

LOS OBJETOS DE MEMORIA EN LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

*Armando Octavio Velázquez Soto**

La humanidad también ha inventado en su extravío crepuscular, es decir, en el siglo XIX, el símbolo del recuerdo; ha inventado lo que hubiera parecido imposible; ha inventado un espejo dotado de memoria. Ha inventado la fotografía.

Autor desconocido, citado
por WALTER BENJAMIN

Desde los pioneros trabajos de Bergson y su transfiguración literaria realizada por Proust, la memoria ha encontrado en los objetos una materia resistente al paso del tiempo, pero incapaz de recordar por sí misma. Los «objetos de memoria» son esos disparadores externos que despiertan los recuerdos silenciados, en la narrativa latinoamericana son elementos frecuentes en la construcción de las tramas de los relatos caracterizados por Ludmer (2010: 60) como ficciones de la memoria. En este trabajo analizaré la manera en que funcionan los objetos y la memoria en diversos relatos latinoamericanos, destacando su papel fundamental en la consolidación de estrategias discursivas que representan el trabajo de la memoria. No obstante, se impone un breve rastreo del origen de los objetos de memoria, el cual se encuentra en la distinción entre memoria voluntaria y memoria involuntaria presente desde las primeras páginas de la obra de

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Proust; en *Por el camino de Swann*, volumen inicial de la gran novela proustiana, el narrador refiere el momento en el que ocurrió la revelación que habría de iluminar su vida al «aclararle» los mecanismos que sostienen el recuerdo y el olvido.

Después de contar largamente los sinsabores del beso nocturno que su madre le escatimaba y la frustración suscitada al obtener en una ocasión no sólo el beso, sino la compañía de su madre durante toda una noche, el narrador menciona cómo años después, quizá ya en París, habría de despertar por las noches para entregarse al recuerdo del lejano espacio de su infancia, recorriendo los pasillos y habitaciones de la casa de sus padres, además del camino que conducía a la morada de Carlos Swann; sin embargo, esta manera de recordar estaba ligada a la voluntad expresa de internarse en Combray, lo que da lugar a que el narrador exprese lo siguiente: «Pero como lo que yo habría recordado de eso serían cosas venidas por la memoria voluntaria, la memoria de la inteligencia, y los datos que ella da respecto al pasado no conservan de él nada, nunca tuve gana de pensar en todo lo demás de Combray. En realidad, aquello estaba muerto para mí» (2000: 61). La búsqueda deliberada de los recuerdos es para Proust una actividad inútil debido a la incapacidad de la inteligencia para tratar con las experiencias del pasado, la memoria voluntaria persigue un fin práctico que anula la distancia entre el pasado y el presente; este tipo de memoria, al orientarse a la acción, no permite experimentar de nuevo lo ya ocurrido pues su intención no es recobrar el pasado como pasado. Más adelante, el narrador hablará de la relación del recuerdo con los objetos de memoria, lo cual marca una ruptura determinante con las perspectivas de la filosofía y la retórica: la memoria no es un almacén de recuerdos al cual puede acudir a voluntad, la verdadera memoria se construye en relación con los objetos externos al propio cuerpo. En este sentido, Marcel aclara lo siguiente: «Es trabajo perdido querer evocarlos [nuestro pasado], e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto

antes de que nos llegue la muerte, o que no le encontremos nunca» (2000: 61).

El azar y no la voluntad es lo que permitirá que Marcel, el personaje de la obra, encuentre en distintos «trozos de materia» el acceso a la memoria involuntaria y, con ella, el paso a un universo narrativo clave para comprender las transformaciones de los conceptos sobre la memoria durante el siglo XX. Fatigado por los trabajos de la vida, quizá por la vida misma, y rodeado por el frío que despertaba en él las visiones más oscuras y melancólicas del porvenir, el futuro *habitué* de la casa Guermantes rechaza un té que le ofrece su madre, aunque después lo acepta sin saber a qué se debe esta nueva resolución; el té es acompañado por uno de esos panes «que tienen por molde una valva de concha de peregrino».

[...] me llevé a los labios una cucharada de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que le causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria [...] ¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en mucho, y no debía de ser de la misma naturaleza (2000: 62).

En este fragmento Proust describe y narra la existencia casi simultánea de la percepción y la memoria: el contacto con la magdalena remojada en té desencadena una emoción que pareciera anular la relevancia del presente y el irremediable transcurrir de la vida. La alegría proviene del «brebaje», pero no comparte su naturaleza; la felicidad que desencadena no se debe a la percepción en sí, sino al detonarse de un recuerdo que en este momento aún no es claro para el propio Marcel, quien consciente de que la infusión ha operado el milagro busca repetirlo bebiendo varias veces más, sólo para darse cuenta de la imposibilidad de que la bebida le revele de dónde proviene la emoción que ha despertado. La materia desata

una emoción ligada al recuerdo, mas no al recuerdo mismo. Marcel quiere saber qué ha liberado el té, pero comprende que ya no puede preguntarle a la materia, sino a su propia alma, a su propia memoria; también sabe que el acecho consciente, la memoria voluntaria, es inútil para tratar con el pasado, por eso busca distraerse, andar hacia atrás en el tiempo dando rodeos hasta convencerse de que el recuerdo no llegará a su conciencia, lo mejor es volver a la bebida y a las preocupaciones del momento. Justo en este instante ocurre la revelación: «Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que la tía Leoncia me ofrecía, después de mojado en su infusión de té o de tila, los domingos por la mañana en Combray (porque los domingos yo no salía hasta la hora de misa) cuando iba a darle los buenos días a su cuarto» (2000: 64). De la cucharada de té germina el cuarto y la casa de la anciana tía ya muerta, arrastrando tras de sí las calles, los jardines, las casas, la iglesia y al pueblo entero de Combray que Marcel era incapaz de recordar cuando lo intentaba. En la cucharada nace el «monumento» a la memoria que es *En busca del tiempo perdido* y también inicia esa metaforización positiva de la memoria que la liga a los objetos concretos, elementos silenciosos que despiertan a la vida instigando la rememoración de algunos elegidos.

