

**Vida y muerte en los hiatos de la memoria,
de los recuerdos y del olvido en *Autobiografía de Irene* y *Funes, el memorioso***

Iaranda Jurema Ferreira Barbosa
Universidad Federal de Pernambuco, Brasil

Resumen

El tema de la memoria es algo recurrente en inúmeras manifestaciones artísticas. En literatura, más específicamente, encontramos los elementos mnemónicos trabajados bajo la mirada de la ficción y mezclados con las imágenes creadas por los personajes que recurren a los recuerdos y a la imaginación. Aunque debamos considerar que autobiografías, biografías, relatos y testimonios nos son presentados por los autores de un modo imaginado, sin embargo, en no pocas veces, es tan verosímil que nos impresiona. Fue en esta perspectiva que decidimos hacer un análisis comparatista de los cuentos *Autobiografía de Irene* – Silvina Ocampo – y *Funes, el memorioso* – Jorge Luis Borges. Los textos presentan narradores memorialistas, aspectos consonantes, disonantes e intersecciones que amplían las discusiones respecto la memoria, los recuerdos y el olvido. Mientras la protagonista del cuento ocampiano posee el don de la premonición y la imposibilidad de recordar el pasado, el personaje del cuento borgeano es incapaz de olvidarse del pasado o de cualquier otra imagen que llegue a sus ojos o a su pensamiento. Uno de los objetivos del trabajo fue discutir como los autores trabajan las cuestiones relacionadas a la memoria colectiva, a la memoria histórica y a la memoria individual. Además, analizamos cómo ellos abordan la linealidad del tiempo y como presente, pasado y futuro están imbricados en las narrativas. También hicimos hincapié en el hecho de cómo, en los cuentos, monumentos, ceremoniales, lápidas, epitafios y fotografías tornan inseparables la tríade: memoria, escrita y muerte. Para apoyar teóricamente nuestra investigación trabajamos, principalmente, con estudiosos como PÊCHEUX (1999), RICOEUR (2003), BERGSON (1999) y DEVALLON (1999).

* * *

“(…) não há como não considerar o fato de que a memória é feita de esquecimentos, de silêncios. De sentidos não ditos, de sentidos a não dizer, de silêncios e de silenciamentos” (ORLANDI, 1999).

¿El olvido es condición *sine qua non* para que haya memoria? ¿Es posible vivir sin olvidarse de nada? ¿Hasta qué punto nuestros recuerdos son fiables? ¿Podemos confiar en nuestras reminiscencias y afirmar que son verdaderas? ¿Después de morir, continuamos vivos en la memoria

de los que se quedaron? Memoria, olvido, recuerdos. Tales temas y preguntas hacen parte de una miríada de (im)posibilidades de contestaciones frente a las que el lector se depara al leer los cuentos *Autobiografía de Irene* de la escritora argentina Silvina Ocampo y *Funes, el memorioso* del escritor argentino Jorge Luis Borges.

Los movimientos de dislocarse y reemplazarse a través de los elementos mnemónicos permean las obras de modos divergentes y convergentes al mismo tiempo. La narración en primera persona en *Autobiografía de Irene* y en tercera persona en *Funes, el memorioso* nos revela que en ambos cuentos, los únicos testigos son los narradores memorialistas. Las impresiones y los recuerdos se apoyan sobre sus memorias. Los personajes, solitarios y melancólicos, están solos tanto para evocar tales impresiones como para ser la propia evocación, como en el caso de Funes y también revivirlas a través de la memoria.

Por un lado, *Irene*, una persona que adivina no sólo su futuro como el futuro de las personas que están a su alrededor, pierde la capacidad de recordar “(...)Creo que esa falta esencial de recuerdos, en mi caso, no provenía de una falta de memoria: creo que mi pensamiento, ocupado en adivinar el futuro, tan lleno de imágenes, no podía demorarse en el pasado.” (OCAMPO, p. 97). Por otro lado, Funes, alguien que consigue saber la hora sin mirar el reloj o el cielo, es incapaz de olvidarse de algo: *Me dijo que hacia 1886 había discurrido un sistema original de numeración y que en muy pocos días había rebasado el veinticuatro mil. No lo había escrito, porque lo pensado una sola vez ya no podía borrarésele.* (BORGES, p. 54).

