

La hipermnesia, entre encadenamiento y liberación:
Funes y el Memorioso de Coppola¹

La película “Youth without Youth,” del director Francis Ford Coppola, se inspiró en el cuento homónimo de Mircea Eliade, publicado en 1978 y cuyo tema central es la regeneración biológica del ser humano y su existencia post-histórica, objetivos alcanzables debido a una capacidad extraordinaria de extraer y de utilizar la información depositada, a lo largo del tiempo, en la memoria colectiva de la humanidad.

Igual que Funes el Memorioso, el personaje del famoso cuento borgiano, el protagonista de esta producción fílmica de 2007 sobrevive a un terrible accidente, después del que se da cuenta de que posee una memoria abrumadora. ¿Pero cuáles son los rasgos que caracterizan las capacidades increíbles de cada uno de ellos? ¿Qué impacto tiene esta avalancha de recuerdos sobre su vida? ¿Cómo se pueden interpretar, en clave simbólica, estos dos modelos ficcionales? Formulamos la hipótesis de que se trata de dos casos contrarios de recuperación de la memoria y nos proponemos realizar, en el presente trabajo, un análisis comparado de las características de los dos procesos de hipermnesia.

Comencemos por presentar el argumento de la película: en la noche de Pascua de 1938, Dominic Matei, un profesor de latín y de italiano de 70 años, de Piatra-Neamț, una ciudad de Rumanía, es fulminado por un rayo. Durante las diez semanas de tratamiento en el hospital de Bucarest, Dominic pasa por un proceso de rejuvenecimiento físico y de recuperación de la memoria, que el médico diagnostica como “una especie de hipermnesia con efectos secundarios” y se propone seguir investigando los diferentes estratos de la memoria del paciente.

Su caso es intensamente mediatizado y la Gestapo quiere capturarlo y entregarlo a un tal Dr. Rudolf, interesado en hacer experimentos para demostrar su teoría de la electrocución, según la cual una corriente de más de un millón de voltios puede provocar una mutación en la especie humana. Para escapar, Dominic adquiere una identidad ficticia y huye a Ginebra, en Suiza, donde conoce a Verónica, el doble de Laura, el amor frustrado de su primera juventud.

¹ Este artículo fue publicado en portugués, con el título “A hipermnésia, entre encadeamento e libertação: Funes e o Memorioso de Coppola,” en *Filmes de an-amnésia: memória e esquecimento no cinema comercial contemporâneo*, bajo la coordinación de Márcio Bahia, Walter Moser y Maria Antonieta Pereira, en Belo Horizonte (Brasil), Faculdade de Letras da UFMG, Linha Ed. Tela e Texto, 2009. Una versión más breve del presente trabajo fue presentada en el VII Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana, que tuvo lugar en Cusco, Perú, en marzo de 2008.

Los dos se conocen en una circunstancia extraña. Verónica y su amiga viajan en carro, cuando un rayo fulmina los alrededores. Dominic encuentra a Verónica amparada en una cueva, hablando en sánscrito, incapaz de comprender alguna de las diferentes lenguas europeas en las que él trata de comunicarse con ella. La joven sostiene que se llama Rupini, una asceta que vivió en una cueva de la India siglos atrás. El Instituto Oriental de Roma muestra interés por el caso y el director acepta patrocinar un viaje a la India, para llevar a Verónica a la cueva donde Rupini meditaba. Una vez allá, la joven se despierta del sueño que le ha sido inducido. Al reconocer el sitio de su cueva de hermita, se pone a trepar el acantilado con una agilidad sorprendente, pero cuando divisa adentro los restos esqueléticos de Rupini, la joven se desmaya. En la clínica, recobra el conocimiento y más tarde, en la Televisión india, declara que su nombre es Verónica Buhler y que sólo habla inglés, francés y alemán.

El idilio de Dominic y Verónica se desarrolla en Malta, donde los dos deciden irse a vivir, lejos de la prensa y de los científicos que los persiguen, porque sus casos ya han ganado reputación internacional. En el transcurso de los meses que pasan juntos en la isla, ella experimenta unos éxtasis nocturnos de médium, unos estados de trance durante los que habla en varias lenguas antiguas. Durante esas experiencias, su psique va cada vez más lejos en el tiempo, hacia los albores de la humanidad. Dominic graba en cinta todas estas incursiones, esperando juntar el material necesario para poder acabar su tesis sobre el origen del lenguaje. Mientras viven juntos, la joven pasa por un galopante proceso de envejecimiento. Él decide abandonarla, convencido de que lejos de él, ella recuperaría su juventud.

Dominic regresa a su ciudad natal y va a Café Select, el sitio favorito donde antes solía encontrarse con sus amigos. Éstos le dan la bienvenida, contentos de verlo, pero él cree que está soñando. Ellos insisten que están realmente ahí, justo esa noche de 20 de diciembre del año 1938. “No me atrevo a decirles en qué año estamos nosotros, los que nos hallamos fuera de este sueño,” les dice Dominic y menciona sucesos posteriores a 1938: la Segunda Guerra Mundial, el bombardeo de Hiroshima y el viaje del famoso astronauta Neil Armstrong a la luna.

