

Προς μια αισθητική της επιβίωσης: οι «μηχανές» της μνήμης
στην *Εφεύρεση του Μορέλ* του Αδόλφο Μπιούν Κασάρες

Οι σύγχρονες τεχνο-επιστημονικές αναζητήσεις, αναθεωρώντας τη γραμμική αντίληψη του χωροχρόνου, σηματοδοτούν και πιθανώς απαιτούν ένα καινούριο παράδειγμα σύλληψης του χρόνου και του τόπου, της ιστορίας και της γεωγραφίας αλλά και του ίδιου του ανθρώπινου υποκειμένου στον 21ο αιώνα¹. Αν αποδεχτούμε ότι τα έργα επιστημονικής φαντασίας έχουν μια γνωσιολογική διάσταση και επιτελούν μια επιστημολογική λειτουργία, τα πιο χαρακτηριστικά δείγματα του είδους δεν επιδιώκουν, κατά τον F. Jameson, να συλλάβουν το «πραγματικό» μέλλον του κοινωνικού μας συστήματος². Η μορφή της ουτοπίας που παρουσιάζουν αρκετές φορές, όταν επικεντρώνονται στη σύλληψη εναλλακτικών κοινωνικών και οικονομικών μορφών, παρόλο που συχνά τοποθετείται στο μέλλον, ευνοεί τον αναστοχασμό όσον αφορά το ίδιο το παρόν, τη ρήξη με το οικείο αλλά και τη σύλληψη μιας ριζικής ετερότητας.

Ο Αδόλφο Μπιούν Κασάρες (Casares), ιχνηλατώντας ήδη από το 1940 τον αντίκτυπο που έχουν στη ζωή μας οι σύγχρονες τεχνολογίες της επικοινωνίας, επιχειρεί στην *Εφεύρεση του Μορέλ* μια ουσιαστική ρήξη με τους τρόπους σύλληψης της ανθρώπινης ύπαρξης και του χωροχρόνου. Στο κλασικό αυτό μυθιστόρημα –για την πλοκή του οποίου ο Μπόρχες, προλογίζοντάς το, είχε σχολιάσει «δε θα ’ταν ανακρίβεια ή υπερβολή εκ μέρους μου αν τη χαρακτήριζα τέλεια»³, ο επιστήμονας Μορέλ⁴, έχοντας εφεύρει έναν μηχανισμό καταγραφής και αναπαραγωγής της πραγματικότητας, στήνει την ουτοπία του σε ένα απρόσιτο νησί. Οι μηχανές του κατέγραψαν και προβάλλουν στο διηνεκές τα τρισδιάστατα ομοιώματα του ίδιου και των φίλων του κατά τη διάρκεια της εβδομάδας που παραθέρισαν σε αυτό το νησί. Η εβδομάδα αυτή, η οποία επαναλαμβάνεται εσαεί αυτούσια με αναγκαστικές περιοδικές παύσεις –σύμφωνα με τον ρυθμό των παλιρροιών που θέτουν σε κίνηση τις μηχανές προβολής στο νησί– διαρρηγνύει το υποτιθέμενο *continuum* του χωροχρόνου: αυτό

Η Πέγκυ Καρπούζου είναι Λέκτορας Θεωρίας της Λογοτεχνίας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών.

έχει ως αποτέλεσμα το παρελθόν να προβάλλεται ως αέναο παρόν, το οποίο μέσα του περικλείει ένα αενάως ήδη συντελεσμένο μέλλον.

Την αφήγηση αναλαμβάνει ένας ανώνυμος αφηγητής, ο οποίος καταφεύγει στο ερημικό νησί για να προφυλαχτεί από μια άδικη, κατά τα λεγόμενά του, θανατική καταδίκη. Σε ένα ημερολόγιο, που αποτελεί το ίδιο το μυθιστόρημα, καταγράφει τα περίεργα συμβάντα που λαμβάνουν χώρα εκεί: μια σειρά από παράξενα φυσικά φαινόμενα, όπως η ύπαρξη δύο ήλιων και δύο φεγγαριών (τα πραγματικά φυσικά σώματα και τα ομοιώματά τους), συνοδεύονται από την ξαφνική εμφάνιση μιας ομάδας παραθεριστών, για τους οποίους ο ίδιος φαίνεται να είναι αόρατος. Οι παραθεριστές, όπως παρατηρεί, επαναλαμβάνουν αυτούσιες κάποιες σκηνές μεταξύ τους. Σταδιακά ανακαλύπτει ότι πρόκειται για τα ομοιώματα του Μορέλ και των φίλων του, μεταξύ των οποίων και της Φαουστίν⁵, της γυναίκας που είχε ερωτευτεί ο Μορέλ αλλά εκείνη τον είχε απορρίψει. Ο Μορέλ, προκειμένου να «ζήσει» αιώνια μαζί της, κατέγραψε χωρίς να το αντιληφθεί κανείς, την εβδομάδα που περάσανε όλοι μαζί στο νησί. Η καταγραφή των ανθρώπων από τις μηχανές προκαλεί ωστόσο τον θάνατό τους και το πέραςμα των αισθήσεων και των σκέψεών τους στα άφθαρτα ομοιώματά τους, που αποτελούν τα ακριβή τους αντίγραφα για το διάστημα που έχει καταγραφεί. Σε μια από τις καταγεγραμμένες σκηνές που παρακολουθεί ο αφηγητής, ο Μορέλ αποκαλύπτει στους φίλους του την εφεύρεσή του και απολογείται για την πράξη του αυτή. Ο αφηγητής, παρόλο που γνωρίζει πια την κατάσταση, ερωτεύεται το ομοίωμα της Φαουστίν και επιλέγει να πεθάνει αυτοεγγραφόμενος στο αρχείο ομοιωμάτων του Μορέλ προκειμένου να «ζήσει» και αυτός στην «αιώνια εβδομάδα» με τη Φαουστίν. Η αφήγηση κλείνει με μια έκκληση στον μελλοντικό αναγνώστη να τελειοποιήσει την εφεύρεση του Μορέλ ώστε να μπορέσει να εγγράψει τον αφηγητή και στην ίδια τη συνείδηση της Φαουστίν.

Η πολιτική σημασία της ουτοπίας, κατά τον Jameson, έγκειται πρωτίστως στην έκφραση της ανησυχίας μας ότι αδυνατούμε να συλλάβουμε το μέλλον μας⁶. Στη μετανεωτερική μάλιστα εποχή μας εκφράζονται οι επιπρόσθετες ανησυχίες για την εξαφάνιση της έννοιας του μέλλοντος και της ιστορικότητας σε μια καταναλωτική κοινωνία πολυμέσων που ολόένα περισσότερο κενώνει τη χρονικότητα και τον χώρο. Η τεχνολογική αναπαραγωγή της παρουσίας και η εξάπλωση της εικονικής πραγματικότητας ενέχουν τον κίνδυνο της σταδιακής αντικατάστασης όλων των πραγματικών σημείων από μια γενικευμένη εικονικότητα, όπως επισημαίνουν μεταξύ άλλων, ο J. Baudrillard στο *Ομοιώματα και προσομοίωση* και ο P. Virilio στην *Αισθητική της εξαφάνισης*⁷. Προτίθεται να συνεχίσω τη συζήτηση αυτή μέσα από την ανάλυση της ουτοπίας του Κασάρες, η οποία εντάσσεται στη θεματική αυτή αλλά, και όπως θα υποστηρίξω στη συνέχεια, την υπερβαίνει.

Ο Κασάρες κινείται στην ίδια κατεύθυνση με τις σύγχρονες επιστημονικές έρευνες για τον κεντρικό ρόλο της ανθρώπινης μνήμης στην επίτευξη, μέσω της τεχνολογίας,

μιας οιονεί «αθανασίας» του ανθρώπινου όντος. Η λειτουργία της μνήμης και του αρχείου αποτελεί τον κομβικό ιστό του μυθιστορήματος. Το ενδιαφέρον εδώ συνίσταται στο ότι, ενώ η συγκρότηση αρχείου αποτελεί τον βασικό μηχανισμό καταγραφής και αναπαραγωγής του ανθρώπινου όντος και του χωροχρόνου, ταυτόχρονα οι πολύπλοκες λειτουργίες της μνήμης που υπεισέρχονται στη διαδικασία αυτή υπονομεύουν την απόλυτη πιστότητα της τεχνολογικής αναπαραγωγής, ή αλλιώς την ταύτιση με το πρωτότυπο, η οποία κατά τον Virilio οδηγεί στην εξαφάνιση-εξόντωση του πρωτοτύπου. Στο μυθιστόρημα η διαλεκτική των μηχανισμών εγγραφής και αναπαραγωγής της πραγματικότητας στα δυο επίπεδα «αρχαιοθέτησής» της –από τις μηχανές του εφευρέτη Μορέλ αλλά και από το ημερολόγιο του αφηγητή– θέτει το γνωστό ζήτημα της «μυμήσεως». Η αναπαραγωγή της πραγματικότητας αναδεικνύει, εντέλει, τις ομοιότητες της τεχνολογικής καταγραφής με την αισθητική λογοτεχνική γραφή. Και στις δυο περιπτώσεις, μέσα από τη διαδικασία των επιλογών καταγραφής, γίνεται εμφανές ότι πρόκειται για μια αισθητική παραγωγή που δεν μπορεί να αποτελέσει ακριβές αντίγραφο της πραγματικότητας. Στην εργασία αυτή υποστηρίζεται ότι η σύλληψη τόσο του πρωτοτύπου όσο, στη συνέχεια, και του παράγωγου ως *αρχείου*, το οποίο διασώζει εκ των πραγμάτων ορισμένα μόνο στοιχεία, ικανά ωστόσο να το ανασυνθέσουν έστω και μερικώς, επιτυγχάνει αν όχι την επιζητούμενη αθανασία τουλάχιστον την *επιβίωση* του πρωτοτύπου. Στο μυθιστόρημα του Κασάρες εντοπίζουμε παράλληλα με τις ανησυχίες που εγείρονται από τον προβληματισμό περί της εξαφάνισης του πρωτοτύπου μέσα από την τεχνολογική αναπαραγωγή του και στοιχεία που σκιαγραφούν μια *αισθητική της επιβίωσης*, που αφορά τόσο την *επιβίωση του χωροχρόνου*, μέσα από την τεχνολογική διάσωση του παρόντος ως διάστασης που εμπερικλείει όλες τις άλλες διαστάσεις, όσο και την *επιβίωση του ανθρώπινου υποκειμένου*, μέσω της τεχνολογικής διάσωσης της συνείδησης.