Los elementos reminiscentes, presente, pasado y futuro están íntimamente imbricados tanto en la narrativa de Borges como en la narrativa de Ocampo. Mientras Silvina Ocampo refuta la linealidad del tiempo y construye una obra circular en la cual presente, pasado y futuro se mezclan y el final es *facsimile* del inicio, Borges crea una obra lineal con inicio, medio y fin. Es decir, ambas historias son fruto de los recuerdos de narradores memorialistas. Sin embargo, Silvina Ocampo escribe una obra que, inexorablemente, será re-empezada siempre que el lector-llegue al final. Borges, a su vez, hace con que la historia sea re-contada no a través del propio Funes, sino a través de un narrador que dice ser, su narración, la más sencilla de todas, pues otras personas también contaron o contarán la historia de Funes. La necesidad de registrar las historias revela el miedo de la muerte social concretizada por el olvido:

(...) Me parece muy feliz el proyecto de que todos aquellos que lo trataron escriban sobre él; mi testimonio será acaso el más breve y sin duda el más pobre, pero no el

menos imparcial del volumen que editarán ustedes. (...) (BORGES, p. 51).

La improbable persona que lea estas páginas se preguntará para quién narro esta historia. Tal vez el temor de no morir me obligue a hacerlo. Tal vez sea para mí que la escribo: para volver a leerla, si por alguna maldición siguiera viviendo. Necesito un testimonio. Me aflige sólo el temor de no morir. En realidad pienso que lo único triste que hay en la muerte, en la idea de la muerte, es saber que no podrá ser recordada por la persona que ha muerto, sino, únicamente, y tristemente, por los que la vieron morir. (OCAMPO, p. 93).

A través del registro, Funes no hace parte solamente de la memoria colectiva. Él hace parte de la memoria histórica. El epíteto que acompaña su nombre, *el memorioso*, indica que él se volvió un mito y, que por lo tanto, distinto de las memorias colectiva e individual, resistirá al tiempo. De forma diferente a la memoria histórica, la memoria colectiva no ultrapasa el límite del grupo, pues lo que está en la conciencia del grupo desaparecerá con los miembros de este último. Por otro lado, Irene no hace parte de la memoria colectiva, sino que la memoria colectiva hace parte de ella. Además, el personaje no se vuelve un mito ni, tampoco, entra para la historia, sino que permanece eterno e inmortal a partir del momento que su doble aparece al final de la narrativa y escribe su biografía. Irene no desea la muerte, por el contrario le teme. Luego, el doble es, freudianamente hablando, la negación narcisística de la muerte.

Mientras la memoria de Funes es construida a partir de un pasado aprehendido por la historia e imaginado debido a su condición física tras el accidente, Irene tiene recuerdos de un pasado vivido y constituido a través de otras memorias.

La encrucijada de memorias en la cual nos encontramos al leer las obras nos incita a hacer hincapié en la imposibilidad de una memoria individual pura, pues aunque los relatos partan de una persona y de sus experiencias individuales, estamos incluidos dentro de un grupo. El inter/entrecruzamiento de recuerdos se mezcla con las huellas de la historia, de la comunidad y de las personas. Metafóricamente, podemos decir que un músico puede crear una melodía nueva, bastante original, inédita, sin embargo ella partió de una escala de notas musicales pre-existentes. Para Halbwachs, (1990, p. 71):

É nesse sentido que a história vivida se distingue da história escrita: ela tem tudo o que é

preciso para constituir um quadro vivo e natural em que um pensamento pode se apoiar, para conservar e reencontrar a imagem de seu passado.