La mañana siguiente, el cuerpo de Dominic yace en la nieve y un caminante encuentra en el bolsillo de su chaqueta un pasaporte suizo con el nombre de Martin Audricourt, nacido el 18 de noviembre del 1939.

La trama de esta producción cinematográfica abarca una mezcla de creencias religiosas, mitos y supersticiones, teorías científicas, debates filosóficos, lenguas habladas y escritas,

lugares exóticos y personajes que viven en varias dimensiones temporales. Este tejido complejo y difícilmente accesible para el espectador, debido a la densidad de aspectos que incorpora, constituye una transposición bastante directa de una pluralidad de imaginarios míticos y personales de Eliade. “Juventud sin juventud” es el título de la película y también del cuento eliadiano, una re-formulación de “Juventud sin vejez y vida sin muerte,”² el título de un viejo cuento popular rumano, cuyo héroe principal emprende un viaje en busca de la inmortalidad.

El mito de la “fuente de juventud” o la recuperación biológica del periodo juvenil está realizado estéticamente en el filme de manera muy realista, como un caso de accidente tratado por la medicina moderna. Este realismo chocante, que sobrepasa la lógica médica, abre camino hacia lo fantástico. El acercamiento a este material complejo y bastante confuso por su abundancia y diversidad en el transcurso de sólo un par de horas es, sin duda alguna, de naturaleza fantástica, debido a que, como afirma Walter Moser, “diferentes lógicas se aplican a la representación y a la comprensión de estos acontecimientos excepcionales” (2). Se sobreponen varios mundos posibles -el cotidiano, el científico (de naturaleza médica y filológica), el político, el mítico, el religioso e incluso el milagroso- en un mosaico de posibilidades infinitas.

Los primeros recuerdos que Dominic tiene después del accidente están vinculados a Laura, la joven a la que amó cuarenta años atrás. Su mente experimenta escenas retrospectivas frecuentes; las imágenes son de un período de su vida que parece ideal, una especie de refugio en el pasado o una nostalgia por un estado edénico. Estos recuerdos fugaces son similares al recorrido mental retrospectivo, a ritmo acelerado, de los episodios de la vida, que hace un moribundo. Pero Dominic no muere, sino que después de su recuperación, comienza una nueva vida en la que se realizan todos sus sueños que antes quedaron incumplidos.

Cambios significativos tienen lugar en todos los planos que definen su personalidad. Desde el punto de vista social, él es otro, tras la adquisición de una nueva identidad, un nuevo pasaporte con nombres y fecha de nacimiento ficticios. El plano emocional también es afectado, ya que el protagonista empieza a sentirse separado del pasado: “Es como si no fuera la misma persona,” le dice al médico.³ Esta nueva condición le permitirá volver a atar los cabos sueltos de su vieja historia de amor y Verónica va a ser un reflejo de Laura, de su primera juventud. En el plano intelectual, ocurre un cambio mayor: Dominic ya no es el anciano amnésico, sino todo lo

² El título original del cuento en rumano es: “Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte.”

³ La traducción de las citas es de la autora del presente artículo.

contrario, se da cuenta de repente de que posee una memoria sorprendentemente prolífica. Antes del accidente, soñaba con dominar el chino, pero no era capaz, porque no tenía una “memoria fotográfica, de mandarín,” como le había dicho el profesor. Su nueva condición favorece el cumplimiento de este deseo: la habilidad de reconocer la escritura china representa un don, un talento innato, que se le revela de manera natural, sin la necesidad de haber estudiado esta lengua. Los símbolos chinos que él descifra invaden su presente en una avalancha alucinante, como si se hubieran despertado de algún rincón recóndito de su memoria. Sin embargo, no se trata de una re-activación de cierta información depositada en la memoria personal y que luego haya sido olvidada, sino que de pronto la mente del protagonista gana acceso a un fondo cognitivo ancestral, cuyos elementos componentes se han venido acumulando en el transcurso de la historia de la humanidad.

Esta intensa y súbita recuperación de la memoria colectiva constituye un proceso galopante de hipermnesia. Dominic accede al pasado filológico de la humanidad, lo que lo hace convertirse en el depositario de un saber que representa las diversas fases de la evolución del habla. Él posee una tremenda capacidad cognitiva que le permite organizar ese tumulto de información, archivándola mediante un minucioso trabajo de anotar en el diario sus sueños y sus recuerdos y también de grabar en cinta sus propios testimonios. Compartimos la opinión de Walter Moser de que esta memoria gigantesca implica una conversión de la ontogénesis a la filogénesis, dado que la profundidad temporal en la que penetra sobrepasa por mucho su *Lebenszeit*, es decir, su existencia biológica como individuo (3-4). Su hipermnesia toma forma de la figuración filológica de una capacidad multilingüe sin límite. Él habla y escribe en varias lenguas contemporáneas y también posee una competencia milagrosa en lenguas antiguas, siendo capaz de descifrar, aparte del chino, el sánscrito y el egipcio, lenguas en las que Verónica se expresa durante sus experiencias como médium.