1. Το «έγκλημα της εγγραφής»

Στην ουτοπική φαντασίωση του μυθιστορήματος, η μνήμη λειτουργεί ως πρότυπο και συνιστά τον βασικό μηχανισμό εγγραφής και αναπαραγωγής της πραγματικότητας. Οι δομές αναδιπλασιασμού ή και πολλαπλασιασμού στο μυθιστόρημα λειτουργούν όπως η ανάμνηση, η οποία αναδιπλασιάζει την πραγματικότητα, και συμβάλλουν στη σύγχυση μεταξύ πραγματικότητας και αναπαράστασής της. Με αφετηρία τις ολογραμμатικές μηχανές που αναδιπλασιάζουν την πραγματικότητα των πέντε αισθήσεων, το κείμενο βρίθει από σύμβολα αναδιπλασιασμού –που συναντάμε και στον Μπόρχες– όπως τους καθρέφτες και τη βιβλιοθήκη, η οποία διαθέτει δύο αντίτυπα του βιβλίου για την παλιόρροια (φαινόμενο, επίσης, με περιοδική κίνηση σε δύο χρόνους).

Διπλή, αναλογική αλλά και αλληλοδιαπλεκόμενη—από τον Μορέλ και από το *alter ego* του, τον αφηγητή—είναι επίσης και η πράξη *εγγραφής* της πραγματικότητας και η χρήση του αρχείου. Και τα δύο επίπεδα «αρχαιοθέτησης», εκείνο της καταγραφής από τις μηχανές του εφευρέτη Μορέλ και εκείνο της ημερολογιακής γραφής του αφηγητή, διεκδικούν την πιστότητα της αναπαραγωγής της πραγματικότητας⁸. Με την εφεύρεσή του ο Μορέλ επιχειρεί την κατασκευή ενός ολόκληρου «νησιού-μουσείου». Το επονομαζόμενο *Μουσείο*, κτήριο στα υπόγεια του οποίου στεγάζονται οι μηχανές εγγραφής και προβολής, είναι ένας χώρος αινιγματικός για τον αφηγητή, καθώς δεν περιέχει κανένα έκθεμα. Άλλωστε, όπως αντιλαμβάνεται σταδιακά, τον χαρακτηρισμό αυτό διεκδικεί και ολόκληρο το νησί, το οποίο λειτουργεί ως ένα καλά προφυλαγμένο από αδιάκριτα βλέμματα «μουσείο» με εκθέματα τα τρισδιάστατα, κινούμενα και αενάως προβαλλόμενα ομοιώματα των ανθρώπων που συνυπήρξαν για μια εβδομάδα κάποτε στο νησί. Η κομβική σημασία του *μουσείου* ως τόπου και αρχείου της συλλογικής πολιτισμικής μνήμης συμπληρώνει την περισσότερο ιδιωτική έννοια του *λευκώματος*, την οποία χρησιμοποιεί ο Μορέλ προκειμένου να περιγράψει την αρχειακή λειτουργία των ομοιωμάτων για τις επόμενες γενιές:

Σκεπτόμουν να συντονίσω τους δέκτες των συσκευών μου και να τραβήξω σκηνές απ' τη ζωή μας: ένα απόγευμα με τη Φαουστίλ, θραύσματα συζητήσεων μ' εσάς· έτσι θα συνθέτα ένα *λεύκωμα* με παρουσίες πιο ανθεκτικές και πιο καθαρές, που θ' αποτελούσε ένα κληροδότημα κάποιων στιγμών στις επόμενες, ευχάριστο για τα παιδιά, τους φίλους και τις γενιές που θα 'χουν άλλα έθιμα (σ. 104).

Το *αρχείο*, όπως παρατηρεί και ο Derrida, «αρχικά ήταν ένα σπίτι, μια κατοικία, μια διεύθυνση, το ενδιαίτημα των ανώτερων *αρχόντων*, εκείνων που διέτασσαν»⁹. Ο Μορέλ, με την ανωτερότητα που του προσδίδει η ιδιότητα του επιστήμονα-εφευρέτη, είναι εκείνος που έχει την εξουσία «*άρχοντα*» με την έννοια του απόλυτου δικτάτορα, αλλά και εκείνου που ιδρύει το ιδιότυπο καθεστώς της ουτοπίας στο νησί: συλλαμβάνει και οργανώνει το όλο εγχείρημα, την εκδρομή των φίλων του στο νησί, την καταγραφή τους στις μηχανές που συνεπάγεται τη δολοφονία τους, τη διαφύλαξη, τέλος, και παρακαταθήκη του αρχείου ολογραμμάτων. Λαμβάνει δηλαδή εξουσία ζωής και θανάτου επάνω τους, ασκώντας μια «αρχαιοθετική βία» στην οποία είναι ανίκανοι να αντισταθούν, όταν τους την ανακοινώνει.

Ο αφηγητής εμπλέκεται στη διαδικασία εγγραφής της πραγματικότητας αρχικά με το ημερολόγιο που συντάσσει και, στη συνέχεια, με την αυτοεγγραφή του στο αρχείο ομοιωμάτων του Μορέλ. Καταγράφει τα παράδοξα φαινόμενα που βιώνει ως ημερολόγιο-μαρτυρία. Μέσα από τη γραφή διαμορφώνει ένα αρχείο που σταδιακά διορθώνεται και συμπληρώνεται, σαν μια θολή ανάμνηση που επανέρχεται διαρκώς ώσπου να αποκρυσταλλωθεί ενάντια στους φυσικούς περιορισμούς της μνή-

μης (σ. 62), της αντίληψης (σ. 32), ή στις αισθητικές φιλοδοξίες της τέχνης (σ. 80) που απειλούν να το διαβάλλουν ως προς την πιστότητά του (σ. 93). Ο αφηγητής επιχειρεί την απόλυτη ακρίβεια και πιστότητα της καταγραφής της πραγματικότητας στο «ημερολόγιο-αρχείο» που συντάσσει:

Στη συνέχεια, διορθώνω κάποια λάθη και διαφωτίζω καθετί που δεν εξηγήθηκε επαρκώς: έτσι θα μειώσω την απόσταση ανάμεσα στην αφήγηση και στο ιδεώδες της ακρίβειας που ήταν οδηγός μου από την αρχή (σ. 141).

Το κείμενο αυτό φιλοδοξεί να αποτελέσει μια «μηχανή» πιστής αναπαραγωγής της εμπειρίας του στο νησί αλλά και αποδεικτικό στοιχείο της ειλικρίνειάς του –απέναντι σε ένα υποθετικό μελλοντικό δικαστήριο– όσον αφορά την αθωότητά του¹⁰. Όταν τελικά το ημερολόγιο-μαρτυρία διαμορφώνεται έτσι ώστε να είναι για τον αφηγητή πλήρες, ακριβές και αντικειμενικό αρχείο γίνεται ταυτόχρονα ακινητοποιημένο, «κείμενο» της βιωμένης εμπειρίας και αναγνωρίζεται πια από τον ίδιο ως *διαθήκη*¹¹.

Ο αφηγητής εξαρχής είχε δηλώσει την πρόθεσή του να συγγράψει και μια «Απολογία προς επιζώντες» μετά το ημερολόγιο-μαρτυρία του, το οποίο μετατρέπεται σταδιακά σε «διαθήκη», έργο καταγραφής άρρηκτα συνδεδεμένο με τον θάνατο. Καθώς μας αφηγείται το μυστήριο της εμφάνισης των «παρ-είσακτων» στο νησί του, της ομάδας παραθεριστών που εισήχθησαν αιφνιδίως στον δικό του κόσμο, ο θάνατος, η αθανασία, ή ακριβέστερα η *επιβίωση* ως δομή της ύπαρξης¹², γίνεται το κεντρικό θέμα της αφήγησης. Αν για τον Derrida «είμαστε όλοι επιζώντες με αναστολή»¹³, ο φυγάζ αφηγητής, στον οποίο επικρέμαται μια θανατική καταδίκη, είναι ένας κατεξοχήν *επιζών*, με τη διττή έννοια της επιβίωσης, που σημαίνει τόσο να *συνεχίζει κανείς να ζει* –στην περίπτωσή του, ύστερα και από μια θανατική καταδίκη– όσο και το να *ζει κανείς μετά* τον θάνατο, κάτι που επιτυγχάνει με την εγγραφή του στο αρχείο των ολογραμμάτων. Σε ένα μεταφορικό επίπεδο, τον ίδιο ακριβώς σκοπό επιτελεί και η συγγραφή του ημερολογίου.

