

MEMORIA DEL MUNDO CLÁSICO EN “FUNES EL MEMORIOSO”

Víctor Gustavo Zonana
UNCuyo - CONICET

*A Angélica, Laura y Lola;
a Hortensia y Plácido*

Resumen

El presente estudio tiene por objetivo comprobar la gravitación de determinados referentes de la cultura clásica en “Funes el memorioso”. Estos referentes se incorporan estratégicamente en la versión definitiva del relato. Los elementos fundamentales son la articulación retórica y mnemotécnica, el latín como lengua de cultura y los libros que hacen posible su aprendizaje, el capítulo XIV del libro VII de la Historia natural de Plinio el Viejo y el inicio de la “Oda XXX” del Libro tercero, de Horacio. Estos elementos no operan sólo como fuentes sino que inciden los dos momentos básicos de la enunciación, en la construcción de la fábula, en la configuración de los personajes y en la organización del discurso. A la vez, proveen ciertas incitaciones en cuanto a la correlación de los contenidos y determinan la comprensión de la memoria por contraste a la del protagonista. La presencia de determinados referentes de la cultura clásica está relacionada con experiencias del propio Borges quien las transforma ficcionalmente y las pone en boca del narrador, para generar un pacto de lectura autobiográfico con efectos específicos de realce de lo fantástico.

Palabras clave: Jorge Luis Borges - cultura clásica - memoria - mnemotecnica - retórica - Plinio el Viejo - Horacio

Abstract

The present study aims to check the gravitation of classic culture in "Funes the memorioso". Classic culture is incorporated strategically in the definitive version of the short story. The fundamental elements of classic culture incorporated are, the rhetorical and mnemonic articulation, Latin as culture language and the books that make possible its learning, the XIV chapter of the book VII of Natural History by Pliny the Elder and the beginning of the "Ode XXX" of the Book third, by Horace. These elements don't only operate as sources but rather they impact in the two basic moments of the enunciation, in the construction of the fable, in the configuration of the characters and, finally, in the organization of discourse. At the same time, they provide certain incitements as for the correlation of the contents. They also determine the understanding of memory for contrast to that of the main character. The presence of these elements of classic culture is related with Borges' own experiences which transforms them fictionally and puts them in the narrator's voice in order to generate an autobiographical reading pact.

Key words: *Jorge Luis Borges - classic culture - memory - mnemonics - rhetoric - Pliny the Elder - Horace*

Introducción

Como otras ficciones célebres de Borges, "Funes el memorioso" posee el don de una modernidad intangible. El relato parece interrogar a cada época y a cada lector desde una nueva perspectiva. De allí la multiplicidad de estudios críticos. Intentaré a continuación una síntesis de este panorama, al menos como he podido reconstruirlo.

Ciertos trabajos se aproximan al texto desde una perspectiva temática – filosófica - antropológica. Adolfo Prieto, ve en "Funes..." la representación de la imposibilidad humana de poseer uno de los atributos divinos, en particular, la capacidad de percibir y recordar el universo en su plenitud simultánea y heterogénea¹. Mario Goloboff interpreta la vigilia improductiva del protagonista

como metáfora del sometimiento del sujeto a la realidad en sus intersticios más insignificantes². Con una visión similar, Jaime Alazraki³ y Juan Arana⁴ señalan la inutilidad de una memoria totalizadora. Alazraki detecta además las correlaciones existentes entre la memoria de Funes y la del narrador que relata su caso⁵. Jon Stewart ha examinado la articulación de los principios del nominalismo: el cuento constituye una especie de *reductio ad absurdum* ficcional mediante la cual Borges refuta estos principios⁶. Riccardo Campa considera a Funes como imagen de un individuo privilegiado que -aislado del mundo social- logra captar las múltiples sugerencias de la naturaleza en su estado puro⁷.

Desde esta misma perspectiva, otros estudios analizan sus correspondencias con modelos contemporáneos de la cognición. Elisa Calabrese examina las relaciones entre las operaciones de ver – percibir - recordar y el lenguaje⁸. Eduardo Mizraji relaciona ciertos postulados del relato con las teorías actuales de la memoria⁹. Renate Lachmann ha estudiado los paralelos entre Funes y las observaciones de un caso patológico de “hipermnesia” reconstruido por el neurolingüista ruso Alexadr Luria¹⁰.

El cuento ha sido examinado en sus aspectos estilístico-retóricos. En esta línea de estudios podrían mencionarse los trabajos de Ana María Barrenechea, que observa las formas de expresión de la multiplicidad y sus efectos opresivos¹¹. Jaime Alazraki ha analizado las variantes textuales y del papel de los “*close up* sinecdóquicos” mediante los cuales el narrador revela una totalidad a partir de la concentración en un detalle¹².

Se han realizado estudios desde la perspectiva poética. Beatriz Sarlo ve en “Funes...” una especie de crítica irónica al realismo, más precisamente “[...] una imagen hiperbólica de los devastadores efectos del realismo absoluto”¹³.

Para cerrar este sucinto estado de la cuestión, puede mencionarse un trabajo reciente de Reynaldo Riva, quien lee “Yzur” de Leopoldo Lugones como un antecedente de “Funes...”, especialmente en lo que se refiere a los temas de la memoria perdida y recobrada¹⁴.

Por mi parte, me uno a esta serie de admiradores pero desde otro enfoque. En el presente estudio propongo un acercamiento desde la perspectiva de los intertextos y las referencias al mundo clásico. Aunque la admiración de Borges por ese mundo es ampliamente reconocida, en la bibliografía que he consultado sobre "Funes..." no se advierte una valoración de la incidencia que tales intertextos poseen, tanto en la configuración narrativa como en la determinación de una concepción particular de la memoria. Tampoco he encontrado referencias a este caso en trabajos que examinan la relación entre Borges y la cultura clásica¹⁵.

Mi hipótesis es que el mundo clásico no sólo incide como fuente, sino que también lo hace en todos los movimientos enunciativos del cuento mediante modos declarados y no declarados. El primer modo se refiere a la mención del latín y de los textos que permiten su cultivo: *De bello gallico* de Julio César, la *Historia natural* de Plinio el Viejo, el *Gradus ad Parnassum, ou nouveau dictionnaire poétique Latin-Français* y el *Thesaurus poeticus linguae latinae ou Dictionnaire prosodique et poétique de la langue latine* de Louis-Marie Quicherat (1799 - 1884) y, finalmente, el *De viris illustribus urbis Romae. A Romulo ad Augustum*, de Charles François Lhomond (1727-1794). El segundo, se refiere a la transformación de géneros clásicos como el panegírico, a la articulación retórica del texto en función de ciertas pautas de la mnemotecnia y a la alusión a un pasaje de la famosa "Oda XXX" (Libro III) de Horacio.