La capacidad inusual de Verónica de acceder a una etapa prehistórica de la humanidad representa otro proceso de hipermnesia. Su mente viaja sobre el eje del tiempo en sentido contrario a la cronología, haciendo un recorrido inverso de la evolución del habla humano desde presente hasta los albores de la historia, al final alcanzando un momento en el que el lenguaje primitivo estaba decompuesto en sonidos primitivos. Dominic, gracias a su hipermnesia, puede descifrar esa glosolalia. Él reconoce las lenguas aparentemente ininteligibles que ella pronuncia en secuencias rítmicas y repetitivas, sacudida por espasmos, como si estuviera poseída. Esa

memoria recuperada de la mujer constituye, en realidad, una memoria colectiva, similar a la de Dominic. En el caso de Verónica, el paso de lo individual a lo colectivo es incluso más obvio, el primero de estos dos universos correspondiendo a una fase diurna y el segundo, a otra, nocturna. Es decir, de día, ella posee una memoria individual que puede ser clasificada dentro de los límites de lo normal para una joven europea, profesora de idiomas. De noche, esa misma mujer entra en contacto, de manera involuntaria, con la memoria colectiva que le proporciona información lingüística casi inaccesible en el siglo XX.

La psique de Verónica experimenta dos procesos antitéticos que se alternan: se trata, por un lado, de un proceso de hipermnesia que se desarrolla a nivel del inconsciente, al estar repleto de recuerdos que se manifiestan en el transcurso del sueño y, por el otro lado, un estado amnésico a nivel del consciente, en que el sujeto no es capaz de recordar las incursiones nocturnas en los tiempos remotos que hace frecuentemente, en contra de su voluntad. La joven vive en dos realidades que se excluyen mutuamente: ella es ya sea Verónica o ya sea Rupini, pero no puede existir en ambas realidades al mismo tiempo. Los recuerdos de un mundo no contaminan al otro; es decir, cuando tiene la identidad de Rupini, ella no recuerda ni el alemán, ni el francés y tampoco el inglés, que son las lenguas que hablaba antes del trauma, cuando era Verónica. Y al revés, una vez que vuelve a cobrar la identidad de la mujer del siglo XX y se reintegra a la cronología del hilo narrativo, Verónica no es capaz de hablar sánscrito, idioma que dominaba cuando era Rupini.

Hay un contraste significativo entre la memoria de Verónica y la de Dominic. Él recuerda su vida anterior al accidente y es capaz de adquirir nuevos conocimientos que se suman a los que antes poseía. Desde esta perspectiva, podemos considerar su memoria de naturaleza cumulativa. Los dos se han convertido en un inventario inmenso de lenguas modernas y antiguas, una especie de mega-archivos en los que se encuentra depositado un fondo de saber ilimitado sobre la evolución del lenguaje. La manera de acceder estos archivos es a través de extracciones que en el caso de él son libres, pero ella está obligada a experimentarlos.

En el caso de Dominic, hay un permanente diálogo entre el consciente y el inconsciente, en el que el sueño parece una continuación de la vigilia: “En el sueño, tú continúas tus estudios,” le dice el profesor. Su memoria increíble lo hace pensar de sí mismo que es “un extraño sobrehombre del futuro,” un mutante dotado de poderes extraordinarios, “capaz de anticipar la

existencia post-histórica del hombre.” El nuevo Dominic encarna el fantasma mítico del “superman,” dotado de una capacidad de memoria descomunal.

Reflexionando sobre su nueva condición, Dominic concluye: “Soy como un personaje en un libro de ciencia ficción.” El protagonista es consciente de la inverosimilitud de la transformación que sufre y cuya lógica desobedece las normas de la realidad de los seres humanos, por lo cual reconoce que su estatuto es parecido al de un héroe ficcional. Este discurso auto-referencial acaso no sea tan evidente en la producción cinematográfica, porque el personaje fílmico se define en comparación con uno perteneciente a una ficción literaria, pero en el texto eliadiano esta frase de Dominic constituye un discurso meta-literario. La condición similar a la de héroe ficcional implica una falta total de libertad, siendo el autor el que determina el destino de los personajes. No obstante, la respuesta del doble sitúa el protagonista a un nivel ontológico diferente del de los seres que pululan las obras literarias. Tras establecer esta distancia y tras señalar el poder de elegir, el doble le niega a Dominic la condición de producto de la fantasía de su creador, asimilándolo a las personas de este mundo y así proyectándolo fuera del universo imaginario: “Pero a diferencia de los personajes de las novelas de ciencia ficción, tú has retenido la libertad de aceptar o de rechazar esta nueva condición. En el momento que quieras, por una razón o por otra, volver a la condición anterior, estás libre de hacerlo.”