Αλλά και οι μηχανές του Μορέλ, ως μέσα αρχειοθέτησης και αναπαραγωγής, έχουν να κάνουν με την εγγραφή, την αναπαραγωγή, την κωδικοποίηση και την αποκωδικοποίηση, τον χρόνο και τον θάνατο¹⁴. Η διαδικασία της καταγραφής από τις μηχανές αναπαράγει στο επίπεδο της κυριολεξίας τη μεταφορά του πλατωνικού *Τίμαιου*¹⁵: η εγγραφή προκαλεί ανεξίτηλο έγκανυμα στο δέρμα όσων καταγράφονται. Με τη διαστρωμάτωση των σημαδιών σωματικής φθοράς από το έγκανυμα της εγγραφής (πέφτουν οι τρίχες και τα μαλλιά, το δέρμα ξεφλουδίζει, γίνεται κόκκινο και μετά μαύρο έως τον τελικό αφανισμό του) διενεργείται η διαδικασία απάλειψης του πρωτοτύπου ώστε η εικόνα του ανθρώπου να διατηρηθεί αυτούσια στο ακριβές και άφθαρτο αντίγραφο, το οποίο είναι ένα ομοίωμα ή, ακριβέστερα, ένα «τεχνητό φάντασμα» (σ. 111). Το ανθρώπινο υποκείμενο υποβάλλεται στη φθορά –κινείται με-

ταξύ όντος και μη όντος, ζωής και θανάτου, παρουσίας και απουσίας— για να επιβιώσει. Ένα παρόμοιο παράδοξο βρίσκεται στην καρδιά της ποίησης και του λόγου με την πράξη της ονοματοθεσίας. Στον φόβο των ιθαγενών απέναντι στη φωτογραφική μηχανή ως όργανο που δεσμεύει την ψυχή τους —ιδιότητα που αποδίδεται και στις μηχανές εγγραφής του Μορέλ (σ. 138-139)— αντιστοιχεί το δέος για τις λέξεις, που δίνουν στον κάτοχό τους την εξουσία πάνω στα ίδια τα πράγματα. «Ίσως η ιδέα μου, όταν γραφτεί, χάσει τη δύναμή της» (σ. 138), παρατηρεί ο αφηγητής. Η πράξη του ονοματισμού είναι αντίστοιχη με εκείνη της εγγραφής στις μηχανές του Μορέλ, η λέξη δίνει αυτό που σημαίνει, αλλά πρώτα το αναιρεί. Δίνει το ον αλλά, όπως επισημαίνει ο M. Blanchot, το δίνει στερημένο από το Είναι του¹⁶.

Το μυθιστόρημα γραμμένο κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου φέρει τη σφραγίδα της τραυματικής εμπειρίας των παγκόσμιων πολέμων στο συλλογικό ασυνείδητο, όπως επίσης και εκείνη των τεχνολογικών εφευρέσεων επικοινωνίας και αναπαράστασης, και κυρίως του κινηματογράφου. Επιστημονικές φαντασιώσεις αλλά και φοβίες για μια ριζική εξέλιξη, μέσω της τεχνολογίας, του ανθρώπινου είδους ώστε στο μέλλον να διαθέτει τη δυνατότητα να εμφανίζεται και να εξαφανίζεται κατά βούληση ως φυσική παρουσία, αντικατοπτρίζονται στη στάση του καταδικωμένου αφηγητή: οπαδός της θεωρίας του Μάλθους για τον κίνδυνο υπερπληθυσμού και έλλειψης χώρου στον πλανήτη, υιοθετεί τελικά την εφεύρεση του Μορέλ. Η τελευταία, καταστρέφοντας τα έμβια πρωτότυπα εμφορείται από μια «αισθητική της εξαφάνισης». Τα ομοιώματα δεν χρειάζονται καμιά οθόνη προβολής, είναι αυτόνομα σε σχέση με τα πρωτότυπα, από τα οποία άλλωστε δεν διακρίνονται κατά το μικρό διάστημα της συνύπαρξής τους («δεν ξέρω ποιες είναι οι αληθινές μύγες και ποιες οι τεχνητές», σ. 137), ομολογεί ο αφηγητής. Η εικονική πραγματικότητα αποτελεί μια τόσο τέλεια μίμηση της πραγματικότητας που την αντικαθιστά¹⁷. Όπως, σύμφωνα με τον Benjamin, από τη διαδικασία μηχανικής αναπαραγωγής ενός έργου τέχνης εξαφανίζεται η «αύρα» του μοναδικού αντικειμένου¹⁸, εδώ, κατά το διάστημα της καταγραφής εξαφανίζονται οι αισθήσεις και οι σκέψεις του ανθρώπινου υποκειμένου, τα οποία περνάνε στα ομοιώματα που εκτοπίζουν το πραγματικό. Η εγγραφή στις μηχανές λειτουργεί ως «*φάρμακον*», με τον τρόπο που η γραφή στον *Φαίδρο* του Πλάτωνα εξουδετερώνει τον ζωντανό λόγο, υποκαθιστώντας τη στιγμιαία εκφορά του με μια αιώνια παρουσία¹⁹. Εκείνα που λειτουργούν δηλαδή ως έναν βαθμό όπως τα αιώνια, άφθαρτα πλατωνικά *αρχέτυπα*, είναι πλέον τα *αντίγραφα*, τα ομοιώματα («Τα αντίγραφα, άφθαρτα, *επιζούν*», σ. 137).

Αρχετοί επιστήμονες υποστηρίζουν σήμερα ότι για την επίτευξη της αθανασίας αρκεί η αποκωδικοποίηση της ανθρώπινης μνήμης και η δυνατότητα μεταβίβασής της σε υπολογιστές, σε ρομπότ-μηχανές ή στο διαδίκτυο²⁰. Η εφεύρεση του Μορέλ αποτυπώνει, διασώζει και αναπαράγει εσαεί τις αισθήσεις και τις σκέψεις του υποκειμένου για το καταγεγραμμένο διάστημα. Κάθε φορά που τίθενται σε λειτουργία οι μη-

χανές προβολής το υποκείμενο επανασυντίθεται για να «ξαναζήσει» αυτούσιο το κομμάτι ζωής που διασώθηκε. Η αναζήτηση στο μυθιστόρημα του θραύσματος της ανθρώπινης ύπαρξης που θα περιλαμβάνει δυνάμει το όλον –που θα είναι άρα το πιο αντιπροσωπευτικό στοιχείο για την επιβίωση του είδους– συναντά το σύγχρονο τεχνο-επιστημονικό πλαίσιο όσον αφορά τον κεντρικό ρόλο της μνήμης στη διατήρηση και την εξέλιξη του ανθρώπινου είδους. Επεκτείνοντας τη λειτουργία του ημερολογίου, που διασώζει τις σκέψεις-μνήμες του συγγραφέα του, ο αφηγητής πιστεύει πως:

χάνουμε την αθανασία γιατί δεν έχει εξελιχθεί η αντίστασή μας στο θάνατο, οι τελειοποιήσεις της επιμένουν στην πρωταρχική, τη στοιχειώδη ιδέα: να διατηρήσουμε ζωντανό ολόκληρο το σώμα. Θα έπρεπε να επιζητούμε τη διατήρηση αυτού που ενδιαφέρει τη συνείδηση (σ. 24).

Ακόμα πιο κοντά στη σύγχρονη επιστημονική αντίληψη είναι η προσθήκη-βελτίωση στην εφεύρεση του Μορέλ που προτείνει ο αφηγητής. Πρόκειται για τη διάσωση της ίδιας της *συνείδησης* του υποκειμένου ως αρχείου αισθήσεων και σκέψεων του υποκειμένου:

Και μια μέρα θα υπάρξει μια πληρέστερη συσκευή. Ό,τι σκεφτόμαστε ή αισθανόμαστε στη ζωή μας –ή στη διάρκεια των καταγεγραμμένων στιγμών–, θα μοιάζει μ' ένα αλφάβητο χάρη στο οποίο η εικόνα θα εξακολουθεί να κατανοεί τα πάντα (όπως ακριβώς εμείς, με τα γράμματα του αλφάβητου, μπορούμε να κατανοούμε και να σχηματίζουμε όλες τις λέξεις). *Οπότε η ζωή θα είναι μια παρακαταθήκη του θανάτου*. Όμως, ούτε τότε η εικόνα θα 'ναι ζωντανή κατά βάσιν νέα αντικείμενα δεν θα υπάρχουν γι' αυτήν. Θα γνωρίζει όλα όσα έχει αισθανθεί ή σκεφτεί, ή συνδυασμούς μεταγενέστερους αυτών που έχει αισθανθεί ή σκεφτεί. Το γεγονός ότι δεν μπορούμε να κατανοήσουμε οτιδήποτε είναι εκτός χρόνου και τόπου, ίσως υπονοεί ότι η ζωή μας δεν είναι αισθητά διαφορετική από την *επιβίωση* που μπορεί ν' αποκτηθεί με αυτή τη συσκευή (σ. 121).

