Tokio sí nos quiso: memoria y olvido en Ray Loriga

Txetxu Aguado
(Dartmouth College)

En *Tokio ya no nos quiere* (1999),[1] el mundo parece encontrarse al borde de su colapso, quizás de su desaparición. Lo distópico, en la forma de una realidad sin sentido y unos personajes que no saben qué hacer ni tampoco cómo explicárselo al lector, impregna la novela con el ambiente de un fin impredecible o de una destrucción sin justificación. Pero lo distópico, como la pérdida de esperanza en una configuración de lo vital distinta, acepta otra lectura. La novela se podría leer como el reflejo de una relación amorosa entre el narrador y el personaje de Ella (*Tokio* 201) que no logra trascender ni sus fracasos ni sus limitaciones. La recurrencia a la metáfora del fin del mundo, por lo tanto, nos habla de otro final: el de una relación interrumpida y la desolación en la que ha sumido al narrador. Y este final a su vez recurre a la metáfora de dos políticas de la memoria en oposición para explicar su llegada: ella partidaria de la obsesión por el recuerdo; la de él partidaria del olvido sin memoria. Ninguna de las dos termina por acercarse a la otra; ninguna de la dos consigue recrear ni sostener el momento de plenitud vivido ni, por eso, acercase al Tokio del título. De hecho, la incompatibilidad entre ambas se traducirá en un ambiente de tecnologías fracasadas, de químicas aniquiladoras de la memoria, de asesinatos y suicidios, de excesos de todo tipo y de viajes por medio mundo sin dirección alguna para remedar ese viaje hacia Ella que no volverá a llegar.[2] De aquí la presencia de lo distópico en el texto. El viaje tendrá lugar por la interioridad del narrador, porque el personaje Ella no será más que el recuerdo doloroso a eliminar, o al menos intentarlo.

El narrador es el agente comercial de una compañía de venta de drogas legales, y algunas ilegales, suministradas a escala global a cualquiera con el poder de compra suficiente para olvidar. Las hay para todos los gustos y de todos los colores. Algunas extirpan la memoria a corto plazo, otras a largo plazo. Él mismo es un consumidor compulsivo de sus mercancías—actividad no permitida por la compañía—que acabarán en su colapso mental y traslado a un hospital psiquiátrico en Berlín. Aquí los médicos que le atienden intentarán que recupere esas memorias responsables del consumo de estupefacientes del olvido sin demasiado éxito. Finalmente, el narrador volverá a Arizona, lugar del comienzo de la novela, para reconocer que si *Tokio ya no nos quiere*, es decir, si la relación con Ella no retornará, al menos siempre se podrá sustituir un deseo por otro, aun a sabiendas de que todos terminan en el mismo sinsabor.

La novela, desde la lectura que este trabajo propone, es el viaje del narrador para olvidar una relación fracasada cuyo recuerdo persistente vuelve una y otra vez disfrazado. Todo comienza con la felicidad del amor, el miedo a perderla para siempre y la incapacidad de aceptar su término. El narrador evoca otro tiempo: "Al parecer fuimos increíblemente felices durante ese viaje [de Los Ángeles a San Francisco]. Ella se pregunta si volveremos a ser alguna vez tan felices. Estoy otra vez asustado por la claridad de sus recuerdos y la claridad de sus premoniciones" (212). Asustado y desengañado, porque "¿Quién sabe? ¿No es, en medio del amor, el amor mismo lo que uno más teme?" (221). Por un lado, deseo incontenible de que el amor lo impregne todo. Por el otro, desconfianza hacia un amor que quizás endulza hasta la saturación. El personaje en la novela se mueve entre dos extremos. Uno de ellos será la añoranza de la vida amorosa con Ella, a pesar de su obsesión por quererlo fijar todo en piedra. El otro

circula por su desapego hacia lo que está predeterminado y tiene desarrollos predecibles, de ahí su obsesión por dejarlo todo abierto. En el ir y venir del personaje por los paisajes de su enfermedad amorosa, compiten dos pulsiones: la de Ella por no poder vivir sin las muletas del pasado y la de él por abrirse a un mañana en perpetuo comienzo, en perpetua llegada.

La solución al dilema, desde el punto de vista del narrador, es la recurrencia a una tecnología del olvido que en última instancia tampoco responderá a sus expectativas: "Mi cabeza vuelve a ser incapaz de soportar toda la química que mi corazón necesita" (138). La necesidad de olvido de su corazón, la necesidad de poner de lado el dolor de quien se sabe no amado, excede con creces la tolerancia de su cabeza a la química del olvido. Pero, ¿por qué "Does the acceptance of a limit, of not being a whole," de no volver a ser uno con el otro amado, "necessarily imply grief?" (172), como se pregunta Luce Irigaray. Dolor y felicidad vienen juntos en la novela y el narrador no atisba otra salida, al menos hasta el final de la misma.[3]

La llamada del recuerdo

No es hasta el capítulo 5, cuando los médicos de Berlín tratan que el narrador recupere lo que ha echado al olvido con la llamada experiencia Penfield, donde se pone orden a lo contado. Hasta entonces, el narrador no parece tener otra pasión que la del olvido buscado químicamente. Es su posicionamiento vital: un deseo de vivir en la fantasía de un mundo creado desde la nada a cada instante y lugar. Pero la destrucción de su memoria es un remedio a una enfermedad originada en otro lugar: en los recuerdos dolorosos que quiere alejar de sí. En la experiencia Penfield, y en las memorias que emerjan de la misma, ya se desprende la oposición entre el narrador y el personaje de "Ella" (201). A esta oposición alude él al quejarse del entusiasmo de Ella por levantar un registro de lo que sucede con la escritura:

> No me gusta que escriba. Ella lo apunta todo. Escribe en las servilletas y manda cartas a casa. Cartas a su propio nombre. Lo guarda todo. Los paseos, los trenes, los perros, los besos, los accidentes de tráfico, las pastillas. En realidad no sé qué demonios escribe. Pero escribe. Eso es seguro. (210)

Apuntar y guardar, gracias a una escritura conformada en soporte e instrumento de memoria, queriendo dar permanencia a una experiencia pasada siempre evanescente. Escribe y escribe y conserva todo, o casi, lo que ha vivido. Nada debe desecharse.[4] Ella acumula recuerdo y él acumula olvido; Ella tiene miedo a no recordar lo suficiente y él a recordar demasiado; Ella no puede vivir sin materializar su recuerdo y atarse a algo, y él sin destruirlo para librarse de las ataduras. Entre ambas posturas se dirime el contenido de la novela, aunque comience *in medias res* con los paisajes desolados de la desmemoria del narrador.