La magdalena proustiana es, quizá, el objeto de memoria literario más reconocido y su fuerza avasalladora excede por mucho a la de otros objetos similares, sin duda constituye un referente fundamental para comprender cómo el funcionamiento de la rememoración se modifica con el transcurrir de las épocas. Pese a que podría argumentarse que los vínculos entre memoria y materia, retomando el título del fundamental libro de Bergson, ya estaban presentes en los *aide memoire*, no puede obviarse el hecho de que en éstos la relación era deliberada, mientras que en los objetos de memoria la clave maestra es el azar, ese fortuito y afortunado encuentro entre la potencialidad del recordar y el contexto adecuado para hacerlo. El tiempo que nos separa de la época en la que Marcel Proust sitúa su universo ficcional deja observar las reticencias del narrador frente a ciertos implementos tecnológicos, materiales que para nosotros se

ligan casi sin dudarlo a la memoria. En las incomparables páginas de «Las intermitencias del corazón», incluidas en el capítulo inicial de la segunda parte de *Sodoma y Gomorra*, Marcel experimenta en solitario su segunda visita a Balbec, la pequeña villa a orillas del mar que recorriera por vez primera al lado de su abuela. Aunque el reconocimiento de su muerte acecha sin manifestarse como una fuerza devastadora, Marcel empieza a sentir los indicios de la ausencia de madame Amédée en los salones del Gran Hotel, en los paseos por los alrededores de la villa, en los manzanos en flor que ella no alcanzó a mirar. El recuerdo, largo tiempo silenciado, cobra de pronto las dimensiones brutales que permiten *recobrar* las vivencias pasadas sólo significadas a través de la memoria. Inclinado para descalzarse, Marcel toca un botón de su zapato y un impulso desconocido cubre sus ojos de lágrimas y su pecho de sollozos; la agitación del viaje convoca el auxilio de la abuela del mismo modo que un año antes: «Acababa de ver, en mi memoria, inclinado sobre mi fatiga, el rostro tierno, preocupado y decepcionado de mi abuela [...] mi verdadera abuela, cuya realidad viva encontraba ahora por primera vez desde los Champs-Élysées, donde sufrió el ataque» (2004: 195). Ataque que para Marcel y el médico que la atendió significó más una molestia que un motivo de preocupación; sólo después de doce meses, inundado por la atmósfera de Balbec, cobra conciencia de la verdadera dimensión de la muerte de su abuela.

De entre las múltiples líneas de fuga presentes en el capítulo, muchas de ellas destinadas a ponderar el peso de la ausencia de la abuela, es posible seguir los avatares de un objeto que constata con más vehemencia que cualquier otro su desaparición: la fotografía que Saint-Loup hizo a madame Amédée a petición suya, con la consigna de que su nieto no se enterara. La abuela pidió el retrato al joven marqués después de confesarle a Françoise, su antigua sirvienta, «Si me pasara algo, habría que tener un retrato mío. Nunca me hice ninguno» (2004: 218). El encargo, en sí mismo trivial, adquiere su verdadero sentido con la muerte: a través de su presencia vicaria, la fotografía constituye el único vestigio visible y palpable de la abuela; al no ser un objeto asociado, como sus libros de madame de Sévigné,

sino uno que la representa, el retrato contiene tanto la afirmación de su vida, como lo contundente de su muerte. A decir de Susan Sontag, la relación entre la fotografía y la realidad no es sólo la de ofrecer una interpretación, como en el caso general de la pintura, sino la de «un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria» (2009: 150). Con la imagen en sus manos, Marcel recuerda la sesión fotográfica en la que se obstinó por mostrar su molestia frente a lo que supuso una pueril coquetería de su abuela: «con su sombrero de grandes alas, en una favorecedora media luz, no supe contener unas palabras impacientes y molestas que —lo noté en una contracción de su cara— la hirieron» (2004: 198). Tiempo después, Françoise le revela que el sombrero y la media luz estaban pensados para mitigar los estragos que la enfermedad había hecho en su rostro; si bien los cuidados y la «ambientación» realizados por madame Amédée podían ocultar sus dolencias a los ojos de su nieto, esos mismos esmeros eran leídos como una afrenta por su hija. En torno al rostro arreglado y en pose, persiste un aire sombrío y trágico que Marcel es incapaz de ver, pero que es lo único que su madre mira cuando ve el retrato: «aquella fotografía en la que veía, más que una fotografía de su madre, la de su enfermedad, la de una ofensa que esta enfermedad hacía al rostro brutalmente ultrajado de la abuela» (2004: 222).

Las reflexiones desarrolladas en torno a la fotografía y sus vínculos con el recuerdo en *Sodoma y Gomorra* no se extienden más allá de este capítulo; indudablemente, la fotografía de madame Amédée, que su nieto lleva consigo en el viaje a Balbec, no contiene todos los elementos para dar paso al fluir del pasado; por otro lado, el contacto con el botón del calzado es en sí mismo superior en lo que respecta a recobrar lo ya acontecido. Al parecer los «restos de memoria» contenidos en la imagen, cuya aprehensión e interpretación depende de quien los mire, deben ubicarse dentro de un contexto de experiencia más amplio que el de la memoria voluntaria. En contraste con lo anterior, al tocar su bota Marcel no espera que la «presencia-ausencia» de su abuela surja de pronto, mas la situación casi idéntica a la del primer viaje (la fatiga, la soledad, el olor del Gran Hotel,