La aporía también se revela cuando nos vemos en una paradoja frente a las memorias de Irene y Funes: ¿podemos, queremos, conseguimos olvidar todo o no olvidar nada? ¿para qué/por qué recordar? Funes aparece para que pensemos cómo nuestro mundo post-moderno¹ y nuestra memoria social están presentes y almacenados en la media, en los ordenadores y en los dispositivos electrónicos “(...) *Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso.*” (...) (BORGES, p.54). Nosotros, en cuanto sujetos sociales informatizados, no tenemos la obligación o la necesidad de acordarnos de todo, o mejor, no precisamos recordar nada, pues todo está archivado y a un *clic*. Lo que olvidamos es que la memoria social *está y somos* nosotros. Irene nos muestra nuestra imposibilidad de vivir el presente, pues estamos todo el tiempo proyectando la vida para el futuro de la misma manera que también pasamos mucho tiempo pensando en lo que se fue. Nos olvidamos de que no tenemos lo que pasó ni tampoco lo que vendrá.

Segundo Ricoeur (2003, p. 655):

(...) Para reencontrar el presente, hay que suspender los vínculos con el pasado y el futuro, como en los juegos de inversión de roles. Para abrazar el futuro, hay que olvidar el pasado en un gesto de inauguración, de comienzo, de re-comienzo, como en los ritos de iniciación. (...)

La dificultad de reencontrar el presente se da, principalmente, por el hecho de estarnos en constante dislocamiento y, por supuesto, en contacto con los más diversos objetos e imágenes. No hablamos solamente de un dislocamiento físico, sino un dislocamiento imaginario u onírico, un movimiento proporcionado por la lectura, por los olores, por los gustos, por los sentimientos. Al salir de donde estamos, observamos y evocamos las imágenes que pueden venir del interior (Irene) o del exterior (Funes) y que despiertan impresiones y aguzan sentidos que nos hacen ir a buscar los saberes. Ni todas las imágenes pueden, y a veces no deben, ser percibidas de la misma manera. Mi cuerpo, mis experiencias y mi vivencia, por ejemplo, tendrán que encargarse de interpretar lo que

¹ Utilizamos el término post-moderno debido al sentido común. Estamos conscientes de todos los “problemas” filológicos, ideológicos y conceptuales que envuelven el término.

veo o lo que siento. La *percepción*, la *afección* y la *representación* (BERGSON, 1999), están directamente ligadas al exterior, al interior y al resultado, respectivamente. Es decir, mi cuerpo y mi cerebro perciben algo que está a mi alcance, tal objeto me afecta de determinada manera y yo, tras procesarlo, lo devuelvo para la realidad como me parezca más apropiado o mejor representado.

Aún según Bergson (1999, p. 58):

Para que a percepção seja percebida, não é preciso jogar luz no objeto, mas obscurecer algumas partes dele a fim de focalizá-lo melhor, colocá-lo em primeiro plano, pô-lo em destaque, não totalmente, mas parcialmente, iluminar a face do objeto que nos interessa.

Irene habla de las fotografías, de los espejos y de las imágenes reflejadas:

“Varias veces imaginé mi muerte en los espejos, con una rosa de papel en la mano.”
(...) *“Hoy estoy muriéndome con el mismo rostro que veía en los espejos de mi infancia.”* (...) (OCAMPO, p. 93);

“Pareces un viejo en este momento. Mírate en un espejo. No había ningún espejo cerca. Se miró en mis ojos” (OCAMPO, p. 99);

Confesaré que me equivoqué de modo extraño al prever mi fotografía: aunque la encontré parecida, no reconocí mi imagen.” (OCAMPO, p. 101).

Los espejos duplican el mundo e impiden su finitud. El adagio dice que los ojos son el espejo del alma, entonces, el alma de Irene es infinita. Las fotografías captan la imagen y, más que registrar, hacen con que el momento y las expresiones perduren en el tiempo para que ellos sean conocidos y visitados. Sin embargo, en el caso de Irene, los espacios, las imágenes y los momentos son siempre *revisitados*, *revividos*, *rememorados* *“Toda morada nueva me parecerá antigua y recordada.”* (OCAMPO, p. 93)

Mientras el desplazamiento de Irene es físico, el de Funes es imaginario. Él modifica su realidad. Sus espacios son imaginados, creados, remodelados a través del dispositivo complejo de su memoria. El mundo de Irene es realismo. El de Funes es idealismo. Las imágenes son percibidas, asimiladas y reintroducidas, de modo subvertido, en la realidad. Para Funes, todo tenía otra

representación diferente a la real:

No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). (BORGES, p. 54).