Esta asimilación del yo a un sujeto de un universo narrativo se puede traducir como un anhelo de inmortalidad. En el marco del mundo ficcional del filme, Dominic aparece como un ser humano real, un mortal que, debido a una experiencia inhabitual, se ha convertido en una especie de superhéroe, con atributos que lo proyectan fuera de la realidad histórica de su tiempo. Él vive dos vidas, en cada una de las cuales se relaciona de manera diferente con la temporalidad. En su primera existencia, el tiempo cronológico hace que él envejezca y que pierda la memoria. En la vida que comienza después del accidente, el tiempo histórico no afecta ni su aspecto físico, ni sus capacidades intelectuales, pues el personaje parece vivir en el tiempo lineal y, al mismo tiempo, fuera de él, como si habitara, en concomitancia, dos realidades diferentes. En cierto momento, parece que llega incluso a mezclar las dos realidades: “si he confundido experiencias reales con sueños eróticos, las cosas son incluso más complicadas de lo que me imaginaba,” admite él sorprendido.

Este cuestionamiento sobre su propia condición de personaje de ficción y sobre el hecho de que posea el libre albedrío, un atributo esencial del ser humano, que le dé la posibilidad de

elegir entre la existencia en una realidad o en otra, constituyen factores que hacen que el espectador ponga en tela de juicio su propia identidad. Si Dominic es un ser real que sólo se parece a un personaje y que no se somete a la autoridad del creador, entonces ¿cuál es la diferencia entre éste y el espectador mismo? Aparentemente, no hay ninguna. Esta similitud puede tener un efecto desestabilizador sobre la identidad del espectador, quien llega a cuestionar su propia existencia en la realidad fenomenológica y, al mismo tiempo, su posicionamiento al mismo nivel ontológico que el autor del relato o el director de la película. Y entonces, el espectador se pregunta: ¿yo soy la obra de qué autor? ¿Quién ha escrito “el guión” de mi destino? Y ¿cuánta libertad tengo yo, realmente?

Dominic ejerce su libre albedrío y rompe el espejo desde el que le hablaba su doble, optando por regresar a su condición anterior. Ha cumplido con su misión, ha realizado sus sueños y ahora, a los cien años, quiere llegar al final de su camino. ¿Será que tiene miedo de haber anulado su condición de mortal? ¿Será que su memoria abrumadora y todos los conocimientos que ha adquirido sin esfuerzo se han convertido en un peso inaguantable? ¿Será que le horroriza la posibilidad de que él mismo haya logrado la inmortalidad?

La memoria se convierte en un leitmotiv del filme. El tema principal de discusión es lo que la gente recuerda o lo que ha olvidado. Dominic parece obsesionado con la idea de archivar los datos y lo hace de manera exacerbada. La memoria de ambos es de naturaleza colectiva, al funcionar como médium que facilita la revelación del tesoro de conocimientos de la humanidad y también ellos mismos se integran en la memoria colectiva, por la intensa mediatización de sus experiencias. A pesar de los esfuerzos de la pareja de mantener el anonimato, en las publicaciones científicas francesas y americanas, sus casos aparecen intensamente debatidos. A Verónica-Rupini, la protagonista con personalidad doble, la televisión india la entrevista delante de millones de televidentes. Dominic, por el otro lado, es perseguido por el gobierno alemán que quiere utilizarlo como material de investigación.

A diferencia de Verónica, prisionera de una fuerza invisible que la tortura y le roba la juventud, Dominic vive una experiencia positiva, que se inicia en un momento de gracia, cuando un rayo cae del cielo, lo envuelve en llamas y lo levanta. Este movimiento vertical instantáneo e incandescente -realizado a través de unos efectos especiales que dan la impresión de unas técnicas cinematográficas de los años ´60- presagia simbólicamente el hecho de que la recuperación de la memoria le va a dar poder y libertad. La verticalidad de la intervención

inopinada alude a la figura mitológica todopoderosa de un demiurgo que verte su energía sobre el elegido, para dotarlo de poder divino. El protagonista vive una experiencia milagrosa, un acontecimiento singular inexplicable mediante la lógica racional sobre la que se funda la construcción convencional de la realidad (Moser 1). Este momento único corresponde al concepto de “suddenness” (lo súbito), estudiado por Karl Heinz Böhrer y que se refiere al “síntoma literario de reducción del tiempo a un punto en el tiempo” (39). Visto como “la aniquilación de la continuidad debido al momento extático” (50), el concepto de “suddenness,” según el crítico, caracteriza toda la literatura moderna (50). La irrupción vertical de esta fuerza de naturaleza radicalmente ajena, trascendental, proyecta el personaje hacia otra temporalidad.

