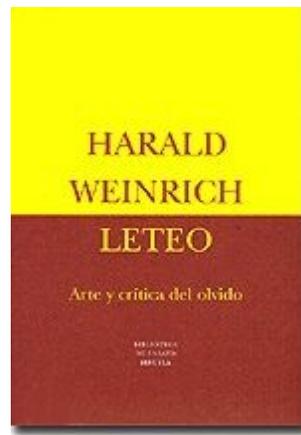


# LETEO

Arte y crítica del olvido



Harald Weinrich

Traducción de Carlos Fortea

Biblioteca  
de ensayo  
Siruela  
España, 1999  
ISBN: 84-7844-468-8

## I. El lenguaje del olvido

Todo el mundo es desmemoriado. A todo el mundo le ha pasado haberse olvidado aquí de esto, allá de aquello, y haber olvidado por completo alguna cosa trabajosamente aprendida de memoria. Por eso, nadie puede decir con ligereza: esto será inolvidable, esto no lo olvidaré nunca. Porque el hombre es por naturaleza un ser olvidadizo (*animal obliviscens*). Las percepciones del olvido propio y ajeno forman parte desde la juventud de las experiencias elementales de toda persona, y son una de las plagas de la senectud. Así que este libro no requiere ninguna definición académica de la palabra “olvido”. Lo que esta palabra significa se sabe siempre, y es lo que menos puede ser olvidado.

Pero con esto tampoco queda suficientemente clara la circunstancia que esta palabra designa. Porque por nuestros cotidianos encuentros con el olvido aún no sabemos suficientemente hasta dónde alcanza su poder sobre nuestra vida, qué pensamientos y sentimientos desencadena en las distintas personas, cómo incluso —si con simpatía o antipatía— arte y ciencia se adueñan del olvido, y, por último, qué diques políticos y culturales pueden ser levantados contra él cuando no es compatible con el derecho y la moral.

Para saber más sobre todos estos aspectos del olvido, y también para [p. 15] adoptar una postura diferenciada respecto a ellos en la propia vida, podría ser de utilidad someterlos a una consideración histórico-cultural, centrada en el trato del arte con el olvido, junto con una igualmente necesaria crítica del olvido... incluyendo una crítica del arte del olvido. Esto es lo que se va a exponer y discutir en este libro, por el que fluye con sus meandros el Leteo, el río del olvido, con ayuda de gran número de ejemplos, tomados principalmente de la literatura. Pero tomaremos las primeras indicaciones de la discreta sabiduría del lenguaje cotidiano.

Empezaremos por la lengua latina, que directa o indirectamente se ha convertido en modelo para muchas lenguas modernas y para el uso lingüístico especializado en las ciencias. Hay que partir del verbo *oblivisci*, que es “deponente”, es decir, un verbo con forma pasiva pero significado activo. Esta cualidad formal se adecua bien al significado “olvidar”, que también se sitúa como una especie de *medium* entre actividad y pasividad.

Pero sea como fuere, en el latín vulgar del período romano tardío el deponente *oblivisci* es percibido, como todas las formas verbales de este tipo, como demasiado complicado, y es sustituido por una forma activa más fácil de emplear. Ésta se deriva del participio de pasado *oblitus*, y aunque no esté recogida en testimonio escritos se documenta de manera fiable en la forma \**oblitare*. Tales derivaciones tienen, por regla general, significado frecuentativo o iterativo, expresan pues un acontecimiento que ocurre con frecuencia o se repite varias veces, lo que tampoco se adecua mal al olvido.

De la forma verbal *oblivisci* se deriva en latín el nombre *oblivio*, “olvido”, que se encuentra también en muchas locuciones, por ejemplo: *in oblivionem venire* “caer en el olvido”, y *aliquod oblivioni dare*, “echar algo en olvido”. En [p. 16] el lenguaje especializado retórico-jurídico, *lex oblivionis* significa tanto como “olvido prescrito por la ley” o “amnistía”. Junto al nombre común

*oblivio*, el lenguaje literario, por ejemplo Virgilio, conoce también la forma *oblivium*, que sin embargo se emplea la mayoría de las veces en la forma plural *oblivia*. De la forma nominal se deriva también el adjetivo *obliviosus*, “olvidadizo”, a partir del cual el lenguaje especializado latino de tiempos posteriores, por ejemplo, Kant, forma un nuevo nombre abstracto con la forma *obliviositas*.

De la forma verbal del latín vulgar *\*oblitare* depende una gran parte de la familia de palabras románica del olvido. En lengua española ha surgido de ahí, con una metátesis *-bl-/lv-*, el verbo “olvidar”, que ha reunido en torno a sí una familia entera de palabras: “olvido”, “olvidanza”, “olvidoso”, “olvidadizo”, “olvidadero”, “(in)olvidable”. El verbo “olvidar” se emplea con frecuencia también como reflexivo (“me he olvidado”). También se usan mucho expresiones perifrásticas como “caer/poner en olvido”, “dar, echar, entregar al olvido”. Fray Luis de León escribe, en un verso de fuerte carga metafórica: “el alma que en olvido está sumida”, y en otro: “en sueño y en olvido sepultado”. La semántica del olvido obtiene apoyo suplementario en combinaciones negativas con “memoria”, por ejemplo: “desmemoria”, “desmemoriarse”, “desmemorado” y “desmemoriado”.

El panorama es similar en las otras lenguas románicas. En francés, del latín vulgar *\*oblitare* se ha formado el verbo *oublier*, del que a su vez se derivan el nombre *oubli* y muchas otras expresiones. Del francés antiguo *oublier* procede del préstamo italiano *obliare*, aunque está reservado a un uso elevado-literario, igual que el nombre *oblio*, derivado de él, que sin embargo es muy frecuente como término del lenguaje científico. [p. 17] El italiano común dispone más bien del verbo *dimenticare*, del que procede el nombre *dimenticanza*. Estas formas son derivaciones negativas del nombre *mente*, que en la lengua italiana antigua (Dante) se usa normalmente con el significado de “memoria”. Así que se puede parafrasear el significado de *dimenticare* como “perder la memoria”. Una situación comparable la ofrece la lengua portuguesa, con una familia de palabras igualmente doble. Se usa por una parte, de forma parecida al castellano, el verbo “olvidar”, con su derivación nominal “olvido”, y por otra el verbo *esquecer* y su nombre *esquecimento*, derivados del latín *cadere*, “caer”, en una evolución peculiar del portugués. Las dos últimas formas mencionadas, con su correspondiente familia de palabras, son las expresiones más usadas en el lenguaje cotidiano.

Las lenguas germánicas han recorrido un camino distinto, pero asimismo muy ilustrativo, en su formación de palabras. Esto se pone especialmente de manifiesto en el verbo inglés *forget*. Está formado a partir del verbo (*to*) *get*, “obtener”, en unión del prefijo *for-*, que convierte el movimiento “hacia aquí” del verbo simple en un movimiento “hacia allá”. Así que, en su significado, puede ser parafraseado como “desobtener”. Esto casi es ya una definición del olvido. Exactamente la misma formación de palabras subyace en el verbo alemán *vergessen*. Sin embargo, es menos llamativa, ya que en la lengua alemana actual ya no existe un verbo simple con la forma *\*gessen*. Pero se puede hacer la analogía con una pareja de palabras que se usan actualmente: *kaufen/verkaufen*, que permite advertir una inversión similar de la dirección de la idea (comprar/vender). También en estas dos lenguas los mencionados verbos del olvido están rodeados por las correspondientes familias de palabras, cuyos elementos no vamos a detallar aquí. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar tanto [p. 18] en inglés como (según el modelo anglo-americano) en alemán un giro que ha alcanzado enorme éxito en el lenguaje cotidiano. Se trata, en inglés, del giro *forget it*, que en alemán corresponde a *das kannst du vergessen*. Se utilizan esas expresiones sobre todo en situaciones en las que, con gesto despectivo y perdonavidas, se dice de una u otra cosa que no es importante mencionarla y no hace falta seguir teniéndola en cuenta. Entonces, se dice en ambas lenguas, a modo de alivio, descarga o relajación del interlocutor: *Oh, forget it* o *Ach, das kannst du vergessen*. No creo que este giro deba ser tomado a la ligera en un análisis histórico-cultural del olvido. Mediante el análisis psicolingüístico de dos idiomas, se ha realizado un importante descubrimiento no poco problemático: a las decisiones de irrelevancia del olvido permitido puede ir vinculado un tentado alivio del espíritu, que deja a todos los implicados en

él de un estupendo humor.

Pero la imagen del olvido que el lenguaje refleja no estaría completa si no se tuviera en cuenta con qué palabras se modula el olvido, es decir, cómo se combina en la actualidad. Esto se hace a través de los verbos modales —con frecuencia negados— “(no) poder”, “(no) querer”, “(no) deber”, que se anteponen en cada caso al infinitivo *olvidar*. A esto se añaden expresiones modales como “hay que”, “es preciso”, “se permite” y muchas otras de este tipo, que contribuyen asimismo a la flexibilización psíquica del olvido. Se pueden imaginar todas estas modalidades como las “marchas” lingüísticas del olvido, con las formas negativas como “marcha atrás”. Con ayuda de las distintas expresiones modales, se puede conjugar en el lenguaje un buen número de modalizaciones altamente rico en matices, en el que se encuentra especial placer con la exageración contrastiva, por ejemplo:

—Quiero olvidar eso, pero no puedo. [p. 19]

—No podría olvidarlo aunque quisiera.

—Se podría olvidar eso, pero no se debe olvidar.

La negación puede ser considerada como el caso límite de modalización del olvido. Dado que las expresiones del olvido mismo pueden considerarse hasta cierto punto como negaciones léxicas, puesto que el olvido es negación de la memoria, su combinación con una negación gramatical (¡no te olvides de la llave!) produce una doble negación con significado afirmativo, que entra como forma verbal supletoria en el paradigma positivo de la memoria (¡acuérdate de la llave!). A esto se adecua especialmente bien la florecilla que desde la Baja Edad Media se emplea en el lenguaje del amor y se ha vuelto desde entonces imprescindible para los enamorados de muchos países, el nomeolvides (en alemán: *Vergissmeinnicht*, en inglés: *forget-me-not*, su nombre botánico es *Myosotis*), que como apelación a la fidelidad es al menos tan eficaz como el positivo pensamiento o *pensée*.

En relación con la negación, el griego (antiguo) merece una consideración aparte. En él encontramos datos interesantes para la historia conceptual del olvido en la explicación de una palabra que al principio se nos antoja extraña en este contexto. Me refiero a la palabra *aletheia*, “verdad”, que naturalmente ocupa un lugar central en el pensamiento de los filósofos griegos. El primero elemento de la palabra, *a-*, es sin lugar a dudas un prefijo de negación (*alpha privativum*). El elemento anexo *-leth-* designa algo escondido, oculto, “latente” (esta palabra latina está emparentada con *-lenth-*), de forma que la verdad, por su significado literal, aparece —con Heidegger— como lo no escondido, no oculto, no “latente”. Pero como el elemento de significado *-leth-* aparece también en el [p. 20] nombre de *Lethe*, el mítico río del olvido, por la formación de la palabra *aletheia* se puede entender que la verdad es también lo “no olvidado” o lo “que no hay que olvidar”. De hecho el pensamiento filosófico de Europa, siguiendo a los griegos, buscó la verdad durante muchos siglos en el lado del no-olvido, es decir, de la memoria y el recuerdo, y sólo en la Edad Moderna hizo el intento, más o menos titubeante, de otorgar también cierta verdad al olvido.

El ejemplo de la palabra *aletheia*, “verdad”, ha mostrado ya que para los distintos matices de significado que se registran en la familia de palabras del olvido pueden ser decisivas las representaciones gráficas, que a veces se remontan hasta el mito. Por eso, vamos a echar un vistazo a las metáforas que expresan olvido.

En uno u otro sentido, las metáforas del olvido están referidas a las de la memoria. Cuando, por ejemplo, se presenta la memoria como paisaje (topográfico) —así lo expresa la imagen predominante de la mnemotecnia retórica—, las metáforas del olvido ocupan en este paisaje preferentemente los páramos, por ejemplo, los terrenos arenosos, en los que lo que hay que olvidar es barrido por el viento. Por eso, es casi lo mismo escribir algo en la arena o en el viento. Pero en este paisaje, surgido quizá de una tala, también se puede enterrar algo voluntariamente, de tal modo que la hierba crezca sobre ello.

Entonces, queda “fuera del mundo”.

En cambio, si con ayuda de los antiguos filósofos uno se imagina la memoria como un almacén, nos acercamos tanto más al olvido cuanto más descendemos a esos sótanos. Allí el recuerdo abismal pasa imperceptiblemente al olvido... o resurge de él. Pero esa profundidad también puede ser la de un pozo, imaginable como el “profundo pozo del yo” (Hegel) o como la “fuente del pasado” (Thomas Mann). [p. 21] Pero quizá el olvido, dicho de forma trivial, no sea más que un “agujero en la memoria”, en el que algo cae o desaparece. De ahí que los giros, como en inglés *to fall into oblivion*, en francés *tomber dans l'oubli*, estén extendidos en muchos idiomas; en alemán, Goethe aún conocía el giro *ins Vergessen fallen*.

El olvido, oculto o yacente en las profundidades, es pues, por su naturaleza, oscuro; es el “tenebroso olvido” (Schiller), “el sombrío olvido” (Víctor Hugo). Incluso en campo abierto y a la luz del día, el olvido está oscurecido por nubes (Píndaro) o por la niebla (Jorge Semprún). Esto no tiene forzosamente que tener connotaciones negativas; también el suave crepúsculo fomenta el olvido cuando se anhela a éste, como sucede en unos versos inolvidables del “Nocturno” del poeta alemán Matthias Claudius:

*El mundo está tranquilo  
Y envuelto en el crepúsculo  
Tan familiar y amable,  
Como cuarto silencioso  
Donde el día penoso  
Al sueño y olvido marche.*

“Sueño” y “olvido” son en este poema casi sinónimos. De acuerdo con esto, también Paul Valéry escribió una vez: “Dormir es olvidar” (*S'endormir c'est oublier*). Por eso, no poder olvidar es comparable al insomnio; Nietzsche sufría de ambos. De ahí que traer a la memoria algo olvidado (en francés *rappeler*, “recordar”) equivale casi a la llamada al despertar.

De otra forma, y en relación con las metáforas de la memoria, que desde Platón gustaban de la imagen del libro y los útiles de escritura, el olvido aparece [p. 22] como *laguna* en el texto que hay que llenar con un esfuerzo de escritura y de pensamiento, pero que quizá también es lo que hace enigmático e interesante el texto como lagunas. En García Lorca, *Poeta en Nueva York*, leemos: “El olvido estaba expresado por tres gotas de tinta sobre el monóculo”.

Al final del texto, el (querer) olvidar traza una raya gruesa, una raya final. Aún más violentamente cae lo escrito en el olvido cuando —como antaño en Alejandría— las bibliotecas arden: una idea obsesiva en Jorge Luis Borges, Elías Canetti y Umberto Eco, un trauma alemán desde el 10 de mayo de 1933, día del auto de fe nazi...

De la forma de ver la escritura y la lectura procede también la popular imagen de la tablilla de cera, que permite otras metáforas aplicables de múltiples maneras. Porque la tablilla de cera era en la Antigüedad un artilugio de escritura barato y manejable para la vida cotidiana, ya que después de usarla la capa de cera se podía alisar con poco esfuerzo y podía ser utilizada como *tabula rasa* para nuevos escritos. De ahí que alisar las tablillas fuera una actividad que muchos autores emplean, en la estela de Platón, para ejemplificar el olvido (voluntario). Fray Luis de León escribe en un poema: “Poco a poco / borro de la memoria cuanto impreso / dejó allá el vivir loco”.

Con la modernización de los útiles de escritura cambian también las metáforas del recuerdo y el olvido. Así pues, si se puede o se debe olvidar algo que está escrito sobre papel, es tachado o, si se trata de una pizarra y tiza, borrado y eliminado con una esponja húmeda (*¡pasemos la esponja por ello!*). La metáfora de la cancelación o extinción (Thomas Bernhard) acompaña la reflexión sobre el olvido desde

la Antigüedad hasta la era de las modernas máquinas de escribir y calcular de los procesadores electrónicos de datos. [p. 23] Así, la tecla de suprimir se ha convertido en uno de los elementos más importantes del ordenador; pero ¡ay! si se pulsa por error o a destiempo, porque entonces se produce la caída del programa, temida como una pesadilla (y expresada con la metáfora habitual del pozo y del agujero) por todo usuario. Ésa es la muerte de todo el trabajo intelectual realizado, y lo recordado o almacenado se hunde en la tumba del olvido.

La más eficaz de todas las imágenes y comparaciones del olvido procede del mito desde la época griega temprana (Hesíodo, Píndaro). Entre los griegos, Lete es una deidad femenina, que forma pareja con su opuesta Mnemosine, la diosa de la memoria y madre de las musas. Según la genealogía y la teogonía, Lete procede de la estirpe de la Noche (en griego: Nix, en latín: Nox), pero yo no puedo por lo menos mencionar también el nombre de su madre. Es Éride, la Discordia (en griego Eris)... la oveja negra de esa familia.

Sin embargo, la genealogía representa un escaso papel en la recepción de este mito, porque Leteo es ante todo el nombre de un río del infierno que otorga el olvido a las almas de los muertos. En esa imagen y ese mundo de imágenes, el olvido se sumerge por completo en el elemento líquido agua. Hay un sentido profundo en el simbolismo de esas aguas mágicas. En su suave fluir se disuelven los duros contornos del recuerdo de la realidad, y son de esa manera *liquidados*.

En concreto, entre los autores de la Antigüedad se discutía por qué campos beatíficos o funestos fluían las aguas del Leteo, y cómo se podía localizar exactamente el curso del río en relación con las otras corrientes del infierno (Aqueronte, Éstige, Flegetonte, Cocito). El que pretende saberlo con más exactitud es el geógrafo Pausanias, [p. 24] que identifica en Beocia una de las fuentes del Leteo, junto a la que, a la vez, brota un manantial de Mnemosine. Sin embargo, los autores de la Antigüedad coinciden en que las almas beben las aguas del Leteo para, mediante el olvido de su existencia anterior, hacerse libres para renacer en un nuevo cuerpo. Esto se describe en Virgilio de la siguiente forma:

*Tum pater Anchises: animae, quibus altera fato  
Corpora dedentur, Lethaei ad fluminis undam  
Securos latices, et longa oblivia potant*

Dice el padre Anquises: las almas a la que el hado  
ha destinado otros cuerpos, beben junto a las ondas  
del Leteo tranquilas aguas y un largo olvido.

Por Virgilio, como después veremos, lo sabe todo Dante sobre el río Leteo, y por Dante a su vez Milton en su epopeya *El paraíso perdido* (1667-1674). En todo caso, en ella hay que distinguir con precisión entre el “lago” del olvido (*the forgetful lake*), presentado como un “lago ardiente” (*burning lake*) ideado por Milton como castigo para los ángeles rebelados contra Dios y expulsados por ello del cielo, y el río Leteo, de efectos mucho más suaves y que no está al alcance de los ángeles caídos, y que nos es descrito de la siguiente forma:

*Far off from these a slow and silent stream,  
Lethe the river of oblivion rolls  
Her wat'ry labyrinth, whereof who drinks,  
Forthwith his former state and being forgets,  
Forgets both joy and grief, pleasure and pain. [p. 25]*

Más lejos, una lenta silenciosa corriente,  
el río del olvido, Leteo, desarrolla  
su laberinto líquido; quien bebe de sus aguas  
de inmediato su antiguo y ser olvida,  
olvida gozo y penas, placeres y dolores.

De la misma época procede un soneto de Quevedo que yo quisiera incluir entre los poemas leteicos de la literatura europea, aunque no mencione el nombre Leteo. El río del que aquí se habla lleva más bien un nombre genuinamente español. Es el Guadalquivir. A él se vuelve el poeta enamorado con un mandato de memoria. ¿Lo ejecutará el río?

*Aquí en las altas sierras de Segura,  
Que se mezclan Zafir con el de el Cielo,  
En Cuna naces líquida de yelo,  
Y bien con magestad ene tanta altura.*

*Naces, Guadalquivir, de fuente pura,  
Donde de tus cristales, leve el vuelo,  
Se retuerce corriente por el suelo,  
Después que se arrojó por peña dura.*

*Aquí el primer tributo en llanto enbío  
A tus raudales, porque a Lisi hermosa  
Mis lágrimas la ofrezcas, con que creces.*

*Mas temo, como a verla llegas Río,  
Que olvide tu corriente poderosa [p. 26]  
El aumento que arroyo me agradece.*

Es de temer, de hecho, que el Guadalquivir no lleve a la amada ausente el mensaje amoroso del poeta, porque es el mismo río del olvido, Leteo, con cuyas aguas se confunden, indistintas, las lágrimas del recuerdo.

Vamos a concluir este pequeño paseo por la historia de la literatura del Leteo con una imagen más alegre. La encontramos en un poema del poeta suizo Conrad Ferdinand Meyer, que no debilita sino que intensifica el recuerdo de una amada muerta bebiendo del Leteo, porque también el olvido establece un acuerdo entre los amantes:

*Te tocaba a ti beber,  
y alzaste el cuenco lleno,  
y dijiste con guiño familiar  
“¡Corazón, bebo el olvido!”.*

Las aguas de este río del más allá no son, pues, necesariamente, como cree el antipático bachiller del *Fausto* de Goethe, las “turbias aguas del Leteo” o, como dice Goethe dice de sí mismo, “una etérea corriente del Leteo” que empapa refrescante la vida entera. De ésta confiesa Goethe, en una carta de sus últimos años: “He sabido apreciar, utilizar e intensificar desde siempre esta gracia sublime”. [p. 27]

## II. Olvido mortal e inmortal

### 1. Arte del recuerdo / Arte del olvido (Simónides, Temístocles)

Vayamos a Grecia. La época es en torno al 500 a. de C. Se celebra una fiesta que brinda el marco para el mito fundacional del arte de la memoria (mnemotecnia, *ars memoriae*).

Un púgil llamado Skopas ha alcanzado la victoria y encarga al poeta Simónides de Ceos (ca. 557-ca. 467 a. de. C) componer un canto de alabanza (*epinikion*) en la conmemoración de este acontecimiento deportivo y recitarlo durante la celebración de la victoria. Así ocurre, y el deportista es solemnemente cantado por el poeta.

Skopas no ha elegido a un poeta cualquier para cantar su gloria. De él opina Platón que fue un “hombre sabio y divino”, y Lessing, que tiene una clara idea de él y lo incluye en la Ilustración griega, le llama el “Voltaire griego”. Sobre todo, Simónides ha hecho famosas sus concepciones estéticas con la sentencia: “La pintura es poesía silenciosa, la poesía es elocuente pintura”. Sin embargo, no podemos hacernos una idea clara de su obra poética, pues no se ha conservado. Tampoco su alabanza de Skopas. Sólo sabemos que este texto existió por una anécdota que Cicerón y Quintiliano cuentan en sus escritos retóricos, y [p. 29] que es repetida por autores posteriores. La historia también nos ha llegado, en una variante distinta, en forma de fábula (Fedro, La Fontaine). Según estas fuentes anecdóticas y fabulosas, Skopas quedó descontento con la obra realizada por Simónides, ya que el poeta invirtió dos tercios de su panegírico con los jóvenes dioses gemelos deportistas, los Dióscuros Cástor y Pólux, y sólo un tercio en él. Por tanto, el poeta sólo podía reclamar un tercio de los honorarios recordados. Que los dioses le pagaran los otros dos tercios.