Para demostrar el peso de estas referencias, mi argumentación adoptará el siguiente plan: 1) una breve síntesis de la historia de la gestación del relato; 2) el reconocimiento de los movimientos de la enunciación presentes en el texto; 3) el análisis de la función de los referentes clásicos identificados (el latín como lengua, los aspectos retóricos, Plinio y Horacio) y la ponderación de su valor en las ideas que se contraponen acerca de la memoria; 4) las conclusiones permitirán efectuar algunas consideraciones sobre el modo de funcionamiento de la memoria cultural de Borges.

Comentarios sobre la génesis del cuento

Existen al menos dos tipos de testimonios que permiten reconstruir la gestación del relato. El primero consiste en el seguimiento de anticipos aparecidos en publicaciones periódicas, derrotero frecuente en la producción narrativa del autor. El segundo, son sus declaraciones.

Un anticipo de “Funes...”, se presentó de manera incidental en una nota crítica “Fragmento sobre Joyce” en la revista *Sur*, (1941). Luego se editó en forma completa en *La Nación*, el 7 de junio de 1942 con una ilustración de Alejandro Sirio. Fue, finalmente, incluido en la sección “Artificios” de *Ficciones* (1944) con muy pocas variantes respecto a la segunda versión¹⁶.

Para poder estimar el papel de las referencias clásicas conviene citar el núcleo aparecido en *Sur*:

Entre las obras que no he escrito ni escribiré (pero que de alguna manera me justifican, siquiera misteriosa y rudimental) hay un relato de unas ocho o diez páginas cuyo profuso borrador se titula *Funes el memorioso* y que en otras versiones más castigadas se llama *Ireneo Funes*. El protagonista de esa ficción dos veces quimérica es, hacia 1884, un compadrito normalmente infeliz de Fray Bentos o de Junín. Su madre es planchadora; del padre problemático se refiere que ha sido rastreador. Lo cierto es que el muchacho tiene sangre y silencio de indio. En la niñez, lo han expulsado de la escuela primaria por calcar servilmente un par de capítulos, con sus ilustraciones, mapas y viñetas, letras de molde y hasta con una errata... Muere antes de cumplir los veinte años. Es increíblemente haragán: ha pasado casi toda la vida en un catre, puestos los ojos en la higuera del fondo o en una telaraña. En su velorio, los vecinos recuerdan las pobres fechas de su historia: una visita a los corrales, otra al burdel, otra a la estancia de Fulano... Alguien facilita la explicación. El finado ha sido tal vez el único hombre lúcido de la tierra. Su percepción y su memoria eran infalibles. Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todas las hojas y racimos que comprende la parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil

ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que manejó una vez en la infancia. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Murió de una congestión pulmonar y su vida incomunicable ha sido la más vasta del universo.

Del compadrito mágico de mi cuento cabe afirmar que es un precursor de los superhombres, un Zarathustra suburbano y parcial; lo indiscutible es que es un monstruo. Lo he recordado porque la consecutiva y recta lectura de las cuatrocientas mil palabras de *Ulises* exigiría monstruos análogos [...]¹⁷.

Tal como destaca Elisa Calabrese, a quien debo el conocimiento de este núcleo anticipador, el fragmento revela la existencia de borradores (al menos dos) que conformarían el *dossier* genético del cuento¹⁸.

La comparación del núcleo de *Sur* con la versión de 1944 permite destacar semejanzas y diferencias reveladoras. Se trata del Funes de memoria prodigiosa que todos conocemos. Incluso algunos pasajes del fragmento se recuperan en la versión final (por ejemplo, el reconocimiento de las parras por el sabor del vino y de la forma de las nubes; la comparación con Zarathustra).

Sin embargo, hay ciertos elementos que lo distinguen rotundamente de la versión definitiva. En primer lugar, el hecho de que este núcleo incidental esté contado en tercera persona (a la manera de un resumen) y la presencia de valoraciones decididamente negativas del personaje. Estos elementos subrayan una distancia que se mantiene en la versión definitiva pero disimulada de manera irónica mediante el uso de la primera persona y la organización retórica de las valoraciones. En segundo, en el fragmento no se hace referencia al accidente que da lugar al despliegue de la memoria prodigiosa de Funes. Cabe apuntar, por último, que no hay en el pasaje ninguna mención al mundo clásico: en lo que se refiere a la configuración del personaje, un fuerte color local predomina en el primer párrafo y se atenúa en el segundo mediante la comparación con Zarathustra. Ahora bien, esta comparación tiene que ver con la

función que la digresión en forma de caso posee para la comprensión de Joyce. Un libro “monstruoso”, desmesurado como el *Ulises*, demanda un lector de esa misma naturaleza, un lector capaz de retener el universo de detalles y de estilos en los que estalla “la historia de un solo día, en el perímetro de una sola ciudad”¹⁹. Si se contrasta la resultante del *Ulises* con las teorías y la práctica narrativa de Borges en el período de edición de la nota, es posible concebir el distanciamiento hacia Funes como una forma de representar la distancia que separa al crítico con respecto a su objeto de análisis²⁰. Incluso, la asociación Funes / Joyce no desaparece totalmente en la versión definitiva del cuento. Se oculta, sutilmente, en la siguiente afirmación del narrador en primera persona, que puede aplicarse tanto a la capacidad cognitiva de uno como al intento novelístico del otro: “Era el solitario espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso”²¹.

En cuanto a las declaraciones periodísticas, Borges afirma que el cuento surgió luego de un período de insomnio, como la imagen de un hombre que no pudiese ni olvidarse de nada, ni dormir. Esa imagen tuvo un origen, a su vez, en el examen de una paradoja verbal:

[...] en casa usamos todavía la frase “recordarse” por “despertarse”. Es una linda expresión, ¿no? Porque uno está dormido y uno no se recuerda o no sabe quién es y luego de golpe se despierta y comprueba tristemente que uno es Fulano de Tal, con tal pasado, con tal día que lo espera, con tales zozobras, etcétera²².

Este testimonio, sumado al examen del *dossier* genético, permite resaltar el papel de las referencias clásicas en la versión definitiva. Junto con el cambio de persona, éstas tienen un valor capital: permiten entrelazar de manera sorprendente el contenido del relato con su forma; sirven para otorgar una envergadura singular a la figura del protagonista; revelan el alcance asignado a la memoria de Funes, la crítica a esta modalidad de hipermnesia y el elogio del estilo -del propio estilo sintético y fragmentario- como

forma de recordar la figura del personaje. Pero además, y tal como se verá más adelante, la constelación de contenidos “memoria del mundo / olvido del mundo, memoria de sí / olvido de sí, vigilia / sueño” está planteada ya en el fragmento de la *Historia natural* que Funes cita y que el narrador reconoce apenas se encuentra con él.

Los pasos de la enunciación

Las alusiones y citas del mundo clásico se articulan de manera pensada con los pasos de la enunciación. El relato está enunciado por un narrador en primera persona que ha conocido a Funes, y se articula en dos momentos bien marcados.

Un “Exordio” (primer párrafo) cuya función se orienta a concretar distintos propósitos. Por una parte, la estructura enfática del párrafo, subrayada mediante las anáforas de las cinco primeras oraciones, capta la atención de los lectores:

Lo recuerdo [...] con una oscura pasionaria en la mano...
 Lo recuerdo, la cara taciturna...
 Recuerdo [...] sus manos afiladas...
 Recuerdo cerca de sus manos...; recuerdo en la ventana
 de la casa...
 Recuerdo claramente su voz (p. 485).

Por otra, anuncia el tema dominante y funciona como un índice anticipatorio del portento que se va a presentar. El “Exordio” manifiesta además que la escritura surge como respuesta a la solicitud de interlocutores definidos:

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. Mi deplorable condición de argentino me impedirá incurrir en el ditirambo - género obligatorio en el Uruguay, cuando el tema es un uruguayo [...] (p. 485)²³.

El narrador establece una situación ficticia de enunciación que engloba la evocación del personaje y de sus poderes, contribuyendo así al efecto fantástico. Por otra parte, el homenaje a Funes justifica la rememoración de su caso. Al mismo tiempo, plantea una disyunción entre “ustedes” (uruguayos, más próximos al personaje, más inclinados al ditirambo) y “yo” (argentino, más distanciado del personaje, menos inclinado al elogio). De más está decir que la oposición Banda Oriental / Argentina constituye un lugar común en la obra de Borges y que se articula en este relato con otros *topoi* (la oposición armas / letras; la referencia al pasado guerrero de la familia; la serie vigila / sueño / insomnio) configurando de esa red de remisiones intratextuales que el lector de Borges sabe reconocer.

Esta oposición define ya el perfil de la relación narrador / Funes: “*Literato, cajetilla, porteño*; Funes no dijo esas injuriosas palabras, pero de un modo suficiente me consta que yo representaba para él esas desventuras” (p. 485)²⁴. A su vez, la oposición establecida se proyectará en la sección siguiente. La rememoración del caso permite ver que entre narrador y protagonista se planteará una suerte de duelo *sui generis*, un desafío de memorias en un terreno específico que es el del dominio del latín y de los textos escritos en ese idioma.

El segundo paso consiste en la presentación del personaje y de su historia. Cada sección corresponde a un encuentro con Funes. Son básicamente tres: el primero (1884) a lo lejos; el segundo (1887) sintetiza dos visiones del personaje postrado tras la reja de la ventana de su casa; el tercero, del mismo año, consiste en el diálogo que mantienen, antes del regreso del narrador a Buenos Aires. Este diálogo está referido predominantemente en estilo indirecto por razones de economía narrativa, de acuerdo con las palabras del narrador²⁵. Con todo, algunas secuencias reproducen en estilo directo las palabras de Ireneo.

Este segundo paso enunciativo acapara la mayor cantidad de menciones explícitas al mundo clásico. Aparecen aquí los textos

que le permiten al narrador darse corte entre los vecinos de Fray Bentos:

No sin alguna vanagloria yo había iniciado en aquel tiempo el estudio metódico del latín. Mi valija incluía el *De viris illustribus* de Lhomond, el *Thesaurus* de Quicherat, los comentarios de Julio César y un volumen impar de la *Naturalis historia* de Plinio, que excedía (y sigue excediendo) mis módicas virtudes de latinista (p. 486).

La referencia más importante de esta enumeración es la de Plinio, en la medida en que opera como una estrategia narrativa para la gestación del personaje. En función de los casos de memorias sorprendentes citados en la *Historia natural* se iniciará el diálogo entre el narrador y Funes en el último encuentro. Hacia el final, y como remate fundamental de este segundo paso, se hará presente también la alusión a la “Oda XXX” de Horacio. Conviene ahora detenerse en el examen de cada una de estas referencias.

Ditirambo, panegírico, vituperio: el arte de injuriar

Anteriormente hemos señalado las funciones del “Exordio”. Volvamos a él para señalar el modo en que los referentes de la cultura clásica operan. Si esta secuencia se analiza desde las categorías de la Retórica, es posible advertir que adopta la estructura prototípica del exordio²⁶. La primera parte del párrafo presenta el asunto del cual se va a hablar. La segunda, realiza la captación de la benevolencia de sus interlocutores potenciales (destinatarios ficticios incorporados en el relato y lectores posibles) mediante la *insinuatio*: es decir, obtiene el interés y el favor de los lectores con el disfraz de la distancia “orador - asunto” al jugar entre la afectación de modestia y la crítica. Así, por ejemplo, afirma: “mi testimonio será acaso el más breve / pero no el menos imparcial” (p. 485); y luego: “Mi deplorable condición de argentino me impedirá incurrir en el ditirambo / -género obligatorio

en el Uruguay, cuando el tema es un uruguayo” (*Ibid.*). La mención del ditirambo, como género de asunto elevado, dedicado a los dioses²⁷ resalta este efecto irónico y a la vez se relaciona con el remate del exordio:

Pedro Leandro Ipuche ha escrito que Funes era un precursor de los superhombres; “un Zarathustra cimarrón y vernáculo”; no lo discuto, pero no hay que olvidar que era también un compadrito de Fray Bentos, con ciertas incurables limitaciones (p. 485).

Nótese que el pasaje reproduce el mismo esquema ambivalente de las secuencias anteriores. Por otra parte, Borges practica en esta secuencia la estrategia de la atribución errónea sugerida en “Pierre Menard...”: pone en boca de un compañero de aventuras vanguardistas del Uruguay la afirmación que él mismo efectuara en el núcleo anticipado en *Su*²⁸. El relato se instaura, irónicamente, como una suerte de panegírico invertido o de vituperio disfrazado, haciendo gala de un ingenioso arte de injuriar.