La postura de Ella camina por lo que Andreas Huyssen (2003) o Manuel Cruz (2005) han caracterizado como el cultivo desmesurado de la memoria. Para el primero nunca se ha dispuesto de tantos artilugios para recordar y almacenar de manera segura el recuerdo; nunca se ha dispuesto de tantos mecanismos técnicos o culturales para rememorar en cualquier momento y lugar. Y, a pesar de ello, nunca se ha mostrado un mayor pavor ante la pérdida de sustancia memorística, como si de lo que se estuviera hablando no fuera tanto de conservar, con la consiguiente selección y discriminación entre los detalles dignos de recordarse y de desecharse, como de una pulsión enfermiza por no olvidar nada. Para Huyssen esta pulsión no hablaría de otra cosa que de miedo al futuro (3) o, en términos de recuerdo, miedo a la llegada de nuevas

memorias por no saber el signo que tomarán, por no saber si nos serán satisfactorias o nos condenarán a experimentarlas como dolor. De esta manera, la incapacidad para concebir un futuro sin miedo a cómo se desenvolverá se torna en obsesión por un pasado que vendría a dar seguridad al haber ya ocurrido, por así decir, en lugar de quedar sometidos a los vaivenes de lo que no se conoce todavía.

Por su lado, para Manuel Cruz los cambios excesivamente rápidos en el presente descolocan, socavando la sustancia espacial y temporal sobre la que nos apoyamos y dejándonos al pairo de transformaciones que no se consiguen ni entender ni asimilar del todo. Desaparecen las viejas referencialidades, vaciándose de su capacidad de interpretar lo nuevo, que por si fuera poco, se sucede a una velocidad vertiginosa. La estabilidad paradigmática del pasado para interpretar desde el prestigio de lo cierto se ve sustituida una y otra vez por nuevas explicaciones que no llegan para quedarse, sino que van y vienen sin otro propósito que el de llamar la atención, quizás poco más que seducir con su novedad. El miedo, entonces, para Cruz, no estaría relacionado con el futuro y con la incertidumbre sobre cuál será su configuración; no se origina en la actitud conservadora que otorga un valor mayor a lo *malo* conocido que lo *bueno* por conocer. El miedo ahora estaría relacionado con la desaparición de las referencias del presente (125), dado el constante acoso al que se ven sometidas por la proliferación de nuevos modelos interpretativos por doquier. De aquí la constancia del ejercicio memorístico, la compulsión febril para fijar lo que hace unos instantes se recibió con el mayor de los entusiasmos y ahora nos ha dejado desamparados al haber quedado convertido en ruina obsoleta, sin sentido, desechable.

El personaje Ella participa por igual del miedo a lo incierto del futuro de Huyssen como a la inseguridad del presente de Cruz. Frente al miedo de Ella a los accidentes (204), a las interrupciones en la continuidad entre lo vivido y lo que se vivirá, las subjetividades analizadas por Cruz y Huyssen reaccionan con la acumulación memorística. Mejor dicho, se dejan encantar por la enfermedad de la acumulación: cuanto mayor sea la cantidad de objetos con valor de memoria poseídos, mejor. Cuando el narrador le dice que "no puedo soportar que escribas todo el tiempo. No todo es importante," Ella le contestará que "[a]hora no puedo saber lo que es importante. Después, con el tiempo, todo tomará su medida" (209). El accidente para Ella es terror a que la escritura se deje algo en el tintero y ese algo no pueda acceder a su medida, a su importancia para recomponer minuciosamente el cuadro de lo anteriormente experimentado.[5]

El deseo de olvido

No puede estar más lejos de este posicionamiento el narrador. "¿No es estúpida esa fe que la gente deposita en el pasado, como si el pasado fuera más cierto que el presente o el futuro?" (29), dirá. Si Ella se siente cómoda caminando por el presente, o por el futuro, con las maletas de lo ya conocido, reconociendo en la novedad la familiaridad cierta del pasado, para él estas maletas son demasiado pesadas. Su carga, más que dar seguridad en lo incierto, impide la libre exploración de lo que todavía no ha llegado. El narrador insiste una vez más en la confianza de Ella en el pasado y cómo eso mismo le sujeta a él en demasía a unos fantasmas que quizás no sean los suyos, o que ni siquiera quiera hacerlos propios:

> Qué extraña fe en el pasado. Sus recuerdos son infalibles. El nombre de los perros y el nombre de los dueños, los números de los autobuses camino del colegio y el color de todos los zapatos que tuvo de niña. Una memoria

> inquietante en cualquier caso. Puedo librarme de todos mis fantasmas y aún estaré a merced de los suyos. (206)[6]

La minuciosidad del recuerdo y la reconstrucción infalible, le hace gravitar, como si le atara, a la subjetividad de Ella con la potencia de una extraña fuerza de la gravedad. Y le origina el desasosiego del miedo. "¿Qué es lo que te asusta tanto?," le preguntará Ella, "Supongo que yo mismo dentro de un montón de años. Tener que cargar con lo que haga o lo que diga ahora, sea lo que sea" (210), tener que asumir las consecuencias de los propios actos. Pero, entonces, ¿quién se hace cargo de lo ocurrido? ¿Quién asume la responsabilidad por lo que ha acontecido?, como se pregunta Manuel Cruz.[7] No desde luego el narrador. Éste no se siente implicado por esa deuda de memoria debida y contraída con Ella. O mirado desde una perspectiva más positiva, quizás esa deuda de memoria más que un reconocimiento debido le exija un grado de sumisión inaceptable.