Η πιο ακριβής διατύπωση είναι λοιπόν ότι δεν πρόκειται για αθανασία μέσω των τεχνολογικών συσκευών αλλά για επιβίωση. Η έννοια της επιβίωσης, «ως ζωής που είναι παρακαταθήκη θανάτου» ορίζει μια ενδιαμέση ζώνη, την *παρείσφρηση* του ενός επιπέδου στο άλλο. Δεν συνιστά επακριβώς ζωή (καθώς «ούτε τότε η εικόνα θα είναι ζωντανή») αλλά ούτε και θάνατο. Άλλωστε και η ζωή, όπως υποστηρίζει ο αφηγητής, δομικά «δεν είναι αισθητά διαφορετική από την επιβίωση». Η διαλεκτική ζωής/αθανασίας και θανάτου στο μυθιστόρημα καταδεικνύει ότι τα όρια είναι ρευστά και κάποιες φορές συγχέονται. Ο αφηγητής, χάνοντας σταδιακά τις αισθήσεις του λίγο πριν την παρείσφρηση στη διάσταση των ομοιωμάτων, αναρωτιέται αν είναι ζωντανός ή νεκρός. Πρωτίτερα, το γεγονός ότι ήταν αόρατος για τους *παρ-είσακτους* παραθε-

ριστές στο νησί του, όπως θεωρούσε αρχικά τα ομοιώματα, τον έκανε να αναρωτιέται αν ο ίδιος είναι «φάντασμα» (σ. 79), διάσταση που δεν απορρέει ούτε από το ζην ούτε από το θνήσκειν. Το μυθιστόρημα-διαθήκη αυτής της πολλαπλής «παρεϊσφρησης» του ενός επιπέδου στο άλλο ολοκληρώνεται ακριβώς στις παρυφές της συνείδησης του θνήσκοντος συγγραφέα-αφηγητή, όταν αυτός με τη σειρά του γίνεται «παρείσακτος» στο επίπεδο του μη θνήσκειν των ομοιωμάτων. Ο συγγραφέας σταματάει να γράφει, για να «εγγραφεί». Κατά τρόπο άκρως συμβολικό, το χέρι του είναι το πρώτο που εγγράφεται στη μηχανή. Το πρόσωπο του θανάτου καταλύεται από την εμπειρία της έκστασης που εκφράζουν τόσο ο Μορέλ όσο και ο συγγραφέας ατενίζοντας με γνήσια αισθητική συγκίνηση το έργο τους λίγο πριν τη στιγμή του θανάτου τους, που ακριβώς δεν ήρθε τυχαία. Μετατρέπουν τον θάνατο σε δικό τους θάνατο, σε «προσωπικό» θάνατο, απόρροια της ζωής τους. Τον σχεδιάζουν με κάθε λεπτομέρεια και τον εκτελούν οι ίδιοι, γεννάνε τον θάνατό τους, ο θάνατος αποτελεί τμήμα της ύπαρξής τους ή αλλιώς ένα αδιαχώριστο όλον με τη ζωή²¹.

2. Η ουτοπία του Μορέλ: η «κιβωτός» του χωροχρόνου

Ο Κασάρες, αντί να επινοήσει απλώς το έγκλημα ενός παρανοϊκού επιστήμονα, του Μορέλ και στη συνέχεια την αυτοκτονία του αφηγητή που προσπαθεί να διαλευκάνει το μυστήριο στο νησί, δημιουργεί μια ολόκληρη οντολογία, έναν εντελώς διαφορετικό κόσμο. Αυτό ακριβώς το σύστημα ριζικής διαφοράς και ρήξης με το οικείο συνδέεται με τη φαντασία της ουτοπίας. Η παραδοσιακά θεωρούμενη εχθρική σχέση της ουτοπίας με την κοινωνική πραγματικότητα δεν αναιρεί ωστόσο το γεγονός ότι ο χώρος της ουτοπίας παραμένει ένας φαντασιακός θύλακας εντός του πραγματικού κοινωνικού χώρου²², παρέχοντας έτσι έναν προνομιακό χώρο για να συλλάβουμε νέες μορφές κοινωνικής ύπαρξης αλλά και ευρύτερα νέους τρόπους ύπαρξης.

Ο στοχασμός όσον αφορά το παρόν διευκολύνεται από την ιδιαίτερη λειτουργία των μουσείων²³ και ευρύτερα των αρχείων στα έργα της επιστημονικής φαντασίας να συνιστούν πάντοτε, ακόμα και όταν τοποθετούνται σε μακρινά μέλλοντα ή παρελθόντα, *αρχεία του παρόντος*: μεταφέροντας το παρόν μας στο παρελθόν ή στο μέλλον, προβάλλουν την κυκλικότητα του χρόνου, την ουσιαστική ομοιότητα ενός μελλοντικού ή παρελθοντικού παρόντος. Μια τέτοια προσέγγιση παρουσιάζει αναλογίες με τη γνωστή θέση του Αυγουστίνου όσον αφορά την οντολογία του παρόντος, που αναδιατυπώνει ο G. Deleuze παρατηρώντας ότι «υπάρχει ένα παρόν στο μέλλον, ένα παρόν στο παρόν και ένα παρόν στο παρελθόν, όλα εμπεπλεγμένα και εποχούμενα στο συμβάν, και συνεπώς, ταυτόχρονα και ανεξήγητα»²⁴. Εδώ το αρχείο ομοιωμάτων του Μορέλ είναι εκείνο που διασφαλίζει το «αέναο παρόν» ενός επαναλαμβανόμενου θρασύματος χρόνου, μιας εβδομάδας.

Ο προβληματισμός περί του πολυθρύλητου «τέλους της ιστορίας» και της μεταμοντέρνας «κουλτούρας του παρόντος» μέσα από την άμεση επικοινωνία που παρέχουν οι τεχνολογίες της επικοινωνίας, οι οποίες αναπληρώνουν και καταργούν τις χωρικές και χρονικές αποστάσεις και απουσίες, περιέχεται ήδη εν σπέρματι στο μυθιστόρημα του Κασάρεζ. Ο αφηγητής προτείνει την αντικατάσταση της διάκρισης των χωρικών και χρονικών απουσιών από εκείνη των μέσων κάλυψής τους: οι χωρικές απουσίες καλύπτονται από τα «μέσα πραγμάτωσης» (ραδιόφωνο, τηλεόραση, τηλέφωνο), ενώ οι χρονικές απουσίες απαιτούν τα «μέσα πραγμάτωσης και διατήρησης» (κινηματογράφος, φωτογραφία, φωνογράφος). Μόνο τα τελευταία είναι κατ' αυτόν «αυθεντικά αρχεία» γιατί δίνουν τη δυνατότητα της αποθήκευσης (σ. 114-115). Για τον αφηγητή, οι απουσίες ενδέχεται να μην είναι εντέλει παρά *χωρικές* [«Κάπου πρέπει να βρίσκεται η εικόνα, το άγγιγμα, η φωνή αυτών που δεν ζουν πια (τίποτα δεν χάνεται)», σ. 115] και η εξέλιξη της εφεύρεσης θα δίνει τη δυνατότητα ανασύνθεσης της παρουσίας όχι μόνο των ζωντανών αλλά και των νεκρών. Η εφεύρεση του Μορέλ, η οποία εξοικονομεί ζωτικό χώρο επιτρέποντας την παράλληλη παρουσία διαφορετικών κόσμων, μπορεί κατά τον αφηγητή να δώσει λύση στο πρόβλημα έλλειψης χώρου που είχε επισημάνει ο Μάλθους²⁵ λόγω του υπερπληθυσμού της γης:

Ο ίδιος κήπος, αν οι σκηνές που πρόκειται να διαιωνιστούν, εγγραφούν σε διαφορετικές στιγμές, θα στεγάσει αναρίθμητους παραδείσους, που οι κοινωνίες τους, αγνοώντας η μία την άλλη, θα εκπληρώνουν τις λειτουργίες τους ταυτόχρονα, σχεδόν στα ίδια μέρη, χωρίς να συγκρούονται [...] και οι άνθρωποι αν δεν ακούσουν τον Μάλθους, κάποια μέρα θα χρειαστούν τη γη ακόμα και του πιο στενόχωρου παραδείσου και ή θ' αφανίσουν τους ανυπεράσπιστους κατοίκους του ή θα τους περιορίσουν στη μάταιη εικονικότητα των αποσυνδεδεμένων μηχανών τους (σ. 121).

Ο Κασάρεζ φαίνεται να προτείνει εδώ μια μετα-ανθρώπινη ουτοπία, στην οποία με το να οραματίζεται ένα ριζικά διαφορετικό μέλλον για τον σωματικό τρόπο ύπαρξης της ανθρωπότητας (τη διατήρηση μόνο των αισθήσεων και της συνείδησης των ανθρώπων για την ανασύσταση της φυσικής παρουσίας τους, ακόμα και μετά θάνατον), θεωρεί δυνατή την ύπαρξη παράλληλων κόσμων στον ίδιο χώρο και στον ίδιο χρόνο²⁶. Οι συλλήψεις αυτές διαλέγονται με τα ήδη ορατά στην εποχή του φαινόμενα των μέσων μαζικής επικοινωνίας που αναδιπλασιάζουν, αποκαλύπτουν και αποκρύπτουν, εμφανίζουν και εξαφανίζουν το πραγματικό και τις παραλλαγές του.