Pero la historia aún va más allá. En el banquete celebrado después, la que el boxeador invitó también a su poeta, el portero llama inesperadamente a Simónides y le hace abandonar la sala. Han llegado dos jóvenes que desean hablar con él a toda costa. Simónides sale de la habitación, pero no encuentra a nadie esperándole fuera. En ese instante, el techo de la sala se derrumba y entierra bajo las ruinas al anfitrión y a todos sus invitados. Sólo Simónides, que ha salido a tiempo, se libra de la muerte. De este modo pagaban los dioses —Cástor y Polux en persona— su deuda de gratitud. Skopas en cambio, que quería olvidar esa deuda para con el poema, es castigado.

¿Y qué pasa con la mnemotecnia? Los retóricos Cicerón y Quintiliano conocen otra continuación más de la historia (por la que los fabulistas ya no se interesan). Cuando, tras la horrible desgracia, los deudos van a enterrar a sus muertos, hallan los cadáveres tan desfigurados y mutilados que no resultan identificables. Pero Simónides logra ayudarlos. Como poeta, dispone de una buena memoria espacial, y recuerda con exactitud en qué lugar de la mesa se sentaba cada invitado. Esta memoria espacial le permite identificar a los muertos por su ubicación en el espacio.

Desde esta proeza memorística, el poeta Simónides está considerado [p. 30] el inventor de la mnemotecnia, y ésta es contemplada como un arte con el que se puede vencer el olvido. Quizá con esto

se hace referencia subconsciente incluso al olvido de los muertos, si es que Stefan Goldmann tiene razón en su bien fundada opinión de que la anécdota de Simónides, con sus variantes, sitúa el origen de la mnemotecnica en el culto grecorromano a los muertos. De hecho, en el origen del esfuerzo mnemotécnico de Simónides se halla una amenazante catástrofe de la memoria: la muerte repentina, que convierte el recuerdo en problema. Sea como fuere, en Cicerón y Quintiliano la asombrosa proeza memorística de Simónides se ha convertido en un “arte” (en griego: *techne*, en latín: *ars*). En cualquier caso, hay que entender aquí esta expresión en el sentido premoderno del término. Se entiende por arte un conjunto de conocimientos, reglado y de este modo bien aprehensible, de una cierta complejidad, que exige para aprenderlo notable esfuerzo y paciencia, porque “el arte es largo, la vida corta” (*ars longa, vita brevis*). Hay que descartar por tanto todas las asociaciones románticas y posrománticas de espontaneidad, creatividad y genialidad cuando se habla de este antiguo concepto del arte. Tampoco hay que pensar en la ciencia. Las que después se llamarían “artes liberales”, entre las que, junto con la retórica, se incluye también la mnemotecnica, están clasificadas como la propedéutica de las ciencias y, hasta la Edad Moderna, forman parte de la formación general, aún no diferenciada específicamente.

Así pues, de la mnemotecnica antigua y medieval se puede decir — esto es visible ya como centro de gravedad de la anécdota de Simónides— que en principio la memoria está espacializada. Es pues en sustancia un “arte espacial” (topografía). El artista de la memoria que sigue el ejemplo de Simónides sitúa, como [p. 31] primer elemento para sus fines —en el caso de la retórica, siempre el discurso en público—, una constelación fija de “lugares” (en griego: *topos*, en latín: *loci*) que le son bien conocidos, por ejemplo, su casa o el foro. En esos lugares deposita en ordenada sucesión los distintos contenidos de la memoria tras haberlos transformado en “imágenes” ( en griego: *phantasmata*, en latín: *imagines*), si es que no lo son por naturaleza. Éste es el logro de su “imaginación” (en griego: *phantasia*, en latín: *imaginatio*). En su discurso, el artista de la memoria sólo tiene que recorrer mentalmente (en latín: *permeare, pervagari, percurrere*) la sucesión de lugares y evocar por orden las imágenes. Este arte se desarrolla siempre, por tanto, en un paisaje de la memoria, y en ese paisaje todo lo que ha de ser recordado de manera fiable tiene asignado un lugar. Sólo el olvido carece de lugar.

¿O quizá el olvido está más próximo a la memoria de lo que parece a primera vista? Ésta es una cuestión que ha dado origen a otra famosa anécdota de la Antigüedad. Incluso se aproxima mucho, en los protagonistas, a la de Simónides. Porque un contemporáneo del poeta Simónides, mucho más conocido que él, fue en Atenas el político y general Temístocles (ca. 524-459 a. de. C.). Él convirtió Atenas en un puerto importante y, tras su victoria sobre los persas en la batalla naval de Salamina (480), en la mayor potencia naval del Mediterráneo oriental. A pesar de tan destacados éxitos militares, en su vejez fue condenado al ostracismo y desterrado de la ciudad. Se refugió en el imperio Persa, donde puso fin a su vida.

Como sabemos por la biografía de Plutarco y algunas otras fuentes, Temístocles fue un hombre de grandes dotes intelectuales, que también [p. 32] dominaba magníficamente el arte de la elocuencia. Sin embargo, en las fuentes se pueden leer algunas cosas desfavorables en lo referente a su carácter. Por ejemplo, también el poeta Simónides tuvo que sufrir consecuencias de su mordacidad.

Ambos atenienses aparecen juntos en una anécdota que Cicerón cuenta en distintos lugares de sus escritos sobre elocuencia. Según él, un día Simónides fue a ver a Temístocles y le ofreció enseñarle la mnemotecnica, de forma que con su ayuda “pudiera acordarse de todo” (*tu omnia meminisset*). Temístocles respondió que no necesitaba mnemotecnica alguna. Mejor que a recordar todo lo posible, prefería que le enseñara a olvidar lo que quería olvidar (*gratius sibi illum esse factorum, si se oblivisci quae vellet, quam si meminisse docuisset*). Según otra versión de la misma anécdota, Temístocles respondió escuetamente que no estaba interesado en un arte de la memoria sino en un arte del olvido

(*ars oblivionis*).

¿Por qué desea Temístocles un arte del olvido? La respuesta de Cicerón es: “porque se le quedaba en la memoria todo lo que había visto u oído”, o, en un comentario posterior del autor sobre la misma anécdota: “porque todo lo que entraba en el alma de este hombre jamás volvía a salir de ella”. Esto concuerda con una observación biográfica de Plutarco, que atestigua que el político ateniense conocía por su nombre a cada uno de los ciudadanos de Atenas. Después, en el exilio, en un solo año y ya anciano, aprendió tan perfectamente la lengua de los persas que podía hablar sin intérprete con su rey. Al parecer, el Temístocles de la anécdota ciceroniana sólo se burla del arte de la memoria de Simónides y [p. 33] ensalza su contrario, el arte del olvido”, porque dispone de una brillante “memoria natural” que retiene más bien demasiado que demasiado poco.

Nace así, en un primer momento en formulación anecdótica, la idea de un arte del olvido, que ya no desaparecerá de la faz de la Tierra. Volveremos a encontrárnoslo con distintos nombres, como por ejemplo “amnestonía” (de *amnesia*, olvido), “letognomía” o “letotecnia” (ambos de Leteo, el mítico río del olvido).

Por lo demás, Cicerón también cuenta qué era lo que del recuerdo y el olvido inquietaba especialmente al general ateniense. Su problema, en la formulación literal de Cicerón, es el siguiente: “Retengo en la memoria incluso lo que no quiero retener; en cambio, no puedo olvidar lo que quiero olvidar” (*Nam meminere etiam quae nolo, oblivisci non possum quae volo*).

Dotada con la autoridad de Cicerón, la anécdota de Temístocles, y unida a ella la idea de un deseable o al menos imaginable arte del olvido, sigue recorriendo el mundo y llega al cabo de unos dos milenios y medio, pasando por muchas estaciones intermedias, hasta Umberto Eco. Éste imagina un día con unos amigos, en achispada euforia, un juego que consiste en inventar disciplinas científicas que no sólo no existen —superar ese obstáculo es precisamente el incentivo— sino que no pueden existir, porque son imposibles por razones históricas o lógicas-epistemológicas. Entonces le viene también a la cabeza el arte del olvido, al que llama *ars oblivionalis*. De ahí surge en seguida, ya muy en serio, una ponencia para un congreso (1966) en la que con estrictos métodos semióticos, es decir, desde un punto de vista teórico-semiótico, se intenta demostrar que no puede haber un arte del olvido [p. 34] como contrapartida al arte de la memoria desde el momento en que todos los signos constituyen presencias, y no ausencias. Como máximo, Eco otorga a este arte del olvido un mísero lugar al borde de la semiótica, diciendo que una mnemotecnia muy eficaz podría acabar produciendo, por una multiplicación de sus logros (*by multiplying presences*), un estado crítico de confusión de la memoria que tendría el olvido como consecuencia. Éste sería pues un arte del olvido que tendría sentido sólo como válvula de escape al arte de la memoria. Hoy podemos leer las reflexiones de Eco en forma de ensayo científico; está publicado en su versión inglesa con el título: “An “Ars oblivionalis”? Forget it”. Pero la invitación de Eco a olvidar por completo o casi por completo el *ars oblivionalis* al poco de darlo artísticamente a la luz ha despertado mi curiosidad, así que por mi parte quiero invitar al lector a buscar conmigo referencias que indican que quizá este arte del olvido existe en alguna parte, aunque no pueda existir según los argumentos de Eco, y que uno se lo encuentra a cada paso, desde Homero hasta nuestros días.

## 2. Ulises habla del olvido (Homero)

En el canto séptimo de su *Odisea*, Homero cuenta cómo Ulises, en su dificultoso viaje de regreso a Troya, naufragó en las costas de la isla feacia de Esqueria. Mísero y agotado, es descubierto en la playa por la hija del rey, Nausícaa, y sus compañeras, y llevado al palacio de su padre Alcínoo. Allí se

ofrece al náufrago la mejor hospitalidad que un extranjero pueda desear en el mundo de Homero. Tres días se queda Ulises entre los feacios, para volver después, cargado de regalos, a su isla natal de Ítaca, a bordo de un barco equipado por sus anfitriones. [p. 35]

Pero antes de que Ulises abandone la hospitalaria isla de los feacios, en la fiesta de despedida que se ofrece en su honor, se deja convencer por sus anfitriones y cuenta su historia a los asistentes, y empieza: “Soy Ulises, hijo de Laertes...”. La subsiguiente narración llena cuatro cantos de la *Odisea* (IX-XII) y resume los obstáculos que durante diez años se opusieron al retorno del héroe. Ulises había tenido que luchar con acantilados y tempestades, potencias hostiles habían atentado contra su vida, entre ellas no sólo el tuerto Polifemo sino también el poderoso dios del mar. Posidón, que había causado su naufragio en las playas feacias. Sin embargo, los mayores y más peligrosos obstáculos que se opusieron a su retorno a Ítaca habían sido para Ulises los ocasionados por las múltiples tentaciones del olvido a las que se había visto expuesto en las etapas de su largo extravío. Y de ellas habla a los feacios en tres episodios de su relato. Tratan de los lotófagos, de Circe y Calipso.

De los lotófagos habla Ulises al principio mismo de su historia, en el canto noveno. Al hacerlo, se remonta muy atrás en el tiempo; sus asuntos aún van bien, y su flota reúne doce barcos. Con ellos ancla frente a una costa desconocida —¿era quizá la isla de Meninx, hoy Djerba?— y envía unos cuantos hombres a tierra, a explorar la isla. No regresan. ¿Habrán topado con habitantes hostiles que los hayan apresado o incluso muerto? No ha ocurrido tal cosa. Antes bien, los habitantes de la isla han acogido cordialmente a los exploradores y los han atendido con hospitalidad. Les han dado también un fruto que olía agradablemente a miel, llamado loto, que ellos mismos solían tomar regularmente, por lo que se los llamaba lotófagos (“comedores de loto”). Pero este fruto, además de estar bueno, tiene la propiedad de otorgar el olvido. Así que después de tomar el fruto del loto los exploradores de [p. 36] Ulises no sólo han olvidado por completo el objetivo de su viaje, el regreso a Ítaca, sino también la orden de exploración de Ulises, y se han entregado por completo a la degustación de la sabrosa fruta y a la dulzura de la estancia entre los amistosos lotófagos.

Inquieto por la tardanza de los exploradores, Ulises manda a buscarlos. Los encuentran sumidos en la dichosa embriaguez del olvido, y se los llevan “llorando” de vuelta a los barcos, a pesar de su resistencia. Allí son encadenados a los bancos de los remeros, para que no regresen a los peligrosos disfrutes de los lotófagos. Ulises prohíbe severamente, a sí mismo y a los otros marinos de su flota, probar esa droga. A toda prisa, hace levar anclas y proseguir el viaje.

Los filólogos homéricos y los farmacólogos han empleado mucho esfuerzo en averiguar con exactitud qué clase de planta puede haber sido la que producía esa droga del olvido. Se ha pensado en un determinado nenúfar o loto del que se sabe que tenía notable importancia en el culto egipcio a los muertos y que se consumía “en forma de flor”. Sin embargo, hoy ya no se puede establecer de manera inequívoca su papel entre el recuerdo de los muertos y el olvido de los muertos, y no se sabe mucho más de lo que Ulises contó de ella. Además, de los versos de la epopeya no se desprende con claridad si la droga causaba un olvido permanente o sólo pasajero. Lo único seguro es que el fruto del loto no sólo sabe dulce sino que también brinda un “dulce olvido”, de manera que aquellos que lo prueban no desean más que seguir viviendo en las comodidades de ese hermoso presente.

El segundo episodio en el que Ulises habla del olvido trata de la hermosa pero pérfida diosa Circe. El episodio se encuentra en el décimo canto de la *Odisea*. [p. 37] Nuevamente Ulises arriba con sus compañeros a una costa desconocida, otra vez se envían exploradores. En su búsqueda, llegan al palacio de Circe, de la que pronto se descubre que dispone de toda clase de malignos poderes mágicos. Los exploradores de Ulises lo experimentan en sus propias carnes, ya que la vara mágica de Circe los transforma en cerdos y son encerrados en una pocilga, sin perder sin embargo su conciencia humana. Pero antes de que se produzca esa metamorfosis, Circe ha dado a los incautos exploradores un bebedizo

mágico que una vez más resulta ser una droga del olvido, que como el fruto del loto borra el recuerdo de la patria. La receta farmacológica de esta droga se describe incluso en detalle en los versos homéricos; se trata, según ellos, de una bien dosificada mezcla de vino de Pramnos, queso, harina y miel amarilla. También en el caso de Circe esta “droga fatal” (en griego *pharmakon ligron*) actúa de forma que los huéspedes que sin temor la prueban “pierden todo recuerdo de su patria”... lo que en este caso debe haber aliviado un tanto su destino de cerdos.

¿Como sigue la historia? Ulises se pone en camino para buscar a sus desaparecidos compañeros. Recibe la ayuda de Hermes, el mensajero de los dioses, que le advierte de las artes mágicas de su pérfida anfitriona y le da un antídoto. Con su fuerza y ayuda, Ulises consigue neutralizar la magia del olvido de Circe y persuadirla además de devolver la condición humana a sus marineros convertidos en cerdos.

Sin embargo, pronto el propio Ulises es víctima de otra magia del olvido contra la que no posee antídoto alguno. Se deja seducir por Circe y sucumbe en sus brazos a la magia del amor. Ulises pasa un año entero con Circe, y durante este tiempo, [p. 38] en que actúa la droga del olvido, olvida el regreso junto a Penélope. Finalmente, sus compañeros tienen que obligarle a continuar viaje, y Ulises abandona a la amada con el corazón oprimido.

El tercero de los episodios de olvido narrados por Ulises trata de las artes y astucias de la ninfa Calipso. Para ella, una vez más, el amor es, como en el caso de Circe, la más eficaz droga del olvido. Actúa siete años. Es un largo período, y hace mucho que para Ulises, sediento de acción, el amor de la ninfa se ha convertido en una carga, aunque entre ellos exista la notable diferencia de condición de que él es un mortal y ella, en tanto que diosa, es inmortal. Entonces Calipso juega su última carta. Si la ama, ella hará inmortal a Ulises, y entre néctar y ambrosía —la comida y la bebida de los dioses— éste olvidará para siempre todas las cosas terrenales y, naturalmente, también a su esposa Penélope.

Pero Zeus lo ha dispuesto de otro modo. A través del mensajero Hermes, da a la ninfa Calipso la orden de dejar ir a Ulises de inmediato. Abandona la isla en una balsa. Furioso con esa intervención del padre de los dioses en sus igualmente divinos derechos, Posidón hace que la balsa se quiebre. De este modo llega Ulises, náufrago, hasta los feacios, a quienes habla en seguida de ella tentación del olvido, la más peligrosa.

Homero es sin duda el primero pero no el único poeta griego que, junto a la memoria, otorga también al olvido un lugar de honor en la literatura, como Muchele Simondon ha descrito en detalles y con convincentes argumentos. Hesíodo tiene aquí un papel crucial. En su *Teogonía*, contraponen por vez primera la diosa de la memoria, Mnemosine (en latín Memoria), próxima al día claro y al dios solar Apolo, a la oscura diosa del olvido, Lete, emparentada con la noche. Ambas diosas tienen sus derechos y sus propios reinos, a [p. 39] ambas pueden ofrecer sus sacrificios los mortales, según pretendan poderosa ayuda del recuerdo o del olvido. Del olvido se desea sobre todo salud y curación cuando el padecimiento y el dolor agobian a un mortal. Porque poder olvidar la desgracia es ya la mitad de la dicha. Así lo dicen en la poesía sobre todo los trágicos (especialmente Eurípides) y los poetas del amor (especialmente Alceo).

También los *pharmaca* pueden ser de utilidad. En ellos se muestra de nuevo la ambivalencia de las fuerzas del alma humana entre el recuerdo y el olvido. En Grecia se conocen drogas para ambos. En cuanto al recuerdo, está documentado que el artista de la memoria Simónides, el ya presentado inventor de este arte, tomaba drogas para fortalecer la memoria. En cuanto al olvido, hay que añadir a las drogas ya conocidas por Homero la plabta nepente, procedente de Egipto, que se mezcla con el vino y a la que se atribuye el poder de atenuar el padecimiento y el dolor, la rabia y la ira, así como todos los demás males, por medio del olvido. La hermosa Helena echa mano de esta droga del olvido cuando advierte el

dolor que ha caído sobre griegos y troyanos por culpa de su belleza.

A todos estos dadores de olvido y de consuelo se añade desde la época griega otra droga más, que hasta hoy no ha perdido su popularidad al servicio del arte del olvido. Me refiero al vino, que “ahuyenta las penas” (Eurípides). El vino es un sabroso regalo de los dioses, que hay que agradecer a Dioniso (en latín: Bacchus), cuyo culto embriagador se extiende con rapidez en la Grecia poshomérica y en todo el ámbito mediterráneo. Alceo, el poeta de Lesbos, llama por eso al vino, que hace olvidar las penas con más eficacia que todas las demás drogas, “la mejor droga” (*pharmakon ariston*). [p. 40]

Los poetas modernos no piensan de manera muy distinta al respecto. De un inabarcable número de testimonios, entresacaremos aquí solamente el de Schiller que, al igual que Goethe, sabía apreciar un buen vino y pasó con su amigo el poeta de Weimar muchas horas bebiendo de excelente humor. De Schiller citaré unos cuantos versos del poema “La fiesta de la victoria”, situado en el contexto mitológico de la guerra de Troya. Néstor, uno de los triunfadores griegos, alcanza a la prisionera Hécuba, esposa del rey troyano Príamo, una copa de vino, y dice:

*¡Apúrala, fresca libación,  
Y tu gran dolor olvida!  
Espléndido es de Baco el don,  
y aplaca del corazón la herida.*

Es un sabio el que así habla. Los griegos escucharon gustosos su consejo.

### 3. Amor olvidadizo (Ovidio)

Mucho se olvida en el amor. Eso lo sabían en la antigua Roma los muchachos y muchachas que, por ello, para olvidar amores iban a la puerta Colinia, donde junto al templo de Venus había también una divinidad del *amor lethaeus*, el “amor leteico”, llamado así por el Leteo, el mítico río del olvido. Aunque esta divinidad no prometía combatir el olvido, más bien, según el fingido testimonio del poeta Publio Ovidio Nasón (43 a. de C.-ca. 17 d. de C.), tenía fama de procurar un profundo olvido cuando una amada indigna o un amado infame [p. 41] ya no merecía el amor. Así pues, los jóvenes corrían a la estatua del *amor letheaus* para “implorar el olvido” (*oblivia poscere*) con sus oraciones y votos.

¿De qué manera ayuda este dios romano? ¿Cómo extingue, ya que el *amor lethaeus* es una divinidad fluvial, la molesta brasa del amor? Se trata de una difícil tarea incluso para un dios, y lleva tiempo alcanzar la anhelada meta: “el fin del amor” (*finis amoris*). El *amor lethaeus* no dispone de remedios milagrosos para este fin. Ayuda a la manera humana, mediante el arte del olvido, que se puede estudiar como en la escuela, y cuyo maestro en lo que al amor se refiere es el propio Ovidio, que con su *Arte de amar* (*Ars amatoria*) se ha hecho un nombre en la literatura latina. El mismo poeta enseña pues en sus versos el arte de amar (*amare*) y el arte de, en caso necesario, desaprender ese amor (*dediscere amare*), lo que recuerda a aquel filósofo griego y virtuoso de la retórica forense que en Roma habló un día en favor de una causa y al día siguiente, con la misma convicción, en contra de esa causa.

En lo que se refiere al arte de olvidar el amor, cuyo abogado se declara Ovidio en sus poemas satírico-didácticos *Remedios de amor* (*Remedia amoris*), se trata, como el título indica, de un arte curativo. El poeta Ovidio es aquí el médico... ah, un médico que padece a menudo la enfermedad que afirma saber curar (*medicus aeger*). No importa, en cualquier caso el autor conoce ese arte y puede mencionar los remedios con los que los necesitados de olvido superarán -ojalá- el abismo entre querer olvidar y poder olvidar. Por lo demás, con sus propuestas terapéuticas se dirige por igual a pacientes de

ambos sexos; proporciona, como gráficamente dice, armas a ambos bandos. Sin embargo, para su exposición [p. 42] elige la perspectiva, próxima a él en tanto que autor masculino, de un hombre enamorado que quiere olvidar a su amada infiel.

¿De qué índole son los remedios que se prescriben para esta enfermedad? En Ovidio no se habla de fármaco alguno; parece despreciar las drogas del olvido, de las que el poeta tenía que conocer por lo menos la flor de loto, por sus lecturas de Homero. Apenas una vez se habla brevemente del vino, del que Ovidio dice que su consumo moderado intensifica el amor, pero su consumo inmoderado embota, junto con los otros sentidos, también el del amor. Aparte pues de esto, todos los medicamentos aquí recomendados son —dicho sea de forma moderna— de tipo psicoterapéutico.

Lo primero que resulta genial de este arte erótico (o antierótico) del olvido es que el experto médico, con metodología en apariencia paradójica, pero de hecho virtuosamente refinada, pone precisamente el arte de la memoria al servicio del arte del olvido. Como paciente, el amante debe esforzar al máximo su memoria para recordar vivamente, según todas las reglas del arte, lo... odiosa que en realidad era su amada. ¿Acaso tenía una figura redondeada? Era gorda. ¿Tenía unos miembros delicados? Era flaca. Asimismo, no era moderna, sino que su cabello era más bien negro como la pez. ¡Y las cualidades de su carácter! ¿No se acuerda ya él de lo codiciosa, avara, caprichosa, embustera, inmisericorde y, naturalmente, infiel que era? El primer paso en este arte de desaprender el amor consiste en cualquier caso en traer a la memoria, con tanta claridad como sea posible, todos los defectos de la amada (*omnia damna*) y la pena de amor que producen. Constantemente hay que tener presente el objetivo de tornar agria en la memoria la dulzura del antiguo amor (*inascescere*). Y el paciente tiene que perseverar a toda costa en estos esfuerzos (*perfer!*). [p. 43]

Más detalladamente aún que estos logros positivos expone el autor a continuación los esfuerzos negativos que según su doctrina fomentan el olvido. Siguen pues ahora las estrategias del olvido en sentido estricto, que actúan directamente sobre el alma. Como primera medida, hay que sacar de la casa todas las imágenes de la amada. El autor menciona aquí expresamente las “imágenes grabadas en cera”, con lo que en seguida hay que pensar que, según la mencionada metáfora platónico-aristotélica, la memoria es como una tablilla de cera en la que están impresos los signos e imágenes que hay que recordar. Además, en ningún caso se pueden volver a leer viejas cartas de la amada, que probablemente habrá conservado el amante: “¡Al fuego con ellas!” (*omnia in ignes*). Por otra parte, hay que evitar estrictamente todos los lugares que estén vinculados a recuerdos de la amada, en primer término, desde luego, su habitación y su cama, que rápidamente podrían inflamar el ascua que hay bajo las cenizas, pero también todos los demás lugares en los que la amada gustaba de estar y donde quizá —¡eso sería una catástrofe para la terapia!— se podría volver a encontrarla.