Durante este evento singular, dos realidades completamente diferentes interactúan, en una dinámica cuyo significado es, en términos de Eliade, de una hierofanía, es decir, una manifestación de lo sagrado en el mundo, mediante una entidad o un objeto profano (“Introducción” X). Este momento cumbre se convierte en punto de referencia en la vida del protagonista y también en el hilo narrativo, marcando decisivamente un “antes” y un “después.” El traumatismo grave representa, simbólicamente, un rito de pasaje hacia una nueva vida, un elemento *sine qua non* en el proceso de purificación que tiene lugar durante la transición hacia el re-nacer. Se trata de un mito ancestral de la regeneración del hombre.⁴

El argumento del filme abunda en fantasmas ya consagrados como configuraciones míticas de Frankenstein, la Fuente de la juventud, el Hombre Nuevo, la metempsicosis y el lenguaje artificial universal (Moser 2). Vamos a mencionar algunos aspectos con relación a cada uno de estos fantasmas. La alusión a Frankenstein ocurre en la escena de la crisálida, cuando el espectador, junto con el equipo de médicos, se pregunta qué va a salir de esta especie de momia consciente, de este ser pensante cuyos recuerdos vivos, presentados en primer plano, en imágenes en blanco y negro, ocultan el cuerpo que permanece inmóvil en la cama, envuelto en vendas blancas.

La búsqueda de la fuente de la eterna juventud, mito ancestral que Eliade retoma del folclore rumano y que otros renombrados autores del siglo XX incorporan en sus obras (Borges en “El inmortal”, por ejemplo), está presente en el filme no como anhelo personal del sujeto, sino como resultado de un accidente o como un don divino. Este cambio no se refiere únicamente al

⁴ “Myths of Birth and Re-birth,” Eliade.

rejuvenecimiento físico, sino también al proceso de re-adquisición de las capacidades intelectuales propias de esta edad.

El mito del hombre nuevo -que fascina toda la primera mitad del siglo XX, sobre todo en las ideologías utopistas (Moser 2)- está presente de manera explícita, siendo la fabricación del Hombre Nuevo una meta alcanzable a través de experimentos de laboratorio.

El líder de este proyecto, el doctor Rudolf, cuyo nombre es idéntico al del Führer, es un personaje demoníaco, que se propone experimentar con la corriente eléctrica para conseguir la fórmula de la juventud eterna, en un intento de imitar la obra divina y de situarse en la posición del Demiurgo. Este aspecto constituye el conflicto a nivel político que, sin embargo, ocupa un lugar marginal en la película.

El hecho de que Dominic invente un idioma representa una figuración del fantasma del lenguaje universal artificial que anularía los efectos nefastos de Babel, es decir, la diversidad, la pluralidad, los conflictos a causa de la confusión, la dificultad de comunicación y la incompreensión.⁵ Desde una perspectiva hindú, Verónica representa un ejemplo perfecto de metempsicosis, una confirmación de la teoría de la transmigración de las almas. Cuando está en trance, lo que experimenta son recuerdos de sus vidas anteriores. Sin embargo, la memoria la detiene en el pasado, mientras que a Dominic, lo proyecta hacia el futuro. Ella representa la cuna de la humanidad; él es una nueva humanidad con una estructura psíquico-mental avanzada, una generación dotada de la capacidad de concentrarse y de recuperar toda la sabiduría acumulada por el ser humano a lo largo de la historia. Esta recuperación constituye un proceso de hipermnesia.

La memoria del personaje principal de la película de Coppola es comparable a la capacidad verdaderamente asombrosa de retener información del protagonista del cuento de Borges, Funes el Memorioso, “un precursor de los superhombres, ‘un Zarathustra cimarrón y vernáculo’” (485). Esta narración se inicia con la idea de que la memoria es una capacidad sagrada. Funes, al igual que Dominic, es elegido para recibir la gracia divina: “Lo recuerdo”, empieza la narración en primera persona. “Yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto” (485), confiesa el narrador, rememorando “la impresión de incómoda magia” (486) que le causó la noticia de que el

⁵ De acuerdo con Walter Moser, este fantasma del lenguaje universal artificial es concretizado, en el siglo XX, en una versión matemática -el modelo Begriffsschrift de Frege- y una versión semántica -el esperanto. El nuevo lenguaje de Dominic se aproxima al proyecto de la invención del esperanto (2).

“cronométrico Funes” (486), el muchacho que siempre sabía la hora sin consultar el reloj, había quedado tullido después de un accidente ecuestre.

Los dos hilos argumentativos –el de la película de Coppola y el del cuento borgiano– presentan varias similitudes, de las que cabe destacar las más significativas. En ambos, ocurre un accidente cuya consecuencia no es la caída en un estado amnésico (como ocurre en otras películas que enfocan el tema de la memoria), sino que al contrario, la víctima descubre que es poseedor de una memoria increíble. Dominic comprende el chino sin dificultad, Funes aprende el latín sólo después de leer, con ayuda de un diccionario, la *Naturalis historia* de Plinio, un libro en que se mencionan numerosos “casos de memoria prodigiosa.” En una escena memorable de la película “*Youth without Youth*,” Dominic encuentra a Verónica, después del accidente, escondida en las tinieblas de una cueva, pronunciando un encantamiento en sánscrito; el narrador del cuento borgiano encuentra a Funes hablando en latín: “esa voz (que venía de la tiniebla) articulaba con moroso deleite un discurso o plegaria o encantación. Resonaron las sílabas romanas en el patio de tierra; mi temor las creía indescifrables, interminables” (487). Los protagonistas de estas escenas similares re-actualizan dos lenguas antiguas, en desuso hoy en día. Esta inserción en el presente de una realidad que pertenece a otra época perturba la secuencia temporal lineal; el tiempo histórico parece haber detenido su paso, interrumpido por un tiempo de otra naturaleza, una secuencia atemporal que presagia un momento epifánico en el que, por un lado, el narrador descubre la capacidad asombrosa de Funes y por el otro lado, Dominic queda pasmado al entender que la joven habla en sánscrito.