La articulación mnemotécnica de los encuentros y el arte del olvido

Debemos a Cicerón y Quintiliano el recuerdo de las proezas de Simónides de Ceos, inventor de la mnemotecnia. Este personaje aparece doblemente citado por Funes: forma la galería de memoristas ilustres en la *Historia Natural*; el pasaje que Ireneo recita en voz alta cuando ingresa el narrador se refiere concretamente al arte de la memoria creada por él: la mnemotecnia sirve para que lo que se ha oído pueda repetirse con las mismas palabras “*ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum*” (p. 487). Por estas razones podemos afirmar que la mención de Simónides y de su arte trasciende el espacio del ejemplo para proyectarse en el de la organización del relato.

La técnica de Simónides consiste en la espacialización de la memoria, una suerte de topografía²⁹. El orador piensa los contenidos de su discurso como elementos que se organizan en un espacio bien conocido, como por ejemplo, su casa. En él, en sus distintas cámaras, los deposita, luego de haberlos transformado -para retenerlos mejor- en imágenes. Con esta ayuda, el orador dis-curre por la sucesión de lugares (*topos*) que forman su discurso³⁰.

De algún modo, esta técnica guía la organización del recuerdo que el narrador posee de Funes. La afirmación del "Exordio": "Más de tres veces no lo vi ..." (p. 485) se despliega luego en la reconstrucción del caso. Las descripciones del espacio en el que acontecen esos encuentros adopta una relevancia particular que sería exagerada, según mi opinión, si no se pensase desde la asociación memoria / topografía³¹. Por razones de economía sintetizaré los elementos constituyentes de cada espacio específico. El primero, a la vuelta de la Estancia San Francisco, corresponde a un callejón próximo a Fray Bentos. El segundo a la visión del personaje inmóvil, tras de la reja de la ventana de su casa. El tercero y definitivo, en la habitación de Ireneo, una pieza al fondo, en el segundo patio de su "decente rancho". Hay por lo tanto un ejercicio mnemotécnico *sui generis* que hace posible ese acercamiento progresivo, físico y espiritual, entre los personajes.

Por último, el nombre de Simónides aparece asociado a una anécdota que guarda fuertes analogías con el caso Funes. Simónides ofreció su técnica a Temístocles y éste rechazó la oferta, ya que prefería en su lugar que le enseñara a olvidar. De acuerdo con el testimonio de Cicerón, Temístocles deseaba un arte del olvido porque su memoria era tan potente que retenía incluso lo que no quería retener y no podía olvidar lo que deseaba olvidar³². Como Temístocles, Funes padece la imposibilidad del olvido porque "lo pensado una sola vez ya no podía borrarse" (p. 489). En cierta medida se trata de una afección similar: la imposibilidad de aprovechar las ventajas cognitivas del olvido.

Dadas estas similitudes, me parece lícito pensar que los ecos de esta anécdota se presienten en el cuento.

El latín, recuerdo de juventud y espacio del duelo entre compadritos

Quicherat, Lhomond, Julio César, Plinio el Viejo representan por sinécdoque el universo del latín como lengua de cultura. Se trata de un universo que resulta de la ficcionalización de experiencias del propio Borges que matizan de un modo especial la configuración del personaje “narrador” y ofrecen orientaciones de lectura.

Ciertamente estas referencias se suman a otras que van en la misma dirección: la familia Haedo, los veraneos en Uruguay, Pedro Leandro Ipuche, Luis Melián Lafinur³³. La mención de estos elementos tiene por objetivo promover una lectura autobiográfica, y así, generar ese efecto de realidad que intensifica, por contraste, la fantasía del caso.

Con respecto al mundo de la lengua latina, éste se incorpora de dos modos. Por una parte, mediante la exhibición del orgullo que emana de su conocimiento. Un conocimiento asociado a experiencias juveniles, tal como lo ha señalado Borges en diversas notas autobiográficas: “El primer otoño - 1914 - empecé mis clases en el colegio de Ginebra fundado por Calvino. [...] La materia principal era el latín y muy pronto descubrí que era posible dejar que los otros estudios se atrasaran un poco siempre que se fuera bueno en latín”. A renglón seguido afirma, con la misma vanidad que exhibe el narrador de Funes: “Me convertí en un buen latinista, aunque la mayor parte de mis lecturas privadas las hacía en inglés”³⁴.

Por otra, el listado remite a manuales y diccionarios empleados en ese colegio para el aprendizaje de la lengua. El *Thesaurus poeticus linguae latinae ou Dictionnaire prosodique et poétique de la langue latine*, de Quicherat, que gozó de numerosas reediciones en el siglo XIX, y es a la vez diccionario, diccionario de sinónimos y de ideas afines (la mayoría de las

palabras trae equivalentes perifrásticas y posibles epítetos). Un carácter similar posee el *Gradus ad Parnassum, ou nouveau dictionnaire poétique Latin-Français*, también sumamente difundido en el siglo XIX. La presencia de estas obras de Quicherat en el Colegio Calvino aparece confirmada en un pasaje de “El otro”, cuento de *El libro de arena* (1975). En este relato se confrontan un Borges mayor que está en Cambridge (Boston) en 1969 y otro juvenil que está en Ginebra en 1914. Ante la sorpresa y el deseo de asegurar cuál es el real, el Borges mayor le recuerda al menor el listado de libros guardados en su armario. Entre ellos se encuentra “el diccionario latino de Quicherat”³⁵.

La mención del latín a la vez que resume ficcionalmente experiencias juveniles, posee un valor estratégico en la economía de la intriga. Es el elemento que hace posible el desafío entre los protagonistas. Funes se entera de la existencia de esos libros y los solicita al narrador. Éste interpreta el desafío confiado en su superioridad: “No supe si atribuir a descaro, a ignorancia o a estupidez la idea de que el arduo latín no requería más instrumento que un diccionario; para desengañarlo con plenitud le mandé el *Gradus ad Parnassum* de Quicherat y la obra de Plinio” (p. 487).

La Historia natural, “aquel libro admirable”

El recitado del capítulo en que Plinio se refiere a las memorias excepcionales de la historia universal (*Historia naturalis*, VII, 24, párrafos 88-90) desengañará al narrador, quien verá defraudadas sus suposiciones³⁶.

No es la primera vez que Borges cita la *Historia natural*. La profusión de referencias a esta obra muestra que debió deslumbrarlo. Varias son las razones de este deslumbramiento. La *Historia...* posee un carácter enciclopédico³⁷. Ofrece casos extraordinarios o inventarios de personajes fabulosos que son gérmenes de posibles ficciones³⁸. Representa un testimonio temprano del descubrimiento de Oriente por un autor occidental³⁹.