Para rehuir todos estos peligros y olvidar a la amada, es especialmente recomendable el viaje. El mayor tiempo posible (*lentus abesto*) y lo más lejos posible (*via longa*) debe marchar el que ama, si quiere olvidar el amor. Así que lo mejor es que viaje al campo, donde fácilmente pensará en otras cosas, pero que se lleve amigos, para no cavilar en solitario. En general, la compañía y las conversaciones sugerentes están entre los más importantes remedios contra el amor. En cambio, hay que evitar la música, la danza y el teatro; están demasiado próximos al amor y podrían dar nuevo impulso a la vieja pasión. [p. 44] En cualquier caso, se impone la cautela continuamente, porque “de la más pequeña chispa puede brotar el mayor fuego” *e minimo maximus ignis*).

¿Puede el artista del olvido leer en su fase de curación a poetas y poetisas de Grecia y de Roma tan prestigiosos como Calímaco, Safo, Anacreonte, Tibulo y Propercio? Se impone en este punto la mayor cautela, porque su lectura es también una ocupación muy peligrosa. Para cada uno de ellos vale lo que Ovidio dice del poeta Calímaco: “No es hostil al amor” (*non est inimicus amoris*). Incluso sus propios poemas de amor, que suenan “de algún modo parecidos”, los incluye Ovidio en esa clase de

poesía, y desaconseja su lectura a aquel que quiera olvidar el amor.

¿Qué distracción resta pues? Naturalmente quedan, ya que el ocio siempre se alía con el amor, el trabajo (*opus*), el servicio al Estado en la paz (*toga urbana*) y en la guerra (*munera Martis*). Todas estas actividades contribuyen a olvidar poco a poco el amor. La cosa puede ir despacio, pero eso no causa daño alguno, porque sólo quien lentamente olvida (*lente desinere*) olvida de forma duradera. Y que en este camino nadie se queje y se engañe a sí mismo con las palabras, dichas entre juramentos: “Ya no os amo”. Quien así habla están aún muy lejos de haber olvidado su amor.

Así que por último, para poner fin a todas las vacilaciones, hay que recurrir al más extremo y más eficaz *remedium amoris*, que en todo caso es bastante infalible. Y es: nuevo amor, nueva llama (*novus amor, novae flammae*). Con esto el enamorado llega rápidamente a la encrucijada y tiene que optar: ¿impera el antiguo o el nuevo amor? Si el nuevo amor se alza con la victoria, están resueltos todos los problemas, porque “un nuevo amor vence a cualquier amor” (*successore novo vincitur omnis amor*). Con este remedio extremo alcanza [p. 45] definitivamente (¿de veras?) su objetivo el arte del olvido de Ovidio.

#### 4. Olvido trascendental y recuerdo terreno (Platón, san Agustín)

En el diálogo platónico *Menón*, Sócrates, en el que podemos reconocer al portavoz de Platón (428-347 a. de C.), expone a su interlocutor Menón con un experimento su método pedagógico (“método socrático”). Se basa en enseñar mediante preguntas. Sócrates provoca que un muchacho, un esclavo, que no tiene ni idea de la matemática, mediante preguntas y más preguntas, descubra por sí mismo leyes elementales de la geometría. Sin duda esto no ocurre sin errores, que han de ser corregidos mediante preguntas suplementarias, pero al final del juego de preguntas y respuestas el sujeto del experimento (como diríamos hoy) ha alcanzado el objetivo educativo fijado, y sabe que la superficie de un cuadrado no crece el doble (como pensaba al principio) sino el cuádruple si se duplica la longitud de sus lados.

¿De dónde ha sacado el joven ese conocimiento si no se le ha dado como materia positiva de aprendizaje? La respuesta de Platón apunta, mucho más allá del marco de la pedagogía, al centro de su metafísica. Ese conocimiento procede, según su convicción, de una existencia prenatal en la que el alma, no obstaculizada por corporeidad alguna, ha visto las ideas eternas de las cosas y por tanto también la verdadera naturaleza de las figuras geométricas. De ahí que el aprendizaje sea esencialmente un recordar (*anamnesis*). Sólo es necesario en [p. 46] cada momento un pequeño incentivo pedagógico en forma de preguntas para impulsar ese proceso.

Aún así, entre la contemplación prenatal de las ideas y el recuerdo terreno —en las mejores condiciones educativas— de lo anteriormente contemplado hay un abismo. Porque el nacimiento significa olvido. ¿Olvido total? Eso no, porque de lo contrario ni con el más hábil método interrogatorio sería posible reavivar por medio del recuerdo los conocimientos adquiridos antes del nacimiento. Un saber latente perdura al olvido que supone el nacimiento como encarnación en un cuerpo con todos sus defectos. Pero incluso con la aplicación consecuente del “método socrático” siguen siendo una trabajosa labor de enseñanza y aprendizaje arrancar al olvido su botín. Porque el olvido está al comienzo de la vida humana en esta Tierra, entre el nacimiento y la muerte, y marca la pauta.

El teorema metafísico de un proceso en tres niveles, con las tres fases: contemplación de las ideas, olvido y recuerdo, ocupa de tal modo el centro de esta filosofía que Platón apenas muestra interés

por la cuestión de si lo felizmente aprendido mediante el recuerdo puede volver a ser olvidado en el curso de una vida humana. ¿Hay un olvido secundario de este tipo?, y ¿qué se puede hacer, eventualmente, en su contra?

En Platón sólo se encuentran respuestas dispersas e incompletas a esta pregunta. En cualquier caso, no espera nada bueno de la mnemotecnica, que en su época ya forma parte del repertorio fijo de la retórica. Hace que Sócrates se burle del orador Hippias, famoso por su memoria, calificándolo de sofista. Con la doctrina de la anamnesis en mente, Platón ha construido por entero sobre la memoria natural, no sobre la artificial.

Esto incluye también un cierto menosprecio de la escritura, en tanto que [p. 47] se espera de ella que ayude a la memoria “desde fuera”. En su opinión, hay que temer lo contrario; apoyada en las falsas garantías de la memoria escrita, la memoria oral morirá con el tiempo. Ese reproche ya se lo hace — según un mito que Platón cuenta, y con el que está de acuerdo— al dios Theuth, inventor y “padre” de la escritura, el rey de Egipto, Thamus, que en tanto que mortal conocía al parecer mejor las debilidades del ser humano. Aún así, el escepticismo de Platón frente al apoyo a la memoria que brinda la escritura no puede haber sido tan radical, ya que nos ha dejado sus obras por escrito... al contrario que Sócrates, que jamás escribió una sola línea.

A esto apunta también la metáfora platónica ya mencionada, que ha aportado el modelo de pensamiento básico para muchas consideraciones posteriores sobre el recuerdo y el olvido: la imagen de la “tablilla de cera” de la memoria. Los griegos y romanos hacían uso en la Antigüedad, aparte de las inscripciones sobre material duro, de dos clases distintas de material de escritura: papel, fabricado a partir del arbusto del papiro, y de uso bastante caro, y por tanto empleable tan sólo para escritos importantes, y tablillas de escritura cubiertas de cera, en las que se escribía con un punzón (*stilus*) lo que sólo tenía una importancia momentánea, y podía ser borrado con rapidez alisando la capa de cera. Tales tablillas de cera, que podían utilizarse para fines variables, eran de uso notablemente más barato y, por tanto, especialmente adecuadas para anotaciones ocasionales en apoyo de la memoria oral. Por tanto, estaban más próximas al olvido que el papel y, en épocas posteriores, el aún más valioso pergamino. En el pasaje de su teoría de la anamnesis en el que se habla del hundimiento del saber [p. 48] prenatal en el, sin embargo, no definitivo olvido del alma hecha hombre, Platón hace la consoladora observación de que toda alma humana está, por así decirlo, cubierta al nacer por una capa de cera, que no contiene aún “im-presiones”. De este modo, sería comparable a un bloque de cera, y este es un regalo que los hombres tienen que agradecer a la diosa de la Memoria y madre de las musas.

Hay que observar aún que, según Platón, no todos los hombres han recibido de la divinidad sus tablillas de cera individuales de igual calidad, como don de nacimiento. La tablilla de la memoria es de distinto tamaño en las distintas personas, y la cera es de distinta pureza y dureza. Así, sin duda en el momento del nacimiento toda tablilla de cera están sin escribir, en una *tabula rasa* (más adelante se dirá: “una hoja en blanco”), pero no presta iguales servicios a todos los hombres en el curso de su vida.

Si echamos un vistazo a los filósofos de siglos posteriores y buscamos afines a Platón que hallan seguido sus huellas y reflexionado sobre la interrelación de la memoria y el olvido, tenemos que internarnos aproximadamente tanto en la era cristiana como Platón estaba separado de ella en la era anterior al nacimiento de Cristo. Allí nos encontramos al filósofo y padre de la iglesia Aurelio Agustín (354-430 d. de C.), que como creyente cristiano trata de unir, en su reflexión sobre el enigmático milagro del olvido, la filosofía platónica (recibida en gran medida a través de Plotino) y la teología bíblica, hasta donde lo admite la doctrina apostólica. Para eso, primero hay que haber leído la Biblia y haberla entendido con precisión en su sentido manifiesto y oculto. Se trata ante todo de tender un firme puente de memoria entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, en el que judíos y cristianos puedan

encontrarse, [p. 49] como adeptos a una religión monoteísta de la memoria.

Porque ya en la Biblia judía, el Antiguo Testamento en el canon cristiano, se presenta la relación de Dios con su pueblo elegido, Israel, como un contrato (pacto, alianza) que reposa en la mutua memoria y cuya vigencia no está limitada temporalmente (*foedus sempiternum*). Este contrato tiene por contenido que Israel honrará el nombre de Dios y vivirá estrictamente conforme a sus leyes, y a cambio Dios siempre extenderá su poderosa manos sobre Israel. En consecuencia, Dios nunca olvidará a su pueblo elegido, con la condición de que ese pueblo tampoco olvide a su Dios. Pero eso es precisamente lo que amenaza con ocurrir una y otra vez, sobre todo una vez que Moisés ha llevado a los israelitas desde el destierro egipcio a la Tierra Prometida, donde “mana leche y miel” y el bienestar adormece la devoción.

Contra ese olvido siempre amenazante se alza en la Biblia, sobre todo en el Deuteronomio, la voz del enviado de Dios, que en nombre del Señor llama a la conversión: “Yo soy Yavé, tu Dios, que te ha sacado de la tierra de Egipto, de la casa de la servidumbre”. Existe un contrato de la memoria, que también regirá en el futuro y se basará en la reciprocidad, porque Dios ha dicho: “No te rechazará ni te destruirá ni se olvidará de la alianza que a tus padres juró”.

Esta “antigua” alianza debe seguir rigiendo también, según la voluntad de los Padres de la Iglesia cristiana, bajo el signo de la “nueva” alianza, pero fortalecida ahora y enriquecida por los actos de salvación que Jesucristo ha llevado a cabo con su encarnación humana y pasión. En el centro de este recuerdo está la cena, con el mandato de conmemoración a los discípulos: “Haced esto en conmemoración mía” (en la Vulgata: *Hoc facite in meam commemorationem*). [p. 50] En virtud de ese mandato de recuerdo también el cristianismo, como el judaísmo, se convierte en religión de la memoria, cuya dimensión histórico-temporal frente al judaísmo está sobre todo modificada porque la “presencia real” en el sacramento, por lo menos para los cristianos católico, tiende a superponerse a la “presencia memorial” de Dios.

¿Ha quedado definitivamente descartado, con la antigua y nueva alianza de la memoria concluida entre Dios y el pueblo creyente, todo peligro de olvido? Esta pregunta inquieta el apasionado corazón del santo Padre de la iglesia Agustín, y domina su libro más personal: sus *Confesiones* (ca. 400). Porque este obispo de Hipona, en el norte de África, no siempre ha llevado la vida de un santo. Durante largos años de su vida fue pagano y pecador. La profunda cesura de su “conversión” separa en su vida el olvido de Dios de su devoto recuerdo, y las confesiones del santo marcan para él —al mismo tiempo como oración de penitente— el camino del olvido de Dios (*oblivio Dei*) a la comunidad de la memoria de la fe cristiana. La más profunda experiencia de la fe consiste ahora para san Agustín en que el mismo Dios al que pecaminosamente ha olvidado no le ha olvidado a su vez a él. Dios no ha pagado pues en la misma moneda, sino que en su indulgencia y clemencia ha respondido al olvido del pecador con su memoria divina, mucho más perdurable. Así, san Agustín puede rezar: “Te invoco a ti, que me has creado y, olvidado de ti, no me has olvidado.

La asimetría entre el olvido humano y la memoria divina que se puede apreciar en esta invocación lleva a san Agustín a nuevas reflexiones y le conduce a insertar [p. 51] en sus *Confesiones* una amplia teoría de la memoria que llena el libro X. Las consideraciones filosófico-psicológicas del autor comienzan con un gran asombro ante las capacidades de la memoria humana: “Grande es la fuerza de la memoria”. Plazas y casas, campos y llanuras: éstos y otros paisajes forman los “ingentes espacios” que están almacenados en la memoria humana, de tal modo que al espíritu humano le es posible “pasear” por entre los innumerables recuerdos allí localizados. Esto ya se había dicho en la mnemotecnica clásica; y no debe sorprender que san Agustín lo repita, ya que durante muchos años de su vida ejerció el oficio de profesor de retórica. Sin embargo, lo que más asombra a san Agustín en esa

experta contemplación suya es que entre la masa de los contenidos de la memoria se halla incluso el olvido (*in esse oblivionem in memoria mea*). Es posible recordar que se ha olvidado algo.

Esta paradójica peculiaridad de la memoria humana es explicada con más precisión por san Agustín con el ejemplo de la parábola bíblica de la dracma perdida. En Lucas 15, 8-9 se dice lo siguiente: “¿O qué mujer que tenga diez dracmas, si pierde una, no enciende la luz, barre la casa y busca cuidadosamente hasta hallarla? Y una vez hallada, convoca a las amigas y vecinas, diciendo. Alegraos conmigo, porque he hallado la dracma que había perdido”.

En los Evangelios, Jesús cuenta esta parábola —una variante de la parábola de la oveja descarriada, modernizada para una cultura monetaria— con el objetivo de mostrar a los eruditos y fariseos la alegría que reina entre los ángeles del cielo cuando un solo pecador reencuentra a Dios. Pero san Agustín distingue otro sentido más en esta parábola. Quiere entenderla desde un punto de vista mnemológico, y se pregunta: una mujer ha perdido [p. 52] un dracma... ¿habrá olvidado también la moneda? Si ése fuera el caso, jamás podría recuperarla. Porque sólo puede esperar recobrarla si al encontrar la moneda puede al menos reconocerla. En consecuencia, al buscarla tendrá que tener la imagen de la moneda aún en su memoria.

Igual que la mujer de la parábola bíblica busca la perdida dracma con una posiblemente confusa imagen de la moneda en la profundidad de su memoria, así busca san Agustín en su vida al Dios sin duda perdido, pero no del todo olvidado. ¿Dónde lo buscará primero? Lo hace en su memoria. La memoria es el lugar donde Dios, recordando su alianza con el hombre, se ha alojado incluso en los pecadores, y donde, no del todo alcanzable por el olvido del pecador, espera el día en que el finalmente convertido se reencuentre con él. Desde las profundidades de la memoria, Dios envía una señal con cuya ayuda el ser humano puede hallar la salida de los errores de su olvido. So las ideas eternas que Dios ha implantado en la memoria de los hombres, incluso sin su conocimiento y voluntad. Al principio sólo están “latentes” en él, pero con adecuados esfuerzos del espíritu pueden ser elevadas a la conciencia y mostrar así el camino hacia Dios. En san Agustín, éste es un pensamiento —caso— platónico: no hay “rememoración” de una contemplación prenatal de las ideas, pero sí “prememoración”, implantada en el nacimiento y en tanto que tal apriorística, de un conocimiento de la sabiduría que hay que desarrollar en la vida y que culmina en el reconocimiento de Dios. Buscar a Dios significa pues buscar en la perdición del olvido de Dios (*oblivio Dei*, donde *Dei* es un *genitivus obiectivus*) los signos de la memoria de Dios (*memoria Dei*, donde *Dei* es un *genitivus subiectivus*) y dejarse guiar por sus “huellas” en el camino de la conversión. [p. 53]

De este modo, en virtud de esta memoria, Dios no sólo es buscado sino finalmente también encontrado. Esa esperanza la fundamental san Agustín en otro pasaje con una especulación, a la vez psicológica y teológica, sobre la esencia de la Trinidad. Trina, argumenta san Agustín en su ulterior libro, *De Trinitate*, es no sólo la divinidad, con sus tres personas: Padre, Hijo y Espíritu Santo, sino también el alma humana, con las tres fuerzas del espíritu: memoria (*memoria*), entendimiento (*intelligentia, cogitatio*) y voluntad (*voluntas, providentia*). Estas dos trinitades se corresponden punto por punto la una con la otra, de forma que en la memoria humana se reconoce al mismo tiempo la característica trinitaria de la primera persona divina, Dios Padre, como la memoria personificada de Dios. Si esta atribución ha de tener sentido teológico, entonces no se puede referir a ninguna memoria de palabras (*memoria verborum*), sino sólo, en el estricto sentido ontológico del término, a una memoria de cosas o real (*memoria rerum*) que en Dios es idéntica al conjunto de su creación. Dios Padre ha creado el mundo, así que ahora “está” en la memoria divina... incluyendo esos puntos ciegos producidos por el pecaminoso olvido del hombre. Así, también el pecador Aurelio Agustín, si en la oración confiesa al creador su largo olvido, puede esperar una vida dichosa en la memoria de Dios y también que el pecado de su olvido quede borrado para toda la eternidad.

## 5. Recuerdo y olvido ante Dios y ante los hombres (Dante)

La muerte es el más poderoso agente del olvido. Pero no es omnipotente. [p. 54] Porque, desde siempre, contra el olvido en la muerte los hombres han levantado las murallas del recuerdo, de tal modo que las huellas que permiten seguir la memoria de los muertos pasan por ser, entre prehistoriadores y arqueólogos, los signos más seguros de la existencia de una cultura humana. Los rituales de culto a los muertos, con sus intercesiones, sacrificios y prendas funerarias, sirven sin duda en muchos casos, ante todo, para asegurar al fallecido un cierto bienestar en el más allá. Pero los monolitos funerarios siempre actúan también como “monumento”, advirtiendo a los vivos que no deben olvidar a sus muertos... o que deben olvidarlos progresivamente, porque “la vida sigue”.

De este modo, el tiempo se alía más con el olvido que con el recuerdo. La sabiduría de nuestros antepasados ha sacado de ellos la conclusión práctica de fijar en la memoria privada de los muertos un marco ritual en el culto público que, en la sucesión habitual de las conmemoraciones, refuerza la memoria más allá de la tumba y al mismo tiempo la limita mediante su habitualidad social. Así, se pone cada vez más tiempo de por medio entre el acontecimiento de la muerte y el decreciente número de motivos habituales para una *commemoratio mortuorum*.

Pero cuando los poetas, con el poder de su pluma, *aere perennius*, hacen suyo el recuerdo de los muertos, el olvido ya no puede practicar su habitual juego con la memoria de los hombres. Haber demostrado esto con perfección clásica es el privilegio de uno de los más grandes poetas de la literatura universal, Dante, que levantó en torno a la memoria de los muertos, siempre amenazada por el olvido, la imperecedera catedral de su *Divina Commedia*.

El poeta florentino Dante Alighieri (1265-1321) escribió esta obra, en cien [p. 55] cantos y 14.233 versos, a principios del siglo XIV, expulsado de su ciudad natal y, por ello, amenazado en el exilio por el olvido. El poema trata de un imaginario recorrido por los tres reinos del más allá, *Inferno*, *Purgatorio* y *Paradiso*. Este recorrido es pues una visita a los muertos; el propio Dante es el único vivo que tiene acceso a ese mundo ultraterreno. En consecuencia, también es el único que tiene que cargar todo el peso de la memoria de ese recuerdo de los muertos si nosotros, los vivos de este mundo, hemos de tener noticia de ello.

Empecemos por decir que Dante ya se había enfrentado al problema de la memoria en un escrito anterior, titulado *Vida nueva* (*Vita Nuova*, 1292-1293). Este “librito” (*libello*), mezcla de poesía y prosa, está dedicado a la memoria de su —real o ideal— amor de juventud, Beatrice, que murió tan joven que Dante no pudo expresarle en vida toda la veneración y todo el amor que había sentido por esa “elevada dama de su memoria (*la gloriosa donna de la mia mente*). Y cuando ha muerto y ha sido acogida en el cielo como “bienaventurada” (“*beata*” *Beatrice*), el habitual olvido humano amenaza en la tierra su recuerdo, porque los ojos del joven Dante no rehuyen seguir a otras bellezas, lo que no debe estar permitido a esos “malditos ojos”:

*Voi non dovrete mai, se non per morte,  
la vostra donna, ch'è morta, obliare.*

Jamás debisteis, sino con la muerte,  
olvidar a vuestra dama, que ha muerto.

Para escapar a todas las tentaciones del olvido, Dante promete, al final [p. 56] de la *Vita Nuova*, que durante el resto de su vida levantará un monumento literario al perenne recuerdo de Beatrice, en el

que ella será tan ensalzada “como ninguna mujer ha sido ensalzada jamás por un poeta” (*dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna*).

Ése es el fundamento de la memoria para la *Divina Commedia* de Dante, el recuerdo de Beatrice. En ella Beatrice, descendiendo a la esfera superior del paraíso, acompaña al poeta con sus preces en su recorrido y sale al encuentro de su propio recuerdo.

Los espacios que Dante recorre en el viaje al más allá de su *Divina Commedia* forman un paisaje cósmico en el que se ha asignado un lugar a las almas de los fallecidos. Él halló su camino en medio de este paisaje con ayuda de guías, entre los que el poeta romano Virgilio al principio y el santo cristiano Bernardo de Claraval al final del viaje serán acompañantes especialmente expertos. El primer tramo del viaje conduce al infierno, que en el paisaje ultraterreno de Dante tiene la forma de un enorme embudo, causado mucho antes de la creación del hombre por la caída de Lucifer. Dante desciende a este “anfiteatro” (Goethe), que llega hasta el centro de la Tierra. El purgatorio en cambio tiene la forma de un cono montañoso igual en su volumen al embudo del infierno; por eso se habla también de una “montaña de purificación” que Dante ha de escalar en zigzag tras su ascenso del infierno. En su cumbre se encuentra el “paraíso terrenal”. Finalmente, como tercer reino del más allá, Dante conoce el paraíso celestial, que se abomba cristalino en esferas concéntricas por encima del mundo terreno. A estas alturas celestiales es alzado Dante, y llega hasta la esfera superior, el empíreo, no lejos del lugar donde, en medio de una luz inaccesible, se entroniza la Santísima Trinidad. [p. 57]

En sus recorridos por esos tres reinos ultraterrenos, Dante se encuentra a cada paso las almas de los fallecidos, que según la “gran sentencia” de la justicia divina ocupan el lugar (*loco, luogo*) que les corresponde en el infierno, el purgatorio o el paraíso. Entabla conversación con ellas, contempla sus destinos, almacena sus historias en la memoria. De este modo se convierte en el hombre de memoria universal que finalmente puede contar a sus lectores, en los versos de su gran poema, lo que ha visto en las distintas estaciones de su imaginario viaje al más allá y ha almacenado artificialmente en su memoria.