etcétera) proporciona los elementos necesarios para que la memoria involuntaria traiga del pasado su caudal de impresiones. La evocación de recuerdos que suscita la fotografía es parcial en la medida en que sólo implica sensaciones visuales, omitiendo la textura, el olor y la esencia de las cosas, de aquí que Sontag pueda afirmar que las fotografías no son «tanto un instrumento de la memoria como su invención o su reemplazo» (2009: 160), sin duda es una aseveración que merece matizarse, pero no deja de ser interesante la relación que se afirma entre el pasado, la memoria y las fotografías. En su aparentemente indudable constatación de lo ya sucedido, la fotografía pareciera ser, desde sus lejanos inicios en el siglo XIX, el medio y objeto ideal para contener el inexorable avance del tiempo, y no sólo eso, la multiplicación de las fotografías hace posible, dentro de ciertos límites, «superar lo irrepetible en cualquier situación, reproduciéndolo» (Benjamin 2008: 42). Si en sus orígenes los debates en torno al valor artístico de la fotografía la condenaron a ser una técnica mimética nada creativa, nunca se puso en duda que lo fotografiado correspondiera a un fragmento preexistente de la realidad. Así como madame Amédée busca trascenderse a sí misma mediante la imagen hecha por Saint-Loup, la devoción por los retratos antiguos persigue constatar que esa trascendencia es posible en la medida que permite la «presentización» no de las personas o acontecimientos en sí, sino de su capa más superficial capturada por una cámara.

Las transformaciones de la memoria son visibles en el relevo de los objetos asociados a ella: si para el narrador de *En busca del tiempo perdido* los estímulos recibidos de la fotografía no podían compararse con la fuerza emanada de la magdalena remojada en té o del espacio conformado por el hotel en Balbec, a lo largo del siglo pasado y lo que va de éste los objetos de memoria se han aliado con las innovaciones tecnológicas, siendo la fotografía uno de los elementos privilegiados en las indagaciones sobre el pasado. Asimismo, esta transformación de nociones y relevo de objetos debe mucho a la revolución en los estudios sobre la memoria iniciada por Maurice Halbwachs en *Los marcos sociales de la memoria* (1925) y *La memoria colectiva* (1950), obras en las que se plantea la dimensión social de la memoria, vin-

culando la rememoración individual con la colectividad en la que se desenvuelve el individuo, lo cual amplía las perspectivas de Bergson y Proust. Desde el campo de los estudios culturales sobre la memoria, herederos de los trabajos de Halbwachs, se han desarrollado múltiples investigaciones en torno a la memoria como una actividad social y cultural, en la cual los objetos, los espacios, los discursos y otras producciones culturales son estudiados para analizar no sólo qué es lo que se recuerda en determinadas colectividades, sino también los recursos y estrategias empleados para hacerlo (Erll 2008: 5).

Dentro de esta área de estudios, Jens Ruchatz (2008: 367) sostiene que la amplitud y complejidad de la memoria colectiva depende de los medios de comunicación y tecnológicos de los que dispone una comunidad, a partir de lo cual desarrolla un análisis de dos formas en que se relacionan la memoria y los distintos medios, entre ellos la fotografía; en la primera, los medios se conciben como una «exteriorización» de la memoria ya sea porque tienen una estructura análoga o sirven para «almacenar recuerdos», la relevancia de esta relación se evidencia en las metáforas empleadas para describir la memoria como un medio y viceversa, por ejemplo la «memoria fotográfica» o la «memoria de las computadoras»; de acuerdo con Ruchatz, la exteriorización es exclusiva de las culturas que cuentan con escritura. En la segunda forma de relación, los medios son concebidos como una «marca» o «huella» de un evento pasado que sólo cobra sentido al ser interpretada y completada por un sujeto. Aunque la fotografía puede concebirse como exteriorización y huella, para Ruchatz ésta «funciona más como un “recordatorio” que dispara o guía el proceso de recordar que como un recuerdo en sí mismo» (2008: 370) y también apunta que quizá la fotografía sea el único tipo de representación de un evento que incluye su ausencia, es decir que las imágenes fotográficas no «contienen recuerdos» en sí mismas, pero sí propician la rememoración en quienes las observan. Resulta evidente que las fotografías tienen un funcionamiento análogo a las imágenes de cosas que se desarrollaban en el arte de la memoria, pues lo importante no es la imagen en sí misma, sino los recuerdos que desencadena.

Aunque los límites entre marca y exteriorización no son del todo claros, como podrá observarse más adelante, cabe destacar que muchos de los relatos latinoamericanos centrados en la representación literaria de los procesos de rememoración comienzan con el encuentro entre la voz narrativa y un objeto de memoria que puede ser huella o exteriorización, pero que a fin de cuentas desencadena los recuerdos o la búsqueda de ellos, dando paso a la historia que pareciera conformarse mientras la leemos. Ludmer concibe este tipo de narraciones como pertenecientes a «los géneros literarios del tiempo hacia atrás» (2010: 60) porque en ellos «algún sujeto familiar (madre, hijo o hija, discípulo) parte del presente y avanza para ir atrás, al pasado (en la memoria avanzar es ir hacia atrás), a un acontecimiento que corta en dos la vida y constituye una fisura temporal en el sujeto» (2010: 61). De esta manera, en las ficciones de la memoria literarias que analizaré, la historia comienza cuando la voz narrativa se encuentra con el objeto de memoria, desencadenando tanto la rememoración como la intención de contar un relato, el cual puede configurarse sólo a partir de los recuerdos de quien narra o con base en indagaciones en otras fuentes, ya sean de índole personal (cartas, diarios, álbumes fotográficos, etcétera) o pública (archivos, bibliotecas, librerías, entre otros). Comenzaré con un relato en el cual el objeto de memoria es una marca, en sí misma silenciosa, y continuaré con otras obras en las cuales se observa un movimiento paulatino de la marca hacia la exteriorización.