Ειδικότερα όσον αφορά τώρα τον χρόνο, το μοντέλο συνύπαρξης των διαφόρων διαστάσεων του χρόνου που υιοθετείται στο μυθιστόρημα δομείται μέσα από τα δύο διαφορετικά επίπεδα καταγραφής της πραγματικότητας, το ημερολόγιο του αφηγητή και τις μηχανές του Μορέλ. Στο ημερολόγιο η αλληλοδιαπλοκή των χρόνων (του ατομικού και του συλλογικού χρόνου, του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλ-

λοντος) αναδεικνύεται μέσα από τις αλληλοδιαπλοκές της εκούσιας μνήμης με την ακούσια μνήμη αλλά και με τη συλλογική μνήμη. Συχνά θεωρούμε ότι η εκούσια μνήμη λειτουργεί με στιγμιότυπα, ότι το παρελθόν γίνεται παρελθόν αφού έχει υπάρξει ως παρόν και έρχεται ένα νέο παρόν να το αντικαταστήσει. Ωστόσο η χρονική διαδοχή, ο τρόπος με τον οποίο οργανώνουν τον χρόνο, η συνειδητή αντίληψη και η μνήμη δεν είναι παρά μια διαστρέβλωση: το παρελθόν δεν είναι κάτι που συνέβη και το ανασυνθέτουμε ανακαλώντας το στη μνήμη μας αλλά είναι κάτι που συνυπάρχει με το παρόν²⁷. Η εικόνα αυτή αποδίδεται καλύτερα στη λειτουργία της ακούσιας μνήμης. Στο τέλος της αφήγησης, στην συναιρετική στιγμή του θανάτου, λίγο πριν χάσει τις αισθήσεις του ο αφηγητής, αναπηδά η ακούσια μνήμη του με τη μορφή ελεύθερων πλέον συνειρμών: σε μια στιγμή μάς δίνεται η αιωνιότητα που συναιρεί παρελθόν, παρόν και μέλλον, όπως τις ακαθόριστες ομοιότητες της Ελίσας και της Φαουστίν, δυο διαφορετικών γυναικών που στο τέλος συγχέονται σε μια ενιαία αγαπημένη μορφή. Τα πράγματα έρχονται στο μυαλό τους όχι όπως συνέβησαν ή όπως έχουν βιωθεί στο παρελθόν τους – κάτι που τοποθετείται στη σφαίρα της εκούσιας μνήμης – αλλά στη διαχρονική «αλήθειά» τους, στην ουσία τους. Η ακούσια μνήμη λειτουργεί στιγμιαία και σε αντιδιαστολή με την επίμονη, αισθητηριακή, εκούσια μνήμη που αναδιπλώνεται βασανιστικά και εξονυχιστικά στην καταγραφή ημερολογίου. Τα σημεία της ακούσιας μνήμης, μέσα από τον συνειρμικό και τυχαίο χαρακτήρα τους, έχουν κάτι από τον αποκαλυπτικό χαρακτήρα των σημείων της τέχνης²⁸. Η συλλογική μνήμη, τέλος, υπεισέρχεται για να συμπληρώσει τα κενά της ατομικής κατανόησης του αφηγητή όσον αφορά κοινές, πανανθρώπινες εμπειρίες – όπως την εμπειρία του θανάτου ή του έρωτα – προσδίδοντας στην ατομική εμπειρία την προοπτική του παρόλληλου και της επανάληψης. Για να αντιληφθεί την κοινότητα εντέλει φύση του έρωτά του, ο αφηγητής ανατρέχει στην κοινή πολιτισμική παρακαταθήκη για την εμπειρία του έρωτα, όπως καταχωρείται για παράδειγμα σε λογοτεχνικά στερεότυπα (π.χ. η ομορφιά της Φαουστίν παραπέμπει στον λογοτεχνικό τύπο της εξωτικής, «τσιγγάνικης» ομορφιάς) αλλά και σε σύγχρονες του πολιτισμικές αναφορές (π.χ. σε γραφικές καρτ-ποστάλ ή σε ερωτικά τραγούδια της δεκαετίας του 1920).

Στη διαδικασία της εγγραφής της πραγματικότητας στις μηχανές αναδεικνύεται ακόμα πιο χαρακτηριστικά ο *κυκλικός χρόνος* της θεωρίας των Στωικών και των Πυθαγορείων, η αρχή της «επανάληψης» που χαρακτήριζε τις αρχαίες κουλτούρες και τους μύθους, η «αιώνια επιστροφή» κατά το νιτσεϊκό «να ξαναζεις την ίδια ακριβώς ζωή αιώνια με τις ίδιες χαρές, σκέψεις, λύπες, στην ίδια διαδοχή»²⁹. Στο φιλοσοφικό υπόστρωμα της σύλληψης του χρόνου στο μυθιστόρημα εντοπίζουμε δυο τοποθετήσεις που υιοθετεί ο Μπόρχες στο δοκίμιό του για τον «κυκλικό χρόνο», οι οποίες συνδέουν την οντολογία του παρόντος («όποιος έχει δει το παρόν έχει δει τα πάντα, αυτά που συνέβησαν στο ανεξερεύνητο παρελθόν, αυτά που θα συμβούν στο μέλλον») με την επανάληψη («όλες οι εμπειρίες του ανθρώπου είναι, κατά κάποιον

τρόπο, ανάλογες»)³⁰. Απολύτως ανάλογη είναι, για παράδειγμα, στο μυθιστόρημα και η εμπειρία του έρωτα για τον Μορέλ και τον αφηγητή στο νησί-κιβωτό του αιώνιου παρόντος: ο έρωτάς τους για τη Φαουστίν και ο πόθος μιας «ευχάριστης αιωνιότητας» μαζί της αποτελεί «την κινητήρια δύναμη των πάντων» (σ. 123) και, μοιραία, των μηχανών αλλά και των γραφών της επιβίωσης. Στο τέλος της αφήγησης, μέσα από τις αναμνήσεις του αφηγητή από την πατρίδα του, τη Βενεζουέλα, και τον αγώνα απελευθέρωσής της, το ατομικό επίπεδο ως αγώνας επιβίωσης συναιρείται με το επίμονα παραγκωνισμένο στο μυθιστόρημα συλλογικό επίπεδο, το οποίο συνιστά επίσης έναν αγώνα επιβίωσης. Ο Κασάρες μέσα από τις αλληλοδιαπλοκές της μνήμης, την κυκλικότητα του χρόνου και την ουτοπία της αιωνίας ευτυχίας απομακρύνεται από τη δυσάρεστη λατινοαμερικανική πραγματικότητα της εποχής του ενώ ταυτόχρονα κάνει ένα σχόλιο γι' αυτήν.

Παρότι το μυθιστόρημα μοιάζει με επίμονη μελέτη της μνήμης, εκείνο που αναδεικνύεται ωστόσο είναι η επιλεκτική μνήμη ή, ακριβέστερα, η ανάγκη της λήθης ως μέσου επιβίωσης. Η ουτοπία του Μορέλ ξεφεύγει εξάλλου από τη ροή της Ιστορίας. Όπως παρατηρεί και ο R. Barthes «το χαρακτηριστικό της ουτοπίας είναι η καθημερινότητα»³¹, με την έννοια ότι απουσιάζει ουσιαστικά από την ουτοπία η κατηγορία γεγονότων στην οποία υπάγονται οι συλλογικές εμπειρίες και η ιστορική δράση. Οι «επιζώντες», τα μετα-ανθρώπινα όντα της εφεύρεσης του Μορέλ που περιφέρονται στο νησί του αιώνιου παρόντος όπως σε έναν ιδιωτικό παράδεισο, είναι απαλλαγμένοι από όλα τα άγχη της επιβίωσης, χωρίς πραγματική δράση. Οι επιζώντες βρίσκονται άλλωστε στο πλαίσιο «διακοπών» με τη διττή έννοια, εκείνη «της ανάπαυλας από τις καθημερινές εργασίες» αλλά και εκείνη «της αναστολής της ροής του χρόνου» κατά περιοδικά διαστήματα λόγω του καθεστώτος των παλιρροιών που ρυθμίζει τις προβολές των ολογραμμάτων. Είναι «παρείσακτοι» στον κόσμο του αφηγητή, «ξένοι», με την έννοια που έχει η λέξη στην επιστημονική φαντασία. Η πιο παραγωγική άλλωστε λειτουργία της ουτοπίας όσον αφορά τον θεωρητικό στοχασμό επί των κοινωνικών και ατομικών τρόπων ύπαρξης είναι ότι συμβάλλει στο να οραματιστούμε μια ριζική ετερότητα, ένα ριζικά διαφορετικό μέλλον, στο οποίο πιθανώς θα έχουμε απεκδυθεί τα χαρακτηριστικά που έχουμε συνδέσει με την ανθρώπινη ύπαρξη³². Στο κείμενο εγείρονται ρητώς οι κλασικές στο είδος ανησυχίες για την ταξική χρήση της ουτοπίας: η επιβίωση μέσω της τεχνολογίας θα λειτουργεί ως επιλογή και προνόμιο «πρόσθετης» και αιωνίας ζωής για τους ευκατάστατους όταν αποβιώνουν, ενώ, αντιθέτως, για τους άπορους και τους αδύναμους του πλανήτη θα είναι μια καταναγκαστική λύση, αυτό που θα τους «απομένει» ως η μόνη δυνατότητα «ζωής» ώστε να αντιμετωπιστεί με τον τρόπο αυτόν η απειλή της αστίας και της έλλειψης χώρου στη γη. Παρόλες τις επιφυλάξεις, στην ουτοπία του Μορέλ, η τεχνολογική διάσωση των διαστάσεων του χωροχρόνου σε μια «κιβωτό» του παρόντος προτείνεται ως πιθανή λύση για την επιβίωση του χώρου, του ανθρώπινου χωροχρόνου και, φυσικά, και του ανθρώπινου είδους.