En la *Divina Commedia* de Dante, tenemos ante nosotros una exacta reproducción literaria del antiguo arte de la memoria. El principio básico de esa mnemotecnia es que todos los contenidos de la memoria se recogen como “imágenes” que el orador tiene que depositar en determinados “lugares” de un paisaje previamente elegido. El “camino” del discurso consiste en recorrer sucesivamente los lugares de la memoria para evocar en el orden correcto las imágenes allí depositadas. Eso es exactamente lo que hace Dante. Las almas de los fallecidos y el lugar donde las encuentra en el más allá son para él las imágenes que memoriza para después, cuando a su retorno al “alegre mundo” de los vivos escriba su poema, poder evocar en orden su encuentro con ellas. En ese sentido, se puede calificar a la *Divina Commedia* de Dante como una obra de arte de la memoria.

Sin embargo, en el paisaje poético ultraterreno de Dante hay que considerar, junto al punto de vista mnemológico, también uno teológico, en el sentido de la teología de la memoria agustiniana. Hemos visto que san Agustín quiere reconocer en la tríada psicológica *memoria-intellectus-voluntas* una reproducción humana de la trinidad divina, [p. 58] de tal forma que de las tres personas divinas Dios Padre representa la memoria, Dios Hijo el entendimiento y el Espíritu Santo la voluntad (o la previsión). Dante se apropia expresamente de esta especulación sobre la Trinidad en varios pasajes de su obra, así también en la *Divina Commedia*. Pero Dios Padre como esencia de la memoria divina es también, por otra parte, el creador del mundo. De ellos se desprende para la teología de Dante que el mundo creado por Dios Padre tiene su esencia como creación en que “está” guardado en la memoria divina. Esto vale tanto para este mundo como para el más allá. Cuando Dante, como hemos visto, recorre el más allá, según todas las reglas del arte retórico, como un paisaje de memoria, explora con su

memoria humana, de manera poética, la memoria de Dios ( *memoria Dei*, donde *Dei* es un *genitivus subiectivus* ). Dante, que como hombre de memoria viene de este mundo, descubre esto sobre todo en que todas las almas que encuentra en el más allá tiene su memoria intacta. Recuerdan —con una pequeña excepción, de la que en seguida hablaremos— con la máxima precisión todo lo que han hecho o han dejado de hacer en la Tierra para su salvación o su desgracia. De este modo, la memoria es omnipresente en la *Divina Commedia*. Lo cual es altamente asombroso si se considera al mismo tiempo que por ese paisaje del más allá discurre también el Leteo, el río del olvido.

Ya hemos conocido el Leteo y sabemos que esta corriente mítico-poética pertenece desde la más antigua tradición a la topografía de los infiernos. Las aguas de la corriente del Leteo tienen el poder de quitar a los fallecidos, a su entrada en el reino de la Muerte, el recuerdo de la vida terrena. Esto ocurre de distinta manera según sean las fuentes de la tradición. [p. 59] Según algunas versiones del mito, los fallecidos son rociados con las aguas del Leteo o sumergidos bajos sus ondas. Por otra parte, está muy difundida la idea de que los fallecidos beben del río el agua del olvido. Finalmente, en determinadas versiones del mito pueden aparecer dos o más formas de actuar del agua para eliminar con reforzada energía los recuerdos de este mundo. Así, Dante habla en un pasaje de que los fallecidos se “lavan” en el agua del Leteo, en otro, de que “prueban” las aguas del olvido.

En la diferencia de los pasajes citados se pone de manifiesto un peculiar problema estructural que Dante tiene que resolver en su *Commedia* si quiere dotar las personas de su mundo ultraterreno de una memoria no disminuida. Porque ¿en qué parte de este paisaje de la memoria dejará correr el autor Dante Alighieri el río Leteo, si Dante mismo, como personaje en este poema, es representante de la memoria y en consecuencia no puede exponerse al olvido? El hombre memoria Dante es muy consciente de este problema. Cuando, en el séptimo círculo del infierno, su guía, Virgilio, le menciona los ríos de los infiernos, el Leteo no está entre ellos. A la sorprendida pregunta de Dante, Virgilio le consuela remitiéndose a más adelante: “Ya verás el Leteo” (*Lete vedrai*). De hecho en su recorrido Dante tiene que esperar aún algún tiempo antes de llegar a la orilla de ese río. Sólo al final del purgatorio, en los amables campos del paraíso terrenal, fluye ante Dante el río Leteo, y el caminante sabe lo que sus aguas logran: “quitan la memoria del pecado”. De ello se desprende que en todo el infierno, como también en la mayoría de los cantos del purgatorio hasta llegar al paraíso terrenal, al final de la segunda parte de la *Divina Commedia*, todas las almas que Dante se encuentra no están sometidas al olvido. [p. 60]

Pero ¿lo están una vez que han bebido las aguas del Leteo? Puede parecerlo, pero por un instante, porque de la misma fuente de la que fluye el Leteo brota en la *Divina Commedia* otro río, Éúnoe, que significa “buen sentido” o “buena memoria”. Este río gemelo tiene el poder de contrarrestar con sus aguas curativas el olvido del Leteo en aquellas almas bienaventuradas que ascienden del paraíso terrenal al celestial, y de reforzar en ellas el recuerdo de las buenas acciones que llevaron a cabo en su vida terrena, de tal modo que puedan entrar al cielo con una buena memoria en todos los sentidos. Sólo que, debido al Leteo, estos beatos han perdido una parte de su memoria, ya que bajo la influencia de Éúnoe ya no pueden recordar sus pecados (que sin duda —en sentido lato— habrá habido incluso en una vida de santo)... un defecto con el que sin duda podrán ser eternamente felices.

Así ocurre pues que en la *Divina Commedia*, aparte de la pequeña limitación mencionada para los bienaventurados, todos los personajes que aparecen pueden intercambiar ideas y recuerdos con el caminante terreno Dante en virtud de su intacta memoria. El desplazamiento del río Leteo al paraíso terrenal, unido a la contrarrestadora influencia del río Éúnoe, ha producido esta obra de arte mnemotécnica.

Alterando el recorrido de Dante por el más allá, vamos a analizar primero la segunda parte de la

*Divina Commedia* y a observar cómo se comportan el recuerdo y el olvido en el purgatorio. Porque desde este punto de vista el purgatorio es quizá la parte más interesante del más allá de Dante. Esto se pone especialmente de manifiesto si se tiene a mano para la lectura de Dante el libro *La naissance du Purgatoire* (1981), de Jacques Le Goff. [p. 61] En este libro, cuyo último capítulo está dedicado al “teólogo” Dante Alighieri, el historiador francés expone de manera convincente cómo por la puerta del purgatorio el tiempo (humano) hace su entrada en el más allá y allí pone en cuestión el imperio de la eternidad (divina). De este modo el purgatorio, que Le Goff llama “infierno a plazo”, es el ámbito más humano del más allá, dado que las almas penitentes del purgatorio son las únicas cuyo destino aún no está completamente decidido. Sin duda, como los condenados del infierno y los benditos del paraíso, han escuchado ya su definitiva sentencia y pueden estar seguros de que, una vez expiadas sus temporales condenas, alcanzarán la dicha eterna terminado el período de penitencia. Pero el tiempo que tienen que pasar como penitentes no está establecido. Así, para las almas del purgatorio existe la posibilidad de que el tiempo que tienen que expiar en este territorio del más allá se reduzca por un acto de divina clemencia... en términos modernos, por un indulto. Sin embargo, las almas penitentes no pueden hacer nada para conseguir esa reducción; su vida terrenal ha terminado, así que ya no tienen ninguna posibilidad de actuar ni de modificar nada. Sólo los vivos pueden actuar, en todo caso, en favor de los penitentes en el purgatorio, para lograr una reducción de sus penas temporales y acelerar su traslado al cielo. Pero esto sólo puede ocurrir de manera indirecta, si mediante su oración mueven a un santo o una santa, o mejor todavía a la Virgen misma, a interceder ante Dios en favor de una de esas pobres almas.

Aquí vuelve a entrar en escena la memoria. Un alma penitente en el purgatorio lo tiene mal si ningún ser vivo cumple su obligación de pariente o de amigo (o aunque sólo sea su obligación general como cristiano) y no practica *commemoratio mortuorum* alguna. [p. 62] Si amenaza este peligro de olvido, es “vivo” interés de los “muertos” enviar un mensaje, un agente, un hombre de memoria de vuelta a este mundo, para que hable allí de su existencia penitente en el purgatorio y traslade a los vivos su grito de ayuda.

Dante es ese hombre de memoria. A él se dirigen los penitentes del purgatorio apenas notan la presencia de un vivo en el reino de los muertos. Pero ¿quiere Dante, caminante por el más allá, cargar con todos esos mensajes? Y si quiere, ¿estará en condiciones de hacerlo, dado que tantas almas apelan en el otro mundo a su memoria? En lo que se refiere a la disponibilidad de Dante, hay poco que temer, ya que el poeta, según se demuestra, es fácil de mover a la comprensión y la compasión. Pero ¿hasta dónde alcanzará la capacidad y fiabilidad de su memoria si este hombre ha de almacenar en ella tan variadas vivencias? ¿Bastará realmente un breve detenerse del caminante en un lugar del más allá para conservar en su memoria todo lo que allí ha visto y oído, para que no sea cubierto y empujado hacia el olvido por otras imágenes recogidas en su ulterior caminar? Una memoria natural, por buena que sea, no alcanza sin duda para tal logro. Sólo una memoria profesional (*memoria artificiosa*) puede llevar a cabo, si el hombre de memoria ha aprendido el arte de la mnemotecnia.

Veamos dos encuentros, caso querría decir dos “casos” que ilustran los distintos aspectos de nuestro planteamiento. El primero caso trata del juez de Pisa Nino Visconti, que era amigo de Dante. Ha sido enviado por sentencia divina al purgatorio, donde le espera un largo período de expiación de sus pecados. ¿Puede quizá esperar que su viuda rece por la salvación de su alma? Por desgracia no, según parece, ya que la viuda ha vuelto a casarse bastante rápido, de lo que el esposo en el purgatorio saca la conclusión de que ya no le ama [p. 63] y hace mucho que lo ha olvidado. Pero felizmente aún está su hija Giovanna, en cuya intercesión pone especiales esperanzas, porque la oración de un niño procede siempre de un corazón puro. Sin embargo, precisamente en un niño no cabe excluir del todo que, entregado a sus juegos infantiles, no piense en su padre. Los niños son olvidadizos. Así que

también en este caso es preciso un hombre de memoria para contrarrestar el olvido infantil:

*Di'a Giovanna mia che per me chiami  
La dove agl'i innocenti si risponde.  
Non credo che la sua madre piu m'ami,  
Poscia che tramuto le bianche bende,  
Le quai convien che, misera, ancor brami.  
Per lei assai di lieve si comprende  
Quanto in femmina fuoco d'amor dura,  
Se l'occhio o il tato spesso non l'accende*

De a mi Giovanna que en mi nombre implore,  
en donde se responde a la inocencia.  
No creo que su madre ya me ame  
luego que se cambió las blancas tocas,  
que conviene que, aún, ¡pobre!, las quisiera.  
Por ella fácilmente se comprende  
cuánto en mujer el fuego de amor dura,  
si la vista o el tacto no lo encienden.

Contra la ley de *La donna e mobile* la memoria no parece ser de ayuda, contra el olvido infantil quizá lo sea.

El segundo caso es el de Marco Lombardo. Sin duda este fallecido [p. 64] no acaba de llegar al purgatorio puesto que ha avanzado ya hasta la tercera curva de la montaña de la purificación. No tiene ante sí una espera demasiado larga. Aún así, una a la historia de su vida, que narra a Dante, el insistente ruego de que se interceda por él en la Tierra. Dante empeña en ello, sin titubeos, la fuerza de su memoria, y promete trasladar a los vivos ese grito de ayuda del más allá. De este modo se crea una auténtica cadena de intercesiones que va del penitente Marco Lombardo al caminante Dante, de Dante a los parientes aún vivos, de éstos a los santos y, finalmente, de los santos a Dios, para que se apiade de la pobre alma. Todos los eslabones de esta cadena presuponen una memoria capaz, que no deje margen al olvido. Si falla uno solo de los eslabones, si una de las personas implicadas, por ejemplo, Dante, pierde la memoria, se rompe la cadena de intercesiones y nada cambiará en el destino del alma penitente.

Pero ¿cómo ha de proceder este hombre de memoria cuando a su retorno a este mundo tenga que transmitir tan gran número de graves y apremiantes mensajes? ¿Viajará quizá en persona de destinatario en destinatario para entregarlos? Aquí, me parece admisible ver el podema dantesco, en tanto se dirige a una pluralidad de lectores, y según la lógica inmanente a su ficción poética, como la fidelísima ejecución de un encargo integral que el hombre de memoria Dante ha aceptado en su viaje por el más allá.

Aún más que en el purgatorio, en el infierno la memoria se eleva sobre un oscuro fondo de olvido. Esto ha de entenderse, en primer lugar, en un sentido puramente físico. Porque, según una antigua regla del *ars memoriae*, las imágenes de la memoria, si no quieren ser olvidadas, tienen que estar bien iluminadas en la psique, ni demasiado claras ni, [p. 65] sobre todo, demasiado oscuras. Pero el infierno dantesco es un reino oscuro, un “mundo ciego”. Y en otro pasaje Dante describe el infierno con una impresionante sinestesia: “Llegué al lugar donde toda luz enmudecía” (*Io venni in luogo d'ogni luce muto*). ¿Qué hacer contra el peligro de olvido que ello supone? El único medio por así decirlo técnico, concretamente mnemotécnico, del que Dante hace uso contra este impedimento a la memoria

es una invocación a las musas, que al fin y al cabo son las nueve hijas de Mnemosine, la diosa de la Memoria. Dos veces invoca Dante en el *Inferno* a las musas. La primera invocación, general, se encuentra al comienzo del descenso al infierno:

*O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate:  
O mente, che scrivesti cio ch'io vidi,  
Qui si parra la tua nobilitate!*

¡O musas! ¡O alto ingenio, sostenedme!  
¡Memoria que escribiste lo que vi,  
aquí se advertirá tu gran nobleza!

La relación entre las musas y la memoria que ellas favorecen es aquí por entero evidente. La segunda llamada a las musas se encuentra al final del *Inferno*, en aquel momento de su peregrinación en que Dante se acerca al punto más profundo y oscuro del infierno:

*Mas a mi verso ayuden las mujeres  
que a Anfión a cerrar Tebas ayudaron,  
y del hecho el decir no sea diverso. [p. 66]*

Estas mujeres mitológicamente esbozadas son una vez más las musas. Pero ¿en qué forma pueden las musas ayudar a la memoria? Esta pregunta es fácil de contestar. Las musas ayudan, naturalmente, de forma artística, ya que a ellas les están confiadas las artes. Respecto a la memoria, la ayuda viene pues del arte de la memoria.

Pero esto se refiere sólo a los problemas memorísticos de Dante. Las almas condenadas al infierno tienen otros problemas. En cualquier caso, en el infierno ya no hay ningún interés “vital” de los muertos que pueda dirigirse al arte recordatorio del hombre de memoria Dante con el objetivo de influir sobre el destino de las almas penitentes en el más allá; porque en la puerta de entrada al infierno se puede leer la inscripción: “Abandonad toda esperanza los que aquí entráis” (*Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*).

Sin embargo, todas las almas que penan eternas condenas en el infierno tienen un recuerdo pleno, no disminuido por agua alguna del Leteo, de su vida terrena, sobre todo de los graves pecados a los que deben su condenación. Pero ¿de qué les sirve tal memoria? Dante da a esa pregunta distintas respuestas. Para algunos de esos desdichados, es un consuelo que Dante les deje contarle su vida terrena para que difunda ese conocimiento entre los vivos. Así, por ejemplo, Ciacco Fiorentino, que debe su lugar en el infierno a la “dañosa culpa de la gula”, implora a Dante:

*Ma quando tu sarai nel dolce mondo,  
Pregoti che alla mente altrui mi rechi;  
Piu non ti dico e piu non ti rispondo.*

Pero cuando hayas vuelto al dulce mundo,  
te pido que a otras mentes me recuerdes; [p. 67]  
más no te digo y más no te respondo.

También los sodomitas, que conforme al código moral de la época están condenados al séptimo círculo del infierno por su pecado contra natura, ruegan a Dante que se emplee en la tierra para que su recuerdo no se extinga de la memoria de los vivos: “¡Haz que la gente hable de nosotros!”

En este círculo del infierno se halla también, para dolor de Dante, su reverenciado profesor Brunetto Latini, a cuya “imagen paternal” rinde profundo respeto. De él, cuando estaba vivo, ha aprendido Dante, más que de otros maestros de la palabra, “cómo el hombre alcanza la eternidad” (*come l'uom s'eterna*). Y ahora se lo encuentra en el infierno debido a su “mortal” pecado. ¿Debe aun así haber para él una posteridad en la memoria del mundo? Sí, de hecho Brunetto Latini lo desea, y debe ser ante todo una memoria literaria, de su obra maestra, el *Trésor*. A todas luces, para Ciacco Fiorentino, Brunetto Latini y otros muchos desdichados del *Inferno* hay una importante diferencia en que su condenación eterna se añade una condenación de la memoria, lo que agravaría hasta el extremo su desesperado destino ultraterreno con un total olvido de este mundo.

“Condenación de la memoria” (*damnatio memoriae*) es un concepto jurídico que ha representado un papel importante en la historia de la cultura del recuerdo y el olvido. Procede, en su forma habitual, del Derecho público y penal romano. En Roma, la condena de la *damnatio memoriae* afectaba sobre todo a emperadores y otros poderosos, que en un cambio político, a su muerte, por ejemplo, o tras una revolución, eran declarados “enemigos del Estado”. Entonces se destruían sus imágenes, se derribaban sus estatuas, [p. 68] se quitaban sus nombres de las inscripciones. Muchos de sus decretos dejaban de tener vigencia de un día para otro, de forma que ni siquiera esos testimonios recordaran ya a la “no persona”. Así le ocurrió, por ejemplo, como cuenta Suetonio en una de sus biografías de los césares, al odiado emperador Domiciano cuando cayó víctima de un atentado en el año 96 d. de C. En seguida, a instancias del Senado, fueron derribadas sus estatuas (*clipei, imagines*) y borradas de las inscripciones las menciones de su nombre (*tituli*), todo ello con el declarado fin de “abolir de este mundo toda memoria” (*abolendam omnem memoriam*) en lo referente a su persona.

Fuera del Derecho romano, se conoce también algún tipo de *damnatio memoriae* en otros sistemas jurídicos de la Antigüedad. En el Antiguo Testamento se encuentra, por ejemplo, la profética amenaza de sanción: *oblivione delebitur nomen eius* (“su nombre será borrado por el olvido”). En el Derecho canónico cristiano la *damnatio memoriae* ha estado vinculada principalmente a la pena de excomunión.

Volvamos a Dante. En su camino por el infierno no puede ayudar a las almas que allí penan por sus pecados. Su destino está definitivamente sellado, la condena es por toda la eternidad. En último extremo, Dante puede evitar, si la simpatía y la compasión le mueven, que a la *damnatio personae* se añada la *damnatio memoriae*. Es la única corrección que como hombre de memoria puede hacer en la sentencia que los envió al infierno... si es que los condenados así lo quieren. Bocca degli Abbati, por ejemplo, que como “traidor” expía sus pecados en el noveno círculo del infierno, no quiere para sí semejante consuelo. Casualmente, en su recorrido por el infierno Dante le ha golpeado con el pie y herido el rostro. [p. 69] Como reparación de esa no intencionada lesión, Dante le ofrece cuidar en la Tierra de su pervivencia en la memoria de la humanidad. Pero esto no es lo que desea, de forma que rechaza ásperamente la oferta de Dante:

“Yo estoy vivo, y acaso te convenga  
-fue mi respuesta-, si es que quieres fama,  
que yo ponga tu nombre entre los otros.”  
Y él a mí: “Lo contrario desearía;  
márchate ya de aquí y no me molestes”.

Así, el nombre de Bocca degli Abbati es inscrito en el libro de la memoria de Dante contra su declarada voluntad, y también para él queda rechazado el olvido eterno.

Aparte de la temida o aceptada *damnatio memoriae*, para comprender el *Inferno* dantesco hay que

tener en cuenta otro aspecto jurídico: la ley del talión (*lex talionis*, en Dante: *contrapasso*). Se cita con frecuencia este principio jurídico según el Antiguo Testamento: “ojo por ojo, diente por diente”, pero este principio puede encontrarse también en muchos sistemas jurídicos, incluso en la actualidad. En Dante, la ley del talión se vuelve hacia lo trascendental y está íntimamente vinculada con su teología de la memoria.

Como ejemplo, sirva el episodio que trata del trovador provenzal Bertrand de Born. El poeta, al que Dante estima mucho por sus versos, está condenado a penar eternamente en el infierno porque con sus poemas políticos incitó a Enrique, el primogénito del rey Enrique II de Inglaterra, a rebelarse contra su padre, el rey. [p. 70] Ahora bien, “rebelión” (en Dante: *ribellione*) es sin duda un concepto jurídico abstracto, y en consecuencia difícil de utilizar desde un punto de vista mnemotécnico. Para anclarlo mejor en la memoria, hay que concretarlo y visualizarlo conforme a las reglas del mnemotecnica. Y esto es lo que Dante hace, porque el infeliz poeta aparece en el infierno, ante los espantosos ojos de Dante y Virgilio, como una imagen fácilmente recordable por la fuerte impresión que causa en la imaginación, y en consecuencia también en la memoria, de los caminantes ultraterrenos:

*Io vidi certo, de ancor par ch'io lo veggia,  
Un busto senza capo andar si come  
Andavan gli altri della trista greggia;  
E il capo tronco tenea per le chiome,  
Pesol con mano a guisa di lanterna;  
E quel mirava noi, e dicea: “Oh me!”.*

Yo vi de cierto, y parece que aún vea,  
un busto sin cabeza andar lo mismo  
que iban los otros del rebaño triste;  
la testa trunca agarraba del pelo,  
cual un farol llevándola en la mano;  
y nos miraba, y “¡Ay de mí!”, decía.

Visto a la luz de la retórica, un cuerpo sin cabeza es un ejemplo prototípico de lo que los maestros de la mnemotecnica han llamado “imagen agente” (*imago agens*), con cuya ayuda el pecaminoso proceder llamado “rebelión” en el abstracto lenguaje del Derecho se inscribe en la memoria del observador de forma en extremo sugerente, [p. 71] enteramente gráfica: el concepto se transforma en una metáfora para ser almacenado como imagen de memoria. Porque según la lógica medieval de esta metáfora —que Livio hizo famosa— la rebelión del súbdito contra su rey es comparable a una sublevación del cuerpo contra su cabeza.

En este punto vuelve a entrar en juego la figura jurídica de la ley del talión. Porque en el *Inferno*, donde ya no hay perdón de los pecados, todo el sistema de sanciones se basa en el principio de la ley del talión. En palabras de Dante: “Según fui en vida, así soy en la muerte” (*Qual io fui vivo, tal son morto*). Conforme a esta máxima, en la justicia divina se equilibran con exactitud los dos platillos de la balanza, de lo que uno (*quale*) contiene los pecados y el otro (*tale*) las penas. Por otra parte, Dante ha escogido precisamente el episodio de Bertrand de Born para poner de manifiesto de forma ejemplar este principio penal, de ahí que el canto termine con las siguientes palabras del desdichado trovador: “Se cumple en mí la ley del talión” (*Così s'osserva in me lo contrapasso*).