Sea como fuere, la relación amorosa no prosperará, o simplemente se frustrará. No es casual la referencia a la película *Orfeo negro* (1959) de Marcel Camus (17), a otro Orfeo ahora en el carnaval de Río de Janeiro, en busca de una Eurícide muerta y muriendo él también al final. "Que te sirva de aviso" (18), se dirá el narrador a sí mismo. Toda la novela es el intento desesperado por desprenderse de Ella, simbolizada por la ciudad Tokio, con la ayuda de estimulantes de diseño y por no convertirse en otro Orfeo malogrado. Una ayuda que será vana: "Hay algunas cosas que no pueden olvidarse" (54). Lo que no puede olvidarse, la experiencia con Ella, se sepultará en la recurrencia a la sexualidad reducida a mero valor de cambio en la prostitución.[8] Llama la atención su exceso[9] en los primeros capítulos, reducido el cuerpo de mujeres y hombres a mero objeto de consumo, a mera mercancía sexuada de la cual extraer la plusvalía del placer que contiene. El amor hacia un otro, el encuentro del que hablaba Irigaray, son suplantados por una economía abusiva del placer. Esto último no puede ser más que triste parodia de la relación con Ella.

Es verdad que los dos personajes participan del miedo por igual. El de Ella se relaciona con el futuro, y por eso acumula detalles de memoria, mientras que el de él se relaciona con el pasado, y por eso se desprende constantemente de sus ataduras. Para Ella, el miedo se origina simbólicamente en el despegue del avión, cuando un nuevo comienzo se despliega ante su mirada; para él, empieza en el momento del aterrizaje, cuando queda atascado en el pasado (205). Sólo comparten en su relación amorosa la instantaneidad del presente. A partir de aquí sus caminos se bifurcan: el miedo de Ella empujándola hacia el ayer, el del narrador conminándole al mañana. El miedo a los accidentes de Ella,"¿Vamos a seguir volando hasta que nos toque a nosotros?" (204), es desconfianza hacia el compromiso de él: "Tu problema es que no eres alguien con quien se puede contar. No estás en las fotos" (215). La persistencia de los accidentes de aviones en la vida del narrador son un resplandor del recuerdo de Ella, que sólo en la metáfora consigue expresarse cuando se ha olvidado el referente: la ausencia de Ella.[10] Un fallo emocional, la relación fracasada, se asimila al fallo técnico de una máquina, de un avión. En realidad, si *Tokio* es la constatación de la incompatibilidad entre dos políticas de la memoria, la del miedo al futuro de Ella y la del miedo al pasado de él, lo es también entre dos tecnologías de la memoria, la perseverancia por registrarlo todo de Ella y la insistencia por liberarse del registro de él. Y ambas son características de una actualidad caracterizada tanto por los excesos de memoria como de olvido, como si entre ellos no hubiera negociación posible.

La tecnología del olvido

Si para Cruz y Huyssen el exceso de memoria era el síntoma de una época que no se termina de decidir de una vez por todas ni por el qué ni por el cuánto recordar, en la novela más que síntoma es el problema a abordar. El miedo del narrador lo es a quedar atorado en el recuerdo, o a lo que ese recuerdo pueda destapar, como la relación fracasada con Ella. De hecho dirá que "La memoria es el perro más estúpido, le lanzas un palo y te trae cualquier cosa" (56). Frente a ello, el narrador y los personajes a los que vende su mercancía, reaccionan con su destrucción; reaccionan con la desmemoria. Su enfermedad no es la pasión por la acumulación de momentos del ayer. Más bien al contrario, consumen su experiencia hasta agotarla y la transforman inmediatamente en material de desecho. Ahora no se consume para atesorar más, sino para destruir más y más. En el texto de Loriga los personajes consumen desmemoria porque les aterra la idea del museo y su intento por establecer un pasado objetivo que les ate con una fuerza ineludible al suelo de un recuerdo particular. No puede sorprender entonces que el narrador diga "que es el recuerdo, no el olvido, el verdadero invento del demonio" (148).[11]

Los personajes se acogen al consuelo de las drogas porque sus recuerdos parecen ser demasiado duros de aceptar como para no sumirlos en un estado de neurosis permanente. Por eso se relaciona el recuerdo con el demonio. Frente a una realidad, o frente a una verdad que no pueden soportar en su autenticidad, compran olvido de la misma forma que podrían comprar otra mercancía en un mercado globalizado. Pero la mercancía olvido tiene una particularidad. Es una técnica de sustitución de una presencia que no se consigue tolerar por un vacío que nada consigue evocar, de un dolor que no se consigue apaciguar por un estado total de anestesia emocional: "Es mucho mejor si no sabes lo que has perdido" (32). Quizás sea así, pero ¿cómo reaccionará el narrador cuando lo inevitable, el fallo de la tecnología y el accidente, tenga lugar?[12]

Mientras tanto, mientras llega el accidente, ¿qué puede esperarse del olvido total? La reducción del narrador a aquello que sólo es sin experimentar, a aquello que sólo transforma un *input* indefinidamente en el mismo *output*: una máquina. O mejor dicho, a androide, a máquina con forma antropomórfica. Lejos de un nuevo hombre, o mujer, como la aspiración absoluta al olvido podría dejar entrever, se alumbra un híbrido: un humanoide, o una monstruosidad, pues si remeda a lo humano en su forma exterior, su interior es poco más que una prótesis química. Sólo queda la uniformidad de un mismo proceder—el consumo continuado de, eso sí, una variedad de alucinógenos de colores, formas, y efectos similares—y la homogeneidad del paisaje de un único deseo: vivir rodeado de la devastación de los objetos sin historia.[13]

En la aspiración a reconfigurar lo humano con lo alucinógeno, el narrador se aligera de cualquier lastre para pensarse desde la más estricta novedad a cada instante. Su condición de máquina-androide le permite esto mismo: la producción de efectos novedosos, de apariencia independientes, aunque en realidad sean copias exactas los unos de los otros. El androide vive dentro de efectos de nuevos comienzos que no son más que repeticiones de un mismo proceso. Una vez instalado en la búsqueda sin cortapisas de lo nuevo, la vida es un perpetuo volver a empezar y la sexualidad un acto siempre original, como cuando en el hospital él vuelve a hacer el amor con la misma persona dos veces seguidas sin recordar la primera vez (191-92). El narrador vive en la ilusión de una permanente puesta en escena de la fantasía de la creación original e individual desde la nada: un moldear la realidad y un moldearse a imagen y semejanza del deseo íntimo, como si nada hubiera tenido lugar en el mundo previamente a nuestra llegada a él. ¿Qué otra cosa significa sino esta cita del narrador: "Un hombre sin memoria ve constantemente

imágenes del futuro. La nostalgia desaparece y en su lugar se instalan un millón de adivinanzas. Los nuevos amores, las nuevas ciudades, los nuevos ríos, los nuevos puentes" (81)?