El último cuento de Julio Cortázar forma parte del vasto universo de relatos literarios que tienen las improntas de la memoria en su conformación narrativa; en «Diario para un cuento» (2008) un viejo escritor argentino, tanto el que habita el universo narrado como quien lo construye, enfrenta las dificultades de la escritura y se pregunta por el sentido que tiene para él escribir un relato. Cuando la «cosquilla de cuento» logra imponerse, al escritor le gustaría ser Bioy Casares para «poder escribir sobre Anabel como lo hubiera hecho él si la hubiera conocido y si hubiera escrito un cuento sobre ella» (Cortázar 2008: 489). Los hubieras distribuidos aquí y allá no bastan para cambiar los hechos: el escritor no puede ser otro más

que él mismo, Bioy nunca conoció a Anabel y mucho menos escribió sobre ella. Frente a su antigua máquina de escribir portátil, vieja como todo lo que lo rodea, el escritor asume que no podrá contar esta historia, la última, cuando menos no de la manera en la que «creo que debería de hacerlo». No obstante, la cosquilla de cuento está ahí, con él, que vive solo, sin saber que este diario de la imposibilidad de narrar, de los rodeos, silencios y fracasos, es su relato final. Mientras escribe sus dificultades, las asociaciones y el hábito se transforman en «las ganas de traducir ese fragmento de Jacques Derrida [...] que no tiene absolutamente nada que ver con todo esto» (Cortázar 2008: 490). El texto traducido proviene de *La verdad en pintura* (1978) y aparece citado, en esa forma de la memoria literaria que es la intertextualidad, para proponer una interpretación por analogía: lo que Derrida dice de la contemplación estética, el escritor lo lleva a su propia experiencia frustrada de escritura:

No (me) queda casi nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada. [...] En último término, este placer que me doy, por el cual me doy, ni siquiera lo experimento, si experimentar quiere decir, fenomenalmente, empíricamente, en el espacio y en el tiempo de mi existencia interesada e interesante. Placer cuya experiencia es imposible. No lo tomo, no lo recibo, no lo devuelvo, no lo doy, no me lo doy jamás porque yo (yo, sujeto existente) no tengo jamás acceso a lo bello en tanto que tal. En tanto que existo no tengo jamás placer puro (Cortázar 2008: 490).

El escritor comprende que la imposibilidad del ingreso es lo que lo une a Derrida: mientras para éste el «placer puro» es inconseguible, para aquél las palabras nunca podrán traer a la joven prostituta, «porque hoy, después de tantos años, no me queda ni Anabel, ni la existencia de Anabel, ni mi existencia con relación a la suya, ni el puro objeto de Anabel, ni mi puro sujeto de entonces frente a Anabel» (Cortázar 2008: 491). En el momento de la escritura, el hoy en el que «nada viene ni es venidero, desde el otro hacia el presente», lo que permanece de esas ausencias es la memoria, relato en potencia

que se ofrece como antídoto a la desaparición. No obstante, los recuerdos nunca son el otro, ni tampoco la experiencia: la Anabel que se recuerda no es la que pedía traducir cartas, los sucesos contados no son los realmente vividos, incluso lo dicho permanece en la bruma. La joven prostituta que recorría las calles de Buenos Aires en la década de los cuarenta, llegó a París en una fotografía «puesta como señalador en nada menos que una novela de Onetti y que reapareció por mera acción de la gravedad en una mudanza de hace dos años, sacar una brazada de libros viejos de la estantería y ver asomar la foto, tardar en reconocer a Anabel» (Cortázar 2008: 491).

Frente a la necesidad de contar a Anabel, la fotografía, ese objeto de memoria privilegiado, sustituto técnico de la magdalena proustiana, le facilita al viejo escritor narrar los meses de vida en común que vienen, de a poco y sin orden, desde ese «país extranjero» que es el pasado. Si bien es cierto que este relato no inicia con el encuentro fortuito entre el narrador y el objeto de memoria, la fotografía que aparece, atraída por la gravedad, sí le permite ir construyendo la historia en la que se mezclan el presente de la escritura y el pasado rememorado; en la imagen Anabel no luce como en los recuerdos del narrador, «se le parece bastante aunque le extraño el peinado». Más adelante añade: «De la foto de Anabel tendría que haber hablado después de otras cosas que le dieran más sentido, aunque tal vez por algo asomé así, como ahora el recuerdo del papel que una tarde encontré clavado con un alfiler en la puerta de la oficina» (Cortázar 2008: 492). No hay una descripción precisa de la imagen, pero su presencia y mención no son gratuitas, se orientan a reforzar la rememoración del narrador, quien frecuentemente señala la imposibilidad de aprehender el pasado mediante las palabras. Pareciera que para los narradores de *En busca del tiempo perdido* y «Diario para un cuento» las fotografías no contienen las fuerzas necesarias que desencadenan el pasado; no obstante, una diferencia fundamental entre ambos es que para el primero sí es posible recuperarlo narrativamente, mientras que el narrador cortazariano está convencido de que esto es imposible: «Absurdo que ahora quiera contar algo que no fui capaz de conocer bien mientras estaba sucediendo, como en

una parodia de Proust pretendo entrar en el recuerdo como no entré en la vida para al fin vivirla de veras» (Cortázar 2008: 495).