3. Κρίσεις μνήμης: το επιζών υποκείμενο ως αρχείο

Τέλος, θα εξετάσουμε αναλυτικότερα πώς η διαλεκτική μνήμης και λήθης στη δημιουργία του αρχείου οδηγεί σε κρίσεις της μνήμης και της αναπαράστασης στο μυθιστόρημα αλλά και σε μια δυναμική σύλληψη της υποκειμενικότητας ως αρχείου. Η τεχνολογική καταγραφή μέσω των μηχανών του Μορέλ κατασκευάζει ένα επιζών υποκείμενο ως «αρχείο» που διασώζει μερικώς μόνο τη συνείδηση του ανθρώπου. Αυτό γίνεται σταδιακά ορατό και μέσα από την αφήγηση που αναδιπλασιάζει αλλά και υπονομεύει την πρακτική της αρχειοθέτησης, αναδεικνύοντας τον επιλεκτικό και αναγκαστικά μερικό πάντα χαρακτήρα της.

Ενδεικτική είναι η περίπτωση του αφηγητή, ο οποίος πάσχει από το κατά Derrida «άλλος του αρχείου»³³. Ο αφηγητής φλέγεται μεταφορικά –αλλά και κυριολεκτικά με τη διαδικασία της εγγραφής του στο αρχείο– από τον πόθο του να βρει το αρχείο εκεί που αποκρύπτεται (δηλαδή τις μηχανές εγγραφής και προβολής στο υπόγειο του Μουσείου) και να γίνει και ο ίδιος μέρος του αρχείου. Έτσι, ενώ στην αρχή ο αφηγητής παρατηρεί απλώς τα ομοιώματα («η σχέση μου με τους παρείσακτους ήταν μια σχέση ανάμεσα σε όντα διαφορετικών επιπέδων», σ. 80) στην τελική φάση γίνεται ταυτόχρονα αρχειοθέτης, αποδέκτης του αρχείου και αρχείο. Στην αυτο-εγγραφή του αυτή στο αρχείο ενοικεί μια νοσταλγική επιθυμία επιστροφής στον πρωταρχικό τόπο, στην απαρχή της ζωής και στον έρωτα. Η παρείσφρηση στο αρχείο έχει στόχο την ταύτιση με αυτό αλλά και την αλλοίωσή του ταυτόχρονα. Η αλλοίωση του αρχείου εκφράζεται ως επιθυμία αλλοίωσης των «μνημονικών ιχνών» του αρχικού μνήμονα, του Μορέλ, και πραγματώνεται με την παρείσφρηση του αφηγητή στο αρχείο των ομοιωμάτων, όπως επίσης και με την προτροπή στον μελλοντικό αναγνώστη για μια επιπρόσθετη εκ των υστέρων εγγραφή, δηλαδή την εγγραφή του αφηγητή στη συνείδηση της Φαουστίν. Στις τεχνικές αλλοίωσης εντάσσονται εξίσου οι παραποιήσεις της «αιώνιας εβδομάδας» από τον αφηγητή (π.χ. η προσθήκη της εικονικής σχέσης του με τη Φαουστίν), η επιλεκτική του μνήμη όσον αφορά την πατρίδα του ή ο αποκλεισμός των αρνητικών σκέψεων και των συναισθημάτων που διαταράσσουν την επιθυμητή ευφορία και τη γαλήνη του κατά την εγγραφή.

Με τον τρόπο αυτό, ακόμα και αν υποθεθεί ότι τα ομοιώματα εξαλείφουν τη διαφορά ανάμεσα σε αναπαράσταση και πραγματικότητα τουλάχιστον όσον αφορά το καταγεγραμμένο διάστημα, η ίδια η αφήγηση μέσα από τις κρίσεις της μνήμης και της ερμηνείας ενός επίδοξου συγγραφέα που επιχειρεί να ανακτήσει και να ερμηνεύσει την εμπειρία του, αποτελεί μια υπόμνηση για το πώς συγκροτείται το αρχείο, για το πώς καταγράφεται η πραγματικότητα και η ιστορία μέσα από συνεχείς προσθήκες, αλλοιώσεις και αφαιρέσεις. Αν και ο αφηγητής δηλώνει την πεποίθησή του στην ύπαρξη αντικειμενικών γεγονότων, σποραδικά τον ταλανίζουν κρίσεις μνήμης

όσον αφορά τα βιώματά του στο νησί, η ακριβής αντίληψη και καταγραφή των οποίων υπονομεύεται επιπλέον από τα όνειρα, τις υποψίες, τους φόβους και τις επιθυμίες του³⁴. Η διαδικασία της καταγραφής του ημερολογίου είναι *θραυσματική*, ακολουθεί το μοτίβο ανάσυρσης συγκεχυμένων αναμνήσεων, όπως *διακεκομμένη* είναι από τις παλίρροιας και η προβολή των ομοιωμάτων, ενώ το ίδιο *αποσπασματική* ήταν εξ ορισμού και η αρχική καταγραφή τους στις μηχανές. Όπως ο ίδιος ο Μορέλ παραδέχεται, δεν προτίθεται παρά να τραβήξει «*σκηνές απ' τη ζωή μας: ένα απόγευμα με τη Φαουστίν, θραύσματα συζητήσεων μ' εσάς*» (σ. 104). Παρομοίως και ο αφηγητής, όταν οραματίζεται μια βελτιωμένη εκδοχή της εφεύρεσης του Μορέλ που θα ανασυνθέτει την παρουσία ακόμα και των νεκρών, αναγνωρίζει το κατά πάσα πιθανότητα ανέφικτο του ακριβούς επανασχηματισμού τους:

Για να σχηματίσεις έναν και μοναδικό άνθρωπο, ήδη αποσυντεθειμένο, με όλα του τα συστατικά και χωρίς ν' αφήσεις να εισχωρήσει τίποτα ξένο, πρέπει να 'χεις τον καρτερικό ήμερο της Ίσιδας όταν αναδημιούργησε τον Όσιρη (σ. 116).

Άλλωστε, ακόμη και αν η επιβίωση στο νησί φαίνεται να ενεργοποιεί μια επίμονη προσπάθεια μνήμης και καταγραφής, στην αφετηρία της ωστόσο τοποθετείται η λήθη μιας τραυματικής εμπειρίας: της καταδίκης, για τον αφηγητή, και της απόρριψης από τη Φαουστίν, για τον Μορέλ. Οι παρεμβάσεις στο αρχείο αποσκοπούν σε μια ευφορική και γαλήνια αιωνιότητα, στην ανάγκη πρωτίστως της λήθης για την αποφυγή της οδύνης³⁵. Αλλά και η ίδια η αρχική εφεύρεση του Μορέλ εγκαθιστά μια ιδιόμορφη διαλεκτική των μηχανισμών της λήθης με εκείνους της μνήμης. Η έννοια της λήθης βρίσκει μια ενδιαφέρουσα αλληγορία στην *παλίρροια*, η οποία συνεχώς απειλεί με τις παλινδρομικές της κινήσεις να αφανίσει το νησί, αλλά που επίσης είναι και η αναγκαία ώθηση-ενέργεια για να τεθούν σε λειτουργία οι μηχανές της μνήμης. Για να παγιωθεί ένα αέναο παρόν, δραστηριοποιούνται ακριβώς οι μηχανισμοί της λήθης: *επιστροφή, αναστολή και επανεκκίνηση*³⁶. Μέσα σ' αυτούς η λήθη, παρότι μας οδηγεί σε όλους τους χρόνους –στο παρελθόν για να ζήσουμε την «επιστροφή», στο παρόν «για να σταθούμε στη στιγμή», στο μέλλον για να ζήσουμε την «επανεκκίνηση»– μας επαναφέρει τελικά στο παρόν:

Εδώ θα 'μαστε για πάντα, έστω κι αν φεύγουμε αύριο, επαναλαμβάνοντας διαδοχικά τις στιγμές της εβδομάδας, χωρίς να μπορούμε ν' απαλλαγούμε απ' τη συνείδηση που είχαμε σε καθεμία απ' αυτές, γιατί έτσι μας κατέγραψαν οι συσκευές· αυτό θα μας επιτρέψει να αισθανόμαστε ότι ζούμε μια ζωή πάντα καινούργια, γιατί σε κάθε στιγμή της προβολής δεν θα υπάρχουν άλλες αναμνήσεις από εκείνες τις οποίες είχαμε τη στιγμή που αντιστοιχεί στην καταγραφή, και γιατί το μέλλον, που τόσες φορές έχει μείνει πίσω, θα διατηρεί πάντα τα γνωρίσματά του (σ. 113).