Lo nuevo parece ser la condición de bienvenida al futuro. Y es que el olvido no viene solo. Junto con él viene aparejada la apertura al constante juego adivinatorio sobre qué cosa y qué personas deparará el momento siguiente. Todo es nuevo o, mejor dicho, todo lo viejo seduce una vez más al revestirse con el barniz de una falsa originalidad. Por otro lado, ¿qué más dará lo viejo o lo nuevo si el narrador ha decidido no darse cuenta, atrapado como está por las promesas rara vez satisfechas del mañana? Si "La obligación de la memoria es cargar con las cosas como son" (191), prescindamos de la memoria y las cosas dejarán de ser como han sido. No sólo eso. La percepción de lo que me rodea dependerá enteramente del estado de mi ánimo o de mi sola voluntad. La dureza de la realidad objetiva cede el paso a los objetos dulcemente maleados por la mirada del deseo propio. Otra cuestión será dilucidar si el narrador consigue transmutar una realidad por la otra.

Mientras tanto, su espacio vital no será uno de acumulación de objetos o memoria, como ya se ha dicho, sino uno de consumo instantáneo: el supermercado y sus estanterías repletas de desmemoria feliz. El paisaje más añorado es el del día después del consumo, el espacio del olvido sin remisión ni evocación: el basurero repleto de esos objetos que si alguna vez contuvieron historia, ahora ya son totalmente inútiles, desechos. Supermercado y basurero, el antes del consumo de las drogas de la desmemoria y el después del despertar al sin recuerdo, entre ambos se mueve el narrador de la novela. Tal es así, que tanto el supermercado como el basurero vendrían a ser las imágenes privilegiadas de la espacialidad desprovista de referencias culturales o históricas, los no-lugares en la conocida definición de Marc Augé.[14] Nada deja su impronta distintiva: "mi cerebro es un colador agujereado, una red abierta por la que pasan todos los peces, del tamaño que sean, sin que quede ninguno" (160). Nada queda porque en el basurero no se tiene conciencia de que en algún momento un alguien dio sentido a un algo.

En el basurero, como la imagen más elocuente del no-lugar y de la no-memoria, cuesta ser optimista sobre sus implicaciones políticas. Aunque no quieran reconocerse, éstas siguen actuando. El solo deseo no es suficiente para borrarlas. Si la opción planteada por el narrador de la novela puede ser válida para él, no por ello estará menos sujeto a las mayores distorsiones de la historia. Quizás las mayores aberraciones de la memoria pasen por verdaderas. ¿Quién iba a cuestionar qué cosa cuando nada importa? ¿Quién iba a preocuparse por las falsedades sobre el pasado si su misma existencia ha sido borrada de lo posible?[15] También es verdad que la mentira no gozaría de mejor estatuto de credibilidad.

Más que en el basurero, el narrador se ha instalado en un cementerio: desde la muerte, a pesar de los pesares, nada vuelve ya más para incordiar con memorias no anheladas ni con imágenes de deseos nunca realizados. El narrador por fin vive en el olvido que con tanto ahínco ha buscado. Aún así, lo reprimido y no resuelto volverán para seguir molestando.

La posmemoria

¿No se estará moralizando abusivamente las actitudes del narrador? Después de todo, los personajes con sus desmemorias no están proponiendo una política de la memoria tanto como reaccionando a una práctica particular de la misma. Siguiendo esta línea argumentativa, lo que se rechaza con la contundencia de la química, es el recuerdo doloroso al que no se le sabe acomodar en la vida cotidiana de cada cual.[16] ¿Y si fuera posible eliminar ese recuerdo de una vez por todas, no sólo él mismo, sino incluso su huella e influencia? ¿Y si pudiese vivirse sin

pensar nunca jamás en lo que acontece porque vivir siempre implica dosis mayores de sufrimiento? ¿Y si se pudiese tomar el control total de lo que nos sucede y depurar de la vida la vida misma con su memoria imposible de apaciguar por sus continuas exigencias de dolor y de duelo?

El narrador, gracias a la farmacopea del olvido, aspira a instalarse en el interior de su utopía vital particular: una construcción fuera del tiempo y del espacio, donde las diferencias entre lo deseado y la realidad han desaparecido porque deseo y vida, interioridad y exterioridad son una misma cosa. Si lo utópico como ingeniería social se ha revelado inalcanzable, por su propia definición, cuando no una propuesta sencillamente asesina—piénsese si no en los intentos de su puesta en práctica a lo largo del último siglo—en *Tokio* se redirigen sus impulsos hacia el único territorio todavía disponible y aún revestido del prestigio de la ingenuidad: lo estrictamente personal. No se trata del voluntarismo para formarse como a uno le apetezca, ni de la torsión del cuerpo físico y emocional para después de violentarlo embutirlo en los cauces del deseo, sino de la recurrencia a la tecnología para sustituir todavía con una cierta inocencia las carencias propias con las prótesis alucinógenas necesarias.

Lo utópico llega en el instante en que nada se desea, cuando las fronteras se han diluido y se vive en la simultaneidad continuadamente, donde el pasado no atosiga con sus lastres ni la memoria introduce la sospecha de un algo mejor o distinto, cuando el futuro ha dejado de seducir porque ya se vive de la única manera posible en el presente, cuando a la muerte, finalmente, se la ha vencido al haber sido desterradas sus contingencias impredecibles del reino de lo posible. No hay muerte, pero tampoco vida o esperanza porque se han suprimido de un plumazo con la sola voluntad químicamente reforzada del narrador; tan sólo le quedan las naderías de una felicidad de grandes almacenes, la inconsciencia de la ausencia de la historia y el vacío de quien se sabe aislado, sin hilos que lo aten ni al ayer ni al mañana. No quiere uno imaginarse el día después de la salida de esta fantasía, si es que alguna vez se produce. Puede que nunca se produzca. Mientras tanto, ¿puede imaginarse una utopía más exacta?