Hacia el final de su relato, el viejo escritor se plantea frente a su *máquina de escritura* una serie de preguntas fundamentales que permanecen irresueltas en su cuento: «No me acuerdo, cómo podría acordarme de ese diálogo. Pero fue así, lo escribo escuchándolo, o lo invento copiándolo, o lo copio inventándolo. Preguntarse de paso si no será eso la literatura» (Cortázar 2008: 500, énfasis en el original). El escritor del diario, el cuento irrealizable, afirma esto después de haber mezclado en su escritura la historia que quería contar, la confesión de que no puede hacerlo y las citas traducidas: «buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí mismo» (Cortázar 2008: 509). Quizá rememorar a través de la escritura implique siempre volver a uno mismo, al «en mí» en el que permanecen las huellas a veces ilegibles de lo ya desaparecido, marcas que se alejan de su origen para ser dispuestas por «mí mismo» en los intentos fallidos de fijación del pasado que son cada uno de los relatos contruidos con base en los recuerdos. Y a pesar de la frustración, la cosquilla de contar a partir de la memoria se sigue imponiendo, como lo ha hecho desde hace décadas en la literatura latinoamericana.

Si los objetos de memoria como exteriorización son propios de culturas fincadas en la escritura, tal como lo afirma Ruchatz, encontramos que desde el antiguo mito platónico de su invención ya se le vinculaba con la memoria, pero de una forma negativa. En el *Fedro* se narra la invención de distintas cosas, entre ellas la escritura, por el dios egipcio Theuth, quien ofrece sus descubrimientos a Thamus, rey de todo Egipto. Después de ponderar el valor de cada uno de sus inventos con muchas observaciones, que Sócrates omite porque «sería muy largo referirlas», Theuth llega a la escritura y la valora de la siguiente forma:

Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y *aumentará su memoria*. Pues se ha inventado como un remedio de la sabiduría y la memoria». Y aquél [Thamus] replicó: «Oh, Theuth, excelso inventor

de artes [...] este invento dará origen en las almas de quienes lo aprendan al olvido, por descuido del cultivo de la memoria, ya que los hombres, por culpa de su confianza en la escritura, serán traídos al recuerdo desde fuera, por unos caracteres ajenos a ellos, no desde dentro, por su propio esfuerzo. *Así que no es un remedio para la memoria, sino para suscitar el recuerdo lo que es tu invento*» (Platón 1999: 274 E-275 B, énfasis mío).

Para Platón la escritura no es un remedio para la memoria; no obstante, y pese a que ambos tienen perspectivas opuestas, cabe destacar que ésta hace precisamente lo que Theuth y Thamus señalan: aumenta la memoria (es exteriorización) y suscita el recuerdo (funciona como huella). Esto puede observarse en muchas narraciones en las cuales el encuentro con un manuscrito propicia la rememoración, tal como ocurre en el relato de corte autoficcional «Un poema en el bolsillo», que forma parte de *Traiciones de la memoria*, de Héctor Abad Faciolince. En esta ficción de la memoria el narrador descubre en el bolsillo de su padre asesinado la transcripción a mano de un poema cuyo autor ha sido omitido; dada la singularidad del hallazgo, el personaje narrador se embarca en una larga investigación orientada por una sola pregunta: ¿por qué estaba ese poema en el bolsillo de su padre? Debido a la complejidad de la historia, el narrador insiste en la veracidad de lo relatado: «Es una historia real, pero tiene tantas simetrías que parece inventada. Si no fuera verdad, podría ser una fábula. Aún siendo verdad, también es una fábula» (Abad Faciolince 2009: 15); afirmación y cuestionamiento a la par de la ficcionalidad y factualidad de la historia, esta narración se complica aún más cuando el narrador sostiene que ha olvidado muchos de sus elementos, por lo que recurre al diario que llevaba en la época del asesinato para subsanar los recuerdos perdidos: la escritura, su propio diario, funciona como huella y exteriorización de la memoria.

Yo, por ejemplo, no me acuerdo ya del momento en que esta historia empieza para mí. Sé que fue el 25 de agosto de 1987, más o menos a las seis de la tarde, en la calle Argentina de Medellín [...] Apunté en mi diario, aunque nunca pensé que lo fuera a olvidar, que había en-

contrado un poema en el bolsillo de mi padre muerto. Ese momento yo ya no lo recuerdo. Pero aunque no lo recuerde, tengo la prueba, tengo varias pruebas, de que eso sucedió en mi vida, así ese instante, ahora, esté desterrado de mi memoria (Abad Faciolince 2009: 16-17).

El diario del personaje narrador es la fuente a la que recurre cuando su memoria falla, un elemento exterior a su propia capacidad que mantiene las huellas que habrán de resignificarse en la rememoración narrada; el poema encontrado funciona como el origen de la escritura de una entrada del diario y del relato en su totalidad, también inicia las investigaciones del narrador para contar su historia; el poema, un soneto inglés, habla sobre la memoria y fue escrito por Borges, aunque permaneció inédito durante varios años. La hoja en la que había sido transcrito se perdió irremediadamente, pero el texto fue copiado varias veces, incluso lo tallaron como epitafio en la tumba de su padre. «Fuera del cuaderno, fuera del *Magazín*, fuera del mármol, el poema ahora también está impreso en mi memoria y espero recordarlo hasta que mis neuronas se desconfiguren con la vejez o con la muerte» (Abad Faciolince 2009: 26). Un poema sobre el olvido que ha sido omitido de las obras completas de Borges, olvidado por los especialistas en este autor a los que el narrador consulta buscando autenticar su origen; un poema inédito que aparece en diversas publicaciones sin causar el revuelo que se esperaría al descubrir una obra así.