Η ουτοπία του Μορέλ ενεργοποιεί το «πάγωμα» του χρόνου σε ένα παρόν αποκομμένο από το παρελθόν αλλά και από ένα πιθανόν μέλλον, ένα είδος αναστολής παρόμοιο με την αναστολή της ύπαρξης τη στιγμή του έρωτα που απαιτεί τη λήθη όσων προηγούνται και έπονται, τη συγχρονία, το σταμάτημα του χρόνου στον κοινό χρόνο των εραστών. Επίσης, με την αέναη επαναπροβολή της αιώνιας εβδομάδας, τα ολογράμματα βιώνουν μια αέναη «επανεκκίνηση», ξαναβρίσκουν το μέλλον τους έχοντας ξεχάσει το παρελθόν, σαν να γεννιούνται σε κάθε επαναπροβολή τους και να βιώνουν από την αρχή το ταξίδι τους στο νησί:

Η περιστροφική αιωνιότητα μπορεί να φαίνεται αποτρόπαιη στο θεατή· είναι ικανοποιητική για τα άτομα που τη νέμονται. Απαλλαγμένοι από κακές ειδήσεις και αρρώστιες, ζουν πάντα σαν να ήταν η πρώτη φορά χωρίς να θυμούνται τις προηγούμενες. Χώρια απ' αυτό, με τις διακοπές που επιβάλλει το καθεστώς των παλιροποιών, η επανάληψη δεν είναι δυσβάσταχτη (σ. 125).

Ο ίδιος ο αφηγητής, λίγο πριν πεθάνει, βιώνει μια εμπειρία «επιστροφής» –παρόμοια με το παραλήρημα της κατοχής ενός ατόμου από ένα προγονικό πνεύμα– που τον επιστρέφει σε ένα αρχέγονο μυθικό παρελθόν κάνοντάς τον να ξεχνά το παρόν και το πρόσφατο παρελθόν³⁷. Πριν χαθούν τελείως οι αισθήσεις του, ο αφηγητής «καταλαμβάνει» ήδη μια θέση σε ένα κυριολεκτικά μυθικό, κατασκευασμένο από τον ίδιο, ιδανικό ερωτικό παρελθόν, στο οποίο «βιώνει» τη σχέση του με τη Φαουστίνα.

Η «αρχαιοθέτηση» της πραγματικότητας αποδίδεται λοιπόν μέσα από μια θρασυματική αντίληψη και μνήμη, συνειδητές και ασυνειδητές αλλοιώσεις από τη διαλεκτική της μνήμης και της λήθης, ενώ η ολική επανασύνθεση του αρχείου παραμένει πάντα μια αμφίβολη υπόθεση. Το αρχείο ανάγεται άλλωστε σε μια ανοικτή, εν εξελίξει διαδικασία, καθώς κάθε αρχαιοθέτης το ανοίγει, το οικειοποιείται και του προσθέτει στοιχεία. Η σύλληψη, καταγραφή και αναπαραγωγή της υποκειμενικότητας ως αρχείου δεν αντιστοιχεί συνεπώς σε ένα εύτακτο, παγιωμένο υποκείμενο. Το υποκείμενο είναι ένας «επιζών», με την έννοια αυτού που *απομένει*, με τα κενά και τις απώλειες, τα θραύσματα της συνειδήσής του, που επιβιώνουν από την υποτιθέμενη αρχική ολότητά του. Επιζών είναι επίσης και με την έννοια ότι ενοικεί μια ενδιαμέση, φασματική ζώνη, καθώς εμφανίζεται και εξαφανίζεται ανάλογα με τη λειτουργία των μηχανών προβολής.

Μια συνολική ερμηνευτική θεώρηση του μυθιστορήματος αναδεικνύει, ως «ομοίωμα» του κειμένου, την περιφέρμη «Απολογία προς επιζώντες», που εξ αρχής ήθελε να συγγράψει ο αφηγητής: το μυθιστόρημα δηλαδή συνιστά απολογία για το έγκλημα της εγγραφής που διέπραξε ο Μορέλ κατά των φίλων του και του εαυτού του αλλά και προσωπική απολογία του αφηγητή για την «επιβίωσή» του από τη θανατική καταδίκη και την αυτοκτονική εγγραφή του στη μηχανή. Η απολογία του αφηγητή,

που αναδιπλασιάζει τη σκηνή της απολογίας του Μορέλ απέναντι στους ακούσια αιώνια «επιζώντες» φίλους του, απευθύνεται προς τους μελλοντικούς κριτές και αναγνώστες του. Εξάλλου, κάθε αρχείο για να επιτελέσει τη *σωστική* λειτουργία του δεν αφορά μόνο το παρελθόν αλλά είναι εγγενώς στραμμένο στο μέλλον, όχι μόνο προς τον μελλοντικό αποδέκτη του αλλά και φέροντας το ίδιο μια ιδιότυπη εμπειρία *υπόσχεσης για επιβίωση*. Το ανθρώπινο υποκείμενο ως αρχείο εναποθέτει τη διαφύλαξή του και την επιβίωση του στον Άλλον: εδώ αιτείται τη συμπλήρωση του αρχείου των ομοιομάτων με την εγγραφή και την παρείσφρηση πλέον του αφηγητή και στην ίδια τη συνείδηση της Φαουστίν. Η έκκληση του αφηγητή για την παρέμβαση του μελλοντικού αναγνώστη στο αρχείο του επέχει τη θέση μιας αίτησης απονομής χάριτος. Προσβλέπει σε μια «πράξη ευσπλαχνική», όπως την αποκαλεί, για την ολοκλήρωση της ευτυχίας του και την αληθινή επιβίωσή του, η οποία περνάει διττώς μέσα από την συνείδηση του Άλλου.

Το μυθιστόρημα αυτό, με έναν προβληματισμό εξαιρετικά σύγχρονο για τον κεντρικό ρόλο της μνήμης στην επιβίωση του ανθρώπινου είδους και την ουτοπική φαντασίωση μιας τεχνολογικής προσομοίωσης του χωροχρόνου και του ανθρώπινου υποκειμένου με σκοπό τη διάσωσή τους, προσφέρει ένα ενδιαφέρον έρεισμα για να επανέλθει κανείς αναστοχαστικά στις ανησυχίες που εκφράστηκαν από τους W. Benjamin, J. Baudrillard και P. Virilio περί της εξαφάνισης του αυθεντικού και της πραγματικότητας μέσα από την τεχνολογική αναπαραγωγή τους. Επισημάναμε ότι η απόλυτη πιστότητα της τεχνολογικής αναπαραγωγής του πρωτοτύπου, που οδηγεί στην αχρήστευση και την αντικατάστασή του από ένα άφθαρτο ομοίωμα, στο μυθιστόρημα του Κασάρες υπονομεύεται από τους ποικίλους μηχανισμούς της μνήμης: οι τελευταίοι αναδεικνύουν τη μη γραμμική σύλληψη του χωροχρόνου, τις ομοιότητες της τεχνολογικής καταγραφής με την αισθητική λογοτεχνική γραφή, όπως και την αδυναμία εντέλει σύμπτωσης πραγματικότητας και αναπαράστασής της. Στη δυναμική της παρείσφρησης και στις κρίσεις της μνήμης και της αναπαράστασης υποστηρίξαμε ότι σκιαγραφείται αυτό που ονομάσαμε *αισθητική της επιβίωσης*: η επιβίωση του υποκειμένου ως «συνείδησης», όπως και εκείνη του χωροχρόνου ως «παρόντος», επιτυγχάνεται μέσω της δυναμικής σύλληψής τους ως εσαεί ανοικτά και διανοιγόμενα *αρχεία*. Αρχεία στα οποία παρεισφρέουν και συναιρούνται παράλληλοι κόσμοι και διαστάσεις, το εγώ και ο Άλλος, η ζωή και ο θάνατος, το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον αλλά και ο ατομικός και ο συλλογικός χρόνος.

Βιβλιογραφία

- Άγιος Αυγουστίνος, *Εξομολογήσεις*, μτφρ. Φρ. Αμπατζοπούλου, τ. Ι-ΙΙ, Πατάκης, Αθήνα 1999.
- Augé, Marc, *Les formes de l'oubli*, Rivages Poche, Paris 2001.
- Augé, Marc, *Où est passé l'avenir?*, Éditions du Panama, Paris 2008.
- Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Paris 1971.
- Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*, μτφρ. S. F. Glaser, The University of Michigan Press, Michigan 1994.
- Benjamin, Walter, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», στο *Illuminations*, μτφρ. H. Zohn, Schocken Books, New York 1969, σ. 217-252.
- Blanchot, Maurice, *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, μτφρ. Δ. Δημητριάδης, Εξάντας, Αθήνα 1970.
- Blanchot, Maurice, *Η λογοτεχνία και το δικαίωμα στο θάνατο*, μτφρ. Ν. Ηλιάδης, Futura, Αθήνα 2003.
- Block de Behar, Lisa, *Borges: The Passion of an Endless Quotation*, μτφρ. W. Egginton, State University of New York Press, New York 2003.
- Cano, Luis C., *Tiempo y analogia: La ciencia ficción en la narrativa hispanoamericana*, Pennsylvania State University, Pennsylvania 1999.
- Casares, Adolfo Bioy, *La invención de Morel*, Penguin, New York 1996.
- Derrida, Jacques, *Πλάτωνος Φαρμακεία*, μτφρ. Χ. Γ. Λάζος, Άγρρα, Αθήνα 1990.
- Derrida, Jacques, *Η έννοια του αρχείου*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Εκκρεμές, Αθήνα 1996.
- Derrida, Jacques, *Μαθαίνοντας να ζεις εν τέλει: Συνέντευξη με τον Jean Birnbaum*, μτφρ.-σημ. Β. Μπισσώρης, Άγρρα, Αθήνα 2006.
- Deleuze, Gilles, *Cinema 2: The Time-Image*, μτφρ. H. Tomlinson/R. Galeta, The Athlone Press, London 1989.
- Deleuze, Gilles, *Proust and Signs: The Complete Text*, μτφρ. R. Howard, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000.
- Farge, Arlette, *Le goût de l'archive*, Seuil, Paris 1989.
- Huyssen, Andreas, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford 2003.
- Jameson, Fredric, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, London/New York 2005.
- Jameson, Fredric, *Οι αρχαιολογίες του μέλλοντος: Η επιθυμία που λέγεται ουτοπία και άλλες επισημονικές φαντασίες*, μτφρ. Μ. Μανρωνάς, τ. Ι, Τόπος, Αθήνα 2008.
- Κασάρες, Αδόλφο Μπιού, *Η εφεύρεση του Μορέλ*, μτφρ. Α. Κυριακίδης, Πατάκης, Αθήνα 2004.
- Leite, Afonso Celso Lana, *Articulação do simulacro na Invenção de Morel*, Uberlandia 2008.
- Moravec, Hans, *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence*, Harvard University Press, Harvard 1988.
- Μπόρχες, Χόρχε Λουίς, *Δοκίμια*, μτφρ. Α. Κυριακίδης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007.
- Ricoeur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris 2000.
- Terdiman, Richard, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Cornell University Press, Ithaca/London 1993.
- Virilio, Paul, *The Aesthetics of Disappearance*, μτφρ. Ph. Beitchman, Semiotext(e), New York 1991.