En cualquier caso, y alejándose de la actitud moralizadora que opta a favor o en contra de las propuestas de la novela, el mundo global descrito por el narrador, y su propia posición dentro de él, le ha situado en la posmemoria:[17] en el tiempo más allá de la memoria como instrumento de conocimiento y ponderación de la realidad. La memoria ya no aporta el elemento emocional, personal o colectivo, como contrapeso a la frialdad de las cifras y tendencias de la historia. Tampoco es ya el receptáculo al cual acude la identidad para no tener que experimentar ni aprenderlo todo como si de la primera vez se tratase. El tiempo de esta memoria, y de cualquier otra, ha pasado ya. Con *Tokio* se ha llegado al momento de su disolución. No hay obligación de conocer lo que antecedió ni deudas contraídas con los que nos precedió. Se ha superado ese *impasse* metodológico sobre qué debe rescatarse del pasado o qué jerarquía establecer entre las diferentes memorias. Por si fuera poco, el recuerdo ha sido desprovisto de la influencia para compensar los olvidos deliberados del poder de los estados. Si los silencios y las ausencias son cada vez más clamorosas, si los convidados de piedra en los repartos culturales y económicos son cada vez más numerosos, poco importa. La posmemoria nos iguala a todos en el consumo de mayores dosis de olvido.

Conjuntamente con la posmemoria, vendrá la poshistoria y la pospolítica. No es que la historia haya llegado a su final al haber consumado sus proyectos originarios. Es que la idea de la historia, como recopilación de los hechos significativos para la vida social, ha dejado de ser una variable. También lo ha dejado de ser la política y su voluntad de modificación de los entramados sociales. En justa correspondencia, el narrador parece haberse instalado en la "ville-

fiction"[18] de Marc Augé, en un lugar de puro y simple consumo de imágenes, un espacio fragmentado y sin continuidad, cuya realidad debe más a una sola mente alucinada que al diseño consciente por buscar la habitabilidad en la urbe. La "ville-fiction" es el resultado del incesante movimiento de un lugar a otro, de un tiempo a otro, del pulular de una habitación de hotel a otra. Todas acaban siendo iguales no importa el país o la geografía, con el personaje central despertando en el mismo lugar desolado de memoria y de historia.[19]

Contra la desmemoria

Alejar el fracaso de la relación con Ella, acaso haya conducido al narrador a la elaboración de una utopía exacta, desde lo personal y centrada en el olvido. Pero por las rendijas y espacios no controlados por esta utopía se acaba colando la duda sobre su factibilidad. El personaje no consigue olvidar a Ella. Así se lo recuerda uno de los médicos que lo atienden: "Lo único que puedo decirle es que parte de lo que debería haber olvidado sigue aquí y que mientras uno se vuelve loco apagando nuevos incendios son los viejos incendios los que reviven con la fuerza de las imágenes de las viejas películas" (185). Lo malamente reprimido con la química retorna. En este caso, más que reprimido, suprimido con la desesperación de quien sospecha que los esfuerzos serán en vano. Los viejos incendios siguen avivando los nuevos fuegos. Después de enumerar detalladamente lo que no recuerda,[20] admitirá el fracaso de su intento: "por supuesto no he olvidado Tokio [. . .] pero sintiéndolo mucho y no sabe usted cuánto no he conseguido olvidarla a Ella" (186). No ha conseguido ni olvidarla ni tampoco el lugar de su relación en Tokio. Con el recuerdo, se vuelve nuevamente al tiempo y al espacio de la memoria. Si el dolor por lo perdido ha querido trasladarnos a un mundo *post*, todavía queda mucho camino por recorrer.

El fracaso del olvido acompaña al narrador por toda la novela en la persistencia de los accidentes aéreos. Las imágenes fantasiosas de un mundo poblado por ingenios técnicos, ya sean aviones, helicópteros, televisores, humanos virtuales, programas informáticos de reencarnación e incluso, la variedad artificial de las drogas, hablaría de un potencial técnico cuyas promesas de control se ven indefectiblemente frustradas. La máquina para olvidar no siempre funciona como debiera, tiene sus arritmias, sus falsos ritmos, y termina produciendo efectos no deseados: apariciones de memoria imposibles de soportar, los aviones se estrellan, los humanos virtuales se suicidan. La tecnología es menos que satisfactoria. Ello viene parejo a la premonición de la catástrofe, "Por cierto, ¿soy el único que se da cuenta de que los aviones vuelan cada vez más bajo?" (23-4), y a una sensación indefinida de apocalipsis, de final del mundo y de su destrucción, a la vuelta de cada esquina del tándem memoria-olvido. Desde la primera página se tiene la sospecha de un final inminente de un algo que no termina nunca de saberse a ciencia cierta por qué se origina: "los periódicos dicen que el mundo se acaba" (11).

Lo concreto está en peligro de desaparición, como si se desvaneciera la materialidad del mundo y el sentido de realidad del narrador. Lo apocalíptico en el texto refleja la fragmentación del narrador, la búsqueda de su anulación. Su imagen por excelencia sería el hotel, la habitación siempre cerrada envolviendo como si de una corteza cerebral se tratase la proliferación sin control de un yo perdido en sí mismo. Si lo apocalíptico deviene la expresión privilegiada de la interioridad vacía del personaje, también tiene su paralelismo en lo exterior en unos paisajes donde nada ni nadie puede reconocerse, así como en el viaje a ninguna parte. Además, lo apocalíptico en la novela hablaría de la necesidad e imposibilidad al mismo tiempo de limitar el dolor por la relación perdida. No habría entonces redención posible, ni siquiera la motivada

químicamente, pues contiene el dolor sólo temporalmente. No habría tampoco renacimiento del narrador a la utopía soñada ni destrucción de la realidad del fracaso amoroso con Ella.[21] Entonces, lo apocalíptico devendría la imagen de un dilema sin resolución: el de querer y no poder olvidar del todo, el de querer renacer lejos de Tokio, es decir de Ella, sin haberse marchado de allí del todo.