Estos dos modelos temporales corresponden, según el historiador de las religiones Mircea Eliade, a los conceptos de “tiempo sagrado” y “tiempo profano” que él mismo ha desarrollado en el estudio “*Le Sacré et le Profane*” (Gallimard: París, 1965). El antropólogo distingue entre un tiempo “sagrado” que es “circular, reversible y recuperable, una especie de presente mítico re-encontrado periódicamente con ayuda de los ritos” y un tiempo “profano,” “el presente histórico” o “la duración temporal habitual, en la que se inscriben los hechos faltos de significado religioso” (*Sacral...* 48). Zheylya Henriksen parte de esta dicotomía propuesta por Eliade, para elaborar un estudio sobre las interferencias de varios planos temporales en Borges y Cortázar. Como apunta la autora, “un rompimiento de la secuencia temporal lineal o cronológica dentro de la trama” da lugar a otro tiempo que parece haber detenido su paso, que no transcurre, que es irreal (40). La dinámica de estas temporalidades es bastante difícil de representar en la pantalla. Las escenas en

blanco y negro constituyen puentes hacia el pasado, imágenes del recuerdo, momentos de fisura de la cronología, cuando otra temporalidad sacude el hilo de la narración.

Tanto en la ficción fílmica, como en la literaria, el accidente constituye el momento de transición de un estado de ignorancia, a un estado de lucidez suprema. Durante este paso, tiene lugar un rompimiento de la temporalidad lineal y surge otro tiempo, el presente mítico: “antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo, él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado. [...] Diecinueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo. Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales” (488). La memoria del personaje borgiano es definida como una desmedida capacidad sensorial: “Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado” (489). Sin embargo, no es capaz de organizar este tumulto de información que percibe y, por consiguiente, su habilidad de retener incluso detalles menos significativos se vuelve inútil: “mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras,” admite él.

Dominic inventa una lengua que utiliza para tomar notas, en un intento de archivar sus experiencias y sus recuerdos, de manera secreta, codificada. Funes inventa un “sistema original de numeración” regido por un “disparatado principio” de asignar un nombre diferente a cada número: “En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) Máximo Pérez” (489). Este sistema ilógico “era precisamente lo contrario de un sistema de numeración” (489). “El infeliz Ireneo era casi incapaz de ideas generales, platónicas,” (489) explica el narrador. Esta imposibilidad de tener acceso a lo universal hace que él sienta “el calor y la presión” de una “infatigable realidad” (489).

La memoria está relacionada con el aprendizaje, conectándolo a uno al pasado, permitiéndole entender el presente y proyectándolo hacia el futuro. De esta manera, la memoria forja la construcción de la identidad. En el caso de Funes, no obstante, la memoria llega a ser una especie de conocimiento residual, inútil. La avalancha de detalles hace que se quede detenido en el tiempo, impidiéndole considerar el futuro. Su mente no puede funcionar en diferentes etapas, es incapaz de pasar de la información al conocimiento, lo que significa una transición desde la acumulación hacia la selección y la correlación. La mente de Funes se queda en la etapa acumulativa, debido a la gran cantidad de datos que guarda. Por no poder olvidar, a Funes le es

imposible analizar, universalizar, reflexionar. El narrador confiesa: “Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, es abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos” (490). Uno recuerda y olvida parte de lo que percibe y, de la selección que hace, va a sintetizar, a examinar y a sacar conclusiones.

Ireneo es incapaz de pensar porque no puede olvidar la carga innecesaria de detalles que están presentes en su mente. Por no renunciar a los recuerdos insignificantes, él no consigue manejar la información y, por eso, no entiende el sistema numérico. El olvido le permitiría desconectar ciertos estímulos y organizar el caos de los datos que percibe. En cambio, Dominic maneja muy bien sus recuerdos, archivándolos a través de apuntes en el diario y grabaciones magnetofónicas de los informes de las investigaciones, materiales que guarda como un tesoro en una caja de seguridad en el banco, con la esperanza de que le sirvan a él como material científico para la tesis y también sean útiles para los científicos que investigan su caso.