Σημειώσεις

1. Για την κρίση των αναπαράστάσεων του χωροχρόνου σήμερα και την ανάγκη επανασύλληψης της έννοιας, πρβλ. M. Augé 2008, σ. 7-15, 117-125 και A. Huyssen 2003, σ. 4.
2. Για τη σχέση ουτοπίας και επιστημονικής φαντασίας, βλ. F. Jameson 2005, σ. 288-289. Οι παραπομπές γίνονται στο πρωτότυπο αγγλικό κείμενο γιατί η μετάφραση στα ελληνικά είναι μερική (F. Jameson 2008).
3. A. Μπ. Κασάρες 2004, σ. 14.
4. Το όνομα του Μορέλ παραπέμπει διακειμενικά όχι μόνο στην αρχική *Ουτοπία* του Μορ αλλά και σε ένα άλλο νησί-ουτοπία, εκείνο του εκκεντρικού εφευρέτη δόκτορος Μορώ του H. G. Wells στο ομώνυμο μυθιστόρημα.
5. Επέλεξα να χρησιμοποιήσω την ισπανική εκδοχή του ονόματος της ηρωίδας Faustine για να είναι εμφανής η σημαίνουσα διακειμενική αναφορά στον Φάουστ, η οποία χάνεται με την μεταγγραφή του ονόματος στην ελληνική μετάφραση ως Φοστίν.
6. Πρβλ. F. Jameson 2005, σ. 232-233.
7. J. Baudrillard 1994 και P. Virilio 1991.
8. Ένα τρίτο συμπληρωματικό επίπεδο αρχειοθέτησης παρέχει ο υπομνηματισμός του εκδότη του χειρογράφου του αφηγητή, το οποίο όμως για λόγους οικονομίας χώρου δεν αναλύουμε περαιτέρω εδώ.
9. J. Derrida 1996, σ. 16.
10. Ειδικότερα για τη σχέση των αρχείων με την έννοια της δικαιοσύνης, βλ. A. Farge 1989.
11. Ικανοποιημένος από το έργο του δηλώνει ότι «Τώρα πια δεν μένουν στο ημερολόγιό μου αδιευκρίνιστα σημεία» (σ. 145). Ωστόσο το ανέφικτο του εγχειρήματος επισημαίνεται και από την υποσημείωση του εκδότη του χειρογράφου («Μένει το πιο απίστευτο: η σύμπτωση, στον ίδιο χώρο, ενός αντικειμένου και της πλήρους εικόνας του»). Ο τελευταίος σε κάθε ευκαιρία επιχειρεί να μας πείσει για την πιστότητα απόδοσης του πρωτοτύπου (σ. 141) και μέσα από τις υποσημειώσεις του, που συμπληρώνουν ή αμφισβητούν ανοικτά την ακρίβεια της αφήγησης του συγγραφέα-αφηγητή, και αποτελούν με τη σειρά τους ένα ακόμη επίπεδο αναδιπλασιασμού της καταγραφής της πραγματικότητας (βλ. υποσημ. 8).
12. Πρβλ. J. Derrida 2006, σ. 60-61: «είμαστε δομικά επιζώντες, σημαδεμένοι από τη δομή του ίχνους και της διαθήκης».
13. *Αυτόθι*, σ. 27.
14. Πρβλ. J. Derrida 1996, σ. 28-29 για την αντι-αρχεϊκή ενόρμηση του θανάτου, της επιθετικότητας, της καταστροφής, η οποία ενοικεί στην καρδιά του αρχείου, αντιστρατεύεται την ενόρμηση της συντήρησης, την ενόρμηση του αρχείου και το καταστρέφει, δεν αφήνει ίχνη, εισάγει τη λήθη, την εκμηδένιση της μνήμης.
15. *Τίμαιος*, 26 b-c: «Πόσο δίκιο έχουν αυτοί που λένε πως ό,τι μαθαίνει κανείς από παιδί μένει για πάντα χαραγμένο στη μνήμη του [...] Παρακολουθούσα, βλέπεις, με τόσο πάθος, με τόση χαρά τη διήγηση, ήταν και ο γέροντας τόσο πρόθυμος να με διδάξει απαντώντας στις αλλεπάλληλες ερωτήσεις μου, ώστε εντυπώθηκαν όλα μέσα μου σαν ανεξίτηλα εγκαύματα».
16. M. Blanchot 2003, σ. 36-38.
17. Για την έννοια της «υπερπραγματικότητας» κατά τον J. Baudrillard, βλ. J. Baudrillard 1994, σ. 1-3 και σ. 105-109. Για μια ανάλυση αυτής της διάστασης του μυθιστορηματος σε ισπανικές διατιβές, βλ. Luis C. Cano 1999, σ. 212-238· A. C. L. Leite 2008.
18. W. Benjamin 1969, σ. 221.
19. Πρβλ. J. Derrida 1990, σ. 114-148.
20. Βλ. H. Moravec 1988.

21. Πρβλ. M. Blanchot 1970, σ. 208.
22. F. Jameson 2005, σ. 15.
23. *Αυτόθι*, σ. 99-100.
24. G. Deleuze 1989, σ. 100.
25. Thomas Robert Malthus, *An Essay on the Principle of Population*, 1826. Στο μυθιστόρημα γίνεται αναφορά στον Άγγλο οικονομολόγο και στην απαισιόδοξη θεωρία του για τον ρυθμό αύξησης του πληθυσμού που τείνει να είναι ταχύτερος από τον ρυθμό αύξησης των μέσων διατροφής. Ο αφηγητής, που τον απασχολεί το πρόβλημα αυτό και δηλώνει ότι προτίθεται να γράψει ένα «Εγκώμιο του Μάλθους», το επιτυγχάνει με το ίδιο το μυθιστόρημα, το οποίο μέσω της εφεύρεσης του Μορέλ προτείνει λύση στο πρόβλημα του υπερπληθυσμού.
26. Η Lisa Block de Behar (2003, σ. 43-54) επισημαίνει ότι και ο Κασάρες, όπως και ο φίλος και συνάδελφός του Μπόρχες, φαίνεται να έχουν επηρεαστεί τόσο στη σύλληψη των παράλληλων κόσμων στον χωροχρόνο όσο και στην κυκλική σύλληψη της ιστορίας και του χρόνου από τις θεωρίες του Γάλλου ακτιβιστή Louis-Auguste Blanqui και την επαναστατική του στράτευση ενάντια στις διαφορετικές μορφές κοινωνικής καταδυνάστευσης.
27. Πρβλ. G. Deleuze 2000, σ. 56-58.
28. *Αυτόθι*, σ. 24-39.
29. Για μια ενδιαφέρουσα πραγμάτευση της έννοιας της αιώνιας επιστροφής στον Νίτσε, πρβλ. G. Deleuze, *On Nietzsche*, μτφρ. H. Tomlinson, Continuum, London/New York 1983, σ. 63-64.
30. Χόρχε Λ. Μπόρχες, «Ο κυκλικός χρόνος», *Δοκίμια*, μτφρ. Α. Κυριακίδης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007, σ. 177-180.
31. R. Barthes 1971, σ. 23.
32. F. Jameson 2005, σ. 174.
33. J. Derrida 1996, σ. 38.
34. Πρβλ. R. Terdiman 1993, σ. 344-359.
35. Για τον ρόλο της λήθης και τις αλληλοδιαπλοκές της με τη μνήμη, μέσα από την πλαισίωσή της σε μια ερμηνευτική της ιστορικής κατάστασης των ανθρώπων όντων, πρβλ. P. Ricoeur 2000, σ. 536-589.
36. Πρβλ. M. Augé 1998, σ. 75-118.
37. Πρβλ. «Τον τελευταίο καιρό αφοσιώθηκα στο να δοκιμάζω κάτι καινούριες ρίζες. Στο Μεξικό, νομίζω, οι ινδιάνοι ξέρουν να φτιάχνουν ένα αφέψημα από χυμό ριζών –αυτό είναι η ανάμνηση (ή η λήθη)– που σε κάνει να παραληρείς για πολλές μέρες» (σ. 64).