No hay resolución, no hay escapatoria donde sólo ha habido y habrá contingencia e incertidumbre. Lo que sí puede hacer el narrador es reconocer la situación en la que se encuentra y la falsa salida en que ha incurrido. Primero, admitir el problema: que "yo siempre he estado en Tokio y que yo no he estado nunca en ninguna otra parte" (225), pero "Tokio está tan lejos de aquí que resulta imposible ir a Tokio. Resulta imposible, incluso, pensar más en Tokio" (239). No hay vuelta hacia atrás; todo se mueve hacia adelante, o puede que ni siquiera en esa dirección. Lo que sí es seguro es que lo ido está en otro lugar; es inaccesible y no se recuperará. El personaje tiene que mirar al fracaso de su relación y de la *medicina* del olvido cara a cara. Tendrá que asumir el accidente en lugar de eludirlo como si de la decoración de un paisaje falso, uno que no compromete, se tratara. Por primera vez dirá: "Me siento como un hombre que camina ileso entre los restos de un avión estrellado y se dice a sí mismo, no sin cierto entusiasmo: Aquí precisamente, es donde empieza mi vida" (231). La vida comienza después de la catástrofe. Sigue sus derroteros sin saber a ciencia cierta qué le deparará el instante siguiente. Los intentos de la tecnología del olvido por controlar el contenido de ese instante, por determinarlo, se han revelado una ilusión. No hay forma de disfrutar de la felicidad si ni siquiera se recuerda qué era o en qué consistió en otro momento.

Ni el Tokio del amor perdido—es verdad que *Tokio ya no nos quiere*—; ni el Berlín de la constatación del problema psiquiátrico, que no el de su solución; ni el Madrid del "¿Qué demonios mantiene a España clavada en la fe del pasado? (244)" o de la muerte de su hermana, "Al final he conseguido dejar las flores encima de la tumba de mi hermana. Con esto termina mi vinculación con esta tierra" (245); ni el desierto de Arizona ni las ciudades homogéneas de Asia, ninguno de estos posicionamientos han *salvado* al narrador. Ni siquiera la vuelta a Arizona al encuentro con el misterioso mensajero K. L. Krumper y su "Vuelve" permitirán un posicionamiento estable en términos de memoria y olvido. Krumper quiere borrar del vivir el recuerdo del horror transmitido de generación en generación como un legado biológico más que cultural. Puede ser que el desenvolvimiento de la vida de cada uno de nosotros abra siempre un abanico de horrores infligidos a los demás, como si estuviéramos condenados a repetir los mismos errores por el potencial que como especie se nos abre en el terreno social y cultural. La opción de Krumper también es la de la química para olvidar, pero el precio a pagar es su transformación en Mesías de nuevo cuño y asumir la culpa de cada uno de nosotros: "Porque yo, al contrario que ustedes, nunca he olvidado nada, de manera que he guardado durante todos estos años, como un completo imbécil, el tesoro de la culpa" (261). Memoria y culpa se acompañan la una a la otra. Somos culpables a priori, antes incluso de haber cometido el acto de la culpa.

Tampoco por aquí se deja arrastrar el narrador. Su actitud termina siendo posibilista: "Y así será para siempre. Los nuevos sueños sobre las viejas pesadillas y sobre los nuevos sueños pesadillas aún más nuevas" (263). Es la ilusión por volver a configurar los orígenes, pero ahora desde la constatación de que no hay finalidades ni trascendencias, de que el apocalipsis lo destruye todo sin abrirse a nada. El vivir del narrador transcurrirá entre dos momentos, entre el principio y el final, entre el alfa y el omega de una vida que coincide con el nacimiento y con la muerte. Nada más, pero nada menos. En este nada menos se desarrollará la vida. Ni el comienzo ni la llegada deparan más que finales cerrados. Por el contrario, el personaje central de

la novela decide embarcarse en "La eterna espiral de la resistencia. Se limpia la sangre en la espada mientras se espera la siguiente batalla. El miedo es lo único que nunca se olvida" (263). Cierto, el miedo es lo único que no se olvida. Mientras tanto, mejor adscribirse a "El cambio de guardia entre el corazón de todas las cosas muertas y el corazón de todas las cosas vivas" (263) y proclamar con la niña receptora de la memoria de Krumper, más interesada en vivir su propia vida que en guardar celosamente la del primero: "'Visitantes, abandonen el barco.' Sólo después de esa orden comienza el viaje" (267).

Notas

[1] Ray Loriga (Madrid, 1967) ha publicado *Lo peor de todo* (1992), novela emblemática de la llamada Generación X, *Héroes* (1993), *Días extraños* (1994), *Caídos del cielo* (1995), *Tokio ya no nos quiere* (1999), *Trífero* (2000) y *El hombre que inventó Manhattan* (2004). Muy cercano al mundo del cine, ha escrito en colaboración los guiones de *Carne trémula* (1997) de Pedro Almodóvar, *El séptimo día* (2004) de Carlos Saura y *Ausentes* (2005) de Daniel Calparsoro. Él mismo ha dirigido dos largometrajes: *La pistola de mi hermano* (1997), adaptación cinematográfica de *Caídos del cielo*, y *Teresa, muerte y vida* (2007), sobre la vida de Teresa de Jesús.

[2] Por lo demás, la novela se inscribe en lo que podría denominarse una escritura posmoderna. José Colmeiro describe sus características estilísticas: "la desconfianza de los grandes relatos, la descolocación espacio-temporal, la fragmentación narrativa, la hibridación, la suplantación y el simulacro" (251). Por su lado, Christine Henseler define el estilo literario de Loriga como un "synesthetic video clip-like experience," que en "*Tokio ya no nos quiere*, is described as a photo album of Polaroids of the sights, smells, and sound of the city streets" (698). Se ha señalado frecuentemente la cercanía de muchas de las escenas de los textos de Loriga al mundo del cine y en concreto a los guiones cinematográficos. Para Toni Dorca, "En *Caídos del cielo*, Loriga refiere varias veces el asesinato del guardia de seguridad como si estuviera visionándolo reiteradamente en un aparato de vídeo" (312). Por su lado, en relación con la misma novela, José María Naharro Calderón dirá incluso que "la incestuosa relación que se establece entre imagen audiovisual cotidiana y la novela juvenista son pescadillas que se muerden la cola" (10-11).