La extravagante capacidad de Funes no tiene límites. “Más recuerdos tengo yo sólo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo,” confiesa el protagonista, que percibe constantemente “los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga” y “los progresos de la muerte, de la humedad” (489-90). Esta memoria descomunal tiene un efecto negativo sobre el personaje, paralizándolo. No se trata sólo de la incapacidad física como consecuencia del accidente, sino también de la imposibilidad de movimiento debido a la invasión de sus recuerdos que lo hacen prisionero del pasado: “Dos veces lo vi atrás de la reja, que burdamente recalca su condición de eterno prisionero: una, inmóvil, con los ojos cerrados; otra, inmóvil también, absorto en la contemplación de un oloroso gajo de santonina” (486). Encadenado por su “implacable memoria” (490), él no es capaz de una proyección hacia el futuro, llegando a serle prácticamente imposible seguir viviendo. Su capacidad memoriosa le es fatal: el superhombre no se adapta a la realidad de este mundo y muere muy joven, a los 21 años.

Verónica, la protagonista del filme de Coppola, emprende forzosamente numerosas incursiones en sus vidas anteriores que hacen que ella también se convierta en prisionera de la memoria. Estas activaciones sucesivas, involuntarias, bruscas de la memoria la llevan, a un ritmo acelerado, hacia la muerte. Dominic comprende este secreto y se aleja de ella para salvarla, renunciando a uno de sus deseos más arduos como investigador –el de conocer el origen de las

lenguas, un fantasma mítico que se convirtió en un tópico de las investigaciones de los filólogos. Las incursiones nocturnas de ella lo ayudan a avanzar en el proyecto, pero él prefiere interrumpir este experimento que para ella resulta traumático, antes de que consiga todo el material necesario. La memoria de Dominic es liberadora. La capacidad que posee de extraer información de la memoria global, depositada en el inconsciente colectivo desde los albores de la humanidad, le permite salvarla. Él toma una decisión sensata, de sabio que ha logrado comprender los enigmas de la existencia humana y su relación con la temporalidad, y la abandona, restituyéndole, de esta manera, la posibilidad de que ella recobre su juventud.

La cuestión de la memoria y las varias modalidades de archivarla son el núcleo de las preocupaciones constantes de los personajes de la película. Las fotografías, los ideogramas chinos, la grabadora, la cámara, el manuscrito, los diarios, las cartas y los discos son elementos que sirven sea como instrumentos, sea como medios para archivar. El álbum de fotos, por ejemplo, es una colección de memorias. Dominic hojea con nostalgia el álbum con fotos en blanco y negro, lo que le despierta recuerdos de los tiempos de antaño, de su infancia en seno de la familia, de cuando era estudiante de universidad y de Laura, la bella mujer a la que amaba antaño. Cada vez que mira las fotos, imágenes visuales, olfativas, auditivas y táctiles aparecen re-actualizadas en su mente. “Cuando miro aquella fotografía, siento el calor, aquella mañana, el olor de adelfa, es inolvidable,” confiesa el protagonista, mientras mira una fotografía de él y Laura, en Tivoli.

El escribir también representa una modalidad de archivar la memoria. En la película, hay varias escenas de bibliotecas, de personajes que leen libros, toman apuntes, leen diarios en voz alta y hacen comentarios acerca de lo leído. La habilidad de Dominic de reconocer miles de signos chinos implica el hecho de que posea una buena memotécnica. El archivo está presente también en la cueva de la India, en donde los investigadores encuentran, al lado de unas reliquias humanas, unos manuscritos polvorientos que han preservado recuerdos por siglos.

La referencia frecuente al tiempo cronológico es una manera de organizar la memoria. Los personajes miden cuidadosamente el tiempo, apuntan las fechas, muestran fechas en los documentos de identidad, hablan de fechas históricas importantes, de fechas de nacimiento y la imagen de las fases de la luna registra el tiempo a la vez que introduce otra temporalidad, cíclica, repetitiva, cósmica. A pesar de esta precisión para marcar el tiempo histórico, otros planos temporales se entretajan, lo que hace que las fronteras entre la realidad y el sueño se hagan

borrosas. Las transiciones hacia el sueño son realizadas estéticamente a través de imágenes trastornadas. Al final de la película, el espectador queda justo con esa esa misma impresión – de la que Dominic se queja- de la imposibilidad de distinguir entre esas dos realidades, el sueño y la vigilia, dentro de la ficción. ¿Qué pasa al final? Dominic vuelve a Café Select y se encuentra – o sólo se imagina que se encuentra- con sus viejos amigos y les cuenta los acontecimientos históricos que tuvieron lugar después del 1938, el año de su desaparición tras el accidente. Dominic descubre con asombro que sus amigos aún viven en 1938, habiéndose quedado en ese punto de la cronología. Por lo tanto, las referencias que él menciona representan para ellos una especie de recuerdos del futuro. Estos personajes parecen estar flotando, se mueven con lentitud, como si existieran sólo en el sueño de Dominic, un sueño que lo lleva hacia el otro mundo. Sin embargo, ellos insisten en que son reales y que él no está soñando. Pero ¿cuál es el significado de “real,” en un mundo que es ilusorio?