Funes recibe al narrador recitando, tal como señalé anteriormente, el párrafo de la *Historia...* en que Plinio se refiere a Simónides. Sintetiza además el capítulo y menciona a Ciro “que solía llamar por su nombre a todos los soldados de sus ejércitos”, Mitrídates Eupator “que administraba la justicia en los 22 idiomas de su imperio” y Metrodoro “que profesaba el arte de repetir con fidelidad lo escuchado una sola vez (p. 488)⁴⁰. Según la síntesis del narrador, estos casos no maravillan a Funes.

El dato no es irrelevante porque muestra una contraposición entre los poderes de Funes y los de los memoristas de la Antigüedad. Los ejemplos de Plinio, por más sorprendentes que parezcan⁴¹, constituyen memorias especializadas por un ejercicio particular: conocimiento de los soldados, conocimiento del lenguaje legal en idiomas de un imperio a administrar, conocimiento de técnicas para facilitar la evocación de contenidos del discurso ante el público. Al don de una memoria natural se le une el desarrollo de una técnica con fines específicos⁴². Se trata de un deslinde ya presente en los tratados clásicos de Retórica⁴³. Como señala Riccardo Campa esas memorias “parcializan la energía que opera en el universo”, reducen de manera artificial y con fines prácticos su multiplicidad y complejidad inherentes⁴⁴. Son, como el lenguaje, “un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo”⁴⁵.

Por el contrario, si Funes concibe su propia memoria “como vaciadero de basuras” (p. 488), es porque se trata de una memoria no especializada, es decir abierta a la enigmática abundancia del mundo, para la cual no hay jerarquías, primeros planos ni fondos. Todo aparece con una nitidez y una presencia apabullantes que someten al sujeto perceptor y evocador al caos de lo real⁴⁶. Es además, una memoria “natural”, que se despliega a partir del accidente del protagonista y que no está sometida a ningún *artificio*, a ningún ejercicio práctico: en síntesis, una memoria inútil que se pierde en el detalle y que no permite pensar. Estratégicamente el narrador se corrige y sustituye en paréntesis toda referencia a esta actividad por parte de Funes. Doy solo un ejemplo: “Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo.

Ahora su percepción y su memoria eran infalibles” (p. 488). Estas vacilaciones pueden interpretarse como un recurso complementario en el vituperio soterrado del protagonista.

Por esta razón, la memoria del narrador es superior. Al sacrificar los detalles, al aludir sinécdoquicamente a la vasta memoria de Funes, puede acotar el caso en el espacio de su relato y apelar al poder de la sugerencia. En cierto modo, el narrador y su texto cumplen una función análoga a la del narrador y el texto de “El aleph”: son capaces de contener la vastedad en un punto limitado y darnos cuenta de ese portento⁴⁷. Y en la resolución de este efecto, la referencia a Plinio es fundamental porque hace posible la suma de memorias. El relato de Plinio se encadena al de Funes y al del narrador. Se opera así una puesta en abismo del enunciado -la memoria de la memoria- y del acto de enunciación -un memorista evoca a otro que evoca a otro⁴⁸-.

La puesta en abismo y el encadenamiento discursivo poseen una función adicional. Operan una condensación imaginaria que otorga al protagonista un carácter arquetípico, mítico o al menos legendario. En efecto, mediante la apelación a la memoria de la *Historia natural*, los mitos antiguos se mezclan con el mito revestido que es el personaje de Funes: éste se coloca en la serie de hombres extraordinarios, incluso superándolos, y asume su impronta⁴⁹.

Los valores de Plinio sobrepasan la secuencia y se proyectan en la articulación de la serie memoria / vigilia / olvido / sueño. El capítulo citado habla también de los trastornos de la memoria y de la disminución de su poder. Plinio menciona el caso del orador Messala Corvinus quien llegó a olvidar su propio nombre después de sufrir un accidente. Este olvido de sí, no se da sólo en estas situaciones, agrega Plinio, sino también cuando uno descansa o cuando llega el sueño⁵⁰. Tal como puede verse, la concepción de la vigilia como un recuerdo de sí y del sueño como un olvido de sí, mencionados por Borges en sus comentarios sobre el origen del cuento, está planteada en el texto clásico e incide en el relato. El narrador ubica generalmente a Funes en espacios oscuros y

subraya hacia el final: “Le era muy difícil dormir. Dormir es distraerse del mundo [...]” (p. 490).

...un monumento más duradero que el bronce

Todo el diálogo del tercer encuentro se ha realizado en la penumbra. Hacia el final del relato se produce el máximo acercamiento entre los personajes, aquel que permite la “revelación”⁵¹ final de Funes:

La recelosa claridad de la madrugada entró por el patio de tierra.

Entonces vi la cara de la voz que toda la noche había hablado. Ireneo tenía diecinueve años; [...] me pareció monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y las pirámides. [...] (p. 490).

Podemos observar que el narrador escamotea al lector la representación física posible de su contrincante. Solo él ha visto la cara que corresponde a esa voz. En su lugar, nos da una paradójica indicación de edad y, en contradicción con esa circunstancia⁵², realiza una serie de comparaciones que tienen una finalidad análoga a la inclusión del personaje en la galería de memoristas ilustres: resaltar su condición mítica, intemporal. Para la consecución de este efecto, el narrador se sirve de una última referencia clásica, sutilmente transformada. La “Oda XXX”, del Libro tercero, de Horacio reza en sus dos primeros versos: “*Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius*”⁵³. En la secuencia del relato perduran el bronce, las pirámides y la estructura comparativa. El monumento de Horacio da lugar a la cualidad monumental. La altitud de las pirámides es sustituida por su venerable antigüedad.

En Horacio, la finalización del monumento es augurio de inmortalidad⁵⁴. La expresión tiene un carácter a la vez retrospectivo -implica una ponderación de la obra poética ya

realizada- y prospectivo -esa obra es ya un monumento fúnebre o conmemorativo que proyectará el nombre del poeta a las generaciones futuras-. Así se libera de los embates del tiempo, representados en los versos siguientes de la oda mediante los fenómenos naturales (*quod non imber edax, non Aquilo impotens / possit diruere*).

Estos valores son absorbidos y reorientados en el cuento. El narrador teme que sus palabras y gestos perduren en la memoria de su contrincante, pero, a renglón seguido y de manera sumamente escueta señala: “Ireneo Funes murió en 1889, de una congestión pulmonar” (p. 490). Esta forma trivial de morir y de finalizar el relato no está a la altura de su dimensión monumental de superhombre. Mediante el contraste el narrador subraya que ha ganado la partida y reafirma esa distancia establecida desde el comienzo. Gracias a su memoria “remota y débil”, como el estilo indirecto que emplea, ha logrado rescatar a Funes del olvido y ha hecho que su figura *no muera del todo*: el arte la habrá proyectado a las generaciones futuras.