[3] Con claras resonancias de Emmanuel Levinas, Luce Irigaray postula el amor como aquello que facilita el encuentro con el otro, rechazando, por eso mismo, la caída del narrador de *Tokio* en el olvido como la forma de apaciguar su sufrimiento: "Whoever knows the gathering together into the most intimate only through suffering, does not know the illuminating grace of love" (172-73). No habría habido, entonces, amor verdadero entre el narrador y Ella. No seguiré esta línea interpretativa aquí.

[4] Milan Kundera recuerda que "Si alguien pudiera conservar en su memoria todo lo que ha vivido, si pudiera evocar cuando quisiera cualquier fragmento de su pasado, no tendría nada que ver con un ser humano: ni sus amores, ni sus amistades, ni sus odios, ni su facultad de perdonar o de vengarse se parecerían a los nuestros" (127). Puede ser que no se parecieran a los nuestros, pero ¿no es ésta, sin embargo, una aspiración utópica legítima: vivir sin pérdidas, que es lo mismo que decir sin muerte?

[5] Todo, lo pequeño y lo grande, lo significante y lo insignificante, importa en cuanto sea capaz de mantener en su interior una carga de memoria. Se produce de esta manera una equiparación curiosa entre objeto y memoria, como si el uno y la otra fuesen equivalentes, como si a la hora de establecer el valor memorístico de un objeto el único criterio fuese el de su facultad para contener. Para el personaje Ella, el valor de memoria está en proporción directa con la capacidad de almacenamiento, con el volumen medido en metros cúbicos.

[6] ¿No se expresa esta ligazón de él a los fantasmas de Ella demasiado por los cauces de un femenino que ata y un masculino que busca liberarse? ¿Qué hubiera ocurrido si la partidaria del olvido fuera Ella y él de la memoria?

[7] La segunda parte de su libro *Las malas pasadas del pasado* se dedica a discutir la cuestión de la responsabilidad.

[8] Puede ser que esté moralizando las actitudes del narrador, pero más de una vez participa de esquemas claramente patriarcales. Por ejemplo, cuando acusa al personaje de Ella de no querer un hijo suyo por protegerse con un

diafragma (228). En este sentido, habría que admitir junto con Isabel Estrada que la victimización de los personajes, entre ellos el narrador, "es una máscara de la que se sirve el antihéroe [para] conservar su posición privilegiada" o para reclamar la validez de esquemas personales más que cuestionables. No por ello el comentario de Germán Gullón deja de tener validez: "Diríase que las emociones y los sentimientos fluyen de la vida al texto con menos impedimentos, sin el filtro del buen tono, del decir medido y comedido" (xxii). Estamos ante una narrativa ajena al pundonor, o al menos lo entiende de manera abierta.

[9] En la novela todo es excesivo. Tanto la memoria de Ella, como el consumo de drogas de él. Para Jean Baudrillard vivimos en un momento donde no se produce ni un solo acontecimiento digno de ser mencionado (31). La ausencia de nuevos acontecimientos se sustituye por la repetición de los viejos. O, dicho con otras palabras, los agujeros de los vacíos—la ausencia de nuevas ideas, de nuevas percepciones, o de nuevos posicionamientos vitales—se rellenan con mayores cantidades de lo mismo, con más y más de las viejas ideas. Y es que para Baudrillard "we are no longer in a state of growth; we are in a state of excess" (29). No hay expansión hacia ningún lugar ni hay aumento en la producción de pensamientos, no hay crecimiento. Sólo hay repetición. La repetición constante de los excesos es probablemente de lo más llamativo de la novela.

[10] Como botón de muestra, pueden consultarse las páginas 115, 127, 174 ó 195, por citar algunos de los momentos con accidentes de aviones.

[11] Para Maarten Steenmeijer, el olvido es la fuerza narrativa también en la novela de Loriga *Héroes*. Es más, la presencia de la música rock en esta novela "is not part of a past made present by memory. It is the fuel of the other, 'higher' existence the narrator longs for, a life that transcends historical time and space by ignoring it" (255). La música rock funcionaría estructuralmente en el desarrollo de la novela de la misma manera que la química *prodigiosa* en *Tokio*.

[12] Me estoy refiriendo a la noción de accidente discutida por Paul Virilio en, entre otros, su *Landscape of Events* (1996). El autor concibe el accidente como la otra cara de la moneda del avance tecnológico. El uno no viene sin el otro.

[13] Me siento tentado a decir que con la química el narrador ha quedado reducido a la nada. Su condición humana se ha desdibujado hasta el extremo de perder una identidad definida. Éste es el tema analizado por Jason Klodt en su ensayo cuyo título comienza con " 'Nada de nada de nada de nada' " (42), frase tomada de *La pistola de mi hermano*. La frase ejemplifica la aversión del narrador, según Klodt, a tomar partido por lo concreto, a definirse y a aspirar a algo en su vida (51).

[14] Para Marc Augé, "If a place can be defined as relational, historical and concerned with identity, then a space which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity will be a non-place" (*Non-Places* 78).

[15] Si se sigue el dictado de Marc Augé, "dis-moi ce que tu oublies, je te dirai qui tu es" (*Oubli* 26), habría que concluir que el narrador ha olvidado por igual la justicia y la injusticia, la compasión y la crueldad, el fascismo o la democracia. La historia es anécdota y, así, asistirá con toda normalidad a la celebración del cumpleaños de Hitler (149), con la tranquilidad de quien sólo busca celebrar una vez más.