Sin embargo, los distintos casos de ley del talión en la *Divina Commedia* sólo son ejemplos, y en cierto modo “normas de ejecución” de una *lex talionis* que abarca todo el más allá, y en la que el pensamiento mnemológico y teológico de Dante se solapan por completo. Esto deriva a su vez de la

teología de la memoria agustiniana, que también aquí es fundamental para Dante, conforme a las siguientes consideraciones del Padre de la Iglesia: sin duda el infierno está destinado a los pecadores, que han olvidado de Dios (*convertantur peccatores in infernum, omnes gentes quae obliviscuntur Deum*), según los salmos (Sal 9:18), pero aún pueden volver a la salvación si, aunque sea ya tarde en su vida, vuelven a acordarse de Dios. Para san Agustín es una cuestión que atañe a su propia certidumbre en la salvación [p. 72] el poder o no contarse entre esos pecadores que un día se arrepienten y por tanto vuelven a ser incluidos en la memoria de Dios. Porque si, por otra parte, un pecador no se arrepiente, en el infierno se le aplicará infaliblemente el *aequum iudicium* de la ley del talión, y “según” él ha olvidado a Dios en este mundo, “así” será olvidado por Dios en el otro. En este sentido mnemológico-teológico, la pena del *Inferno* es la expresión del eterno olvido de Dios. También para el *Purgatorio* vale esta frase, pero con la importante restricción de que las almas penitentes en él sólo han sido olvidadas temporalmente por Dios. Consecuentemente, también las penas del purgatorio están sometidas, con una limitación temporal, al principio jurídico de la ley del talión.

Queda por discutir la aporía que se da en que, según la teología de la memoria de Dante, de raíz agustiniana, haya que ver en el *Inferno* un lugar de olvido eterno y en el *Purgatorio* uno temporal cuando ambos, en tanto pertenecen al paisaje ultraterreno de la memoria, son parte de la memoria real de Dios. ¿Puede existir el olvido en medio de la memoria? Sí, y se puede considerar incluso un hecho de la experiencia, como san Agustín ha expuesto en la parábola, antes discutida, de la dracma perdida. Según san Agustín, es posible sin duda recordar *que* se ha olvidado algo sin saber *lo que* se ha olvidado. Así, Dios recuerda sin duda *que* hay pecadores en el infierno, pero no hay lugar alguno en su memoria para *lo que* le han hecho con su vida pecadora y *lo que* tienen que sufrir a cambio, en el uniforme “contrapeso” de la sanción. La objetividad y automatismo de la pena de la ley del talión como *aequum iudicium* es aquí un recuerdo “cosificado” de sanción que, como contrapeso, es correspondencia directa del olvido de Dios. Sólo en el *Purgatorio* la memoria de Dios pone un límite temporal a su propio olvido, [p. 73] hasta que ha pasado el período de penitencia. Con ello comienza para el alma purificada —por fin— la vida eterna, que ha de ser entendida mnemo-teológicamente como la acogida en la perdurable memoria de Dios. De este modo, el poema dantesco confirma en sus tres reinos para el más allá lo que el salmista y el padre de la iglesia Agustín habían enseñado ya para este mundo.

Si el paraíso de Dante, como hemos visto en nuestro recorrido por la mnemo-teología, es la perdurable memoria real de Dios, en la que las almas llamadas por Dios a la beatitud (entre las que también se encuentra Beatrice) hallan la vida eterna en la conciencia de sus buenas obras, Dante, que conoce el paraíso como último reino ultraterreno, sigue siendo un hombre de memoria con una psique por entero humana. ¿Qué puede hacer en el paraíso una memoria tan limitada, aun disponiendo de todos los recursos del arte retórico de la memoria? Hay que pensar que, precisamente según este arte, para conservar bien las imágenes de la memoria importa mucho que estén bien iluminadas en la psique. No pueden ser demasiado oscuras (ése era el problema en el *Inferno*), pero tampoco pueden tener una luz demasiado clara. Precisamente ese problema óptico de la memoria agobia ahora al caminante ultraterreno Dante en las esferas celestiales del paraíso, y esta específica dificultad se hace tanto mayor cuanto más se aproxima Dante al centro de luz del paraíso, donde la trinidad reina en la “viva luz” (*vivo lume*). Aquí se demuestra, para profunda pena de Dante, que también “demasiada luz” (*troppa luce*) puede ser dañina para la memoria. De hecho, de la deslumbrante luz de las esferas celestiales, sobre [p. 74] todo en el empíreo, emana un peligro de olvido que se debe a que las impresiones visuales se perciben con contornos excesivamente iluminados, y por tanto poco nítidos:

*Fue mi visión mayor en adelante*

*de lo que puede el habla, que a tal vista  
cede y a tanto exceso la memoria.  
(E cede la memoria a tanto oltraggio.)*

La palabra *oltraggio*, que en lengua italiana actual significa “ofensa”, “escarnio”, ha de ser entendida en el verso de Dante como “desafío excesivo”. Las imágenes de la memoria, en cierto modo veladas por el brillo de la divinidad, desbordan la memoria y dejan, por tanto, sin lengua al poeta.

Pero, según la lógica de las metáforas dantescas, hay que contar con otro efecto secundario, no menos digno de reflexión, de esa plenitud de la luz divina. Dios es por así decirlo el sol de ese cielo, y de ese sol no sólo emana luz sino también calor. De este modo, fácilmente se puede fundir la “cera” de la memoria humana. Los versos que se refieren a ello han de ser sin duda entendidos, en primer término, como que “tanto ver” supera la capacidad de un ser humano. De ahí que Dante no haga siquiera el intento de describir en sus versos, con palabras terrenas, lo que ha visto realmente en ese paisaje celestial. Sólo los “afectos” que se desencadenan en su alma son quizá —con la ayuda de Dios— accesibles a la memoria humana. De ahí que, según la humilde confesión de Dante, lo que el lector puede leer en el último canto de su *Divina Commedia* sea muy poco en comparación con la gloria divina, hasta donde al poeta le fue concedido verla en su caminar ultraterreno. Sólo un débil reflejo ha quedado en él [p. 75] de aquella *visio beatifica*, e incluso ese resto sólo puede convertirse en lenguaje si es escuchada la invocación de Dante, que en la versión de Bernardo es la siguiente:

*O somma luce che tanto ti levi  
Dai concetti mortali, alla mia mente  
Ripresta un poco di quel che parevi,  
E fa la lingua mia tanto possente,  
Ch'una favilla sol della tua gloria  
Possa lasciare alla futura gente;  
Ché, per tornare alquanto a mia memoria  
E per sonare un poco in questi versi,  
Piu si concepera di tua vittoria.*

¡Oh suma luz que tanto sobrepasas  
los conceptos mortales, a mi mente  
di otro poco de cómo apareciste,  
y haz que mi lengua sea tan potente,  
que una chispa tan sólo de tu gloria  
llegar pueda a los hombres del futuro;  
pues, si devuelves algo a mi memoria  
y resuenas un poco en estos versos,  
tu victoria mejor será entendida!

En los versos de esta invocación volvemos a encontrar los conceptos fundamentales de la mnemotecnia en estrecha vecindad contextual con las expresiones de humildad con las que Dante expresa el sometimiento de la naturaleza humana a las leyes del olvido [p. 76] (*un poco, una favilla sol, alquanto*). Pero nosotros, lectores, que hemos seguido asombrados al hombre de memoria Dante por el infierno y el purgatorio, tenemos todos los motivos para admirar al poeta también en el paraíso, porque en esta última parte de la *Divina Commedia* ha logrado llegar a su culminación el drama de la existencia humana, *sub specie aeternitatis*, con el drama de la memoria humana y el olvido. [p. 77]

### III. La astucia de la razón olvidadiza

#### 1. ¿Queda sitio en la cabeza? (Vives, Rabelais, Montaigne)

En tiempos pasados, digamos que hasta la difusión de la imprenta en el siglo XVI, muy pocas personas tenían acceso a los libros, y tampoco a las bibliotecas. Se leía, si se leía, de manera “intensiva” y no “extensiva”. Así pues, los eruditos tenían que llevar en la cabeza sus conocimientos, y se cumplía la regla citada posteriormente por Kant, aunque ya no con plena convicción: “Sólo sabemos cuanto retenemos en la memoria” (*tantum scimus quantum memoria tenemus*). El arte de la memoria, enseñado escolarmente en numerosos tratados como cuarta parte de la retórica, era por tanto considerado, en toda la Edad Media y hasta entrada la Edad Moderna, el fundamento imprescindible de toda formación.

Esto se ve aún, sin limitación crítica alguna, en el humanista Juan Luis Vives (1492-1540), al que por lo demás se ha llamado el fundador de la moderna pedagogía. En lo que se refiere a la memoria, en sus distintos escritos sobre las artes liberales y las ciencias humanas se atiene a la acreditada valoración de la memoria artificialmente desarrollada, y [p. 79] ni por un instante se le pasa por la cabeza que quizá haya que hacer también algún alarde de olvido en la *res publica litterarum*.

Muy al contrario, sus ideas acerca de un aprendizaje y estudio con éxito se basan, se mire por donde se mire, en las reglas de la antigua mnemotecnia, que sigue conformando, mediante muchos consejos prácticos, como una dietética mnemotécnica. Estos consejos permiten reconocer la intención de combatir el olvido en su raíz en la vida del alumno y estudiante. Veamos algunas muestras de su “asesoramiento” mnemotécnico, acompañados de mi comentario desde el lado del olvido.

“El alumno debe ejercitar diariamente su memoria, de modo que no haya un solo día en que ésta no tenga algo que aprender.”

Comentario: la memoria tiene que ser omnipresente en la vida del erudito. En otra máxima sobre el ejercicio de la memoria, Vives añade aún la observación de que el alumno debe aprender algo de memoria todos los días, incluso “aunque no sea necesario”. El principio de la lucha sin pausa contra el olvido está pues por encima de cualquier criterio de relevancia imaginable.

“¡No des descanso alguno a tu memoria!”

Comentario: la alternancia entre tensión y distensión (en latín: *negotium/otium*) que se concede al cuerpo se le niega a la memoria, que tiene que tener sus contenidos listos para ser utilizados en cualquier momento (*facillima ac promptissima memoria*). Según esto, nunca hay disculpa para el olvido.

“Cuantas más cosas confíes a la memoria, tanto más fielmente las guardará; cuantas menos, tanto más infielmente.”

Comentario: una observación digna de consideración y empíricamente bien asegurada. [p. 80] La contraposición en la segunda parte de la misma significa, naturalmente: cuanto más espacio concedas al olvido, tanto más rápido se producirá.

“Si quieres aprender algo de memoria, léelo por la noche [antes de acostarte] cuatro o cinco veces

con toda atención, luego échate a dormir, y por la mañana [nada más despertar] pide a tu memoria cuentas de lo que le has confiado la noche anterior.”

Comentario: este consejo, en forma similar, se encuentra repetidas veces en los manuales del arte retórico de la memoria; al parecer, demostró su eficacia. Desde el punto de vista del olvido, es de reseñar aquí que la noche y el tiempo del sueño se ven por así decirlo atrapadas por el repetido memorizar. Recordemos que ya en Hesíodo Lete, la diosa del olvido, es descendiente de la diosa Noche. Al aprender, hay que atacarla por ambos lados, es decir, al acostarse y al levantarse.

“Si alguien quiere aprender de memoria lo que está estudiando, que se aparte y se vaya al jardín o al cementerio; allí podrá clamar de tal manera que despierte a los muertos.”

Comentario: aprender de memoria significa siempre aprender en voz alta, el cuerpo tiene que aprender también. Porque si el espíritu quiere olvidar, el cuerpo tiene una ayuda en reserva: un sonido, una forma, una asociación. Respecto al olvido, hay que considerar además el cementerio como lugar de aprendizaje. Ya al hablar de Simónides, el antiguo inventor de la mnemotecnia, llamábamos la atención acerca de la relación entre muerte y olvido y, como contrapunto, entre muerte y memoria. También en el cementerio la memoria se aproxima especialmente al olvido.

“La memoria se sostiene por medio de una buena salud; [p. 81] por eso, hay que evitar sobre todo el estómago lleno, el consumo de comidas crudas o estropeadas, el consumo desmedido de vino o cerveza fuerte y el yacer de espaldas en la cama.”

Comentario: tenemos aquí, frente al repertorio de drogas del olvido que ya conocimos en los griegos, un catálogo de prescripciones dietéticas y otros consejos con cuya ayuda el futuro hombre de memoria puede eludir los peores peligros del olvido. Pero, sin duda, a alguien que quiera olvidar algo no se le puede aconsejar hacer sencillamente lo contrario de lo aquí aconsejado.

“El vino es la muerte de la memoria” (*Vinum memoriae mors*).

Comentario: esta máxima, la más importante en el arte dietético de nuestro moralista, no necesita comentarios eruditos, ya se quiera recordar u olvidar.

Un humanista de especial cuño, porque fue a la vez humorista y fantasmagorita literario, fue el autor francés Francois Rabelais (ca. 1494-1553), más o menos contemporáneo del español Juan Luis Vives, al que debemos la más elocuente novela burlesca de la literatura francesa. Los personajes que dan nombre a esta novela, cómicamente seria y seriamente cómica, Gargantúa y su hijo Pantagruel, son gigantes de estatura y, en tanto que humanistas cabales, gigantes de la memoria. En Gargantúa esto se observa ya en su educación, a la que están dedicados varios capítulos de la novela sesudamente cómicos.

El joven Gargantúa es educado al principio —de forma prehumanista— en el espíritu o antiespíritu escolástico. Esto ocurre, como el autor señala expresamente, en la época anterior a la invención de la imprenta, así que el educando tiene que aprender durante años los aburridos saberes escolásticos, y naturalmente tiene que aprenderlos [p. 82] de memoria, del derecho y del revés. Pero esto no le beneficia nada, pues el alumno tan sólo consigue tener la cabeza llena de necesidades. Ha de venir un nuevo profesor, Ponócrates (que en griego significa más o menos “maestro del esfuerzo”), y París será el nuevo lugar de estudio. Aquí se ensaya para Gargantúa un plan de estudios distinto: el Humanismo ha de tener entrada en su cabeza.

Pero ¿cómo puede ocurrir esto si la cabeza de Gargantúa está llena de todas las necesidades escolásticas que se le han embutido con anterioridad? Ponócrates tiene una idea. Administra a su educando con una nueva droga para el olvido: el eléboro. Se trata de un medicamento que actúa con rapidez, catártico; provocando en el paciente un fuerte deseo de estornudar, éste es liberado de golpe de su inútil saber y olvida todas las locuras escolásticas que hasta entonces atascaban su entendimiento. En la novela se dice de la siguiente forma:

Para acometer mejor su obra, Ponócrates pidió a un erudito médico de su tiempo llamado Magister Teodoro que pensara si sería posible volver a llevar a Gargantúa a un camino mejor. El médico le purgó canónicamente con eléboro de Antiquira, y este medicamento lo limpió de toda la alteración y el perverso hábito del cerebro. Con este medio, Ponócrates logró también que su discípulo olvidara todo lo que había aprendido con sus anteriores maestros.

El remedio funciona, y Ponócrates puede poner manos a la obra con su plan de estudios humanísticos. Lo curioso de la novela (¡y de su época!) está en que este nuevo plan de estudios, aunque tiene otros contenidos, está construido por entero, exactamente [p. 83] igual que el antiguo, sobre gigantescas prestaciones memorísticas. Y así, el capítulo en el que se describe con todo detalle el nuevo programa educativo lleva el siguiente título: “De cómo Gargantúa fue educado por Ponócrates siguiendo un plan en el que no perdía ni una hora del día”.

Jean Starobinski ha expuesto de forma convincente, haciendo una exacta lectura de este capítulo de la novela, cómo en la estricta distribución del tiempo del plan de estudios ponocrático so trasluce un nuevo sentimiento que propiciará el nacimiento de la civilización industrial en el continente europeo y, conforme a su modelo, en todo el mundo moderno. Ésta es una idea que no vamos a seguir aquí. Sin embargo, en relación con el tema del recuerdo y el olvido tiene no poco interés el hecho de que en este capítulo de la novela el profesor humanista hace un esfuerzo grotescamente sobrehumano para lograr un máximo nivel de rendimiento memorístico. Desde las cuatro de la mañana hasta entrada la noche, Gargantúa tiene que aprender sin excepción todos los conocimientos de la formación humanista y de la ciencia, y esto sigue significando aprenderlos de memoria, con no menos de ocho fases de repetición fijas, repartidas a todo lo largo del día, sin que ni las comidas ni la satisfacción de necesidades físicas en un lugar tranquilo se libren de ser ocasiones de aprender de memoria.

Sin embargo, el lector moderno comprueba con cierto alivio que también la antítesis de este currículo heroico-burlesco ha encontrado un lugar en la novela. Es la dulce utopía de la abadía de Thélème (del griego *thelema*, “voluntad”), fundada por Gargantúa en su vida posterior. Allí desaparecen todos los esfuerzos del aprender, y con los planes de estudios y los horarios han sido abolidos incluso los relojes. “Contar las horas es perder el tiempo”, [p. 84] dispone Gargantúa para su fundación. Los felices habitantes de este monasterio, hombres y mujeres, se levantan de la cama cuando quieren y pasan el día más agradablemente posible según su voluntad y capricho. “Haz lo que quieras”, es la divisa máxima de la abadía de Thélème. En las páginas de la novela no se dice si también poder olvidar so cuenta entre las libertades de los thelemitas, pero se deduce fácilmente de la divisa de esta simpática abadía.

Avanzamos alrededor de medio siglo, y leemos, para continuar nuestras consideraciones, la obra de otro gran autor de la literatura francesa: Michel de Montaigne (1533-1592). Con sus *Essais* (1580-1588) creó un nuevo género literario en el que también encuentra su adecuada expresión una nueva manera de pensar. En los ensayos, sin una ilación muy estricta, de esta obra en prosa de un millar de páginas, Montaigne presenta, con una escritura relajada, en cierto modo como ejemplar de la especie humana, a un hombre real, tal como vive y lee, siente y reflexiona: él mismo.

Esto es, en forma literaria, al mismo tiempo un examen público y una puesta a prueba de su cabeza, un *examen ingenii*, y cabe suponer que Montaigne ha unido la para él tan importante palabra *essai* (de incierta etimología) a la palabra latina *examen* (es decir, de *ingenii*), con el significado con que lo usa el autor español Juan Huarte de San Juan, cuyo *Examen de ingenios* fue traducido al francés justo el año de publicación de los primeros *Essais*, 1580. En este sentido, con o sin conocimiento de Huarte, hay que entender la siguiente declaración de intenciones de Montaigne: “En lo que se refiere a

las capacidades naturales que hay en mí, de las que ésta es la prueba...” (*Quant aux facultés naturelles qui sont en moi, de quoi c'est ici l'essai...*). [p. 85]

Esta manifestación está en el importante ensayo I, 26, que lleva el título: “De la educación de los niños” (*De l'institution des enfants*). Por lo demás, no es la intención de Montaigne en los *Essais* “formar” (*former*) a la persona, prefiere describirla —tomándose él como ejemplo— tal como es en su auténtica conducta (en latín: *mores*, en francés: *mœurs*). En este sentido Montaigne es ya un investigador de la conducta o “moralista”. Pero ahora una condesa le ha pedido que la asesore en la educación de su hijo, y con esta ocasión Montaigne da a entender, más bien de pasada que de forma programática, cómo se imagina él una buena educación, lo que incluye consideraciones acerca de la elección de un preceptor (en francés: *gouverneur*) adecuado. Para él está fuera de toda duda que el joven ha de ser oportunamente educado “de una manera nueva”. Al respecto, debe tenerse en cuenta que no hay que hacer de este hijo de un conde ningún erudito, sino un hombre de mundo culto (en Montaigne: *habil'homme*, después en Francia: *honnête homme*), que esté a la altura de todas las tareas públicas posibles y pueda ser, por ejemplo, alcalde de Burdeos, como Montaigne lo fue dos veces en su vida.

Ahora bien, este joven (lo mismo vale para el educador que hay que buscar para él) ¿habrá de ser, como hemos visto en Vives y Rabelais en el mismo siglo, un modelo de buena memoria, de forma que toda educación se oriente al ejercicio y formación de esta especial “capacidad natural”? Ya no cabe hablar de ello en Montaigne, por vez primera, hasta donde yo sé, en la historia europea del espíritu. Para el ejercicio del ingenio (Montaigne dice para esto casi siempre *esprit*) lo que hace falta ahora —y ésta es realmente una nueva forma de educar— es la máxima pedagógica “saber de memoria no es saber” (*savoir par cœur n'est pas savoir*). [p. 86] En contraposición a ese saber memorístico, que sólo se alimenta de libros, ha de cuidarse en su opinión un conocimiento del mundo que procede de la experiencia vital y es independiente de los libros: “Lo que se sabe directamente se dispone de ello sin tener que mirar un modelo, sin tener que dirigir los ojos a un libro”. Montaigne echa mano aquí de la antigua distinción, ya usual en la retórica clásica, entre memoria de palabras (*memoria verborum*) y memoria de cosas (*memoria rerum*), y ante esa disyuntiva no le cuesta trabajo tomar una decisión: “Nuestro educando debe tener buenos conocimientos materiales, y entonces las palabras le seguirán en abundancia, y podrá cogerlas [por los pelos] si no quieren seguirle” (*Mais que notre disciple soit bien pourvu de choses, les paroles en suivront que trop; il les trainera, si elles en veulent suivre*). Bien se puede deducir de ello que la convicción de Montaigne es que se pueden olvidar sin más las palabras si se retienen bien las cosas.

Se ve que las críticas a la memoria en Montaigne en modo alguno se pueden entender como hostiles a la educación. Él mismo era un hombre muy culto, que había aprendido latín como primera (!) lengua, antes de “su” francés, de un preceptor alemán (!), y trataba con los autores clásicos como se trata con buenos amigos. Ni siquiera podemos creer sin más su afirmación de que tenía por naturaleza “una memoria increíblemente débil”, dado que para todas las experiencias de la vida se le ocurren las citas adecuadas de las autoridades griegas y latinas. Con ayuda de su memoria, fuera mala o buena, mantuvo un brillante orden en su cabeza, de forma que el lector no pierde ni un momento el hilo en el aparente desorden de sus ensayos.

Así se entiende también la siguiente máxima de Montaigne, que se [p. 87] ha convertido en una frase hecha entre todas las personas cultas, por lo menos de Francia, tanto entre los defensores como entre los detractores de la memoria. Está también en el mencionado ensayo sobre la educación, y forma parte de las consideraciones que hay que tener en cuenta a la hora de elegir al profesor. La frase dice: “Quisiera que también se prestara cuidadosa atención a escoger para él [el discípulo] un educador que tenga la cabeza mejor bien sentada que bien llena” (*Je voudrais aussi qu'on fut soigneux de lui choisir*

*un conducteur qui eut plutot la tete bien faite que bien pleine*). Se trata de un rechazo, de insuperable claridad, a la memoria recolectora y almacenadora como esencia de toda sabiduría pedagógica, y de un ajuste de la memorización a una medida humana.

