

IRENE E IRENEO

Nicolás Lucero

La “Autobiografía de Irene” de Silvina Ocampo recuerda a “Funes el memorioso” de Jorge Luis Borges.¹ Por la parcial homonimia de los protagonistas, Irene Andrade e Ireneo Funes, y también por las hipótesis gemelas e invertidas que originan los relatos de sus vidas: la percepción y la memoria infalibles de Ireneo; la anticipación nítida del futuro y el olvido del pasado de los que goza Irene. De un lado, ese “compadrito de Fray Bentos, con ciertas incurables limitaciones” (485), quien “tal vez ha sido el único hombre lúcido de la tierra” (“Fragmento sobre Joyce” 60). Del otro, esa “modesta argentina”, quien debe haber sido “el único ser en el mundo capaz de describir su muerte antes de su muerte” (117). Estos dos *freaks*, deliberadamente retraídos y locales, comparten la austera distinción de sus dones excepcionales y una común soledad.

Según Borges, quien en 1982 elige y prologa una edición de “Autobiografía de Irene”, con ilustraciones de su hermana Norah, el cuento se inscribe en la línea del *Vathek* de William Beckford y, podríamos agregar, de otras “invenciones circunstanciales” como *The Invisible Man* y “The Country of the Blind” de H. G. Wells.² En estos textos, “esencial o superficialmente, el tema es un precioso don que luego se revela como terrible (...) En la *Autobiografía de Irene*, el ominoso don es de orden profético” (“Prólogo” 75). “Tal vez a la memoria del pasado quepa sumar la del futuro”, concluye

1 “Funes el memorioso” fue publicado en *La Nación* en 1942 y recogido en la sección “Artificios” de *Ficciones* en 1944. Las citas corresponden a las *Obras completas* de 1974. “Autobiografía de Irene” aparece en 1948 en una colección de cuentos con el mismo título. Las citas corresponden a la segunda edición del libro, de 1975.

2 “[D]ilatadas obras (...) que no frecuentan otro proceder que el desenvolvimiento o la serie de esos pormenores lacónicos de larga proyección” (“La postulación de la realidad”, OC 1: 220-21). Paradojas de los dones: Griffin, el hombre invisible, no puede esconderse; en *The Country of the Blind*, Nuñez desciende al país de los ciegos para comprender que, contrario a lo que dice el proverbio, quien ve es tenido por loco.

Borges. Al don y al infierno de la memoria y la percepción exhaustivas de Irene, Irene replica con el don y el infierno del presentimiento.

Los dos cuentos parecen salidos de una misma matriz, pero, cuanto más se acercan, estallan las diferencias y el parecido inicial se vuelve inquietante.³ Así en las primeras imágenes que ofrecen de sus protagonistas: Irene, “con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera” (485); Irene, con una “rosa de papel en la mano, un vano adorno con olor a trapo, y con un nombre escrito en uno de sus pétalos” (103). Porque su memoria y su percepción son exactas, Funes ve los delicados filamentos de la pasionaria de manera infinitesimal, discontinua. No puede reconocer la misma flor en dos momentos sucesivos; de hecho, los conceptos mismos de flor, de pasionaria y de sucesión le son ajenos. La imagen de un hombre ensimismado y sacrificado a esa percepción infinita deja entrever el sublime devastador que podría provocar la contemplación de un objeto que se tiene por paradigma de lo armónico y lo bello. Irene, en cambio, quien alguna vez presagió su muerte con una rosa de papel en la mano, la reconoce ahora, inmediatamente, como una y la misma rosa: “No necesito aspirarla ni mirarla: sé que es la misma” (103). Esta imagen de la pálida muchacha, repetida y multiplicada en el tiempo y los espejos, escenifica el umbral de la muerte y, también, el espacio de la escritura y la lectura. Silvina no desdeña del kitsch y, a la vez, esos detalles “vanos” y superficiales tienen una larga proyección en el relato y reverberan en las especulaciones del lector. La inscripción del nombre en uno de los pétalos, que evoca prendas de amor o *souvenirs* de aniversarios, invita a una reflexión sobre las relaciones entre la palabra, la percepción, el recuerdo y la identidad. Su olor a trapo, tan sugestivo de cómodas y velorios, traza una continuidad entre la tela y el papel, entre el nombre y la inscripción sepulcral.⁴

3 Ambos también sobrinos de una invención de Macedonio, el herrero Cósimo Schmitz, a quien en “célebre sesión quirúrgica le fue extirpado el sentido de la futuridad, dejándosele prudencialmente, es cierto, (...) un resto de perceptividad del futuro para un máximo de ocho minutos” (Fernández 39).

4 Enrique Pezzoni lee la “Autobiografía de Irene” como una “biografía de la práctica textual” (203). Debo a Claudia Roman y a Daniel Balderston las mejores observaciones sobre las imágenes que aquí comparo.

La narración de Irene, cuya voz casual y ligera contrasta con la solemnidad un tanto enfática del narrador de “Funes el memorioso”, presenta detalles que entran en un raro contrapunto con el cuento de Borges. En el nombre propio y en la diversa contemplación de una flor puede leerse, si se quiere, una parodia puntual de “Funes el memorioso”; ése es el lugar en el que, del parecido, surgen las diferencias. A partir de esa alusión o broma inicial, el texto de Ocampo adquiere una dinámica y una poesía propias que lo alejan del relato de Borges; es justamente en ese distanciamiento donde mejor se advierten las afinidades y las relaciones entre ambos. El propósito de este ensayo no es corroborar el parentesco sino considerar algunas cuestiones que suscita la extrañeza de ese parecido.

CIRCUNSTANCIAS

A fines de la década de 1930 se intensifican las colaboraciones entre Borges, Silvina y Bioy, y con ellas la frecuentación y las lecturas compartidas. Juntos publican la *Antología de la literatura fantástica* en 1940 y, al año siguiente, la *Antología poética argentina*. Sus reuniones funcionan como una tertulia informal y más bien íntima, y como un laboratorio de escritura: se cuentan los argumentos de los relatos que están escribiendo o de aquellos que podrían eventualmente llegar a escribir, ponderan cuidadosamente tramas y detalles de cuentos propios, ajenos e hipotéticos.⁵ En su diario de conversaciones con Borges, Bioy lleva un registro exhaustivo de esas jornadas; ya sea por la reserva proverbial de Silvina, o por las distracciones que le impone a Bioy su perspectiva narrativa, o porque quienes escriben juntos son, en realidad, los dos varones, Silvina queda muchas veces en los márgenes, no de la amistad, pero sí de la colaboración entre los dos amigos.⁶

Las huellas de la relación entre Borges y Silvina pueden encontrarse en prólogos, homenajes y entrevistas. En 1943 Borges escribe en *Sur* una

5 “[D]esde el día de su encuentro, Bioy Casares y Borges, y luego Silvina, no paran de contarse sus textos en gestación, de experimentar sus borradores, de inventar y perfeccionar tramas conjuntas.” (Lafon 66)

6 Esta impresión se acentúa cuando Bioy confía a su diario los comentarios que Borges hace de Silvina, sean éstos elogios o críticas: “A veces es muy verbal, casi una escritora francesa” (450). Sobre la posición de S. Ocampo en la “trinidad divina”, como la definió Juan Rodolfo Wilcock, ver Mancini 13-17.

reseña de *Enumeración de la patria*, el primer libro de poemas de Silvina, publicado, al igual que Funes, en 1942. Para hablar de su amiga, Borges empieza evocando a Ireneo: “Alguna vez yo bosquejé la historia de un hombre portentosamente dotado de una perfecta percepción del mundo sensible y de una perfecta memoria. Cometí dos errores circunstanciales: no lo hice mujer, no lo hice japonés o chino” (“Silvina Ocampo” 64). Este juicio, que quiere ser una celebración de la poesía de Silvina y, al mismo tiempo, denunciar o asumir la propia incompetencia perceptiva del hombre occidental, se funda en arquetipos que jerarquizan lo masculino y lo femenino, el occidente y el oriente, el álgebra rigurosa del cuentista y el genio natural (e indómito) de la poeta. Pero también deja entrever una ansiedad del crítico para habérselas con una poética (un estilo, un talento, una fuerza) que percibe en términos de diferencia. Ese “equivoco comentario”, como bien lo define Adriana Mancini (15), habla menos de Silvina que del deleite y la ansiedad que origina en Borges su escritura, habla menos de Silvina que de cómo Borges figura su relación con ella.⁷ Más que la seme-

7 Las semblanzas que Borges y Silvina hacen el uno del otro muestran una mutua vulnerabilidad: para hablar del otro hablan de sí mismos, señalando la diferencia que los une. Unos cuarenta años después del prólogo a *Enumeración de la patria*, en su nota preliminar a “Autobiografía de Irene”, Borges insiste en exaltar la percepción de Silvina: “Ayudado por la miopía gradual y ahora por la ceguera, vivo entre tentativas de soñar y de razonar; la mente de Silvina recorre con delicado rigor los cinco jardines del *Adone*, consagrado cada uno a un sentido. Le importan los colores, los matices, las formas, lo convexo, lo cóncavo, los metales, lo áspero, lo pulido, lo opaco, lo traslúcido, las piedras, las plantas, los animales, el sabor peculiar de cada hora y de cada estación, la música, la no menos misteriosa poesía y el peso de las almas, de que habla Hugo” (75). En el juicio crítico y en la memoria de Borges, Silvina integra una misma constelación con el *Adone* de Giambattista Marino y el *Vathek* de Beckford, textos que ya aparecen reunidos en un ensayo de Borges sobre este último, aparecido en 1943 y recopilado luego en *Otras inquisiciones*.

En el número que *L’Herne* le dedica a Borges, Silvina recoge una anécdota que resalta esa diferencia que, como un pliegue, los liga. Ella ha perdido un perro, está desolada; Borges, probablemente para consolarla, le pregunta si está segura de poder reconocerlo: “Hâir Borges est difficile, car il ne s’en aperçoit pas. Je le haïssais; je pensais: ‘Il est méchant, il est idiot, il me donne le cafard ; mon chien est plus intelligent que lui, car il sait que toutes les personnes sont différentes, tandis que Borges pense que tous les chiens sont pareils.’ Borges ne comprenait pas ma peine. Pourtant c’était moi que ne le comprenait pas. Je l’ai su par la suite. Borges considère les animaux comme de dieux ou de grands magiciens; il pense aussi, capricieusement, que n’importe quel exemplaire de la race les représente à tous.” (“Images de Borges” 26). La tensión entre percibir y razonar, entre lo concreto y lo abstracto, lo singular y lo arquetípico, lo diferente y lo mismo, es recurrente

janza que Borges ve entre la sensibilidad de su amiga y la de su personaje, interesa señalar aquí el paralelo que puede establecerse entre su posición de crítico y la del narrador frente al personaje en “Funes el memorioso”.

Borges observa en la reseña cómo los recuerdos “convergen nítidos y puntuales” en las páginas de Ocampo. En esas enumeraciones más bien diáfanas habría, entonces, algo de la precisión y la lucidez del vertiginoso mundo de Ireneo. Pero, además de esta amplia analogía, *Enumeración de la patria*, leído por Borges, estaría congregando de forma sintética o embrionaria a “Funes el memorioso” y “Autobiografía de Irene”. Dos poemas que cita Borges resultan particularmente cercanos a esas dos invenciones. El primero se titula “Epitafio de un aroma”, del que Borges transcribe el siguiente fragmento:

las parecidas manos, el cuidado,
la estación y la sangre de la tarde,
no podrán repetir exactamente
los túneles oscuros de mi aroma:
infinitos serán en la memoria
los complejos caminos del perfume (66)

La palabra viene a sellar como un epitafio un proceso perceptivo que, en rigor, es insondable y, respecto del cual, no es sino un excedente extraño. En una reseña que comienza con una alusión a Ireneo, es difícil pasar por alto la afinidad de estos versos de Silvina, que Borges subraya, con la percepción y la memoria laberínticas del compadrito, y con la radical inadecuación del lenguaje para dar cuenta de ellas. Las escandalosas enumeraciones de Ireneo hablarían también de la desesperación y el desvelo de la poesía para nombrar la percepción y el recuerdo.

Un segundo poema que subraya Borges, “Epitafio de un naufragio”, postula o presagia, al menos parcialmente, la invención de “Autobiografía de Irene”:

Este es mi primer sueño con naufragios,
no tendré que olvidarlo nunca. Oscura
es el agua en los sueños, fría y dura.
Mañana tendré miedo de presagios. (67)

cuando Borges y Silvina se refieren el uno al otro, figurándose a sí mismos en esa relación por contraste, tal vez como complemento, y no pocas veces en discordia.

Borges advierte, con admiración, que esos cuatro versos “resumen un cuento fantástico: la narración de un muerto que aturdidamente ignora su muerte y que teme los hechos irreparables por considerarlos premoniciones” (67). Podemos pensar que ésta es una de las hipótesis fantásticas que contempla y elabora la “Autobiografía de Irene”: Irene escribe desde la otra orilla y, porque ya está muerta, vive los hechos como inexorables y cree que los está presagiando, cuando, en realidad, los recuerda. De este modo, Borges detecta en un poema de Silvina la idea para un cuento, que la misma Silvina vendría a escribir en “Autobiografía de Irene”, aunque sus variadas circunstancias y pormenores difícilmente se ciñen al resumen de un relato fantástico.

BIOGRAFÍA, AUTOBIOGRAFÍA

Borges y Ocampo convierten vidas improbables en desafíos para la narración. Las hipótesis fantásticas en “Funes el memorioso” y “Autobiografía de Irene” parecen surgir de una atenta consideración de las convenciones, los propósitos y los supuestos en los que se basan la biografía y la autobiografía. Si “la inocente voluntad de toda biografía” es “despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero” (OC 113), como Borges señala en *Evaristo Carriego*, la paradoja se extrema a la hora de encarar una biografía de Funes. El narrador se propone ejecutar la noticia biográfica de una “vida incomunicable” (“Fragmento sobre Joyce” 60). El cuento exhibe su intento, infructuoso, de entrar en la órbita de Funes. “El punto más difícil del relato” (487), al que llega el narrador, es justamente cuando tiene que referir el diálogo y poner en palabras la memoria del otro. Ahí está la mayor disyunción entre la competencia (en rigor, la incompetencia) perceptiva y lingüística del narrador y la memoria, la sensibilidad y los lenguajes de Funes. En ese desnivel abrupto, en la frontera donde las dos órbitas no coinciden, se configura la particular relación entre narrador y personaje en el cuento.⁸ El vínculo entre biógrafo y biografiado asume la forma de un duelo entre dos memorias, entre el memorialista y el memorioso.

8 Para la relación espacial entre narrador y personaje, especialmente en la biografía y la autobiografía, ver Bakhtin 150-66.

Recordemos que el cuento se presenta como un testimonio biográfico, que va a ser editado en un volumen de homenaje que compila otros escritos sobre Ireneo, y que el narrador escribe casi medio siglo después de su encuentro con él: “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” (485).⁹ Funes es, entonces, objeto de memoria, un personaje, por memorioso, memorable. Desde una perspectiva más desapegada que la del narrador, la de sus primos, por ejemplo, no se trata sino de excentricidades, “cosas de Ireneo” (487). Los datos de su vida caben en un breve párrafo y le llegan al narrador por su primo Bernardo Haedo, el “joven Bernardo Juan Francisco”, como dice la voz “aguda, burlona” de Ireneo (486). Pero, para el narrador, la memoria de Funes presenta un desafío que exige una mayor compenetración; hacer memoria de Ireneo es hacer memoria de su insondable memoria, pero también de la perturbadora intimidad que se establece entre biógrafo y biografiado. Su perspectiva está sembrada de tribulaciones, y si bien es cierto que esta indeterminación entre autor y héroe conviene a las ambigüedades del fantástico, su peculiar elaboración en el cuento también responde a la porosa relación entre sujeto y objeto de las biografías. La narración se encamina hacia ese *blank* que representa en el texto el diálogo improbable entre el narrador e Ireneo. A ese punto denso el narrador se asoma y ahí, también, se detiene. El movimiento es de un *framing*, de una aproximación y un encuadre. La vasta y conjetural conversación entre ellos, que es el “argumento” (488) mismo del cuento, se sustrae, y la eficacia depende exclusivamente de síntesis en un “estilo indirecto”, que el narrador confiesa “remoto y débil” (488), y de cómo éstas animan la imaginación del lector, imaginación no sólo de las

9 Éste es un rastro que queda de la versión del cuento resumida en “Fragmento sobre Joyce”, en el que varias voces reunidas en el velorio de Ireneo rememoraban curiosidades del difunto hasta que “[a]lguien facilitaba la explicación” de sus rarezas (60). En una entrevista con James E. Irby, Borges confiesa haber olvidado esa idea: “—Habrà trabajado mucho ‘Funes el memorioso’. En una nota sobre James Joyce, publicada antes de que apareciera el cuento, usted refirió el asunto de éste, y se ve que entonces tenía una forma muy diferente de la que ahora reviste. —¿Ah, sí? Yo no recuerdo eso. ¿Está seguro? —Sí, sí. Dijo que el cuento tomaría la forma de una serie de reminiscencias personales de amigos de Funes después de su muerte. —Qué raro. No recuerdo eso en absoluto.” (33)

posibilidades de la memoria de Funes sino también de la conmoción y las zozobras de quien escucha su monótona voz.¹⁰

El cuento de Silvina Ocampo, en cambio, extrema la paradoja en que se funda toda autobiografía. Nos está dado ver y narrar la muerte ajena pero no la propia y, sin embargo, el autobiógrafo debe imaginar un punto en el que ya está muerto, para poder mirar y ordenar los acontecimientos de la vida desde su eventual conclusión. La muerte constituye entonces una referencia desconocida pero insoslayable, a partir de la cual los contenidos de la vida adquieren significación. La hipótesis fantástica en “Autobiografía de Irene” resulta de la exasperación de esa paradoja del género. Silvina lleva la transposición imaginaria de toda autobiografía al extremo y convierte el instante ignorado de la muerte en el dilatado espacio de enunciación del texto.

A los 25 años, Irene habita, anticipadamente, ese umbral. En vez de dar cohesión al relato de su vida, esa posición tiene sobre su texto un efecto de espaciamiento y fragmentación. Por haber anticipado nítidamente y haber sido la espectadora de su propia muerte, Irene es la autora de una autobiografía realmente completa, la que conoce su fin imposible. Pero, mientras que, en las autobiografías lo que resta por vivir se soslaya, inversa ha sido la perspectiva y la temporalidad de Irene, quien ha tenido, en su vida de premoniciones, un conocimiento impar del futuro a expensas del presente y el pasado. La suya es una autobiografía completa pero también la de alguien que ha cancelado el recuerdo. A pesar de que Ocampo no altera radicalmente el orden de presentación de las etapas de la vida de Irene (antepasados, niñez, adolescencia, juventud, muerte), las confusiones de planos entre el presentimiento, el recuerdo y la invención, ese *déjà vu* persistente que sugiere la “Autobiografía de Irene”, debilita y cuestiona la coherencia de sujeto y vida que subyace en la concatenación autobiográfica.

En “Funes el memorioso” asistimos al esfuerzo del narrador por asomarse y acceder, aunque sea intersticial y fugazmente, al mundo de Irene; la primera persona autobiográfica de Irene, en cambio, busca modos de distanciarse y salir de su propio horizonte, redobla y exaspera modos de ponerse afuera para poder narrarse. Su autobiografía abunda en “mediadores fantasmáticos” (Pezzoni 203): Irene se ve, se imagina, se sueña, se

10 “[Q]ue mis lectores se imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche”. (488)

presagia, se recuerda, se desea, muerta; se refleja en los espejos, se lee en vanos adornos, en diálogos de novelas y en el libro de su vida; especula sobre “la improbable persona que lea [sus] páginas” (103); dialoga, hacia el final del cuento, con una mujer desconocida, destinada a escribir, en primera persona, su autobiografía.¹¹ Como se puede apreciar, hay una exageración de los procedimientos de exotopía propios de los textos autobiográficos. No son menos los desdoblamientos de la identidad en “Funes el memorioso”. Ambos son textos barrocos,¹² pero mientras en Borges se trata de repliegues hacia el *blank* que constituye el centro díscolo del relato, en el cuento de Silvina se produce una aparente proliferación centrífuga de esas instancias de alteridad, lo que crea el efecto de una expansión y una digresión *sui generis*.

PROFUSIÓN

¿Cómo sería una “Autobiografía de Ireneo”? Nos dice el narrador que el mismo Ireneo la ha juzgado una tarea inútil; que ha considerado un método, “reducir cada una de sus jornadas pretéritas a unos setenta mil recuerdos” (489), y lo ha descartado. Pero sabemos que esas resoluciones y esos razonamientos le están vedados, y han de ser inferencias o proyecciones del narrador. La doble mención de la infancia y la muerte (“Pensó que en la hora de la muerte no habría acabado aún de clasificar todos los recuerdos de la niñez”, 489), tiene mucho de la nostalgia, el deseo y el fracaso de *la recherche du temps*, y se relaciona más con las circunstancias melancólicas del narrador que con supuestos cálculos y ponderaciones del compadrito. La imposibilidad de la autobiografía, en este último, es cabal: no puede ni siquiera concebir un “yo”; su discurso es incesante e inconexo, al punto

11 En el final, Irene anticipa que la mujer desconocida escribirá la autobiografía y anuncia su primer párrafo que coincide, palabra por palabra, con el texto que acabamos de leer, condenándose y condenando al lector a una repetición cíclica. Enrique Pezzoni entiende este final en términos de “[un] sujeto de la enunciación [que] se refiere a sí mismo –con un mediador fantasmático– para reiniciar la narración” (203).

12 Sobre la configuración textual barroca de Ocampo, ver Mancini 42-52. Sobre el barroco y el concepto de *pliegue* en Borges, ver Sarlo 94-95.

que no sólo la autobiografía sino su diálogo con el narrador en Fray Benitos son extremadamente difíciles de imaginar.¹³

¿Cómo sería, entonces, no ya la autobiografía, sino el monólogo de Ireneo? Borges lo insinúa en “Fragmento sobre Joyce”, el obituario del escritor irlandés que publica en *Sur* en 1941. Allí habla de los “profusos borradores” por los que el cuento ha pasado, confidencia que sugiere una escritura amenazada por el desborde y un arduo trabajo para contenerla. Para hablar de Joyce en 1941, Borges empieza con un párrafo que resume a su personaje memorioso, la misma estrategia que habrá de repetir en 1943 al reseñar el primer libro de poemas de Silvina Ocampo. Concluye Borges que “la consecutiva y recta lectura de las cuatrocientas mil palabras de *Ulises* exigiría monstruos análogos [a Funes]” (61). Borges ve en Joyce a uno de los precursores de Ireneo.¹⁴ O puede decirse, tal vez con mayor precisión, que, al encuadrarlos y asociarlos a ambos en esa empresa inconmensurable, Borges está convirtiendo a Joyce en uno de sus personajes. Podemos leer ahí, también, una pista de cómo sería la escritura que mejor podría llegar a entenderse con el monólogo de Ireneo, monólogo que Borges se abstiene de ejecutar y se limita a referir.

La abundancia verbal genera en Borges una mezcla de espanto y dicha secreta, y, como le ocurre también frente a Silvina, suscita en él juicios ambiguos: “A falta de la capacidad de construir (que sus dioses no le otorgaron y que debió suplir con arduas simetrías y laberintos) [Joyce] gozó de un don verbal, de una feliz omnipotencia de la palabra” (61). Simultáneamente, el júbilo que provoca la posibilidad de un lenguaje poderoso para

13 En *Saer y los libros*, Dardo Scavino analiza las limitaciones de Ireneo y sus implicancias para la narración: “Pero al aferrarse a un empirismo severo, Funes no puede siquiera pronunciar un discurso, ya que éste presupone atribuirle predicados diversos a un solo y mismo sujeto. Y ni qué hablar de contar una historia desde el momento en que el protagonista cambia con cada frase. Esto valdría tanto para la historia de un perro como para la autobiografía de Funes: que se acuerde de cada momento infinitesimal de su vida, no significa que se trate del mismo ‘yo’. Las experiencias de Funes son incesantes, sí, pero totalmente inconexas (o si se prefiere una versión matemática: infinito no es sinónimo de continuidad)” (18).

14 Marcelo Pellegrini lee las dos versiones del cuento como un obituario de Funes, que es también un obituario de Joyce y de las vanguardias. Borges se pone por fuera de ellas, las enmarca y las narra. Para un detallado y lúcido análisis de la relación entre Borges y Joyce, y entre “Funes el memorioso” y *Ulises*, ver Patricia Novillo-Corvalán, “James Joyce, Author of ‘Funes el memorioso’”.

decir todas las diferencias, lo irrepetible y lo único, y el horror que supone la potencia monstruosa e inconcebible de ese mismo lenguaje. La sola mención de “arduas simetrías y laberintos”, sin embargo, sugiere que ni la profusión ni el don verbal le son ajenos a Borges, pero elige posicionarse como un lector azorado, situándose en una frontera en la que se conjugan el magnetismo y la abyección de la plenitud verbal.

En “Funes el memorioso”, Borges encuadra el paroxismo perceptivo y lingüístico del personaje apelando a un narrador que sólo refiere fragmentos. La proliferación está contenida, ceñida y cifrada en el examen de algunas de las posibilidades de su memoria, su percepción y sus lenguajes, y en algunos ejemplos que funcionan como ruinas breves y enigmáticas de esa galaxia distante. El narrador traduce el *blank* que le ocasiona el diálogo con Ireneo en un paréntesis o *impasse* ensayístico.

¿Qué hace Silvina Ocampo con la profusión que podría originar el despliegue, en primera persona, de la circunstancia de su protagonista? La voz de Irene asume las múltiples posibilidades narrativas que le ofrece su doble condición de clarividente y muerta; ése es el ubicuo tema y punto de cohesión que tiene un texto que propende a la digresión. En ese sentido, la “Autobiografía de Irene” mejor se entiende como un ensayo narrativo. El texto consiste en unos veinte fragmentos separados por blancos o silencios que los aíslan y les dan cierta autonomía, generando un calma estatismo, que conviene a la enunciación de una difunta.¹⁵ En esos “entrecortados períodos”, Silvina parece querer agotar las posibilidades de reflexión y tratamiento que le impone la perspectiva peculiar de Irene. La autobiografía congrega y despliega con fluidez géneros diversos: genealogías, anécdotas, reflexiones, apuntes, aforismos, imágenes, diálogos.¹⁶ Esa heterogeneidad exagerada, sin embargo, difícilmente se percibe como caótica, sobre todo porque está enunciada por una voz que mantiene, sin mayores cambios de tono, un registro ligero y anti-climático, que no evita

15 Los silencios también proliferan dentro de los fragmentos, entre párrafos, en los diálogos, entre oraciones. Varios de los otros cuentos reunidos en el libro *Autobiografía de Irene* hacen de la fragmentación y el *blank* su principio de progresión, como es notorio en “Fragmentos del libro invisible”, pero también en “El impostor” y “La red”.

16 En la expansión de esas formas de tratamiento del tema (multiplicación de mediadores fantasmáticos, proliferación de géneros) puede verse una inflexión particular de “la exageración como lenguaje” que, según un artículo de Sylvia Molloy de 1969, mejor define la poética narrativa de S. Ocampo.

frases hechas ni comentarios cursis, y que termina por crear un peculiar efecto de ultratumba.¹⁷ Las connotaciones vertiginosas del desorden y el descontrol no hacen justicia a la calma profusión en la que se van desplegando las imágenes, los relatos y las reflexiones en la recuperada memoria de Irene.

Ayudan también las particularidades de esa memoria. Lo que Irene recupera al morir no son meros recuerdos, sino recuerdos de acontecimientos que fueron vividos como presagios. Según la protagonista se aproxima a la muerte, su memoria de presagios se va haciendo cada vez más estrecha. “A veces un acontecimiento que me parecía laberíntico, lento en desarrollarse, casi infinito, cabe en dos palabras” (113). Ese gradual empobrecimiento está en las antípodas de la riqueza perceptiva de Funes: “perder el don de recordar es una de las mayores desdichas, pues los acontecimientos, que pueden ser infinitos en el recuerdo de los seres normales, son brevísimos y casi inexistentes para quien los prevé y solamente los vive” (111). La estructura arborescente pero invertida de las premoniciones atempera la proliferación y hace que el texto languidezca hacia un final que ya estaba escrito en su mismo comienzo. Se cuentan premoniciones, que se convierten en acontecimientos, que son recuerdos: esa paradoja temporal contiene y encierra el relato en una estructura o una topología circular; el mayor riesgo de profusión se confunde con la repetición.

La memoria de los presagios de Irene es selectiva, aunque las motivaciones no sean explícitas y algunas parezcan arbitrarias. Irene cuenta cómo, de forma gradual, casi sin advertirlo, va dándose cuenta de sus dotes de adivina: en la anticipación de la llegada de un perro, el crecimiento de una enredadera, la aparición de una virgen, la muerte del padre. Nótese, en la materialización de estos hechos, cómo el prodigio del presentimiento se mezcla con las corroboraciones de la fe y el remordimiento. Importa menos el asombro que la inquietud y el extrañamiento que genera la narración de los acontecimientos desde la perspectiva del tiempo que tiene Irene. En lugar de prodigar mágicas conversiones, el texto propone una

17 Basta compararla con la solemnidad, la crispación y el patetismo del narrador de “Funes el memorioso”, siempre tan dispuesto al espanto y el asombro. O con el registro más gótico que habría adoptado “la alta y burlona voz de Ireneo” (487), “esa voz (que venía de la tiniebla)” (488) y que “desde la oscuridad”, monótona, no cesa de hablar (489).

serie fugitiva de imágenes y reflexiones que interpelan y desestabilizan nuestra concepción del tiempo, la infancia, el destino, el amor, la madurez, la separación, la muerte de los seres queridos, como si la clave fantástica permitiera registrar con mayor exactitud esas experiencias. Irene no puede ver a los niños sino como adultos; de allí su temor ante ellos. En la inminencia del amor sólo percibe la separación futura; de allí su deseo de postergar los encuentros con su amante.

La narración ensaya las sinuosas derivaciones de un don extraordinario como un modo de explorar esas experiencias del tiempo.¹⁸ Esto se advierte no sólo en las reflexiones de la narradora sino en las imágenes que, fieles a los desafíos de la primera persona, remedan su peculiar punto de vista, desde el cual los fenómenos son percibidos “como últimos recuerdos”, a punto de olvidarse.¹⁹ Así, por ejemplo, recuerda Irene la separación de su amado: “A través de un vidrio, en la ventanilla del tren, vi su último rostro, enamorado y triste, borrado por las imágenes superpuestas de mi vida futura” (115-16). La ventanilla del tren, cuya sola mención evoca el movimiento y las despedidas, y que se asemeja al fotograma de un film, vuelve sensible para el lector ese modo de la temporalidad en el que el pasado es desplazado y borrado por la continua llegada del futuro. La imagen se sirve del movimiento para ilustrar el universo impar de Irene, y para mejor recalcar una experiencia compartida como la separación y el olvido. La imagen conmueve al lector en ese reconocimiento de lo mismo que hace posible esa renovada forma de ver el tiempo.

18 En una entrevista con Noemí Ulla, Silvina Ocampo habla del “dolor del conocimiento” (106) en su “Autobiografía de Irene”, un cuento que explora, según su autora, “esos planos del tiempo que después nos hacen sufrir tanto” (107).

19 Las imágenes que da el narrador de Ireneo, en cambio, son de algún modo fieles al abismo que separa sus mundos. Lo describe en el primer encuentro: “Había oscurecido de golpe; oí rápidos y casi secretos pasos en lo alto; alcé los ojos y vi un muchacho que corría por la estrecha y rota vereda como por una estrecha y rota pared”. En esta imagen, “que no obedece a una concatenación obvia” (Molloy, “La composición del personaje” 139), despuntan la promesa de vislumbrar el horizonte de Funes y el fracaso ulterior de saber que quedamos irremediabilmente fuera de él, fuera de la dimensión del espacio y el tiempo por la que corre, fuera de su precisión aguda y discontinua. La indeterminación y la fuerza de la imagen están en el desfase entre la perspectiva inaccesible del personaje y el horizonte del narrador, en el que la imagen queda grabada.

MUERTES

En “Ireneo Funes”, esa “ficción quimérica” que Borges tenía en borradores en 1941 y que sintetiza en “Fragmento sobre Joyce”, la situación narrativa era, como ya mencioné, un velorio que congregaba memorias de varios vecinos alrededor del “finado” (60).²⁰ En la versión final de “Funes el memorioso”, la circunstancia de la muerte persiste y brinda, nuevamente (aunque de distinto modo), el marco del relato: “ese hombre ha muerto” (485), se lee en la primera oración; “Ireneo Funes murió en 1889, de una congestión pulmonar” (490), en el cierre. El finado está latente en todo el cuento, como lo sugiere su voz monótona y lejana. En el cuento de Silvina Ocampo la muerte es patente, omnipresente, reiterada.²¹ Comienza aclarando que la narradora acaba de morir y termina anunciando que está por morir, y que otra mujer escribirá su vida. Como el *Finnegans Wake*, la “Autobiografía de Irene” tiene una estructura circular. La paradoja temporal (la narradora está muerta y recuerda presagios) toma la forma espacial de una paradoja topológica, la de un cadáver textual condenado a la repetición.

Pero además de la muerte de los “protagonistas”, en los dos textos es crucial la muerte del padre.²² En “Autobiografía de Irene”, ese hecho (ese presagio, apenas ocurrido, olvidado) marca el punto de inflexión a partir del cual los presentimientos cancelan el pasado, el momento preciso en que la protagonista toma conciencia, por el dolor, de su clarividencia. En-

20 El otro velorio del que Borges habla en el obituario que hace de Joyce es el *Finnegans Wake*; lo califica de “inconcebible” y lo compara con las especulaciones sobre la cuarta dimensión de Charles Hinton y la trinidad del Concilio de Nicea (61).

21 Como Irene, Irene es una “finada”, pero contada desde otra perspectiva, y en otro registro: “La maestra me llamaba ‘Irene la Afinada’ y este sobrenombre, cuyo significado no entendí y que mis compañeras repitieron con ironía, me ofendió. Pensé que mi quietud, mi aparente melancolía, mi pálido rostro, habían inspirado el sobrenombre cruel: ‘La Finada’. Hacer bromas con la muerte me pareció poco serio para una maestra” (109). El malentendido, la crueldad y el humor estallan en el *pun* que la homofonía provoca. La coincidencia de los apodos hermana a Irene e Ireneo en la melancolía.

22 Julio Premat periodiza las distintas figuras de autor que Borges va construyendo en su ficción autobiográfica: “la del héroe fundador, la del hijo melancólico, la del ciego célebre” (2). La figura del hijo melancólico corresponde a la “entrada en la ficción”, “la de los grandes libros de la década del cuarenta y el cincuenta” (3), de los que “Funes el memorioso” forma parte. Esos años siguen a la muerte del padre de Borges (1938), y coinciden con el mayor acercamiento a Bioy y Silvina.

rique Pezzoni plantea que la premonición de la muerte del padre origina dos rechazos en Irene: el “bloqueo del origen” y la “seducción de la propia muerte” (206). A la vez que agrava el desfase entre Irene y su entorno,²³ la muerte del padre contamina la memoria del futuro con los sentimientos contradictorios de la insensibilidad, la pérdida, el olvido, la culpa y el remordimiento.

Otras ansiedades trae la situación de Ireneo. Sabemos que el muchacho es bastardo, que “algunos decían que su padre era un médico del saladero, un inglés O’Connor, y otros un domador o rastreador del departamento de Salto” (486). Por un lado está la incertidumbre de los orígenes y la indeterminación de los linajes (inglés o irlandés, europeo o criollo, doctor o gaucho, Joyce o Sarmiento). Pero también el hecho de que la idea misma de paternidad, que no se presenta a la percepción sensible y solicita una abstracción causal severa, debe haberle sido totalmente extraña a Ireneo. Sobre ese fondo brumoso e incierto, se recortan las circunstancias menos memorables pero no menos significativas de la vida del narrador. Resultan particularmente relevantes dos confidencias, aparentemente episódicas, que motivan e interrumpen sus viajes a Fray Bentos, y que provocan los dos encuentros con Funes. La primera es la escena que antecede al primer contacto entre ellos. Cuenta el narrador:

Mi primer recuerdo de Funes es muy perspicuo. Lo veo en un atardecer de marzo o febrero del año ochenta y cuatro. Mi padre, ese año, me había llevado a veranear a Fray Bentos. Yo volvía con mi primo Bernardo Haedo de la estancia de San Francisco. Volvíamos cantando, a caballo, y ésa no era la única circunstancia de mi felicidad. Después de un día bochornoso, una enorme tormenta color pizarra había escondido el cielo. La alentaba el viento del Sur, ya se enloquecían los árboles; yo tenía el temor (la esperanza) de que nos sorprendiera en un descampado el agua elemental. (485)

El énfasis está en el recuerdo de la infancia (el narrador escribe medio siglo después de esas vacaciones), el sentimiento nítido de la aventura, la plenitud que da el contacto con lo elemental, la presencia del padre. La segunda

23 El mayor desfase se da entre la muerte del padre, el duelo y sus poses: “Cuando murió yo tenía preparado, desde hacía tres meses, el vestido de luto, los crespones; ya había llorado por él, en actitudes nobles, reclinada sobre la baranda del balcón. Ya había escrito la fecha de su muerte en una estampa; ya había visitado el cementerio. Todo esto se agravó a causa de la indiferencia que demostré después del entierro. En verdad, después de su muerte no pude recordarlo un solo día” (109-10).

situación, que apura la partida del narrador de Fray Bentos y ocasiona su última y reveladora entrevista con Funes, es una secuela y una inversión de la anterior:

El catorce de febrero me telegrafiaron de Buenos Aires que volviera inmediatamente, porque mi padre no estaba “nada bien”. Dios me perdone; el prestigio de ser el destinatario de un telegrama urgente, el deseo de comunicar a todo Fray Bentos la contradicción entre la forma negativa de la noticia y el perentorio adverbio, la tentación de dramatizar mi dolor, fingiendo un viril estoicismo, tal vez me distrajeron de toda posibilidad de dolor. (487)

La gravedad del padre origina en el narrador una mezcla de insensibilidad y remordimiento. La obsesión por su propia imagen y la concentración en efectos de sintaxis lo enajenan del presente, y contrastan con Funes, cuya atención es exhaustiva y cuyo padre es desconocido, abismando aun más la brecha entre palabra y percepción, esos dos laberintos irreconciliables. El vínculo entre personaje y narrador, tan estrecho como discordante, sugiere los avatares de una escritura que se debate entre la profusión de lo sensible y la fijación narcisista en el detalle verbal, la corrección y el ingenio.

Las ostensibles distracciones del narrador a lo largo del relato son indispensables para que pueda contar los recuerdos de Funes; insinúan también la necesidad del olvido como una instancia superadora de la memoria y, quizás, del dolor.²⁴ Que éste último sea efectivamente superado queda menos claro en el fragmento citado; el dolor aparece mencionado dos veces, en la tentación de actuarlo y en la imposibilidad de sentirlo. En esa formulación, insidiosamente negativa, el duelo por la muerte del padre no se puede realizar y, por la misma razón, no cesa. Como ocurre con el don del presentimiento y el duelo a destiempo en “Autobiografía de Irene”, la muerte del padre sitúa el problema de la percepción y la memoria en el horizonte melancólico de la pérdida.

24 Novillo-Corvalán traza un paralelismo entre la relación Molly / Bloom en *Ulysses* y la de Irene con el narrador en el relato de Borges. Allí se espejan y entreveran la memoria, el insomnio, la distracción y el arte del olvido (ver 77-80). Sobre este tema en Borges, ver Rosa 156-57.

La escritura del yo, en Borges, es siempre la escritura de una relación con el otro (o la otra, si hacemos caso del error circunstancial, que confiesa, de no haber transformado a Ireneo en una china de Fray Bentos). En sus ficciones aparecen diseminados varios detalles autobiográficos como atributos de los personajes y, no pocas veces, como circunstancias de quienes los narran. Algo hay de Borges en el insomnio y la memoria de Funes; algo, también, en los recuerdos y la melancolía del narrador.²⁵ En un sentido análogo, “Autobiografía de Irene” podría ser leída como una puesta en ficción, mediada por estampas y espejos, de la reputación de clarividente que tuvo y acaso cultivó Silvina Ocampo. Tendríamos, entonces, vidas paralelas, famas paralelas e invenciones paralelas. Pero ése, como mucho, es sólo un punto de partida. Los dos cuentos pueden ser leídos como formas distorsionadas e hiperbólicas de auto-figuración y, también, como “invenciones circunstanciales” en las que los incommensurables dones, paradójicamente, se convierten en tormentos. Ambas lecturas conducen menos a una identificación que a un extrañamiento.

En la coincidencia de los nombres, en la vaga simetría de sus hipótesis y en algunos detalles que entran en contrapunto, he sugerido un vínculo entre “Autobiografía de Irene” y “Funes el memorioso”. Ése podría ser el indicio de una colaboración sesgada y diferida entre Borges y Silvina, propiciada por las muchas conversaciones, pero también por la solitaria e íntima amistad de la lectura. En un epílogo a la *Antología de la moderna poesía uruguaya*, de 1927, Borges define la amistad (y el amor) en términos de equilibrio, como un “justo vaivén entre la aproximación y la distancia” (*Textos recobrados*, 330). Esa definición, pudorosa, pone el acento en las afinidades electivas en las que se preservan las diferencias; ése muy probablemente haya sido el ideal de amistad de Borges.

Por sus tramas y sus hipótesis fantásticas, los cuentos del libro *Autobiografía de Irene* son seguramente los textos de Ocampo que más se acercan a las narraciones de Borges y Bioy. En el cuento esa afinidad toma la forma de una broma y un distanciamiento. Es revelador que Borges haya leído en

25 El universo referencial de Borges aparece en Ireneo de una manera tan atomizada, imprevisible y arbitraria, que cualquier relación entre autor y héroe en términos de identificación aparece de antemano cuestionada.

un poema de Silvina de *Enumeración de la patria* la idea para un cuento, y que ella, al tiempo, la retomara como punto de partida para una exploración narrativa y poética que termina por adquirir un despliegue que le es propio. Puede verse ahí un acto de amistad: una respuesta, diferida, que explora afinidades con el amigo a la vez que se aleja de sus expectativas.²⁶ Los parecidos entre “Autobiografía de Irene” y “Funes el memorioso” señalan diferencias que terminan por ser indicio de nuevas correlaciones.

Borges no es menos vulnerable al contacto con Silvina (y con Joyce, con las vanguardias, con la profusión verbal, con la sensibilidad, con lo femenino). Esto se nota en la ambigüedad (en el brusco vaivén) de los juicios sobre ella, que oscilan entre el elogio y la sorna. Pero la mayor prueba de vulnerabilidad está en sus ficciones, en la inestable posición del narrador frente a esos monstruos perceptivos y verbales, que le devuelven reflejada una imagen temida de sí mismo.

Está claro que ésta no es la menos ficticia de las relaciones que podrían hacerse entre Borges y Silvina Ocampo; y puede objetarse, con justa razón, que en muchos aspectos y pasajes, Irene e Ireneo resultan gemelos irreconocibles. Esa relación, sin embargo, ayuda a percibir mejor algo que, creo, es verdadero: la entrañable afinidad por la cual la ficción, en sus manos, no deja nunca de indagar la experiencia, y la común inquietud que genera en ellos la narración de la vida del otro y del mismo, de la otra y la misma, con sus dones y sus pérdidas.

Nicolás Lucero
University of Georgia

26 Para una discusión sobre una política de la amistad basada en el pudor y la separación, y sobre la cuestión de la diferencia de género en la amistad, ver Derrida, especialmente, 56-58.

OBRAS CITADAS

- Bakhtin, Mikhail M. "Author and Hero in Aesthetic Activity." *Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*. Edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1990. 4-256.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Edit. Daniel Martino. Buenos Aires: Destino, 2006.
- Borges, Jorge Luis. "Fragmento sobre Joyce". *Sur* 77 (1941): 60-62.
- . "Prólogo" [a "Autobiografía de Irene"]. *Cuentistas y pintores argentinos*. Selección y prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985. 75.
- . "Silvina Ocampo. *Enumeración de la patria*." *Sur* 101 (1943): 64-67.
- . *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- . *Textos recobrados 1919-1929*. Barcelona: Emecé, 1997.
- Derrida, Jacques. *The Politics of Friendship*. Trad. George Collins. London: Verso, 2005.
- Fernández, Macedonio. "Cirugía psíquica de extirpación". *Cuentos, poemas y misceláneas*. Buenos Aires: Corregidor, 1987. 39-48.
- Lafon, Michel. "Algunos ejercicios de escritura en colaboración." *El oficio se afirma. Historia crítica de la literatura argentina* 9. Ed. Sylvia Saïtta. Buenos Aires: Emecé, 2004. 65-90.
- Irby, James., Napoleón Murat y Carlos Peralta. *Encuentro con Borges*. Buenos Aires: Galerna, 1968.
- Mancini, Adriana. *Escalas de pasión*. Buenos Aires: Norma, 2003.
- Molloy, Sylvia. "La composición del personaje en la ficción de Borges." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 26 (1977): 130-40.
- . "La exageración como lenguaje". *Sur* 320 (1969): 15-24.
- . *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- Novillo-Corvalán, Patricia. "James Joyce, Author of 'Funes el memorioso'". *Variaciones Borges* 26 (2008): 59-82.

- Ocampo, Silvina. *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires: Sur, 1975.
- . "Images de Borges." *Jorge Luis Borges*. Paris: Éditions de l'Herne, 1981. 26-30.
- Pellegrini, Marcelo. "De obituarios y vanguardias: Joyce, Funes y el (monstruoso) mapa del lenguaje." *Variaciones Borges* 26 (2008): 45-58.
- Pezzoni, Enrique. "Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social." *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986. 187-216.
- Premat, Julio. "El muerto." *Variaciones Borges* 24 (2007): 1-18.
- Rosa, Nicolás. *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur, 1990.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- Scavino, Dardo. *Saer y los nombres*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 2004.
- Ulla, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Belgrano, 1982.