Años después, Héctor Abad Faciolince publicó el poema en *El olvido que seremos* (2006), libro de éxito relativo en Colombia, lo cual ocasionó que numerosos expertos afirmaran que el texto era apócrifo, una falsa atribución para vender más ejemplares. Como respuesta a estas descalificaciones, «Un poema en el bolsillo» no sólo es el relato de un hallazgo, es también la historia detectivesca del escritor que recurre a diversas fuentes en busca del autor de un texto. En las pesquisas que se desprenden del manuscrito encontrado, tema recurrente en la literatura de detectives, el narrador del relato refiere las distintas etapas de su investigación, en la cual las fuentes posibles del poema se multiplican de forma considerable, e incluso aparecen

otros autores que se atribuyen la obra. Me interesa destacar cómo al confrontar las fuentes documentales con lo que recuerdan las personas a las que interroga, los vacíos crecen y las dudas son más que las certezas. Al cuestionar a otro de los autores que conoce el poema de Borges que a él le interesa, el narrador descubre que está frente a una «confabulación de la memoria», lo cual se refiere a «un término psiquiátrico para definir la aparición de recuerdos de experiencias que en realidad nunca han tenido lugar» (Abad Faciolince 2009: 45). La plasticidad de la memoria, explorada a profundidad por las neurociencias, no sólo permite la conservación de recuerdos durante muchos años o incluso su aparición súbita en determinados contextos; esta plasticidad facilita la creación de nuevos recuerdos que posibilitan construir una narrativa coherente entre el pasado y el presente, es importante señalar que no se es consciente de la «falsedad» de los recuerdos hasta que un elemento material los desmascara, e incluso así la mente se niega a dejar ir lo que con tanto celo ha creado.

Las pesquisas del narrador hacen avanzar el tiempo hacia atrás, tal como lo señala Ludmer: cada pista conduce a un momento previo, a una persona distinta o publicación inconseguible de la que se supone publicó el poema antes que ninguna otra. En «Un poema en el bolsillo» no sólo se presenta la reconstrucción narrativa y literaria de la investigación, también se muestran las pruebas de que todo lo ocurrido es cierto. Y esas pruebas son fotografías. La imagen inicial es de dos páginas del diario del autor en el que menciona por primera ocasión el poema de Borges; la tercera imagen es del *Magazin Dominical*, publicación en la que colaboraba a finales de los ochenta, y en ella está el poema transcrito por primera vez en un medio de comunicación; las fotografías posteriores son de la lápida del padre del autor, de un libro de su autoría, del índice de la poesía completa de Borges, de otros libros en donde aparece el poema, de publicaciones, cartas, pinturas... Cada imagen es presentada como una prueba de la veracidad de la historia y de la autenticidad del poema; al mismo tiempo, las fotografías aparecen dispuestas en un entramado que constituye una narración visual en sí misma, la cual no

sólo ilustra lo que el texto dice, sino que lo soporta en su carácter de huella de lo acontecido. No obstante, la selección de las imágenes, su disposición y el diálogo que mantienen con el texto es un artificio literario puesto en marcha para configurar el relato, es decir, las imágenes no son pruebas en sí mismas, sino que al ser interpretadas adquieren ese estatuto y se muestran como tal. Asimismo, el texto y las imágenes se complementan: el primero las explica, las segundas lo corroboran, de tal forma que no es posible «dearlos» por separado o en una relación de subordinación.

A pesar de las diferencias evidentes, texto e imágenes se vinculan a la memoria como huella y exteriorización, elementos que corroboran y cuestionan lo recordado, evidenciando con su presencia no sólo la desaparición de lo referido, sino también la transformación constante de los recuerdos, siempre en función del momento presente. «Un poema en el bolsillo» es también la narración de la plasticidad de la memoria, de las paulatinas adecuaciones que se hacen del pasado para ajustarlo a los requerimientos de la actualidad; este relato busca a través de las imágenes lo que el narrador mismo niega que sea posible: fijar los recuerdos, arrebatarnos al olvido a través de elementos tangibles externos a la propia mente, pero lo que resulta claro es que estos objetos no recuerdan por sí mismos y mucho menos pueden comunicarse, son reinterpretados de maneras diversas por los hermeneutas del pasado, mas no son los recuerdos en sí mismos. Al igual que en el cuento de Cortázar, pareciera que siempre hay algo que se escapa en la aprehensión del pasado, quizá ese algo sea la esencia misma del tiempo ya vivido.

La escritura y las imágenes fijas han estado ligadas a la memoria desde la antigüedad, como puede constatarse en la fundamental investigación de Frances A. Yates *El arte de la memoria* (2005). De igual manera, y como he señalado reiteradamente, el desarrollo de nuevos implementos tecnológicos ha permitido la aparición de distintos objetos de memoria que amplían y complican el espectro de los ya existentes, difuminando las fronteras entre huella y exteriorización. La concurrencia de diversos objetos de memoria es patente en *El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez, novela que co-

mienza con el fortuito encuentro entre Antonio Yammara, narrador personaje del relato, y la fotografía vista en un diario de un hipopótamo muerto a tiros y posteriormente descuartizado; esta imagen es la primera de muchas que ilustran la persecución de tres hipopótamos fugitivos que habían formado parte del famoso zoológico de Pablo Escobar, «mientras seguía la cacería a través de los periódicos, me descubrí recordando a un hombre que llevaba mucho tiempo sin ser parte de mis pensamientos [...] me sorprendió también con qué pres-teza y dedicación nos entregamos al dañino ejercicio de la memoria» (Vásquez 2011: 14). La historia que relatará Yammara ha ocurrido a mediados de los noventa y permaneció silenciada durante muchos años no sólo porque no se había producido el mágico encuentro entre el sujeto y el objeto elegido, como lo habría querido Proust, sino también porque no existían los marcos de la memoria adecuados para permitir la rememoración realizada por el narrador: «Y es así que se ha puesto en marcha este relato. Nadie sabe por qué es necesario recordar nada [...] pero recordar bien a Ricardo Laverde se ha convertido para mí en un asunto de urgencia» (Vásquez 2011: 15).