Por eso, es razonable que en este nuevo programa educativo ya no haya que insuflar el saber, como expresaba una imagen popular muy extendida desde el siglo XVI, con un “embudo”. De este modo sólo se puede obtener un saber libresco, y en contra se pronuncia otra máxima de Montaigne: “Enojosa formación, una formación puramente libresca” (*Facheuse suffisance qu'une suffisance pure livresque*). Porque ¿qué clase de hombres han de ser aquellos que sólo hayan aprendido a utilizar su memoria, pero no su entendimiento? Degeneran en “asnos cargados de libros” (*des anes chargés de livres*). En este contexto surge también en Montaigne la contraposición, que ya apunta a Nietzsche, entre memoria y vida. La frase en cuestión dice: “El profesor no debe limitarse a preguntar [a su discípulo] las palabras de la lección, sino preguntar por su sentido y esencia, y no debe juzgar el éxito docente por sus logros memorísticos, sino por el valor testimonial de su vida” (*Qu'il en lui demande pas seulement compte des mots de sa leçon, mais du sens et de la substance, et qu'il juge du profit qu'il aura fait, non par le témoignage de sa mémoire, mais de sa vie*). [p. 88]

En el ensayo sobre la educación de Montaigne no se habla expresamente de olvido. Pero la conmoción que la hasta entonces indiscutidamente reinante memoria sufre con las observaciones críticas del moralista Michel de Montaigne crea el espacio para una percepción del olvido, largamente reprimida en público, como una fuerza cultural no del todo despreciable. En este sentido, el olvido está implícito en la crítica de la memoria de Montaigne, y pronto saldrá explícitamente a la luz en la historia de la cultura, a menudo refiriéndose directamente a Montaigne.

## 2. ¿Cuánta memoria necesita el ingenio? (Cervantes, Huarte / Lessing, Cordemoy, Helvetius)

En el tratado sobre antropología de Kant se encuentra un pensamiento difícil de entender sin un comentario histórico. Dice que “los ingeniosos raras veces tienen una memoria fiel (*ingeniosis non admodum fida est memoria*).

Para explicar esta sentencia, tenemos que retroceder en el tiempo y empezar por echar un vistazo a un muy leído escrito de Aristóteles que la mayoría de las veces es citado con su título latino *De memoria et reminiscencia*. En él, el filósofo distingue entre la “memoria” (en griego: *mneme*, en latín: *memoria*) y el “recuerdo” (en griego: *anamnesis*, en latín: *reminiscencia*), pero la distinción aristotélica no coincide con los significados que nosotros asociamos a estos conceptos desde el Romanticismo. Ante todo, es digno de mención en el escrito aristotélico que ya en la primera frase el filósofo establece una relación empírica [p. 89] entre la memoria y el recuerdo, por una parte, y la distinta capacidad psíquica (o *ingenium*/ingenio, como ha denominado posteriormente) de cada ser humano, por otra. En su opinión, en las personas que disponen de una buena memoria se muestra un ingenio “lento”, mientras que en aquellas que disponen de una buena capacidad para el recuerdo se observa un ingenio “rápido”, con cuya ayuda estos individuos pueden comprender también con rapidez las enseñanzas de la ciencia.

De estas relaciones han tomado buena nota los aristotélicos de todos los tiempos, y volvemos a encontrarlas de forma similar, por ejemplo, en Plotino, Avicena, Averroes, Alberto Magno y sobre todo Tomás de Aquino, en su extenso comentario al mencionado escrito de Aristóteles. También la cita de Kant que abría este capítulo forma naturalmente parte del mismo contexto, pero revela el extraño giro

de la recepción de esta relación, causado por el hecho de que los filósofos posteriores no supieron qué hacer con la distinción aristotélica entre memoria y recuerdo (¡en su significado conceptual!) y pusieron todo el énfasis en el dogma de que en la mayoría de las personas no suele haber buen acuerdo entre la memoria aislada y un ingenio alerta.

Esto no sólo se ha conservado como saber filosófico a lo largo de los siglos, sino que se ha extendido, por muchos canales, al saber popular, sobre todo en la España del Siglo de Oro. Allí vemos ante nosotros a esos desiguales personajes: el caballero don Quijote, alto y enjuto, y junto a él a su escudero Sancho Panza, bajito y rollizo, el uno cabalgando su caballo, el otro su asno, tal como la tradición iconográfica, que se remonta directamente a la descripción fisiognómica de los dos personajes en la inmortal novela de Cervantes, los ha representado de manera arquetípica. Con ellos cabalga la memoria, en el asno... y el olvido, a caballo. [p. 90]

El que estas dos capacidades físicas estén repartidas del modo en que yo —por ahora, simplificando un poco— lo he descrito aquí, ha de atribuirse a la doctrina posaristotélica del temperamento y a la psicología del ingenio basada en ella, por la que Cervantes se ha dejado inspirar a la hora de describir el carácter de sus héroes hasta en los detalles fisiognómicos. Según esto, don Quijote es el héroe melancólico de la novela, y Sancho Panza el flemático.

El temperamento melancólico de don Quijote se basa en una determinada “mezcla” (en latín: *temperamentum*) de los humores corporales en la que predomina la sequedad. Ella es también la responsable de su constitución física, de tal modo que es acertadamente visto por su entorno como el caballero de la Triste Figura. Sin embargo, aún más importante para el carácter del caballero es que, en tanto que melancólico, aflora en todas las manifestaciones de su temperamento un ingenio especialmente cualificado, que le capacita para los más asombrosos actos psíquicos. Es, como ya dice el título de la novela, “el *ingenioso* hidalgo don Quijote de La Mancha”. Tal ingenio no se nutre de la memoria, sino de las capacidades de un agudo entendimiento y una desbordante imaginación. No obstante, con estas dotes de ingenioso hidalgo corre el máximo peligro de ser víctima de una locura típica de la melancolía.

Sancho Panza está a salvo de tales riesgos debido a su temperamento flemático. Las cualidades de frialdad y humedad que según las ideas de la época produce este temperamento y, como sustrato suyo, una constitución física consecuentemente redondeada dan sin duda al carácter de un hombre así menores dotes espirituales, pero le protegen en cambio de todos los extremos de la locura. Un hombre así, con un ingenio “simple”, [p. 91] se parece, como don Quijote observa suspirando respecto a Sancho en distintas ocasiones, al asno que monta, del que la historia natural sabe ya desde la Antigüedad que es el animal de menor entendimiento pero de mayor memoria.

Así es Sancho Panza. Las modestas dotes intelectuales con las que tiene que ganarse la vida consisten en una memoria notablemente buena, en cuyo sustrato cerebral húmero-frío las imágenes del recuerdo se asientan durante largo tiempo. De esta memoria es capaz de extraer toda su sabiduría de la vida. De ahí que Sancho Panza sea en la novela —primero sólo *asnalmente*, luego con un sentimiento de su valor cada vez más impresionante— el hombre de memoria. Lo que ha almacenado ante todo en su inagotable memoria son los innumerables refranes en los que tan rica es la cultura popular española. A Sancho se le atropellan en la boca cuando habla:

Sé más refranes que un libro, y viénenseme tantos juntos a la boca cuando hablo, que riñen por salir unos con otros; pero la lengua va arrojando los primeros que encuentra, aunque no vengan a pelo.

Otras asombrosas sabidurías que Sancho exprime venga o no venga a cuento las explica él mismo diciendo que las ha tomado de los sermones del cura o de los predicadores de cuaresma y las guarda

desde entonces en la memoria. Con ayuda de todos estos refranes y del resto de sus saberes memorísticos, Sancho, que naturalmente no sabe leer ni escribir, ha almacenado tanta sabiduría popular, a despecho del “corto” y “tosco” ingenio de su cabeza de campesino, que todo el mundo está asombrado y admira el memorístico [p. 92] ingenio de este “simple discreto” que, finalmente, incluso sabe estar a la altura de las circunstancias como gobernador de una ínsula.

En contraste con este temperamento flemático de Sancho Panza, vamos a observar una vez más, con algo más de atención, al melancólico temperamento de don Quijote, a causa del cual puede llamársele “ingenioso” por antonomasia. El temperamento de la melancolía se produce, según las concepciones de la época, mediante la interacción de sequedad y frialdad. Pero hay, como se puede leer en detalle en las autoridades médicas de la época, una forma especial de melancolía que surge del sobrecalentamiento de la bilis negra y en el lenguaje latino especializado de la medicina recibe el nombre de *melancholia adusta* (melancolía por adustión). Para esta específica melancolía se aplica en toda la historia de la psicología del ingenio la regla empírica aristotélica, considerada definitiva, según la cual “todos los ingeniosos han sido melancólicos” (en la versión latina de Cicerón: *omnes ingeniosos melancholocos fuisse*). Todavía Goethe dice de esta cita que “se aduce con frecuencia”. En lo que a don Quijote se refiere, el sobrecalentamiento de su melancólico temperamento se produce por la acción de la droga de la lectura, concretamente por la desmedida lectura de novelas de caballerías, con las que pasa su vida de hidalgo en un pueblo de La Mancha, de cuyo nombre el autor de la novela no quiere acordarse (!), hasta que ocurre el siguiente acontecimiento:

En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la [p. 93] fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asenstósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.

De este modo, don Quijote se convierte en un “caso” médico-psicológico. Entre sus síntomas está, en primer lugar, “que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aún la administración de su hacienda”. Que su locura caballeresca tenga como presupuesto el olvido del mundo real se explica a partir de la condición y los cambios de su ingenio melancólico, que ni en su mezcla natural (sequedad y frialdad) ni en su forma patológicamente recalentada (sequedad y calor) ofrece condiciones favorables a la memoria, que necesita sobre todo humedad del cerebro. Sin embargo, en condiciones de sobrecalentamiento pueden desplegarse magníficamente entendimiento e imaginación, que exigen precisamente esa cualidad y producen, por tanto, la forma ingeniosa de la melancolía, el “ingenio” enloquecido. La disposición al olvido es pues en el melancólico caballero un aspecto natural de su locura y un presupuesto necesario de su ingenuidad o de su genio, como se dirá más adelante, cuando se examinen con más precisión las relaciones entre “genio y locura”. Y en la genialidad de esa locura se halla también el motivo por el que generaciones de lectores —y ya el propio Cervantes, según avanza en la narración de su historia— han sentido por este amable héroe una abundante simpatía y admiración.

¿Cómo termina la historia? Por medio de una intriga de [p. 94] los razonables, el caballero de la Triste Figura es devuelto con astucia a su lugar natal en La Mancha. Allí enferma, de una enfermedad también diagnosticada como melancolía, cae en un profundo sueño que hay que interpretar como curativo y queda libre como por milagro de su locura y olvido del mundo, y por desgracia también de su genialidad: *memoria ex machina*. Muere de una muerte pacífica, convertido en el buen vecino, Alonso Quijano el Bueno.

¿De dónde había sacado Cervantes los conocimientos médicos y psicológicos de que hace gala en la conformación literaria de los personajes de su novela? Parece haberlos obtenido del médico y filósofo de la naturaleza Juan Huarte de San Juan (1529-1591), que representa un importante papel en la historia de la cultura de la memoria y del olvido. Huarte publicó en el año 1575 un libro titulado *Examen de ingenios* que fue muy leído y comentado en toda Europa. Del amplio efecto de este libro en el mundo intelectual europeo habla, entre otras cosas, el hecho de que casi doscientos años después, en 1752, fue traducido al alemán nada menos que por el joven Lessing, bajo el título *Prüfung der Köpfe* (Examen de las cabezas).

Apoyándose en autoridades clásicas, como Aristóteles, Galeno, Cicerón y san Agustín, pero echando también mano de su propia experiencia como médico, Huarte distingue tres fuerzas fundamentales (en Lessing: capacidades) del alma: la memoria, la imaginación y el entendimiento. En su opinión, estas tres fuerzas fundamentales dependen en su condición de cómo se repartan y mezclen en el cuerpo, especialmente en el cerebro, las cuatro cualidades fundamentales: calor, frío, sequedad y humedad. De ello depende que cada individuo tenga un temperamento bueno o no tan bueno. [p. 95] Si un cerebro tiene mucha humedad, es bueno para la memoria, porque las “im-presiones” de las imágenes del recuerdo son retenidas largo tiempo por la densa y pegajosa masa cerebral. Un cerebro seco favorece en cambio el entendimiento rápido, y un cerebro caliente estimula la viva fantasía. Finalmente, un cerebro frío no sirve para nada y sólo hace al espíritu rígido e inmóvil.

Según cómo estén repartidas las mencionadas cualidades en las distintas personas, así será el ingenio natural de cada individuo. Por eso, la tarea de la psicología empírica (Huarte dice: “filosofía natural”) será examinar el ingenio de cada persona para ver su condición, con el especial objetivo de poder encaminar a los jóvenes a las profesiones adecuadas para ellos... una especie de consultoría científica. Así se explica también el título *Examen de los ingenios*.

En lo que concierne especialmente a la memoria, que según la firme convicción de Huarte requiere para funcionar bien una masa cerebral húmeda, mantiene una precaria relación con las otras fuerzas fundamentales del alma, es decir, con el entendimiento y la imaginación. Por una parte, en un cuerpo bien temperado estas fuerzas actúan felizmente unidas, en tanto la imaginación proporciona a la memoria las imágenes de las que ésta se “im-pregna”, con lo que la memoria mantiene tales imágenes el mayor tiempo posible a disposición del entendimiento. Pero por otra parte, en un cuerpo bien temperado estas fuerzas actúan felizmente unidas, en tanto la imaginación proporciona a la memoria las imágenes de las que ésta se “im-pregna”, con lo que la memoria mantiene tales imágenes el mayor tiempo posible a disposición del entendimiento. Pero por otra parte, en su ya casi estructuralista “filosofía”, Huarte no puede pasar por alto que de las cuatro cualidades fundamentales del cuerpo hay dos parejas que no son compatibles, a saber: calor y frío, sequedad y humedad. Esto afecta especialmente a las fuerzas de la memoria y el entendimiento. Porque, como la memoria necesita un sustrato cerebral húmedo y blando, y el entendimiento en cambio uno seco y duro, una [p. 96] persona sólo puede tener una de las dos cosas, o (blanda) memoria o (duro) entendimiento. De ello deduce Huarte:

Desta doctrina se infiere claramente que el entendimiento y la memoria son potencias opuestas y contrarias; de tal manera, que el hombre que tiene gran memoria ha de ser falto de entendimiento, y el que tuviere mucho entendimiento no puede tener buena memoria, porque el cerebro es imposible ser juntamente seco y húmedo a predominio.

Por lo demás, en este punto de su teoría Huarte es consciente de que contradice al gran Aristóteles, quien en su distinción entre *mneme* y *anamnesis* (en latín: *memoria* y *reminiscentia*, en

español: memoria y recuerdo) había dejado un camino abierto para hacer compatible con el entendimiento al menos una de esas capacidades, el recuerdo. Huarte en cambio no asume esa distinción y se deja llevar sin intento alguno de mediación a la consecuencia de declarar la “enemistad” entre el entendimiento y la memoria. La agudeza de este pensamiento no se le escapó a la censura de su época: tachó esa frase en la segunda edición. Desde Huarte pues, salvando la censura, se encuentra en el mundo este pensamiento con toda su fuerza: entendimiento y memoria son facultades incompatibles. No se puede contar con ambas. Dichoso puede llamarse aquel al que la naturaleza ha dado un cerebro seco y en consecuencia una disposición natural al uso feliz de su entendimiento o (si se añade el calor) de su imaginación. Pero si el temperamento natural de su ingenio ha dispuesto otra cosa, sólo le queda la puramente pasiva capacidad de la memoria para abrirse camino en la vida. Y a la hora de elegir profesión pocas ciencias serán adecuadas para él, entre las que en [p. 97] todo caso hay que mencionar en primer lugar la lingüística, porque para Huarte, el filósofo, está fuera de duda que las lenguas “con la memoria se adquieren”.

Sin embargo, aún hay que mencionar en este contexto algunos otros aspectos, al menos por su valor anecdótico. Sin duda en su libro Huarte es un incansable abogado de las diferencias que se encuentran en el mundo, lo que, concretamente, se plasma en que su obra hay muchos plurales (ingenios, habilidades, diferencias, grados, ciencias...), pero también se encuentran párrafos en los que tipifica de forma cuestionable. Los jóvenes, enseña todavía con cierta plausibilidad, tienen una sustancia cerebral más blanda y en consecuencia también una memoria mejor que los viejos, que con su cerebro desecado por una larga vida olvidan más rápido. Además se atribuye a las mujeres, a las que se cree dotadas de poco espíritu, una muy competente memoria, en compensación a ese defecto. Y por último hace también a la geografía representar un papel en el territorio del alma. ¿Qué espíritu pueden tener los pueblos, se pregunta, que habitan en el húmedo y frío norte de Europa, por ejemplo, los alemanes? Su respuesta es clara y escueta: “Los alemanes grande memoria y poco entendimiento”.

En la filosofía de Huarte sólo marginalmente se habla del olvido. Pero, naturalmente, se halla implícito en su sistema. Porque quien por su ingenio está en disposición de alcanzar altos logros del entendimiento o de la imaginación no tiene que preocuparse por el olvido a ello vinculado. Un genio puede permitirse olvidar. Si le falta algo en su almacén de sabiduría, fácilmente podrá sustituirlo con lo propio e inventar algo nuevo. Empieza aquí una era de la historia de la cultura europea en la que la memoria pierde hasta entonces indiscutido papel de relumbrón en la opinión pública y desciende o [p. 98] incluso resbala sin cesar en la escalera del prestigio cultural, lo que al mismo tiempo significa un crecimiento del prestigio del olvido.

Más o menos a mitad del camino histórico entre el español Juan Huarte y su traductor alemán Lessing, encontramos en Francia al filósofo Géraud de Cordemoy (1626-1684), que ha seguido la pista también a las relaciones entre ingenio y memoria, sobre todo en su obra de filosofía del lenguaje, publicada bajo el título *Discours physique de la parole* (más o menos: Discurso sobre la corporeidad de la palabra, 1677). Cordemoy es cartesiano; en consecuencia, tiene que vérselas primariamente con el problema cuerpo-alma, que se presenta bastante complicado, sobre todo porque en Descartes el cuerpo, como cosa extensa (*res extensa*), y el alma como conciencia aespacial (*res cogitans*), son sustancias básicamente distintas, cuya interrelación resulta problemática.

Cordemoy tiene entonces la interesante idea de iluminar el problema alma-cuerpo desde el punto de vista de la filosofía del lenguaje, ya que está claro que al hablar lo corporal (la fonación) y lo espiritual (el significado) actúan juntos, como en general ha de suponerse para el cuerpo y el alma. Esta interacción se produce en el siglo lingüístico, cuya cara física es la fonación y la espiritual el significado. La filosofía del lenguaje de Cordemoy se presenta, pues, como una semiótica cartesiana.

De este punto de partida lingüístico-filosófico se desprende también que Cordemoy tiene que dedicar a la constitución del cuerpo al menos la misma atención que a la naturaleza del alma. Para ello le viene muy bien la teoría del temperamento, tal como la hemos visto en Huarte, y la utiliza para, con su ayuda, “examinar” (*examiner*) [p. 99] el ingenio de las personas. Porque está claro que en los distintos temperamentos el cuerpo actúa sobre el alma, concretamente a través del cerebro. Esto se demuestra empíricamente si se examinan las diferencias naturales de los distintos caracteres de los hombres. Para ello le interesa especialmente el nivel intelectual de los individuos. Porque, según el cerebro conste de una sustancia más fina o más burda, el alma puede desarrollar fuerzas intelectuales más o menos elevadas.

Aquí entra en juego en Cordemoy la memoria (*mémoire*), que él incluye entre las fuerzas intelectuales inferiores. Tiene como sustrato físico partes del cerebro más burdas y fijas (*les parties du cerveau plus grosses et plus fixes*), en las que las impresiones y sensaciones se mantienen durante largo tiempo. Quien albergue en su cabeza un cerebro en el que predomine esta especial condición, no podrá reclamar al mismo tiempo una rápida capacidad de comprensión y sensibilidad, porque estas propiedades presuponen un cerebro cuyas partes puedan moverse suelta y vivazmente. Lo que a su vez acarrea una mala memoria. En consecuencia, según la convicción de este aturo no se pueden tener al mismo tiempo ambas cosas, intelecto y memoria, y las personas se distinguen según estén creadas, por su cerebro, para lo más alto, el espíritu, o para lo más bajo, la memoria.

¿Cómo se muestra esto en concreto, por ejemplo, en un orador? Hay, según Cordemoy, dos clases de oradores. Unos sólo disponen de su memoria como fuerza innata. En consecuencia, sólo pueden “copiar” las palabras de otros, y además “sin producir nunca nada propio” (*sans jamais rien produire qui soit original*). Muy otro es el caso del orador que por la condición de su cerebro sea un *homme de génie*. En él la fertilidad [p. 100] de su espíritu se revela en que en cada ocasión, en el juego entre la razón y la imaginación, en seguida reconoce los distintos puntos débiles y fuertes, y en consecuencia sabe con exactitud dónde ha de poner los acentos en su discurso. Así, puede hablar sin más sobre cualquier objeto que se proponga, sin temor a que no se le ocurran las palabras adecuadas: éstas surgen por sí mismas si él domina el contexto. Por eso, un espíritu así puede renunciar sin lamentarlo a una buena memoria, y el balance al respecto para el genio es: “poca memoria” (*peu de mémoire*).

Regresando al siglo de la Ilustración y volviendo así a la proximidad temporal con Kant, del que partimos en este capítulo, hay que hablar del filósofo francés, aunque procedente de Alemania, Claude-Adrien Helvetius (1715-1771), y especialmente de sus dos libros *De l'esprit* (Sobre el espíritu, 1758), y *De l'homme* (Sobre el hombre, póstumo, 1773). Al hacerlo, hay que tener especialmente en cuenta que el concepto *ingenium* se expresa en la lengua francesa, la mayoría de las veces, con la palabra *esprit*, pero a veces también por la palabra *génie*.

La problemática a la que se enfrenta Helvetius está caracterizada por el hecho de que Descartes, al principio de su *Discours de la Méthode*, califica el sano juicio como la cosa mejor repartida del mundo. Según esto, a cada hombre le ha sido asignado por el creador mismo *quantum* de *bons sens* (*sens commun*). Sólo hay que encontrar, con la ayuda de la filosofía, un método adecuado para hacer el uso correcto de su sano juicio.

Helvetius no pretende apartarse de este dogma filosófico, pero se plantea —de forma similar a Cordemoy— la cuestión de cómo conjugar [p. 101] esta doctrina cartesiana con el notorio hecho de que las distintas personas disponen de dotes intelectuales sumamente disímiles (*le grande inégalité d'esprit*) y por tanto también son distintas en su naturaleza humana. Naturalmente, se replantea la pregunta, puesta sobre la mesa con toda claridad por Huarte, acerca de las “diferencias de ingenios”. En la antropología kantiana también se discute esta cuestión, y se trata como contraposición entre el “sano y

común juicio” y el “ingenio”, limitándose el primero a la “verdadera necesidad”, mientras el ingenio representa “una especie de lujo de las cabezas”.

Helvetius en cambio se interesa especialmente (y más que Kant) por el lujo del ingenio, y en particular reflexiona acerca de si las notables diferencias en las dotes intelectuales que pueden constatarse en las distintas personas pueden ser explicadas mediante sus distintas capacidades memorísticas. ¿Existe quizá una relación entre la “altura” del espíritu y la “anchura” (*étendue*) de la memoria? Helvetius en modo alguno quiere poner en cuestión que el espíritu humano únicamente pueda actuar en cooperación con la memoria. Al fin y al cabo, sólo puede comparar objetos y, comparándolos, valorarlos, si al mismo tiempo puede imaginar simultáneamente esos objetos. Pero para esa necesaria ayuda le parece al filósofo que basta con una memoria corriente, como la que cualquiera puede tener.