Conclusiones

El análisis realizado ha tenido por objetivo comprobar la gravitación de determinados referentes de la cultura clásica en “Funes el memorioso”. Tal como he intentado mostrar al reconstruir su génesis, se advierte que estos referentes se incorporan estratégicamente en la versión definitiva. Los elementos fundamentales que se incorporan son, la articulación retórica y mnemotécnica, el latín como lengua de cultura y los libros que hacen posible su aprendizaje, el capítulo XIV del libro VII de la *Historia natural* de Plinio el Viejo y el inicio de la “Oda XXX” del Libro tercero, de Horacio. Estos elementos no operan sólo como fuentes sino que inciden en los dos momentos básicos de la enunciación, en la construcción de la fábula, en la configuración de los personajes y en la organización del discurso. A la vez, proveen ciertas incitaciones en cuanto a la correlación de

los contenidos y determinan la comprensión de la memoria por contraste a la del protagonista. He intentado demostrar, además, que la presencia de determinados referentes de la cultura clásica está relacionada con experiencias del propio autor quien las transforma ficcionalmente y las pone en boca del narrador, para generar un pacto de lectura autobiográfico con efectos específicos de realce de lo fantástico. Me he detenido especialmente en Plinio porque hay numerosas referencias a la *Historia natural* en el corpus borgiano y porque en este relato constituye el intertexto fundamental.

Considero que mi análisis corrobora dos apreciaciones fundamentales de Roberto Paoli con respecto a la memoria cultural de Borges y a la forma en que sabe aprovecharla en la gestación de su universo imaginario. En primer lugar, que el “saber de Borges es objetivamente vasto”; en segundo, que su “instinto de artista depura y otorga homogeneidad a todos los datos retenidos”⁵⁵ y efectivamente convocados en sus ficciones. Basta constatar la forma en que en “Funes...” los intertextos clásicos se articulan con otras problemáticas aludidas de soslayo y con el universo de los *loci* predominantes en Borges. Es esta forma de trabajo “de relojero”, que monta a la perfección los engranajes de su máquina de hacer ficciones, la que muestra, a mi entender, la maestría insuperable de su artífice.

NOTAS

- ¹ Adolfo Prieto. "La narrativa fantástica: Borges". En: *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, CEAL, 1968, Fascículo 48, p. 1144.
- ² Mario Goloboff. *Leer Borges*. Buenos Aires, Huemul, 1978, pp. 224-229.
- ³ Jaime Alazraki. *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid, Gredos, 1977, pp. 119-123.
- ⁴ Juan Arana. *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges*. Pamplona, Eunsa, 1994, p. 33.
- ⁵ Jaime Alazraki. *Loc. cit.*
- ⁶ Jon Stewart. "Borges' Refutation of Nominalism in 'Funes el memorioso'". En: *Variaciones Borges*. Nº 2, 1996, pp. 68-86.
- ⁷ Riccardo Campa. *Jorge Luis Borges. L'ombra etimologia del mondo*. Bologna, il Mulino, 2004, pp. 135-138.
- ⁸ Elisa T. Calabrese. "Los espejos rotos. Borges / Funes y la percepción del mundo". En: María Gabriela Bárbara Cittadini (Comp.) *Borges y los otros. Jornadas I - II - III (2001, 2002, 2003)*. Buenos Aires, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2005, pp. 359-368.
- ⁹ Eduardo Mizraji. "Memoria y pensamiento". En: AA/VV. *Borges y la ciencia*. Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 51-60.
- ¹⁰ Renate Lachmann. "Gedächtnis und Weltverlust - Borges' memorioso - mit Anspielungen auf Lujrias Mnemonisten". En: Anselm Haverkamp y Renate Lachmann (eds.). *Memroia. Vergessen und Erinnern*. Fink, Munich, 1993, (Poetik und Hermeneutik, T. XV), pp. 492-519.
- ¹¹ Ana María Barrenechea. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, CEAL, 1984, pp. 33-34.

¹² Jaime Alazraki. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas - Estilo*. 2ª ed. aumentada. Madrid, Gredos, 1974, pp. 253-255.

¹³ Beatriz Sarlo. *Borges. Un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel, 1995, pp 73-77. La cita corresponde a la p. 76.

¹⁴ Reynaldo Riva. “Yzur, Funes y El inmortal: una convergencia metafísica”. En: *Revista Chilena de Literatura*. Santiago de Chile, nº 66, Abril 2005, pp. 47-62.

¹⁵ Luis Alberto de Cuenca. “Borges y el mundo clásico”. En: *Criterio*. Buenos Aires, año LXXIX, nº 2318, agosto 2006, pp. 418-424; Alfredo Eduardo Frascini. “Borges y los poetas clásicos” y “Los nombres del tiempo: Borges entre Heráclito y Horacio”. En: M. G. B. Cittadini. *Op. cit.*, pp. 253-260 y 413-418 respectivamente. También Carlos García Gual. “Borges y los clásicos de Grecia y Roma”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, nº 505 - 507, julio - septiembre, 1992, pp. 321-345.

¹⁶ Las variantes del diario *La Nación* han sido trabajadas por Alazraki. *La prosa narrativa*, ed. cit., p. 255. Son dos. La primera consiste en una ampliación y una modificación del exordio. La segunda corresponde a la sección final y se refiere al modo de caracterizar los recuerdos de Funes. No las reproduzco porque estimo que no son relevantes en esta sección del trabajo.

¹⁷ Jorge Luis Borges. “Fragmento sobre Joyce”. En: *Sur*. Buenos Aires, año X, nº 77, febrero 1941, pp. 60-62. La cita corresponde a las pp. 60-61.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 364.

¹⁹ Jorge Luis Borges. “Nota sobre Joyce”, pp. 61-62.

²⁰ La afirmación de Beatriz Sarlo sobre Funes como “imagen hiperbólica de los efectos devastadores del realismo absoluto” por su confianza en los datos de la percepción y su ignorancia de los mecanismos de construcción de la realidad, es válida si se aplica no a la estética del realismo sin más -estética cuestionada metaficcionalmente en otros relatos como “Una tarde con Ramón Bonavena”, de *Crónicas de Bustos*

Domecq sino a la propuesta específica de Joyce que constituye una suerte de hipérbole de la representación “objetiva” del dato en la ficción.

²¹ Jorge Luis Borges. “Funes el memorioso”. En: *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé. 1974, pp. 485-490. La referencia corresponde a la p. 490. En adelante se cita por esta edición y se menciona el número de página.

²² Diario *El Día*. La Plata, 13 de mayo de 1973, Suplemento dominical, p. 4. Citada por M. Goloboff. *Op. cit.*, pp. 224-225.

²³ La cláusula acerca del ditirambo en Uruguay es uno de los agregados de la versión definitiva a la versión de *La Nación*.

²⁴ El texto de *La Nación* reza: “Literato, cajetilla, porteño; Funes me dijo esas injuriosas palabras”. La versión definitiva es más sutil.

²⁵ Para Jaime Alazraki, esta afirmación constituye un índice de metaficcionalidad. *Versiones...*, ed. cit., pp. 122-123.

²⁶ Para el desarrollo de las categorías retóricas me baso en los siguientes textos: Bice Mortara Garavelli. *Manual de retórica*. 3ª ed. Traducción de María José Vega. Madrid, Cátedra, 2000; James J. Murphy (Ed.). *Sinopsis histórica de la Retórica clásica*. Versión española de A. R. Bocanegra. Madrid, Gredos, 1989; Kurt Spang. *Persuasión. Fundamentos de retórica*. Pamplona, Eunsa, 2005.

²⁷ El ditirambo era un “canto con el que se pedía la llegada del dios Dioniso. [...] [En la antigüedad] era cantado por un corego que hacía de *exarconte* o solista [...]. El solista, acompañado por refranes del coro, invocaba a Dioniso para que llegara a acompañarles en la fiesta primaveral en la que la canción era cantada”. Francisco Rodríguez Adrados. *Orígenes de la lírica griega*. Madrid, Revista de Occidente, 1976, p. 75.

²⁸ Se trata de una cita a la segunda potencia que consiste en la modificación de una expresión de Pío Baroja, tal como se desprende de la siguiente carta dirigida a Maurice Abramowicz: “Au fond je suis certain qu’aucun de nous deux mon Ami nous n’avons les précieuses qualités requises pour être soit des singes gesticulantes du socialisme soit des ‘Zarathoustras des salles de jeu et des maisons de rendez-vous’ comme

dit l'unique Baroja”. Carta dirigida desde Sevilla, probablemente en diciembre de 1919. Jorge Luis Borges. *Cartas del Fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*. Prólogo de Joaquín Marco. Notas de Carlos García. Edición al cuidado de Cristóbal Pera. Barcelona, Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores / Emecé, 1999, pp. 68.

²⁹ Para el recuerdo de Simónides y su técnica las referencias clásicas son, además de Plinio, Cicerón *De orat.* II, 86. 351-353, y Quintiliano *Inst.* XI 2. 11-16. Para un comentario moderno de estas referencias ver: Neus Galí. *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*. Barcelona, El Acanalado, 1999, pp. 157-159; Patrick H. Hutton. *History as an Art of Memory*. Hannover, University of New England Press, 1993, p. 28; Harald Weinrich. *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Traducción de Carlos Fortea. Madrid, Ediciones Siruela, 1999, pp. 29-35.

³⁰ H. Weinrich. *Op. cit.*, pp. 32-33.

³¹ La descripción del espacio se halla además relacionada con la narración del acto de ver como manera de legitimar lo narrado y de generar efectos específicos. Tal como se analizará más adelante, el último encuentro se realiza prácticamente en la penumbra y sólo al final, la luz del amanecer, devela al narrador el rostro del memorioso. Se trata de un efecto escénico, habitual en la literatura fantástica, ya que, como señala al respecto Jorge Medina Vidal -a quien debo este deslinde, “[...] the slightest visual stimulus would trigger overwhelming sensations”. Jorge Medina Vidal. “Partial approaches to truth through ‘legitimation’ and sight”. En: *Semiotica*. Walter de Gruyter, 140, 1/4, 2002, pp. 109-116.

³² *Ibid.*, p. 34.

³³ A principios de siglo XX la familia de Jorge Guillermo Borges solía descansar en “Villa Esther”, casa de verano de su pariente Francisco Haedo en el Uruguay. Alejandro Vaccaro. *Georgie 1899-1930. Una vida de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Editorial Proa Alberto Casares, 1996, pp. 59-60. Álvaro Melián Lafinur, descendiente de Juan Crisóstomo Lafinur, fue profesor, crítico, cuentista y poeta, vinculado al grupo de la revista *Nosotros*. Fue promotor y asiduo concurrente de las tertulias que se realizaban en la casa de los Borges a principios de siglo.

Ibid., p. 46. Pedro Leandro Ipuche, escritor uruguayo (1889 - 1976) cuyos versos inspirados en las faenas y paisajes del campo elogió Borges en ensayos de la década del '20 como "La criolledad en Ipuche" (*Proa*, 2ª época, octubre, 1924) y "Nota bibliográfica al *Júbilo y miedo* de Ipuche" (*Martín Fierro*, 3 de setiembre, 1926). Pertenece al grupo de Ildelfonso Pereda Valdés y Fernán Silva Valdés. En la década del '20, estos escritores uruguayos intentaron "potenciar la literatura de cepa criolla con elementos propios de la poesía nueva". María Ángeles Vázquez. "Revista *La Pluma* de Uruguay". *Rinconete*. http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/mayo_06/05052006_02.htm Consultado el 10 de julio de 2006. Ver además: Emir Rodríguez Monegal. "El olvidado ultraísmo uruguayo". En: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, nº 118-119, enero-junio 1982, pp. 257-274; Raúl Antelo. "Veredas de enfrente: martifierrismo, ultraísmo, modernismo". En: *Revista Iberoamericana*. Pittsburg, vol. LVIII, nº 160-161, julio-diciembre, 1992, pp. 853-876. El distanciamiento frente a los "uruguayos" podría interpretarse como una clave relativa a circunstancias históricas del momento de redacción del relato. Podría verse en él una referencia elíptica al abandono de la estética criollista. Para la inserción del contexto en las ficciones de Borges ver: Daniel Balderston. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996.

³⁴ Las citas corresponden a: Jorge Luis Borges. "Las memorias de Borges". Diario *La Opinión*. Buenos Aires, 17 de septiembre, 1974. Citada por A. Vaccaro. *Op. cit.*, pp. 87-88.

³⁵ Jorge Luis Borges. *El libro de arena*. Buenos Aires, Emecé, 1975, p. 11.

³⁶ Las referencias a Plinio el Viejo se realizan de la siguiente edición: Pliny. *Natural history*. With an english translation by H. Rackmann. London / Cambridge, William Heinemann / Harvard University Press, 1942, Vol. II (Libri III-VII), pp. 262-265.

³⁷ En el relato "El Congreso", de *El libro de arena*, el narrador equipara a la *Historia natural* con las grandes enciclopedias: "[Twirl] Declaró, por ejemplo, que el Congreso no podía prescindir de una biblioteca de libros de consulta; Nierestein, que trabajaba en una librería, fue

consiguiéndonos los atlas de Justus Perthes y diversas y extensas enciclopedias, desde la *Historia naturalis* de Plinio y el *Speculum*, de Beauvais hasta los gratos laberintos de los ilustres enciclopedistas franceses, de la *Británica*, de Pierre Larousse, de Brockhaus, de Larsen y de Montaner y Simón” . Jorge Luis Borges. *El libro de arena*, ed. cit., pp. 47-48.

³⁸ Al respecto Roberto Paoli señala que la *Historia natural* por sus características se prestaba a estimular su imaginación fantástico-erudita. *Tre saggi su Borges*. Roma, Bulzoni Editore, 1992, p. 38. Es, por esta razón, una de las fuentes primordiales de *El libro de los seres imaginarios* (1967), escrito en colaboración con Margarita Guerrero.

³⁹ “Otra revelación del Oriente es la de aquel libro admirable, la *Historia natural* de Plinio. Ahí se habla de los chinos y se menciona a Bactriana, Persia, se habla de la India, del rey Poro”. Jorge Luis Borges. “Las mil y una noches”. En: *Siete noches*. Con un epílogo de Roy Bartholomew. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 59.

⁴⁰ Metrodoro no presenta para Plinio ninguna singularidad. Sólo le atribuye el perfeccionamiento de la técnica de Simónides. Borges omite a Carmadas un ciudadano griego que recitaba de memoria los contenidos de libros de bibliotecas como si los estuviese leyendo. Personalmente creo que este nombre ha sido omitido por Borges porque no posee las resonancias históricas de los otros personajes, fundamentales para el efecto mitificador esperado.

⁴¹ Ya en la Antigüedad se dudaba de la veracidad de estos casos. Ver al respecto: Jocelyn Penny Small. *Wax Tablets of the Mind. Cognitive Study of Memory and Literacy in Classical Antiquity*. London, Routledge, 1997, pp. 127-129. Estos casos figuran en la *Historia...*, a la manera de ‘*mirabilia*’. Ponen de manifiesto la curiosidad del autor como expresión de su interés científico. Plinio considera estas desviaciones de la perfección de la naturaleza con diversas actitudes que van desde el escepticismo a la credulidad. Sobre este punto y sobre el valor científico de las observaciones de Plinio puede consultarse el estudio de John F. Healy. *Pliny the Elder on Science and Technology*. Oxford, Oxford University Press, 1999, Chapter 5, “Mirabilia”, pp. 64-70, a quien cito en estas observaciones.

⁴² J. Penny Small. *Loc. cit.*; P. H. Hutton. *Op. cit.*; N. Galí. *Op. cit.*

⁴³ Por ejemplo, en la *Rhetorica ad Herennium* y en el *De oratore* de Cicerón.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 137.

⁴⁵ Jorge Luis Borges. "Palabrería para versos". *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Proa, 1926. Reedición: Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p. 46.

⁴⁶ M Goloboff. *Op. cit.*, p. 226.

⁴⁷ Además, el narrador de "El aleph" muestra frente a Carlos Argentino Daneri una actitud similar a la del narrador de "Funes...", frente a Ireneo. El poema de Carlos Argentino Daneri posee un carácter abigarrado, semejante al de la memoria de Funes. Debo estos deslindes a los comentarios del Lic. Diego Niemetz.

⁴⁸ Lucien Dällembach. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, du Seuil, 1977.

⁴⁹ José R. Vilahomat. *Ficción de racionalidad: la memoria como operador mítico en las estéticas polares de Jorge Luis Borges y José Lezama Lima*. Memoria de tesis presentada para obtener el título de doctor en Florida International University, Miami, Florida, 2003, p. 149. Ciertamente este no es el único procedimiento para otorgar tal envergadura. La presentación retórica del caso, la comparación con Zarathustra, la síntesis vital que destaca sólo los portentos del personaje y culmina la mención escueta de su muerte contribuyen también en la producción de este efecto. Por otra parte, la condición arquetípica del personaje se verifica por el hecho de que trasciende el espacio de la Literatura y se proyecta en el de la Filosofía. En su estudio sobre la memoria, Paul Ricoeur lo cita como ejemplo: "L'idée même de ne rien oublier ne rejoint-elle pas la folie de l'homme de la mémoire intégrale, le fameux Funes *el memorioso* ... des *Ficciones* de Borges? Paradoxalement, le délire d'exhaustivité se révèle contraire au projet même de faire histoire". Paul Ricoeur. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, du Seuil, 2000, p. 522.

⁵⁰ "sui vero nominis Messala Corvinus orator [oblivit]. itaque saepe deficere temptat ac meditatur vel quieto corpore et valido; somno quoque

serpente amputatur, ut inanes mens quaerat ubi sit loci”. Pliny. *Natural history*, ed. cit., p. 564.

⁵¹ Uso la palabra “revelación” en el sentido técnico que le otorga Alberto Julián Pérez. *Poética de la prosa en Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madrid, Gredos, 1986, Capítulo I, en especial para “Funes...”, p. 41. Se trata de uno de los procedimientos de representación de los personajes empleados frecuentemente por Borges.

⁵² Tiene 19 años y es más antiguo que Egipto, las profecías y las pirámides; es joven y ya tiene una estatura monumental.

⁵³ Cito por: Horace. *Odes et épodes*. Texte établie et traduit par F. Villeneuve. Paris, Les Belles Lettres, 1946, Tome I, p. 147.

⁵⁴ Para estos comentarios sobre Horacio sigo a: Alejandro Bekes en: Horacio. *Odas*. Edición bilingüe. Introducción, traducción y notas de Alejandro Bekes. Buenos Aires, Losada, 2005, pp. 434-435; P. Xavier Iturgaiz. “Exigi monumentum”. *Helmantica. Revista de Humanidades Clásicas*, año III, Nº 12, octubre - diciembre, 1952, pp. 427-440; Emilio Rollié. *Horacio. Odas. Una introducción crítica*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2005, pp. 79-80.

⁵⁵ R. Paoli. *Op. cit.*, ambas referencias corresponden a la p. 29.