De baja estatura, delgado, de escaso pelo gris, con piel reseca y uñas largas y sucias, Ricardo Laverde es el misterio que Yammara, joven profesor de derecho en una universidad colombiana, se propone develar en su relato. La relación comienza en un billar del que ambos son asiduos, el trato amable y distante de dos desconocidos que se encuentran frecuentemente en un mismo sitio cede hasta que Laverde le comenta algunas cosas de su vida, confiándole el placer que la visita de su esposa, ausente del país desde hace muchos años, le producirá en algunos días. En esa visita se sostiene la esperanza de Laverde, un exconvicto que fue de los primeros colombianos en haber sido encarcelados por traficar drogas; en el regreso de su esposa subyace la posibilidad de rehacer su vida, como si los casi veinte años que pasó encarcelado fueran un paréntesis que puede cerrarse por pura voluntad. Sin embargo, ese paréntesis permanece abierto porque el vuelo 965 de American Airlines, en el que viajaba Elaine Fritts, la esposa de Laverde, se estrelló de forma inexplicable contra la ladera oeste de la montaña El Diluvio, causando la muerte de

todos los pasajeros y tripulantes. Laverde no conserva nada de su esposa, ningún objeto asociado a ella al cual pueda aferrarse para contrarrestar la pérdida; no obstante, logra hacerse de la grabación de la caja negra del vuelo, los últimos minutos de conversación entre los pilotos han quedado registrados en ese instrumento que es el recipiente de los recuerdos finales de las naves destruidas.

La grabación está en un casete y Laverde le pide a Yammara su ayuda para conseguir un aparato para reproducirla, ambos acuden a la Casa de Poesía en donde Laverde puede escuchar lo que se dicen los pilotos. Después de oírla, sale apresuradamente y Yammara lo persigue para saber qué es lo que ha ocurrido, en ese momento «vi los dos fogonazos, y oí los estallidos y sentí la brusca remoción del aire. Recuerdo haber levantado un brazo para protegerme justo antes de sentir el repentino peso de mi cuerpo» (Vásquez 2011: 45). Los dos son acribillados por un sicario, Laverde muere y Yammara sufre heridas graves que requieren una larga recuperación y le producen un trauma profundo que lo atormentará por mucho tiempo. Al cabo de varios años, el joven abogado comienza a preguntarse quién era Ricardo Laverde para merecer los tiros de un asesino profesional, es aquí donde empiezan sus indagaciones sobre la vida de este hombre, piloto de aviones ligado a una familia de lustre militar venida a menos, esposo de una estadounidense y padre de Maya, a la que casi no conoció. Uno de sus primeros movimientos es ir de nuevo a un café en el que ambos estuvieron: «Todo seguía igual aquí. Aquí la realidad se ajustaba —como no suele hacerlo a menudo— a la memoria que tenemos de ella» (Vásquez 2011: 71). En este espacio de la memoria, espacio de rememoración, Yammara inicia su recorrido hacia el pasado; el siguiente sitio es la casa de Laverde, una pensión vieja y deteriorada atendida por doña Consu, la única persona que parece recordar al piloto; después de compartir confidencias, ella le entrega la grabación que Laverde tenía al momento de morir y le asegura a Yammara que si hubiera un incendio en la pensión «yo sacaré este casete. Será porque nunca tuve una familia, y porque aquí no hay álbumes de fotos ni ninguna de esas vainas» (Vásquez 2011: 77). En este breve diálogo se observa el relevo de los

objetos de memoria, las fotografías son desplazadas por la grabación, la imagen fija da paso al sonido.

En la caja negra sólo están las voces en inglés de los pilotos del vuelo, ambos se alegran de terminar el viaje y dialogan con la torre de control pidiendo indicaciones para el aterrizaje; sin embargo, algo se rompe de pronto, se dan cuenta del terrible error que han cometido y sus voces empiezan a acelerarse, mientras una voz electrónica entra a la grabación dando la señal de alarma. «Hay un grito entrecortado [...] Hay un ruido que no logro, que nunca he logrado identificar [...] Es el ruido de las cosas al caer desde la altura, un ruido ininterrumpido [...] que sigue sonando en mi cabeza desde esa tarde y no da señales de querer irse, que está para siempre suspendido en mi memoria» (Vásquez 2011: 83). Esas voces, esos ruidos almacenados en una grabación al ser escuchados se integraron a las memorias de quienes no estuvieron ahí; la caja negra no sólo contiene recuerdos, también los comunica transformando a los escuchas en testigos de segunda mano: «las palabras finales de los pilotos pasaron a formar parte de mi experiencia, a pesar de que yo no sabía y todavía no sé quiénes fueron esos hombres [...] Y sin embargo esos ruidos formaban parte ya de mi memoria auditiva» (Vásquez 2011: 84). La exteriorización de la memoria realizada por ciertos dispositivos no sólo consiste en su capacidad para almacenar recuerdos; esa información es recibida por alguien que la integra a su propio caudal, en esa forma tan común que es la memoria no experiencial, aquella que se forma a través de lo compartido en una comunidad.

Si las imágenes vistas al principio de la novela despertaron los recuerdos sobre algunos días decisivos de su pasado, a partir de los cuales se configura el relato que es *El ruido de las cosas al caer*; el escuchar las voces y sonidos contenidos en la grabación de la caja negra permite una suerte de ampliación de la memoria, puesto que lo grabado no forma parte de las experiencias vividas por Yammara, pero al escucharlo se integra a él porque es uno de los pocos que saben cómo unir esa información para reconstruir las historias de vida de Fritts y Laverde, personajes ausentes cuya presencia mínima se sostiene en los recuerdos. «Y así resulta que ese aparato, inventado

como memoria electrónica de los aviones, ha acabado por convertirse en parte definitiva de mi memoria. Ahí está, y no hay nada que yo pueda hacer. Olvidarlo no es posible» (Vásquez 2011: 85). Pareciera que de la imposibilidad de olvidar depende que se pueda contar, y de eso se encarga Yammara al continuar con sus investigaciones y entrar en contacto con Maya Fritts, la única hija de Laverde, quien casi no recuerda nada de su padre e incluso lleva otro nombre; Maya le pide que le cuente todo lo que sabe de Ricardo Laverde y en este sentido Yammara repite el funcionamiento de la caja negra del avión, mezclando en su narración lo que el exconvicto le había contado y sus propias observaciones sobre él. Maya y Antonio comparten, cada uno por motivos distintos, la necesidad de reconstruir las historias de Elaine y Ricardo, y con ello arrancarlos del olvido; Maya ha compilado todos los documentos posibles sobre sus padres y se los muestra a Yammara para que entre ambos los organicen en una trama que termine con ellos dos tejiendo una historia.