¿Qué ventaja se pueden esperar de tener una “gran memoria”? De una memoria así espera Helvetius, en cualquier caso, esos “infértiles objetos” como nombres, cifras y datos, que no tienen ningún interés para la “gente de espíritu” (*gens d'esprit*). Quien necesite tales conocimientos para su reflexión puede conseguirlos *ad hoc* con poco esfuerzo. Hay testigos históricos que han pasado ya por ello. San Agustín y Montaigne, por ejemplo, [p. 102] de cuya lectura desprende Helvetius que, según su propio testimonio, tenían una débil memoria, defecto que, a todas luces, no les ha impedido en lo más mínimo abrir nuevos caminos al género humano. Por otra parte, ¿qué logros intelectuales pueden exhibir los grandes artistas de la memoria (*prodiges de mémoire*) —aquí cita el autor como prueba los nombres, aún hoy conocidos para los filólogos, de Scaliger, Hardouin y Longuerue— si se los comprara con los grandes genios que ha producido la historia universal: Tácito, Newton y Maquiavelo, además de los ya mencionados! En este contexto, Helvetius también piensa con respeto en Descartes y Milton; no han inscrito sus nombres en la historia del espíritu por repetir de memoria lo ya sabido desde antiguo, sino que deben su fama a la evidencia de haber hecho nuevos y estimulantes descubrimientos en el reino del intelecto.

¿Le sirve, pues, al espíritu que la memoria lo nutra más de lo habitual? Esto ya no es lo deseable para el filósofo ilustrado Helvetius. Un excesivo afluir de nutrientes procedentes de la memoria parece ser más bien perjudicial para el espíritu, igual que una falta crónica de esa nutrición. De todo ello concluye Helvetius:

*Le grand esprit en suppose point la grande mémoire: j'ajouterai meme que l'extreme étendue de l'un est absoluvent exclusive de l'autre.*

La grandeza intelectual no presupone en modo alguno una amplia memoria; incluso añadiría que una extrema extensión de la memoria es incompatible con esa grandeza.

Según su convicción, intelecto y memoria sólo son positivamente compatibles si se somete a la memoria a una estricta disciplina, si se deja que el intelecto la conforme y ordene. [p. 103] ¿Cómo crea el espíritu ese orden en la memoria? Es un logro de la atención, que según la situación ilumina especialmente ora éste, ora aquel ámbito de la memoria. Con ello, por otra parte, lo no iluminado por la atención en cada momento lo hunde en la oscuridad del olvido. Así, en la memoria se separa constantemente lo importante de lo no importante. Y, para Helvetius, es preciso tener el valor de no querer saber mucho, “infinitamente mucho”, porque sólo a ese precio se puede distinguir con precisión lo poco que es esencial. En todo caso los grandes genios pueden, si quieren seguir a Helvetius, postergar la memoria sin temor ni preocupación y hacer que es su cabeza actúe el olvido natural. Mientras la Ilustración tenga la palabra, tendrá vigencia la regla formulada por Helvetius: “El genio no es el producto de la gran memoria”. [p. 104]



## IV. Olvido ilustrado

### 1. Pensamiento racional, olvido metódico (Descartes, Thomasius)

Al final del Renacimiento, los maestros de la retórica reaparecen y prometen poner bajo control, con un (¿último?) y poderoso esfuerzo de la memoria, todo el viejo y nuevo conocimiento del que la humanidad disponía hasta entonces. Uno de ellos es el profesor de retórica Lambert Schneckel, que escribió en el año 1593 un tratado erudito: *De memoria*.

El filósofo René Descartes (1596-1650) leyó a este autor, como documenta Frances A. Yeats, lo que le produjo un divertido interés por sus consejos mnemotécnicos. Está claro que precisamente durante la lectura de la obra de Lambert Schenkel se dio cuenta de que ese método no era en absoluto adecuado para él. Él, Descartes, propondrá otro camino e intentará resolver el problema de la memoria lejos de la conocidísima mnemotecnia y yendo en dirección contraria a sus artes. En sus *Cogitationes privatae* (1619-1621), escribe al respecto:

Quando leí las sugerentes necesidades de Lambert Schenkel, pensé [p. 105] que podía alcanzar fácilmente con mi imaginación todo lo que había descubierto con tal de que remitiera siempre las cosas a sus causas (*per reductionem rerum ad causas*). Y si finalmente todas se remiten a una única causa, se pone de manifiesto que para las ciencias en su conjunto no es precisa la memoria (*patet nulla opus esse memoria ad scientias omnes*) (...). En esto consiste el verdadero arte de la memoria, en extrema oposición a lo que hace el ese necio. No es que carezca por entero de éxito con su arte, pero sencillamente despilfarra en él demasiado papel, porque no observa el orden correcto, que consiste en poner las imágenes de la memoria en una relación de dependencia mutua. Schenkel en cambio yerra voluntaria o involuntariamente justo en lo que constituye la clave de todo el misterio (*clavis totius mysterii*).

Las observaciones de Descartes sobre la “extraviada” mnemotecnia de Lambert Schenel apuntan, pues, a la crítica de que ese tipo de arte de la memoria se ha hecho de manera irracional. Si en vez de él el filósofo invoca la razón, con su ayuda podrá solucionar todo el problema de la memoria “con facilidad” de otro modo, a saber: de forma estrictamente racional.

Es lo que hace Descartes uno años después, en el año 1637, en su *Discours de la méthode*. Pero en este documento fundacional —redactado en francés— del racionalismo filosófico se habla menos explícitamente de la memoria que en los escritos en latín publicados antes y después sobre el mismo tema, las *Regulae ad directionem ingenii* (1628) y las *Meditationes de prima philosophia* (1641), de forma que también hay que tener en cuenta aquí las manifestaciones hechas en ellos. En lo que concierne al *Discours de la méthode*, el camino intelectual que el autor ofrece a sus lectores consta de dos etapas. En la primera etapa, Descartes se somete al inaudito acto de energía, recomendable sólo a espíritus [p. 106] fuertes, de eliminar de la conciencia todos los contenidos que pudieran ser de alguna forma errados o engañosos. Esto afecta todas las ideas que los sentidos, la imaginación o la memoria

hayan ofrecido a la razón, así como, además, a todas las opiniones eruditas tradicionales que debido a la costumbre se han adherido a estas ideas desde las escuelas filosóficas de la Antigüedad y sobre todo desde la escolástica. Puede ser, concede Descartes, que no todos los contenidos de la conciencia merezcan un rechazo tan radical, pero la menor duda tiene que mover al filósofo que actúe de forma consecuente a preferir desechar (*rejeter*) demasiados contenidos de la conciencia que demasiado pocos.

Al final de este proceso de examen crítico, al espíritu escéptico sólo le queda una certidumbre: la certeza intuitiva de la existencia de uno mismo como ser pensante (*res cogitans*), expresada en la famosa fórmula “pienso, luego existo” (*je pense, donc je suis*, posteriormente más exacta en latín, en las *Meditationes: sum cogitans*). Esa certeza inmediata de la propia existencia se distingue ahora por una “percepción clara y distinta” que no puede ser conmovida por duda alguna. Con tal certidumbre — que además puede ser definitivamente asentada por el conocimiento igualmente cierto de un Dios verdadero—, Descartes pasa a la segunda etapa de su camino intelectual en la que vuelve a acoger poco a poco en su conciencia todos aquellos contenidos que antes había desechado, por un escrúpulo quizá excesivo, pero sólo en tanto puedan resistir al criterio de lo *clara et distincta perceptio*.

¿Qué tiene que ver este método de pensamiento racional con la memoria y el olvido? Esto es algo que hay que examinar, en primer lugar, con respecto a la primera etapa del camino intelectual cartesiano. De esta etapa hay [p. 107] que decir que representa en toda su concepción una estrategia integral del olvido. No sólo aquellos objetos que la memoria entrega a la conciencia sino todos los contenidos que se encuentran en esta “casa” del espíritu son entregados a un olvido regulado metódicamente. ¿Desaparecen por completo de la conciencia? Esta pregunta no puede ser respondida de forma unívoca con los recursos intelectuales que Descartes pone a disposición de sus lectores. Descartes no piensa en términos psicológicos, sino metafísicos. Podríamos explicar este hecho diciendo de los contenidos desechados de esta primera etapa que están depositados en un almacén provisional, donde se sustraen durante cierto tiempo a la conciencia. Pero aún no están fuera del alcance evocador de la misma porque, tras un examen crítico, en la segunda etapa del camino intelectual todos o al menos algunos de ellos pueden volver a ser “recordados”. Sólo la certeza primaria de la propia existencia como *res cogitans*, unida a la certeza igualmente inmediata de la existencia de Dios, está excluida del paso necesario por ese almacén del alma lejos de la conciencia, y forma sin cuarentena temporal alguna los fundamentos de la nueva conciencia.

Descartes atribuye a la voluntad (“la fuerza de voluntad concebida por Dios”) un especial papel en este proceso intelectual. Antes de empezar el proceso crítico intelectual, el espíritu está “ocupado” por todas las ideas y opiniones posibles, que han anidado allí “contra la voluntad” del sujeto. No desaparecen por sí mismas, sino que han de ser expulsadas de él por un acto de la voluntad. En consecuencia, el olvido metódico de Descartes es un olvido voluntario. En contraposición a esta primera etapa del pensamiento cartesiano, su segunda —y esencial— etapa está unida de forma especial a la memoria, como [p. 108] Descartes pone de manifiesto múltiples veces, especialmente en sus “Reglas” y “Meditaciones”. Porque si el pensamiento racional ha de pasar de sus certezas primarias a otros conocimientos del mismo grado de certeza, tiene que recorrer —de manera inductiva o deductiva— cadenas bastante largas de argumentación que sólo pueden ser contempladas intuitivamente en sus relaciones “claras y distintas” si la memoria ha sido entrenada expresamente para ese fin. Para hacerlo con éxito, no sólo es necesaria una nueva memoria, sino incluso los principios de una nueva mnemotecnia.

Todavía hay otro sentido, quizá más básico, en el que Descartes pone la memoria al servicio de su filosofía racional. Los adeptos al cartesianismo quizá no siempre hayan apreciado lo bastante cuánta importancia atribuye Descartes en su *Discours de la méthode* a distintas circunstancias cuya relevancia racional no se aprecia a primera vista. El “discurso” filosófico de Descartes es durante largos tramos, y

en las frases decisivas sobre la certeza de la existencia, una narración autobiográfica de las circunstancias en las que un día llegó a su gran descubrimiento. En sus propias palabras, cabe decir de estos fragmentos narrativos del texto que son una “historia de su alma”. Esto incluye una confesión a los lectores como la de que hubiera deseado mejor memoria que la que de hecho se le ha concedido. Pero ¿por qué Descartes revela tantos detalles anecdóticos de la historia de su vida, que estarían mejor en cualquier novela que en un tratado filosófico de fundamental importancia? Sabemos, por ejemplo, que René Descartes, de veintitrés años, siendo oficial al servicio del duque Maximiliano de Baviera, pasó en Alemania el invierno de 1619-1620. En el cuartel de invierno, que para él significa concretamente una habitación bien calentada, no hay entretenimiento alguno, de manera [p. 109] que el joven, en vez de pasar el tiempo con toda clase de distracciones como corresponde a su condición, puede emplear todo su tiempo de ocio en reflexionar sobre sí mismo y su pensamiento... con el resultado conocido de que Descartes vive este período como el gran giro en su vida de filósofo. Pero ¿qué pueden importarnos a nosotros, lectores de hoy, esos detalles, cuando por otra parte el método hallado en el cuartel de invierno de Alemania nos advierte en contra de confiar en la “memoria mendaz”? ¿Acaso esta advertencia no tiene que valer (con una distinción introducida por Endel Tulving) más frente a la “memoria episódica” empleada por Descartes que frente a una memoria semántica”?

Creo que habría que volver a considerar aquí las dos etapas del método cartesiano, con la cesura de la certeza de la existencia que separa la primera etapa de olvido inducido metódicamente de la segunda de recuerdo controlado metódicamente. Porque si el resultado metafísico del cuartel de invierno de 1619-1620 tuvo realmente tanta importancia para el pensamiento filosófico, naturalmente ese acontecimiento intelectual no puede ser en modo alguno víctima del olvido, sino que, como Descartes escribe, tiene que “grabarse tan profundamente en el alma como para que nunca pueda olvidarlo”.

Para conseguir esto se invoca una vez más a la voluntad, que sin duda, si en la primera etapa del camino intelectual ha de encargarse de manera fiable de conseguir un olvido metódico, en la segunda puede convertirse en el garante seguro de que los progresos alcanzados por estas nuevas vías del pensamiento no vuelvan a perderse por olvido. Parece que Descartes confió instintivamente, sin disponer aún de esa distinción en su lenguaje filosófico, más en la memoria narrativo-episódica que en la sistemático-semántica. [p. 110]

Entre los cartesianos posteriores, el pensamiento parece mucho más cartesiano que en el propio Descartes, pero comparten con la cabeza de su escuela el menosprecio a la memoria. Como ejemplo de esto puede servir la *Teoría de la razón*, orientada por Descartes, que el profesor de Halle Christian Thomasius (1655-1728) publicó en alemán (¡lo que entonces era una campanada!) en el año 1691. se trata de una lógica redactada en dos partes, estrictamente formal según las ideas de aquellos tiempos. La primera parte, titulada “Introducción a la Teoría de la razón”, puede ser calificada, conforme al uso lingüístico actual, de lógica pura o teórica, la segunda parte lleva el título de “Ejercicio de la Teoría de la razón” y es una lógica aplicada o práctica. Sobre todo en esta parte se encuentran las consideraciones del autor sobre el papel de la memoria en el proceso intelectual.

Thomasius es, como muestra también su valeroso uso de la lengua alemana como lengua científica, un profesor con dotes pedagógicas. Se pregunta cómo puede, como filósofo, enseñar a pensar, cuando se propio método didáctico no fomenta la reflexión, sino la repetición. Se queja amargamente de aquellos profesores que sólo dictan sentencias a sus estudiantes, en vez de disputar ellos sobre su vigencia. Puede que el aprendizaje de tales sentencias fortalezca la memoria de los estudiantes, pero sobre todo impulsa el *praeiudicium auctoritatis* y debilita, en consecuencia, la capacidad de juicio. Por eso, él mismo “dictará poco o nada”, y su consejo más importante será: “Enla

investigación de la verdad, ¡note abandones nunca a la autoridad de una sola persona, sea quien fuere!”.

En este contexto Thomasius, como Cartesius (así llama a Descartes) antes que él, reflexiona sobre el arte de la memoria, que él llama *ars mnemoneutica*. [p. 111] ¿Sirve este arte para algo? Sí, responde Thomasius, la memoria puede ser de utilidad para éste o aquel “manejo” pero hay que guardarse de las muchas actitudes pedantes y fantásticas que se han adherido a este arte a lo largo del tiempo. No se puede, por ello, sobrestimar el arte de la memoria ni ver en él en ningún caso un “tesoro de sabiduría”. Porque en la ciencia lo que importa nunca es la elección de las palabras, sino tan sólo “la cosa misma”. Algo que se ha aprendido correctamente puede ser expresado sin más “con toda clase de palabras”. Pero por desgracia, añade Thomasius, a menudo se infringe burdamente esta regla y muchos estudiantes repiten lo que no han entendido “como las monjas el salterio”. También el papagayo le sirve en este contexto como animal emblemático del aprendizaje erróneo y repetitivo, especialmente en los niños. El pensamiento se mide por otro rasero, porque “un quinto de juicio ha de apreciarse más que una libra de memoria”.

Para el siglo posterior a estos dos pensadores, Cartesius y Thomasius, al que también se ha llamado el siglo de la razón, está claro que la razón tiene que seguir su propio camino y mantenerse alejada en lo posible de la memoria y el arte de la memoria. En el futuro la memoria ya no tendrá su lugar en el juicio sino en el prejuicio, al que la Ilustración ha declarado la guerra. Tan firme es la unión de memoria y prejuicio en el siglo de la Ilustración que, al final de este período histórico, Hegel podrá constatar que el desprecio por la memoria se ha consolidado a su vez como prejuicio. [p. 112]

## 2. Experiencias regladas y no regladas con el olvido (Locke y Voltaire)

Los empiristas no pudieron hacer un proceso tan sumario a la memoria como los racionalistas. Si, por ejemplo, todo conocimiento, como enseña John Locke (1632-1704) en su *Essay Concerning Human Understanding* (1689-1690), procede de la experiencia, bien de la experiencia externa, es decir de la percepción temporal (*sensation*) bien de la experiencia interna o sentimiento (*reflection*), tiene que haber en el alma un “almacén” (*storehouse, repository*) para las ideas en el que puedan perdurar cierto tiempo. La memoria, pues, retiene las ideas (*retention*) y permite rescatarlas cuando se da la ocasión, pero acompañadas de la idea debilitadora de que son cosas *pasadas*. De esta forma se pueden comparar y compensar también las ideas pasadas con las presentes: una condición importante para la adquisición de experiencia y sabiduría. Sin embargo, no es difícil distinguir las ideas pasadas de las presentes. Si, por ejemplo, una idea actual está unida a penalidades y dolor (*pain*), puede desprenderse sin más de esa idea que la acompaña cuando es recordada a posteriori.

Pero ¿está bien equiparada la memoria para tales logros? En este sentido, al filósofo inglés le acometen notables reparos. Locke conoce sin duda algunas personas cuya memoria es tan duradera como una inscripción tallada en mármol, pero otras escriben los contenidos de su memoria en barro o en la arena. Esas diferencias individuales tienen su fundamento en el cerebro: *The temper of the brain makes this difference*. Pero en su ensayo Locke quiere prescindir de esas diferencias y establecer con carácter general [p. 113] que toda memoria humana está expuesta a una “caducidad en el tiempo” (*decay in time*), de forma que se la puede comparar con una tumba cuya lápida se borra poco a poco. Las enfermedades de todo tipo pueden además acelerar el olvido.

El olvido forma parte, por tanto, de la memoria como “defecto” que la amenaza constantemente. Y éste es, cuando se produce, un grave fallo, porque sin la colaboración de la memoria las demás fuerzas del espíritu quedan, según la convicción de Locke, “en gran parte inútiles”.

Además de en la propia Inglaterra, John Locke tuvo en Francia sus más fieles partidarios. Quiero extraer de ese grupo a un autor que dio vigencia a las doctrinas del inglés no sólo con argumentos sino también con gracia: Voltaire (1694-1778). De esto se beneficia también la teoría de la memoria y el olvido de Locke, tratada por los demás más bien de pasada. En cualquier caso, hay que empezar por decir de Voltaire que estas cuestiones no ocupan el centro de su interés filosófico. En su *Dictionnaire philosophique* (1764), por ejemplo, ni siquiera aparecen las entradas “memoria” y “olvido”. Sin embargo, en su vejez (1775) Voltaire escribió sobre este tema una corta pieza en prosa, se podría decir que es una fábula filosófica, en la que concede al filósofo inglés —al que llama, con británica minoración, *un Anglais*— tener toda la razón sobre la memoria.

Al comienzo de su fábula, Voltaire repite brevemente las teorías incompatiblemente contrapuestas de los innatistas cartesianos, por una parte, y de los sensualistas lockianos, por otra. ¿Carece la memoria de importancia metafísica porque todas las ideas son innatas al alma desde el nacimiento (*ideae innatae*), como enseñan los adeptos de Descartes, o tiene, como opinan los sensualistas que invocan a Locke, una importante [p. 114] función mental en el almacenamiento de las impresiones sensoriales? La Sorbona (que Voltaire transforma sarcásticamente en *Nosobre*, “no sobria”) condena ora una, ora la otra opinión doctrinal, pero siempre condena algo. En cambio, para la “humanidad pensante” —que según Voltaire es la cienmilésima parte del género humano— está claro que sólo el partido inglés puede tener razón. La propia señora Memoria, en griego Mnemosine, la madre de las musas, da razón a esto. Y entonces el asunto se convierte en fábula. Las musas traman por encargo de su madre una gran “travesura”, en cierta medida cartesiana, que consiste en privar de toda memoria a la humanidad durante unos días y precipitar al mundo en un total olvido. En seguida explota el caos, aún peor que la confusión lingüística de Babel. Los hombres ni siquiera se acuerdan de cómo satisfacer sus necesidades más elementales, lo que no sólo afecta a la ingestión de alimentos sino también a lo contrario. Y naturalmente, nadie tiene escrúpulos morales a la hora de robar o prostituirse. Pero ni siquiera se puede calificar de robo semejante conducta, porque también los significados de las palabras han caído en el olvido. Resultado: “Todo estaba confuso, todo amenazaba hundirse, por falta de entendimiento, en el hambre y la miseria” (*Tout était confondu, tout allait périr de misère et de faim, faute de s'entendre*).

Sin embargo, después de unos días de caos las musas, y con ellas su madre Memoria/Mnemosine, tienen compasión y se apiadan de la humanidad desmemoriada. Los pobres mortales, enloquecidos por sus filósofos cartesianos y guiados como borregos por la Sorbona/Nosobre, parecen ya lo bastante “ilustrados” (*éclairés*) como para reconocer lo que hubieran podido aprender de manera más rápida y sencilla con Locke, a saber: que las cosas no funcionan sin memoria. *Quod erat demonstrandum*. [p. 115]

### 3. Inútil aprender de memoria (Rousseau)

Según su propia estimación, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) solamente tenía “un poquito de memoria” (*mon peu de mémoire*). De este hecho, si es que puede considerarse tal, bien merece que se investiguen sus fundamentos psíquicos. Es fácil imaginar cómo Jean-Jacques, que quizá tenía por

naturaleza una memoria enteramente normal, vino a París desde su patria helvética y pronto hubo de notar que todo lo que llevaba consigo en su memoria provinciana servía de poco allí. Por ejemplo, para poder participar en las conversaciones de los salones literario-filosóficos había que organizar la memoria de tal forma que a una palabra clave o estímulo dado siguiera *con rapidez* una respuesta ingeniosa. Hay indicios de que Rousseau no tuvo mucho éxito en estas conversaciones brillantes, y por eso sacó, pusilánime, la conclusión de que había sido enteramente abandonado por su memoria. Pero al mismo tiempo se rebeló en su interior contra esta *conditio oblivionalis* e hizo desesperados intentos por obligar a su memoria a someterse a su voluntad también en los salones parisinos. Así, por ejemplo, observó a los actores mientras se aprendían de memoria sus textos, y él mismo trató de grabar en su terca memoria citas y hermosos pasajes de escritores antiguos y modernos, pero fue en vano, porque, comprensiblemente, su memoria aún se contraía más ante tales coacciones, y se negaba a prestar tan antinaturales servicios. De esta manera, se podría explicar desde el punto de vista de la actual psicología de la memoria la “enfermiza” condición olvidadiza de Jean-Jacques.

En favor de esta explicación habla también el [p. 116] hecho de que Rousseau al parecer, cuando sometía su memoria a las leyes de su propia psique, no se veía impedido por un olvido inusual. Porque este escritor supuestamente tan asediado por el olvido ha sido al mismo tiempo, como demuestran sus *Confesiones* y las *Ensoñaciones de un paseante solitario*, uno de los grandes maestros de la autobiografía. Y ¿cómo puede un autor cautivar a los lectores con acontecimientos de su vida si no se acuerda bien de nada? De hecho, precisamente los fragmentos de sus libros más apreciados por sus numerosísimos lectores consisten en recuerdos enormemente vivos, cuya belleza está a menudo en el detalle de las “marcas de la memoria” (*signes mémoratifs*), de tal modo que Jean-François Perrin pudo escribir un día, elogiando a Rousseau, que ha logrado hacer legible “el todo de la memoria en el nada de la anécdota o el detalle en apariencia carente de interés”. ¿Acaso ha dejado Rousseau, a falta de auténticos recuerdos, libre curso a su imaginación? ¿Ha inventado simplemente sus recuerdos este notorio olvidador?