Citamos Pêcheux (1999, p. 55) para intentar aclarar lo que quiere decir la interpretación que Funes da para los perros: *“não é uma imagem legível na transparência, mas uma imagem opaca e muda aquela da qual a memória “perdeu” o trajeto da leitura.*

Se debe destacar que mientras el narrador del cuento borgeano abre espacio para la creación y para la fantasía, el personaje ocampiano no demuestra llenar los espacios mnemónicos con fantasía. La riqueza de detalles es lo que hace de Funes un mito y de Irene alguien que revivió profundamente e inúmeras veces el mismo acontecimiento:

(...)“En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado. (...) (BORGES, p. 54).

(...)Una rosa, un vano adorno con olor a trapo y con un nombre escrito en uno de sus pétalos. No necesito aspirarla, ni mirarla: sé que es la misma. (OCAMPO, p. 93).

Funes poseía la necesidad de crear, de imaginar, de hacer lo que le era posible debido a su condición: pensar. Él sabía de su poco tiempo de vida: (...)”*Notaba los progresos de la muerte, de la humedad.*”(...); (...) *Le era muy difícil dormir. Dormir es distraerse del mundo.* (...). (BORGES, p. 54).

Dice Devallon (1999, p. 25) que: *“para que haja memória, é preciso que o acontecimento ou o saber registrado saia da indiferença, que ele deixe o domínio da insignificância”*. Percibimos las imágenes como operadoras de la memoria social a partir del momento que damos, o somos inducidos a dar, significación e importancia a ellas. O sea, los signos por sí solos nada significan. Ellos solamente significan algo cuando se relacionan a otros signos. Es a través de esa relación que vamos dando sentido a nuestras vidas.

Hemos llegado a un momento fundamental de nuestra reflexión: ¿hasta qué punto lo que

hace parte de mi rememoración también es parte complementaria de mi imaginación, de mis fantasías o de los dos elementos? ¿Quiénes pueden confirmar lo ocurrido? No estamos interesados en caminar por el plan de la verdad o de la mentira, sino de una realidad ficcionalizada. Como si fuéramos poderosos o dignos de tamaño don, podemos invocar a las musas, que saben más que nosotros, para que ellas nos ayuden a llenar los espacios, los vacíos, los hiatos de nuestros recuerdos. Sin embargo podemos, nosotros, ser las propias musas, podemos ser mitos, podemos ser historia, podemos ser individuos. Podemos, como dice Aristóteles, contar algo no como ocurrió, sino como podría haber ocurrido, pues *“Es preferible elegir el imposible verosímil que el posible increíble.”* (...) [el historiador y el poeta] *difieren entre sí porque uno escribió lo que ocurrió y el otro lo que podría haber ocurrido.* (...) (ARISTÓTELES, 2001, p. 41, traducción nuestra).

De una manera o de otra, recurrimos a las ideas y damos movimientos a las imágenes. Elegimos los momentos y los acontecimientos que nos son relevantes y que nos afectan de determinado modo para (re)recontarlos, por ejemplo, con el propósito de expurgar algún trauma, alguna duda, alguna deuda. La importancia y el significado de las imágenes están íntimamente ligadas con nuestros sentimientos. Nuestras rememoraciones son fruto de una selección de hechos buenos y malos que nos componen como si fuéramos un mosaico. Esperamos, mismo rememorando, algo inesperado y/o algo inédito. Estamos en busca de la esperanza de una epifanía. Es decir, buscamos encontrar la última pieza del rompecabezas en la expectativa de conseguir ver la imagen completa.