[16] De hecho, los personajes de otras novelas de Loriga buscan con ansiedad escaparse de la realidad, como ellos la perciben, para adentrarse en un mundo simulado. En *Tokio* serán las drogas el instrumento. En *Caídos del cielo*, será la televisión la que sustituya la verdad de los asesinatos y de la familia "del ángel caído" por un *reality show*. En esta última novela, en palabras de Kathryn Everly, "Reality is filtered through opinion and point of view culminating in the conclusion that the only reality is the one created and accepted by the social machine of television" (146). Pero ya sean las drogas de *Tokio* o la televisión de *Caídos*, "con el tiempo se empiezan a sufrir los rigores de la fantasía. Se cambia una tiranía por otra. Se adueña uno del simulacro" (*Manhattan* 187). Se adueñará uno del simulacro, puede ser. No por ello los personajes escaparán a la tela de araña tejida por sus propias fantasías y las decepciones que ellas les deparan, como ocurre en *En el hombre que inventó Manhattan*. Lo que en última instancia les imposibilitará la vuelta a la realidad salvo a través de la crisis. En *Tokio*, esta crisis vendrá de la mano de la saturación de las drogas del olvido, que el cerebro del narrador no puede soportar más. Será entonces cuando admita la realidad, la relación con Ella, que le ha estado acuciando.

[17] Habría que aclarar que no me refiero al conocido concepto de Marianne Hirsch en su *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Para la autora, la posmemoria relata el cómo lidiar con esa carga de memoria que uno ha recibido en herencia y que no ha vivido personalmente, que nunca se podrá ni probablemente se querrá experimentar directamente, pero que no obstante uno se siente en deuda de reconocimiento con ella.

[18] Marc Augé distingue entre tres tipos de ciudades: "la *ville-mémoire* (la ville où s'inscrivent aussi bien les traces de la grande histoire collective que de milliers d'histoires individuelles), la *ville-rencontre*, la ville dans laquelle des hommes ou des femmes peuvent se rencontrer ou esperér se recontrer mais aussi la ville que l'on rencontre, que l'on découvre et que l'on apprend à connaître comme une personne, et enfin la *ville-fiction*, celle qui menace de faire

disparaître les deux premières" (*L'Impossible* 143-44)." La *ville-mémoire* y la *ville-rencontre* corresponderían a los tiempos de la memoria, de la historia y de la política.

[19] Como señala Paul Virilio, "space is no longer expanding. Inertia replaces the continual change of place" ("Vehicle" 107). Los continuos desplazamientos del narrador no expanden su conocimiento del espacio. Todo lo contrario. Sus movimientos le trasladan siempre al mismo lugar, o casi diría que dentro del mismo lugar. No hay realmente viaje, manteniéndose en la inercia de geografías indiferenciadas. Narrativamente, Loriga presenta a su narrador en escenarios similares donde la única distinción es el nombre del lugar o de los otros personajes. Por lo demás, el nombre no es suficiente discordancia en paisajes perfectamente homogéneos. El mundo es un único lugar en la novela.

[20] Es una cita similar a la de la página 206 donde se describe lo que Ella sí quiere recordar: esa cotidianidad que tan fácilmente olvida el narrador.

[21] Según Toni Dorca: "Lo absurdo de la condición humana no permite soñar en la redención a nivel colectivo; la salvación sólo podrá venirle al individuo a través del amor a su pareja, único ámbito donde los sentimientos se manifiestan en toda su pureza" (320). Sin embargo, también esta vía le está vedada al narrador.

OBRAS CITADAS

Augé, Marc. *Les formes de l'oubli*. París: Éditions Payot & Rivages, 1998.

_____. *L'Impossible Voyage. Le tourisme et ses images*. París: Éditions Payot & Rivages, 1997.

____. *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. 1992. Trad. John Howe. Nueva York: Verso, 1995.

Baudrillard, Jean. "The Anorexic Ruins." Trad. David Antal. *Looking Back on the End of the World*. Nueva York: Semiotext(e), 1989. 29-45.

Camus, Marcel, dir. *Orfeu Negro*. 1959. Connoisseur Video Collection, 1988.

Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005.

Cruz, Manuel. *Las malas pasadas del pasado. Identidad, responsabilidad, historia*. Barcelona: Anagrama, 2005.

Dorca, Toni. "Joven narrativa en la España de los noventa: la generación X." *Revista de Estudios Hispánicos* 31 (1997): 309-24.

Estrada, Isabel. "Victimismo y violencia en la ficción de la Generación X: *Matando dinosaurios con tirachinas* de Pedro Maestre." *Ciberletras* 6 (enero 2002).

Everly, Kathryn. "Beaty and Death as Simulacra in Ray Loriga's *Caídos del cielo* and *El hombre que inventó Manhattan*." *Novels of the Contemporary Extreme*. Eds. Alain-Philippe Duran y Naomi Mandel. Londres-Nueva York: Continuum, 2006. 143-52.

Gullón, Germán. "Introducción." *Historias del Kronen*. Barcelona: Destino, 1994. v-xxxviii.

Henseler, Christine. "Pop, Punk, and Rock & Roll Writers: José Ángel Mañas, Ray Loriga and Lucía Etxebarría Redefine the Literary Canon." *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portugues* 87.4 (2004): 692-702.

Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1997.

Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, California : Stanford UP, 2003.

Irigaray, Luce. *The Way of Love*. Trads. Heidi Bostic y Stephen Pluháček. Londres-Nueva York: Continuum, 2002.

Klodt, Jason E. "'Nada de nada de nada de nada'; Ray Loriga and the Paradox of Spain's Generation X." *Tropos* 27 (2001): 42-54.

Loriga, Ray. *El hombre que inventó Manhattan*. Barcelona: El Aleph Editores, 2004.

____. *Tokio ya no nos quiere*. Barcelona: Plaza y Janés, 1999.

____ (dir.) *La pistola de mi hermano*. 1997. Buena Vista Home Entertainment S. A., 1998.

____. *Caídos del cielo*. Barcelona: Plaza y Janés, 1995.

____. *Héroes*. Barcelona: Plaza y Janés, 1993.

Kundera, Milán. *La ignorancia*. Trad. Beatriz de Moura. Barcelona: Tusquets, 2000.

Naharro Calderón, José María. "El juvenismo espectacular." *España Contemporánea* 12.1 (primavera 1999): 7-20.

Steenmeijer, Maarten. "Other Lives: Rock, Memory and Oblivion in Post-Franco Fiction." *Popoular Music* 24.2 (2005): 245-56.

Virilio, Paul. *Landscape of Events*. 1996. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000.

____. "The Last Vehicle." *Looking Back on the End of the World*. Trad. ¿? Nueva York: Semiotext(e), 1989. 106-19.