La idea de que el mundo es un sueño se origina en la filosofía hindú y está relacionada con el concepto de Brahman, el ser absoluto que se manifiesta como eternidad, pero también como tiempo efímero. Para la mentalidad hindú, el pecado o el error del ser humano consiste en vivir únicamente en la temporalidad lineal, ignorando el tiempo cósmico, en otras palabras, dejándose llevar por la rutina diaria y perdiendo el contacto con lo trascendental, con lo divino. Eliade, el historiador de las religiones, ofrece una posible interpretación de esta visión del mundo acuñada por el Oriente: él piensa que el mundo es ilusorio porque está en continua transformación. El error del hombre moderno, en su opinión, consiste no en vivir en el tiempo cronológico, sino en creer en la realidad ontológica de la historia, en creer que este mundo pasajero representa la realidad absoluta, en olvidar la eternidad; de ahí, la ansiedad del hombre moderno y su angustia frente a la muerte (1998:62).

El mundo es un juego divino y desde el punto de vista ontológico, la existencia en el tiempo histórico no es real. Una vez que descubre ese misterio diáfano, el iniciado es capaz de romper la cadena de sus propios condicionamientos ópticos y de liberarse. Y esto es justo lo que Dominic aprende en el transcurso de su viaje. Metafóricamente hablando, él recuerda lo que el hombre moderno ha olvidado: que todos formamos parte de la ilusión cósmica. Sus existencias, antes y después del accidente, son sólo dos sueños diferentes. Y una vez que llega al final de estos recorridos, no tiene miedo de pasar a otro sueño: el de no ser. A este enigma alude también

el narrador de Funes, cuando afirma: “tal vez todos sabemos profundamente que somos inmortales y que tarde o temprano, todo hombre hará todas las cosas y sabrá todo” (489).

Las dos obras fantásticas acaban por proponer una solución racional, en un intento de neutralizar el efecto perturbador de la irrupción del otro mundo, regido por coordenadas espacio-temporales y lógicas de funcionamiento diferentes de las que determinan la realidad convencional. La frase final del cuento borgiano simplemente consigna la fecha del fallecimiento del protagonista y menciona una causa trivial, faltándole cualquier sugerencia a alguna implicación emocional por parte del amigo narrador: “Ireneo Funes murió en 1889, de una congestión pulmonar” (490). El punto final cierra la historia de un individuo dotado de una memoria extraordinaria, sin dejar la posibilidad de apertura alguna, ni de que se filtre eco alguno del mundo del más allá. Ese punto final implica un retorno brusco a lo racional, como si se hubiera tratado nada más que de un caso aislado, de una exageración de la naturaleza.

En cambio, en la película, la escena de Café Select, en donde los amigos de Dominic aparecen insólitamente delante de él, alude a la posibilidad de que éste soñara, impresión de irrealidad confirmada luego por la fecha del pasaporte. Es decir, en realidad, después del accidente, el protagonista continuó viviendo bajo una identidad ficticia, con lo cual esta escena final resuelve el conflicto entre los dos mundos cuya interacción crea una narración fantástica. A diferencia del cuento borgiano, el cierre del hilo argumentativo del filme, aunque presenta también el fallecimiento del protagonista, no es un final definitivo, categórico, total. En la pantalla, queda congelada, en blanco y negro, la imagen de la calle nevada mirada de un costado, desde la posición de Dominic que yace inmóvil, tirado de lado en la acera, al pie de unos peldaños que parecen subir hasta el cielo.

Igual que en “Funes el Memorioso,” en vez de conclusión, aparece una fecha, 18 de noviembre de 1939, que marca no el fin, sino el nacimiento de un tal Martin Audricourt, la nueva identidad que Dominic usó después del accidente. La fecha de nacimiento, la escalera y la rosa que una fuerza femenina invisible le pone en la mano son símbolos del re-nacer. A través de su resonancia trascendental, esta última escena abre un nuevo horizonte vital, logrando concretizar estéticamente la idea de que la muerte representa una transición hacia otra existencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bohrer, Karl Heinz. *Suddenness. On the Moment of Aesthetic Appearance*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Borges, Jorge Luis. "Funes el Memorioso." *Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1999. 485-490.
- ... "El inmortal." *Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1999. 533-544.
- Coppola, Francis Ford. *Youth without Youth*. International (Film produced in Romania). American Zoetrope, 2007.
- Eliade, Mircea. *Sacrul și profanul*. București: Humanitas, 1995.
- ... *Youth without Youth*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- ... "Introduction." *Two Strange Tales*. London; Boston: Shambhala, 1986. I-X.
- ... *Mituri, vise și mistere*. București: Univers enciclopedic, 1998.
- Henriksen, Zheyla. *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*. Madrid: Editorial Pliegos, 1992.
- Ispirescu, Petre. "Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte." *Legendele sau basmele românilor, adunate din gura poporului*. București, 1882. 1-10.
- Moser, Walter. *Rapport de visionnement de Francis Coppola, Youth without Youth, International (produit en Roumanie), 2007*. Manuscrito.