La rememoración nos proporciona una sensación profunda de realización en el sentido de comprender el sentido de los elementos, pues todo puede estar en el amago de ellos o de las personas. Rememorando determinadas situaciones podemos considerar, a partir de aquel momento, sentir como solucionado, completado, aquello que estaba difícil de conseguir resolver y componer.

Al hablar de rememoración y olvido, es perceptible que las narrativas poseen características que nos hacen identificarlas, simultáneamente, como anfibias y dispares en cuanto forma, propósitos y cuestionamientos. La armonía de dos temas, aparentemente, distintos está basada en más de un oxímoron. Ambos plurales y singulares, Silvina Ocampo y Borges nos incitan a desvendar los misterios, transitar en el limbo y trillar los laberintos de los mundos de Irene y Funes. Los personajes están seguros de la insuficiencia del mundo en relación a ellos. Es decir, Irene y Funes son seres poderosos que están en una dimensión diferente de la nuestra e incomprensible por nuestra sociedad. Ellos y el mundo no tienen la misma medida. Ellos son más grandes que el mundo, por eso, no son comprendidos. Los personajes acogen en el alma todo lo que

se reporta a sus propias almas, que son permanentes e inmutables como el universo.

Las obras presentan una simultaneidad de pensamientos de la vida real que es transportada para los personajes. Además, el flujo de consciencia, la puntuación, la imbricación de voces y el hecho de utilizar las imágenes a través de la descripción minuciosa, pero sin excesos, genera el olvido de la descripción quedando, solo, la imagen.

Silvina Ocampo y Borges hacen con que nosotros nos interroguemos respecto al ambiente en que estamos. Ellos explicitan nuestra incapacidad de, en no pocas veces, adaptarnos o controlar la realidad de una sociedad caótica y en crisis de valores. Nuestros intentos no solo de programar exactamente, sino también dominar el futuro son imposibles. Aunque sepamos lo que va ocurrir, como es el caso de Irene, no podemos cambiar nada. Lo que podemos hacer es vivirlo como si fuera pasado.

Las obras, cada una a su modo, encierran aspectos de lo bello, de lo estético y de lo sensible. Ellas aspiran trascender el tiempo debido al hecho de que sus lenguajes están cargados de significados. Es imprescindible decodificar los signos y tensarlos con el propósito de extraer el máximo de significados que van más allá de lo que es posible en el uso normal de la lengua cotidiana.

Analizando las diégesis, concluimos que sus realidades textuales nos permiten actitudes y acontecimientos irreales que la “realidad realista” no nos permite. Cuando hablamos de “realidad realista” no estamos hablando de realista en cuanto escuela literaria, sino en cuanto la vida cotidiana. Es decir, una realidad que no tiene compromiso con el referente. Una realidad creada por la literatura que crea también, impredeciblemente, el referente y se compone independiente de él, pues la realidad y la verdad textual están fuera del texto. Una literatura que se explica por sí misma, que no depende visceralmente de un referente. O sea, no es la mimesis externa que cuenta, sino la mimesis interior, la capacidad de mimetizar y traer las obras para el cotidiano. La realidad y la verdad literarias están basadas en un pacto ficcional sellado entre la obra y el lector. Un pacto ficcional que encierra la idea de fingir para alguien y ese alguien aceptar el fingimiento. Toda obra literaria presupone que el otro existe y, por tanto, hay toda esa estructura de fingimiento y mimetismo que se realiza dentro de la obra, entonces, la literatura no es evaluada como verdad o mentira sino que hay una verdad textual en la cual el artista no mimetiza el objeto fielmente como él es, sino que muestra como podría haber sido. El artista sale del campo puramente de la aprehensión, manipula los signos y nos hace transitar en un mundo donde hay un proceso de mimetización, una arbitrariedad del signo y una unidad constituida a partir de una diversidad de interpretaciones. Pues

la incapacidad de aprehender lo real tal como él se presenta nos obliga a ejercer la función de urdir la narrativa. Somos invitados a participar del proceso de composición y finalización de las obras.

Luego, percibimos que todo texto es una respuesta a un determinado mundo. Él es institucionalmente inscripto y producido para su época. Hay un alcance inmediato del texto y del público que se incluye en aquel período. Por lo tanto, las relaciones de verdad, composición, interpretación, fingimiento y mímesis deben llevar al lector – o al crítico – a analizar lo que el autor dice, pero no lo que el autor quiere decir, pues lo que él dice está en el plano textual. Lo importante es entender lo que la obra dice y lo que la obra realiza.

Los personajes nos hicieron pensar respecto el hecho, las ganas y el miedo de morir y vivir. La mezcla de sentimientos nos invade siempre que nos acordamos que no hay vida sin muerte. Sin embargo dijo Ferreira Gullar que “*os mortos vêem o mundo pelos olhos dos vivos*”, es decir, podemos continuar vivos en la memoria de los que quedaron que, a la vez, necesitan de un sitio para llorar, sonreír y charlar con los que se fueron. Irene y Funes, con su autobiografía y biografía, respectivamente, nos mostraron la indisolubilidad de la tríade memoria, escrita y muerte.

Podemos olvidar todo, olvidar nada, renacer, duplicar nuestras almas y volvernos mito. El movimiento de recordar y olvidar despierta en nuestras mentes dudas que nos hacen reflejar que lo más importante no es la palabra verdadera, sino el sentido cierto de la palabra, pues ella no consigue alcanzar lo que de hecho ocurrió. Mejor: lo más importante no es la respuesta cierta, sino la pregunta cierta. Y tal pregunta, que se originó en busca de una respuesta, se vuelve otra y nueva interrogación.

Las narrativas, inolvidables, también nos hicieron pensar respecto al hecho de que olvidar no significa borrar, sino dejar las imágenes, las sensaciones, los olores y los gustos guardados en algún sitio para que ellos puedan ser (re)visitados siempre que tocamos algo y nos hace volver en el tiempo. Voluntariamente o no, tal regreso es imprescindible para que sepamos que estamos vivos y que somos capaces de sentir placer y dolor a través de las reminiscencias. Olvidar es dejar entreabierto un pasaje entre el presente y el pasado. Es poseer la posibilidad de ir y venir en el tiempo por medio de las rememoraciones.

Referencias

- ARISTÓTELES. *A arte poética de Aristóteles*. s/f. Consultada el 10 de diciembre 2013, <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>.
- BERGSON, Henri (1999). *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Traducción Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, Traducción de Matière et Mémoire. 291 p.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. s/f Ediciones La Cueva. p. 51-55.
- DEVALLON, Jean. “A imagem, uma arte de memória?” En: (1999) *Papel da Memória*. Pierre Achard. Traducción e introducción José Horta Nunes – Campinas, SP: Pontes, p. 23-32.
- GULLAR, Ferreira. *Os mortos*. s/f. Consultada el 15 de diciembre 2013, <http://www.poemasepensamentos.com.br/2010/10/os-mortos-ferreira-gullar/>.
- HALBWACHS, Maurice (1990). *A memória Coletiva*. Traducción Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice. 189 p. Traducción de La Mémoire Collective.
- OCAMPO, Silvina (1999). *Cuentos Completos I*. Buenos Aires: EMECÉ Editores, p. 97-102.
- ORLANDI, ENI P (1999). MAIO DE 1968: OS SILÊNCIOS DA MEMÓRIA. En: (1999) *Papel da Memória*. Pierre Achard. traducción e introducción José Horta Nunes – Campinas, SP: Pontes, p. 59-67.
- PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. En: (1999) *Papel da Memória*. Pierre Achard. traducción e introducción José Horta Nunes – Campinas, SP: Pontes, p. 49-56.
- RICOEUR, Paul (2003). *La memoria, la historia y el olvido*. Traducción Agustín Neira. Madrid: Editora Trotta, S.A., 684 p. Traducción de La Mémoire, l’histoire, l’oubli.