Además de su intención de contar dos historias de vida, Maya y Antonio comparten el peso de un pasado en común, años en los que experimentaron cosas similares sin haberse conocido, sin siquiera suponer la existencia lejana del otro; esos años corresponden al periodo de violencia que enfrentó al gobierno colombiano con las fuerzas de los narcotraficantes; época de persecuciones, asesinatos, bombas, aviones derribados... Los dos son parte de esa generación que creció en medio de una de las primeras guerras contra el narcotráfico libradas en el mundo y sus experiencias compartidas los dotan de recuerdos en común, los cuales vuelven cuando deciden visitar los despojos de la Hacienda Nápoles, una de las propiedades emblemáticas de Pablo Escobar: «Nos mirábamos con frecuencia, pero nunca llegamos a hablar más allá de una interjección o un expletivo, quizá porque todo lo que estábamos viendo evocaba para cada uno recuerdos distintos y distintos miedos, y nos parecía una imprudencia o quizás una temeridad ir a meternos en el pasado del otro. Porque era eso, nuestro pasado común, lo que estaba allí sin estar» (Vásquez 2011: 236). Los automóviles oxidados, las mesas de billar empolvadas e intactas, todos esos objetos de lujo increíble de-

vorados por el tiempo provienen de la época que los marcó a ambos y eran propiedades del hombre que impactó la vida de millones de personas dentro y fuera de Colombia; la Hacienda Nápoles es un lugar de la memoria, una especie de museo en proceso de desaparecer, como buena parte de los recuerdos que conforman al mundo. Maya y Antonio miran en silencio esas reliquias que atestiguan el pasado de violencia del cual ambos provienen y que los ha alcanzado hasta el presente al hacer de ella una huérfana y de él un hombre traumatizado física y mentalmente. Esos objetos de la memoria que ambos observan desde las ventanas sucias, sin poder tocarlos ni acercarse a ellos, se distinguen de otros porque propician la rememoración grupal, no están reservados para un solo elegido, sino que están dispuestos para que una colectividad los mire y recuerde de dónde viene.

La magdalena remojada en té, la inestable baldosa con la cual se encuentra Marcel casi al final de la novela, los manuscritos hallados, las fotografías, los audios de un avión destruido, las propiedades de un narcotraficante muerto... Un muestrario mínimo de los objetos que habitan y desencadenan las ficciones de la memoria, algunos de ellos son la huella que propicia la rememoración, otros son el almacén de recuerdos que existen sin un propósito claro hasta que son aprehendidos por alguien, mas todos se vinculan a la memoria sin ser recuerdos en sí mismos. Sólo Borges propuso que los recuerdos son una cosa casi material, en «La memoria de Shakespeare» (2014) narra la posibilidad de adquirir la memoria de alguien más, bajo el riesgo de perderse a uno mismo; lo inaudito de esta opción aún no encuentra su correspondencia en nuestro mundo, pero nada impide que llegado el tiempo la tecnología realice lo que ahora es ficción. Las variaciones en el catálogo de los objetos de memoria están condicionadas por las transformaciones de los conceptos de memoria de cada sociedad y por los implementos tecnológicos con los que se cuentan; no obstante, es indudable que estos objetos siempre podrán reinterpretarse de acuerdo a las necesidades del presente. Parafraseando al Derrida de Cortázar, «en tanto que existimos no tenemos jamás *pasado* puro».

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD FACIOLINCE, Héctor (2009): «Un poema en el bolsillo». En *Traiciones de la memoria*. Bogotá: Alfaguara, pp. 15-185.
- BENJAMIN, Walter (2008): *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- BERGSON, Henri (2007): *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- BORGES, Jorge Luis (2014): «La memoria de Shakespeare». En *Cuentos completos*, México: Debolsillo.
- CORTÁZAR, Julio (2008): «Diario para un cuento». En *Cuentos completos 2*. México: Alfaguara, pp. 488-509.
- ERLL, Astrid (2008): «Cultural Memory Studies: An Introduction». En Astrid ERLL y Ansar NÜNNING (eds.): *Media and Cultural Memory*. Berlín: Walter de Gruyter, pp. 1-14.
- HALBWACHS, Maurice (2004): *Los marcos sociales de la memoria*. Venezuela: Anthropos.
- _____ (2004): *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- LUDMER, Josefina (2010): *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- PLATÓN (1999): *El Banquete. Fedón. Fedro*. Navarra: Folio.
- PROUST, Marcel (2000): *En busca del tiempo perdido 1. Por el camino se Swann*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (2004): *En busca del tiempo perdido 4. Sodoma y Gomorra*. Madrid: Alianza Editorial.
- SONTAG, Susan (2009): *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.
- RUCHATZ, Jens (2008): «The Photograph as Externalization and Trace». En Astrid ERLL y Ansar NÜNNING (eds.): *Media and Cultural Memory*. Berlín: Walter de Gruyter, pp. 367-378.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2011): *El ruido de las cosas al caer*. México: Alfaguara.
- YATES, Frances A. (2005): *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela.