voluble, escurridiza, mutante, sólo es posible en los márgenes de una literatura a cuya puerta, en una percha antigua y gastada, cuelga Vila-Matas su supuesta "identidad" corriente. Es en este sentido en el que entiende el barcelonés la escritura

---

[13] Vila-Matas, 2008: 53.

[14] Incluso en el baile de identidades, corremos el riesgo de ser "completamente" otra persona: "*Como mi mente ya no funcionaba del mismo modo que en la noche anterior cuando era todavía un precario Frankenstein de los recuerdos, es decir, cuando era un puzzle de diversas memorias personales que convivían entre ellas, no tardé en comprobar que mis intentos de cambio de identidad habían ido demasiado lejos y mi imprudente juego había terminado por propiciar que de la noche a la mañana mi imperfecta personalidad de doctor Pasavento hubiera dejado de tener fisuras pasando a ser espantosamente compacta y perfecta, tan perfecta que ahora tenía única y exclusivamente la memoria de ese doctor*" (Vila-Matas, 2008: 166). O también: "*A la mañana siguiente, transformado inequívocamente en el doctor Pasavento y horrorizado de tener una identidad tan compacta y única que una vez me confirmaba que la identidad es una carga pesadísima, abrí bien los ojos, sin atreverme a moverme de la cama*" (p. 172).

[15] La cursiva es nuestra. Lo mismo había dicho ya a propósito de Robert Walser al comienzo de la obra: "*Se ha dicho de él que es el poeta más secreto de todos, y seguramente esto se aproxima a la verdad, pues para Walser todo se convertía por entero en el exterior de la naturaleza y lo que le era propio, más íntimo, lo estuvo negando a lo largo de toda su vida. Negaba lo esencial, lo más hondo: su angustia. Tal como él mismo decía en su novela* Jakob von Gunten*, disimulaba su desasosiego 'en lo más profundo de las tinieblas ínfimas e insignificantes'*" (p. 15).

[16] Vila-Matas, 2008: 80.

como proceso de desaparición y disolución, como un "desposeerse sin fin, un morir sin detención posible" (Vila-Matas, 2008: 36):

> Me vi a mí mismo andando por una alameda en el fin del mundo. Me di cuenta de que era el lugar ideal para escribir de verdad, tal como yo entendía que había que hacerlo, pero también parar despedirse de la literatura, que era otra forma de escribir de verdad: un lugar ideal para plantarse en el abismo y tratar de ir más allá y, por tanto, desaparecer. (Vila-Matas, 2008: 20).

4. *Je me souviens qu'un ami de mon cousin Henri restait toute la journée en robe de chambre quand il préparait ses examens* (Perec todavía lo recuerda)

Desaparición, disolución y pérdida dibujaban el movimiento paradójico de afirmación del yo en Vila-Matas. En sus antípodas, nos encontramos con Georges Perec (autor, por lo demás, de proceder y estética semejantes a los del catalán). Centraremos nuestra atención sobre una obra, generalmente considerada como menor dentro de su polimorfa, insultantemente original, producción *Je me souviens*[17]:

> Je me souviens des aiguilles en acier, et des aiguilles en bambou, que l'on aiguisait sur un frottoir après chaque disque […]. Je me souviens des foulards en soie de parachute […]. Je me souviens du jour où le Japon capitula (Perec, 1978 : 16, 20).

Del mismo modo en el que en Vila-Matas apenas resistían, como quistes, ciertos puntos fijos alrededor de los cuales gravitaba el pensamiento del narrador[18], en Perec el procedimiento es el contrario. Allí donde el barcelonés buscaba sin descanso hacer ausente una presencia, la intención del francés será totalmente contrapuesta: Perec persigue su memoria, lo apunta todo, enumera caras, olores y situaciones que recuerda y quiere seguir recordando, como parte innegable de sí mismo y del mundo que le rodea:

> Je me souviens de l'époque où la mode était aux chemises noires […]. Je me souviens que Voltaire est l'anagramme de Arouet L(e) J(eune) en écrivant V au lieu de U et I au lieu de J. […]. Je me souviens qu'à Villard-de-Lans j'avais trouvé très drôle le fait qu'un réfugié qui se nommait Normand habite chez un paysan nommé Breton. Des années plus tard, à Paris, j'ai ri tout autant de savoir qu'un restaurant appelé *Le Lamartine* était célèbre pour ses chateaubriands (Perec, 1978: 23, 25, 28).

El desarraigo vila-matasiano se encuentra aquí invertido sin que el procedimiento serial difiera en absoluto, retornando así al comienzo de nuestro texto. Las series de memoria personal, los lugares, tiempos y recuerdos que los narradores de Vila-Matas vivían, sufrían o buscaban, constituyen en Perec series de una misma memoria, de diferente sentido pero equivalente pluralidad. El carácter simulacral de tal sistema resulta incluso más acentuado, dado que ahora las series se multiplican, multiplicando a su vez su divergencia y haciendo de su movimiento forzado algo mucho más violento y abierto.

---

[17] A su vez, esta obra se basaba en el clásico de 1970 de Joe Brainard (Brainard, 2012).

[18] En *Doctor Pasavento*, este es el caso de la Rue Vaneau, si bien como decimos es un procedimiento constante en su obra.

Cada recuerdo constituye ahora una nueva historia posible (e incluso una nueva Historia), disolviendo la narración al hacer que esta se desenvuelva como un fenómeno auto-suficiente que expresa un mundo de por sí, como elemento de un caos de momentos incomunicados por otra instancia que la del precursor y su voluntad, esto es, la memoria del escritor como sujeto larvario, objeto del devenir de los tiempos, lugares y olores del caosmos que es su vida. El máximo de repetición equivale al máximo de diferencia, mueren las perspectivas y la narración se fisura bajo cada recuerdo, evaporándose cualquier posible noción de unidad lógica (al tiempo que el texto desborda sus lindes, multiplicando así su efecto, que es en realidad una miríada de *afectos*):

> Je me souviens qu'en septembre, à Paris, dans les années d'après-guerre, il y avait beaucoup de guêpes, beaucoup plus, me semble-t-il, que de nos jours […]. Je me souviens quand il y avait des petits autobus bleus à tarif unique […]. Je me souviens de la guerre entre l'Inde et le Pakistan (Perec, 1978: 36-7, 50).

Aquel estado de diferencias libres y distribuciones nómadas que Deleuze llamaba simulacro[19] basta para derribar la totalidad de una memoria rota (necesariamente rota, porque está viva), impidiendo que el tándem verdad-sentido retome el sendero de la Identidad, laberinto circular de la representación. El libro mismo es simulacro en el sentido más violento de la palabra, pues es memoria y es experimentación, y su apertura le trasciende. El libro construye sus propios caminos, creando mundos nuevos. Como decía Nietzsche:

> El destino más afortunado le ha tocado en suerte al autor cuando, siendo ya viejo, pueda decir que todo lo que en él había de ideas y de sentimientos creadores de vida, fortalecedores, edificantes, esclarecedores, vive aún en sus obras, y que él mismo ya no es más que la ceniza gris, mientras que el fuego se ha conservado y se ha propagado por todas partes [20] (Nietzsche, 2011: 157).

---

[19] Para una aproximación a la concepción deleuziana de simulacro en su directa confrontación con la formulación platónica véanse, en la edición castellana (*Diferencia y repetición*, tr. S. Delpy y H. Beccacece, Amorrortu, Buenos Aires, 2009), pp. 61-2, 105-12, 114-8, 144, 196-9, 208, 214-6, 218-20, 222, 224-5, 228-9, 231, 250-1, 253-4, 261, 284-6, 296-7, 349, 352-4, 356, 364-5, 392-4, 402-3, 416-7, 435.

[20] El aforismo completo reza: "Para todo escritor es una sorpresa siempre nueva, que su libro, en cuanto se separa de él, continúe viviendo con vida propia; esto le enoja como si una parte de un insecto se separase y, en lo sucesivo, se fuese siguiendo su propio camino. Tal vez le olvide casi por completo, tal vez se eleve por encima de las concepciones que depositó en él, tal vez incluso no vuelva a oír más de él y pierda ese impulso con que volaba cuando concebía ese libro; sin embargo, el libro se busca lectores, inflama existencias, proporciona felicidad, espanto, engendra nuevas obras, se convierte en alma de principios y de acciones; en una palabra: vive como un ser dotado de espíritu y alma, y, sin embargo, no es un hombre. El destino más afortunado le ha tocado en suerte al autor cuando, siendo ya viejo, pueda decir que todo lo que en él había de ideas y de sentimientos creadores de vida, fortalecedores, edificantes, esclarecedores, vive aún en sus obras, y que él mismo ya no es más que la ceniza gris, mientras que el fuego se ha conservado y se ha propagado por todas partes. Ahora bien: si se considera que toda acción humana, y no solamente un libro, se convierte en cierto modo en motivo de otras acciones, decisiones, pensamientos, y que todo lo que se hace se enlaza indisolublemente con lo que se hará, reconoceremos la verdadera inmortalidad que existe, la del movimiento: lo que una vez ha sido puesto en movimiento está en la cadena total de todo el ser, como un insecto en el ámbar, encerrado y eternizado" (Nietzsche, 2011: 157).

La esencia muerta no tiene nada que decirnos frente a la apertura de lo múltiple de las series de recuerdo. Perec se acuerda "*du nageur Alex Jany*" (Perec, 1978: 59), recuerda "*que Boris Vian est mort en sortant d'une projection d'un film tiré de son livre* J'irai cracher sur vos tombes" (Perec, 1978: 61), y no se ha olvidado tampoco de las "*libraires d'occasion qu'il y avait sous les arcades de l'Odéon*" (Perec, 1978: 112), y allí no resuenan más que las diferencias que, en su divergencia misma, se ligan en un movimiento forzado. Los sistemas seriales se definen siempre de manera intrínseca y diafórica, como multiplicidad definida y continua de *n* dimensiones, como variables o coordenadas de un fenómeno abierto, necesariamente abierto[21]:

> La *ré*pétition s'oppose à la *re*présentation, le préfixe a changé de sens, car dans un cas la différence se dit seulement par rapport à l'identique, mais dans l'autre cas c'est l'univoque qui se dit par rapport au différent. La répétition, c'est l'être informel de toutes les différences, la puissance informelle du fond qui porte chaque chose à cette 'forme' extrême où sa représentation se défait. Le *dispars* est l'ultime élément de la répétition, qui s'oppose à l'identité de la représentation (Deleuze, 1993 : 80).

5. Conclusión

En la repetición de una memoria que juega consigo misma, la producción narrativa contemporánea ha conseguido dar salida a propuestas excitantes (por lo plural de sus medios y objetivos) que, precisamente debido a tal disparidad, han sabido huir de la tediosa y reaccionaria literatura esencialista, abúlica por desgaste. La literatura serial, transcurra esta por la senda de la memoria (como la obra de Vila-Matas y algunos de los libros de Perec) o se zambulla en los rápidos del fluir presente (como hiciera Joyce), tiene en el pluralismo a su mejor aliado, y así también su mejor arma contra el aparato representacional y sus malolientes reliquias. El único sentido de la forma es la violencia de sus extremos y el movimiento que estos implican.

///BIBLIOGRAFÍA///

1. LIBROS

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 2010.
BRAINARD, Joe. *I Remember*. London: Notting Hill, 2012.
BOULEZ, Pierre. *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil, 1966.
DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: P.U.F., 1993.
ECO, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 2000.
JOYCE, James. *Ulysses*. London: Oxford University Press, 2008.
JOYCE, James. *Finnegans Wake*. London: Oxford University Press, 2012.

[21] "*Chaque chose, chaque être doit voir son identité engloutie dans la différence, chacun n'étant plus différence entre des différences. Il faut montrer la différence allant* différant. *On sait que l'œuvre d'art moderne tend à réaliser ces conditions: elle devient en ce sens un véritable* théâtre*, fait de métamorphoses et de permutations. Théâtre sans rien de fixe, ou labyrinthe sans fil (Ariane s'est pendue). L'œuvre d'art quitte le domaine de la représentation pour devenir 'expérience', empirisme transcendantal ou science du sensible*" (Deleuze, 1993 : 79).

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Madrid: Edaf, tr. C. Vergara, 2011.
PEREC, Georges. *Je me souviens*. Paris: Hachette, 1978.
VILA-MATAS, Enrique. *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama, 2008.
WALSER, Robert. *Jakob von Gunten*. Madrid: Siruela, tr. J. J. del Solar, 2011.

2. ARTÍCULOS

PARKER, Elizabeth, CAHILL, Larry y MCGAUGH, James. "A case of unusual autobiographical remembering". *Neurocase*, vol. 12, nº 1, 2006, pp. 35-49.

3. PELÍCULAS

WARHOL, Andy. *Eat*, 1963, b/n, 45 mins. (US).
WARHOL, Andy. *Sleep*, 1963, b/n, 321 mins. (US).
WARHOL, Andy. *Moe in bondage*, 1966, b/n, 31 mins. (US).
WARHOL, Andy y MORRISSEY, Paul. *Chelsea girls*, 1966, b/n y color, 210 mins. (US).