Un hombre que ha hecho de la sinceridad el principio básico de sus confesiones no podría en modo alguno llevar sobre su conciencia un olvido así. De modo que, en sus *Confesiones*, no sólo se esfuerza en apartarse lo menos posible de la verdad de la memoria sino que toma también las posteriores *Ensoñaciones* como excusa para rendir cuentas del contenido en poesía y verdad de sus narraciones autobiográficas. Es cierto, reconoce con toda sinceridad, que no todos los detalles de su autobiografía son auténticos hechos de la memoria. La ley del olvido se ha colado entre los acontecimientos de entonces y su actual rememoración, y de este modo muchos de sus recuerdos están empañados o se han borrado. Al escritor no le queda otra elección que llenar las “lagunas” de su memoria con productos de su imaginación. El hombre de memoria y el hombre de olvido tienen que escribir juntos este libro. [p. 117]

Entonces, ¿no tenemos ante nosotros unas “sinceras” confesiones que puedan resistir una comparación con las de san Agustín, escritas igualmente con el énfasis de la sinceridad? Ante esta pregunta, tenemos que creer en Jean-Jacques, cuando en lo que respecta a sus recuerdos distingue entre una memoria de los sentimientos. Los verdaderos hechos de su vida, confiesa de todo corazón el autor, puede que los haya olvidado, pero los sentimientos positivos o negativos que produjeron esos hechos se han grabado tan profundamente en su memoria que, cuando los rememora al escribir, se ve sacudido por ellos con la misma violencia que entonces. La pluma le tiembla todavía hoy con el temblor del alma de entonces.

Según esto, en la persistencia de sus sentimientos a lo largo de los muchos años de su vida se encuentra la verdad de la memoria que su creador concedió a Jean-Jacques Rousseau, y que en él se ha librado de todo agarrotamiento espiritual. ¿Cómo puede perjudicar que un montón de hechos hayan

caído víctimas del olvido! Lo que realmente ha sido olvidado merecía también ser olvidado.

Pero en nuestro comentario hasta el momento de la vida de Jean-Jacques Rousseau hemos dado un gran salto desde la llegada del joven provinciano de Ginebra a la metrópoli de París hasta las *Confesiones* y *Ensoñaciones* de sus años tardíos. En medio hay una vida entera, llena de y marcada por pensamientos críticos sobre el mundo en que este autor tuvo que vivir y en el que, como él tenía bien claro, tendrían que vivir otros jóvenes en el futuro. Hay que hablar ahora del tratado sobre la educación al que Rousseau dio, por el nombre del educando, el título de *Émile* (1762). La cuestión de cómo hay que proceder con la memoria [p. 118] en la educación a la vez natural y racional de este joven representa un papel clave en el tratado de Rousseau.

Desde el principio se deja en claro al lector que la anterior praxis educativa en la escuela y en la ciencia padece el gran mal de un desmesurado adiestramiento memorístico. ¡Que los jóvenes, en su triste juventud, tengan que aprenderse todo de memoria y sin pensar! La larga lista de los reyes en clase de historia, la masa de los demás datos históricos, las interminables nomenclaturas de la geografía y la astronomía... ¡y en primer lugar, naturalmente, las lenguas clásicas y toda la memorización que suponen! ¡Y encima, padres y profesores aún están orgullosos cuando logran hacer de sus hijos “pequeños prodigios” (*petits prodiges*) en lo que respecta a la memoria!

Todo esto es una pedagogía errónea desde la base. Según la convicción defendida con toda pasión por Rousseau, esta pedagogía de la memoria, que él atribuye expresamente a la mnemotecnia clásica, es un funesto extravío de la educación. Así que si *Émile* ha de ser educado conforme a las leyes de la naturaleza y la razón, la formación que se le dé ha de ser reestructurada desde la base, y lo primero que hay que hacer es despedirse de toda la ciencia de las palabras (*science de mots*), con su lastre de material para la memoria. Esto incluye, para él, las lenguas hasta ahora tan apreciadas, que desdeña sin rodeos como “inutilidades de la educación”. Una sola lengua basta para iniciar la educación; cualquier otra no hace más que sembrar la confusión en la memoria del discípulo. Sólo en años posteriores admite Rousseau la clase de latín para los discípulos avanzados.

Finalmente, en su plan educativo para *Émile*, Rousseau sacrifica, junto con el penoso aprendizaje memorístico, toda la enseñanza de [p. 119] los fundamentos iniciales de literatura, representados aquí por las fábulas de La Fontaine, que en Francia (como en Alemania las baladas de Schiller) constituyen objeto clásico de los ejercicios de memoria literaria. Las palabras de Rousseau al respecto no carecen de claridad:

*Émile n'apprendra jamais rien par cœur, pas même des fables, pas même celles de La Fontaine, toutes naïves, toutes charmantes qu'elles sont (...). On fait apprendre les fables de La Fontaine à tous les enfants, et il n'y en a pas un seul qui les entende; quand ils les entendraient ce serait encore pis, car la morale en est tellement mêlée et si disproportionnée à leur âge qu'elle les porterait plus au vice qu'à la vertu.*

*Émile* nunca deberá aprender de memoria, ni siquiera fábulas, ni siquiera las de La Fontaine, por inofensivas y amables que puedan ser (...). Se hace aprender de memoria las fábulas de La Fontaine a todos los niños, y no hay uno solo que las entienda; pero si las entendieran puede que aún fuera peor, porque la moral está tan mezclada en la fábula y es tan poco adecuada a su edad que los niños antes la considerarían vicio que virtud.

Para poder interpretar correctamente este juicio de Rousseau hay que tener en claro que esos niños a los que se obliga a aprender fábulas aún no han alcanzado, según él, la edad de la razón. En consecuencia, o todavía no tienen en absoluto capacidad de juicio o ésta sólo alcanza, conforme a su edad, a objetos y actos propios de su mundo. En cambio la verdadera “moral” de las fábulas, en las que

se trata del bien y del mal, la astucia y la violencia, el dominio y la servidumbre, no tiene un lugar en ese mundo infantil. Si a pesar de eso se obliga a los niños a aprenderse tales fábulas de memoria e impregnarse de su moral, [p. 120] se les está inculcando ideas que no están sometidas a ningún control de la razón y en consecuencia dan pie a “peligrosos prejuicios”.

Entonces, ¿es que el joven Émile no va a leer nada? Rousseau da una respuesta muy hábil a esta pregunta. Émile debe leer según su voluntad en el gran “libro de la naturaleza”, y contemplando la naturaleza formar su espíritu en las cosas (*choses*) en vez de en las palabras (*mots*). Según esto, la memoria de Émile tendrá que ser primer una “memoria de las cosas” (*mémoire des choses, memoria rerum*) y sólo después una memoria de las palabras (*mémoire des mots, memoria verborum*), ya que en aquellos que saben arreglárselas con las cosas las palabras adecuadas acuden solas. Así lo había enseñado ya en Roma el viejo Catón: “¡Ten las cosas, y les seguirán las palabras!” (*Rem tene, verba sequentur*).

Sólo un libro queda excluido de la prohibición de lectura de Rousseau: *Robinson Crusoe*, de Defoe. Émile puede leer su historia, incluso debe leerla como prueba de que un hombre puede crear su propio mundo sin ayuda de nadie. El naufragio por el que Robinsón va a parar a una isla desierta y queda aislado de la civilización fue para este aventurero el fértil estímulo para exigir a sus fuerzas un rendimiento que nunca hubiera obtenido entre las comodidades de su vida anterior. La historia de Robinsón es, por tanto, una parábola de que también Émile estará en condiciones de recorrer su camino por sus propias fuerzas, sin las ventajas de la civilización.

¿Se educa a Émile para el olvido? Ésa no es, directamente, la intención de Rousseau. Según su voluntad, Émile debe hallar, como hombre activo, “la verdadera memoria”. Pero el así educado Émile, y ése es su riesgo personal, será [p. 121] un —en todo caso amable— “extranjero” (*un aimable étranger*) en su entorno, ya que éste, mientras él no esté dispuesto a cambiar, le tratará como a una persona que ha olvidado todo lo que goza de reconocimiento general como obra cultural de la memoria. Ante esta memoria colectiva, es un extranjero que ha olvidado la cultura, pero existe la lejana esperanza de que un día, cuando todos los hombres sean educados como Émile, no él, sino, viceversa, esos niños prodigios de la memoria verbal, sean los verdaderos extranjeros en su entorno cultural, como ha ocurrido de hecho en Europa.

#### 4. ¿Por qué hay que olvidar completamente el nombre de Lampe? (Kant)

Estamos bien informados sobre la vida y la muerte del filósofo Immanuel Kant (1724-1804) por numerosas fuentes. Entre ellas tienen especial valor testimonial las tres biografías, publicadas el mismo año de su muerte, de sus discípulos Borwski, Jachman y Wasianski. En ellas se basa también la obra en prosa de Thomas de Quincey, *The last days of Immanuel Kant* (1827), así como el documental francés *Les derniers jours d'Emmanuel Kant*, de Philippe Colin (1995).

Por ésas y otras fuentes sabemos también que durante los largos años de su vida de filósofo, sin el embrollo de una esposa y unos hijos, Kant tuvo un fiel servidor llamado Martin Lampe, que le ayudaba en todas las cuestiones de la existencia doméstica, desde despertarlo por las mañanas puntualmente a las cinco (“¡Ya es hora!”), pasando por la comida puntualmente a la una (“¡La sopa está en la mesa!”), hasta el vespertino corte de las plumas que el filósofo necesitaba para escribir al día siguiente. [p. 122] El resto de las tareas del criado se desprende del relato, por lo demás un tanto irrespetuoso, que Heinrich Heine hizo de la jornada estrictamente regulada del filósofo de Königsberg en su escrito *Sobre la historia de la religión y la filosofía en Alemania* (1934). El relato reza:

No creo que el gran reloj de la catedral local lleve a cabo su diaria tarea con menos pasión y más regularidad que su paisano Immanuel Kant. Levantarse, tomar café, escribir, dictar sus clases, comer, ir a pasear, todo tenía su tiempo determinado, y los vecinos sabían con toda exactitud que la campana de la iglesia daba las tres y media cuando Immanuel Kant salía de su casa con su levita negra y su bastón de caña y caminaba hacia la pequeña avenida de los tilos, que debido a él se llama aún ahora camino de los filósofos. Lo recorría ocho veces arriba y abajo, en cualquier estación, y si el día estaba turbio o las nubes negras anunciaban lluvia, se veía a su criado, el viejo Lampe, caminar temeroso y preocupado tras él, con un largo paraguas bajo el brazo, la viva estampa de la previsión.

La previsión no impidió que Kant se separara un día de su criado. Esto ocurrió en el año de 1802, cuando Kant ya tenía 78 años y mostraba claros signos de senilidad. Wasianski cuenta en detalle el proceso, pero no conoce ningún motivo exacto para el despido del criado. Por el propio Kant, el biógrafo sólo se enteró de que Lampe le había faltado de tal modo que le daba vergüenza decirlo.

Sin embargo, no cabe excluir que el propio Wasianski, que en los últimos años de la vida de Kant fue su administrador de confianza y amigo —y después de su muerte también su albacea testamentario—, fuera no sólo testigo sino también agente de esta “supresión”. [p. 123] Al parecer Lampe no pudo acostumbrarse al nuevo condominio en la casa y, en tal situación, se permitió ésta o aquella “insubordinación”. En todo caso, está claro que cuando Lampe se fue por fin ya estaba listo el sustituto escogido por Wasianski: un soldado veterano llamado Johann Kaufmann, al que Kant ya no pudo acostumbrarse, sobre todo debido a su elevado tono de voz, tan castrense. ¿Fue el cambio de criado, a avanzada edad, una decisión adecuada para este “solterón”, según la expresión de Heine? Cabe tener algunas dudas. Porque la persona del viejo criado estaba al parecer tan firmemente unida a las costumbres cotidianas del filósofo que el nombre de Lampe no se le quería ir de la cabeza. Sin duda hacía falta un esfuerzo especial para echar de la memoria el conocido nombre. Así que Kant, según todos los indicios, no sólo concibió la categórica intención de olvidar a Lampe de una vez por todas, sino que llevó ese “deber” al papel. Entre las notas a cuyo uso se había acostumbrado, Kant en apoyo de su memoria se encontró un papel en el que decía, de puño y letra de Kant: “El nombre de Lampe ha de ser totalmente olvidado”.

De este hallazgo entre los papeles de Kant se asombra en extremo el albacea Wasianski, que percibe en la nota “un peculiar signo de la debilidad de Kant”... lo que por el contexto hay que entender como “senilidad”. Porque la anotación, añade Wasianski para explicar su apreciación, sirve, como es sabido, para que algo se conserve de manera fiable en la memoria, y no precisamente para olvidarlo. Forzar a la memoria a fomentar el olvido le parece al discípulo de Kant una *contradictio in adiecto*, que no se puede esperar de un profesor de lógica.

En todo caso, en estos tiempos posfreudianos no podemos seguir interpretando con tanta simplicidad la irritada conducta de Kant. ¿No podría ser la nota, por ejemplo, un interesante “acto fallido”, en el que Kant, por razones que habría que [p. 124] averiguar, se había extraviado, errado, trabucado? ¿O es su conducta como la de su tardío y ficticio descendiente, el profesor Kien (iba a llamarse originariamente Kant) en la novela de Elias Canetti *Auto de fe* (1935), del que se dice en el texto que, como estaba dotado de una “memoria en verdad fenomenal”, había cogido la costumbre de registrar en un libro de notas todas las necesidades que quería olvidar? ¿Qué logra pues o qué yerra la escritura al servicio del olvido, *ancilla oblivionis*?

Al parecer Kant no tenía problemas de memoria en su vida privada y profesional. Borowski certifica que tenía una memoria “espléndida”, Jachmann habla de una “enorme” memoria. En su ancianidad, seguía sabiéndose de memoria largos pasajes de escritores griegos y latinos aprendidos en

su época escolar. Entre los modernos escritores alemanes, había que contar a Bürger, Hagedorn y sobre todo Haller, cuyos poemas se sabía también “en su mayoría de memoria”, según el testimonio de Borowski. También disponía de una gran tesoro de anécdotas, del que hacía hábil uso en la mesa, en animadas conversaciones con sus invitados. Porque Kant era —lo que no necesariamente se desprende de sus escritos filosóficos— un brillante anfitrión y conversador cuya urbanidad e ingenio en la conversación, también y precisamente con las damas, eran muy apreciados en la sociedad de Königsberg.

También como profesor de universidad podía confiarse a su memoria. Sus lecciones magistrales eran “completamente improvisadas” (Jachmann). Al parecer, había desarrollado para su actividad como científico un arte memorístico propio, que recomendaba a sus estudiantes para que ejercitaran la capacidad de su memoria. [p. 125] Según el testimonio de Borowski, consistía en imaginarse el conocimiento como “repartido en distintos recipientes en nuestra cabeza”, de modo que lo almacenado de esta forma se puede sacar en caso necesario del “cajón” correspondiente... una topografía en toda regla, en el sentido del arte memorístico de los retóricos, pero cortada a la medida de las necesidades filosóficas.

Tampoco en sus opiniones filosófico-pedagógicas Kant dejó duda alguna de que es necesaria cierta capacidad de memoria si se quiere participar de la cultura y de la ciencia. Por eso en su opinión hay que ejercitar la memoria ya en los años jóvenes, y sobre todo en el aprendizaje de idiomas no hay ningún camino que evite el esfuerzo de la memoria. También en disciplinas tales como la historia y la geografía le parece imprescindible “un cierto mecanismo” en el uso de la memoria. Por último, para todo el ámbito de la pedagogía Kant admite la vieja regla: “Sólo sabemos cuanto retenemos en la memoria (*tantum scimus quantum memoria tenemus*). Incluso advierte expresamente en contra de aprender sólo para algún examen, es decir “para el olvido futuro”.

Pero todo esto no son más que observaciones marginales en su obra filosófica. Porque junto a sus tres Críticas, las sucesivas de la razón pura, de la razón práctica y del juicio, Kant no escribió una cuarta Crítica concerniente a la memoria. Sólo desde puntos de vista prácticos, concretamente en sus lecciones sobre antropología didáctica y sobre pedagogía general, se ocupó con más detalles de la memoria y el olvido. En todo caso, no consideró necesario completar su sistema filosófico con una explícita teoría de la memoria. En él, como en otros pensadores de la Ilustración, la memoria no ocupa el centro de reflexión.

Así que en los pasajes de su obra en los que se dedica [p. 126] principalmente a la memoria, Kant da el mayor valor a imponer los principios racionales de la Ilustración también frente a esta capacidad intelectual. Por eso recomienda distinguir tres formas de memoria, que han de llamarse de la siguiente forma: memoria mecánica, ingeniosa y juiciosa. Estas tres formas de memoria le parecen al mismo tiempo niveles de rango. Van desde un trato con la memoria por entero carente de valor hasta uno racional, pasando por uno problemático.

La “memoria mecánica”, de rango inferior, no merece en modo alguno el aplauso del filósofo ilustrado, ni siquiera para la enseñanza escolar de los primeros años. Si los niños aprenden “meramente” (¡a Kant le encanta esta palabra!) de memoria y de forma mecánica, es decir, si tan sólo son adiestrados y amaestrados, no cabe esperar que “aprendan a pensar”.

Los reparos de Kant contra la memoria mecánica valen especialmente para la clase de religión. Si ésta se limita a que los niños aprendan a “recitar” un rígido lenguaje de fórmulas y se acostumbren de este modo a la “mera imitación, tarea únicamente de simios”, se les da un concepto pervertido de la devoción. La verdadera educación no se puede confundir con una “repetición meramente literal”. Lo mismo vale para cada nivel superior de transmisión del saber. Así que cuando Kant dicta una lección sobre filosofía general, para él está claro que esa disciplina, que no existe aún como ciencia, no puede

ser adquirida a través de la memoria. Sólo con un método “investigador” es posible acercarse a semejante ciencia.

Naturalmente, como Kant no puede por menos que reconocer, hay algunas ciencia que dependen más que otras de conocimientos memorizables. En ellas han destacado algunos humanistas y filólogos como “hombres prodigio de la memoria”. [p. 127] Estos autores, escribe, acarrear con sus logros memorísticos cargamentos de material científico que pueden ser elaborados por otras cabezas que han aprendido a pensar. Por eso Kant tampoco quiere hablar despectivamente de tales artistas de la memoria, lo que de todas formas hace cuando incluye una memoria de este tipo entre las potencias inferiores del espíritu y constata, resumiendo de forma bastante despreciativa:

Las potencias inferiores no tienen por sí solas ningún valor, por ejemplo, un hombre que tenga mucha memoria, pero ningún juicio. Un hombre así será un diccionario viviente. También son necesarios tales burros de carga del Parnaso que, aunque por ellos mismos no puedan aportar nada sensato, acarrear materiales para que otros puedan hacer algo bueno con ellos.

En segundo lugar, y en el rango medio de la inteligencia, Kant sitúa la “memoria ingeniosa”. Oculta bajo esta expresión está la vieja mnemotecnia, asociada al ingenio, que seguía teniendo adeptos en su época. ¿Qué debe opinarse de este arte retórico? No mucho, o incluso nada en absoluto, responde Kant, en tanto que se basa en que los contenidos de la memoria que han de ser preservados del olvido se asocien arbitrariamente con otras imágenes, de las que se supone que se memorizan mejor. Para Kant éste es un método absurdo, que termina por sobrecargar doblemente la memoria para cada objeto. Para la paradoja psíquica de que dos o más objetos vinculados se puedan recordar de forma más sencilla y duradera que los objetos individuales, el pensamiento racional de Kant no muestra comprensión alguna. Quizá también aquí su preferencia por metaforizar los contenidos [p. 128] de la memoria como cargas y cargamentos le haya vetado el acceso a tales consideraciones. Sea como fuere, Kant sólo puede ver en esto un procedimiento enteramente “disparatado”, carente de reglas y que no puede ser justificado por la razón. No cabe sorprenderse, pues, de que tras estas consideraciones críticas Kant establezca categóricamente: “No existe un arte de la memoria (*ars mnemonica*) como categoría general”.

Queda por discutir, en tercer lugar y en el máximo rango de la inteligencia, la “memoria juiciosa”. Deriva su nombre del juicio (*iudicium*), entendido aquí como la capacidad de hacer una selección razonable entre la masa de contenidos de la memoria. El juicio tiene, pues, frente a la memoria una inequívoca función reductora. Como ejemplo de memoria juiciosa, Kant menciona en primer término el sistema de Linneo de las especies naturales, que sin duda sigue dando que hacer a la memoria, pero, con toda su complejidad, está hecho de tal modo que de todos los puntos de vista imaginables de la taxonomía botánica y zoológica sólo uno, la reproducción, es la base de todo el sistema. Como otros ejemplos, Kant menciona la “topografía” de una biblioteca bien ordenada, así como el arte de abstracción de la cartografía. De este contexto forma parte también la idea cuasi-racional mencionada arriba de los “cajones” o “recipientes” en la cabeza, porque la que el propio Kant se orientaba mnemotécnicamente. De todas estas formas de memoria juiciosa, Kant no sólo espera una sensible reducción de los contenidos a almacenar, sino también una ayuda eficaz a la hora de llamar de forma rápida y fiable a la memoria lo olvidado en cada momento.

En estas consideraciones se aprecia que en Kant la [p. 129] memoria, si es que se le dedica atención, se ve continuamente limitada por el control de la razón, y en la mayoría de los casos se encuentra falta de legitimación suficiente. En concreto el “mero” aprender mecánico de memoria, pero también el arte de la memoria que juega “meramente” con sus asociaciones, han de aceptar ser expulsados de la casa de las ciencias. Sólo la memoria sometida estrictamente al juicio y obligada por él a muchas renunciaciones le parece al filósofo ilustrado lo bastante racionalizada como para colaborar a

“reflexionar y concluir por sí misma” en el ámbito crítico. En Kant se tiene casi la impresión de que el filósofo crítico se encuentra más a gusto en el olvido que en la memoria; porque quien olvida no es al menos un “recitador” y “ciego imitador” y, como ninguna opinión errónea se lo impide, puede también, como olvidador, actuar como “pensador autónomo” (*Selbstdenker*) y ser de este modo “realmente ilustrado” (*wirklich aufgeklärt*).

Para poder apreciar con más exactitud estas convicciones de Kant en todo su alcance, se recomienda ponerlas en relación con las prácticas de la escritura. Al hacerlo volvemos a partir de las “notas recordatorio” (Borowski) de las que Kant se servía en la ancianidad para apoyar su memoria natural, incluyendo la enigmática nota en la que Kant apuntó lo que era urgente olvidar. ¿Es ése un procedimiento adecuado para ayudar al menos a la memoria? De hecho Kant debía de estar convencido de ello, dado que en su antropología llama a la escritura “espléndido arte”, que puede compensar sin más la falta de una memoria natural. Esto ha de entenderse en Kant de forma enteramente práctica; el filósofo había adoptado la costumbre, sobre todo en sus paseos vespertinos (en los que no toleraba ningún acompañante que le hablara), de llevar consigo una pizarrita para anotar en seguida sus ocurrencias, [p. 130] y califica de “gran comodidad” ese tipo de apoyo a la memoria. También la nota de Lampe parece tener esta finalidad práctico-memorística. Incluso para nosotros esta relación resulta plausible, porque, si hemos leído los recuerdos de Wasianski sobre los últimos años de Kant, podemos recoger en la memoria, junto con las noticias acerca de la vida del filósofo, el nombre de su criado Lampe, lo que sin su plasmación en letra impresa no habría sido posible.

Vayamos ahora a la inversión que tanto extrañó a Wasianski. ¿Podía Kant esperar que olvidaría mejor y más rápido el nombre de Lampe tomando nota de su propósito de olvido? ¿Se puede fomentar no sólo la memoria sino incluso su contrario, el olvido, anotando algo? El propio Kant parece haber tenido una clara conciencia problemática de esta paradoja. Sobre la relación entre escritura y olvido, en vez de escritura y memoria, escribe en una ocasión, refiriéndose a Platón: “Uno de los ancianos dijo: El arte de escribir ha arruinado la memoria (en parte la ha hecho prescindible)”. Como comentario propio, Kant añade a esta cita de Platón: “Hay algo de cierto en esta frase”.

De hecho hay algo, e incluso bastante de cierto, en que la invención de la escritura, para la Grecia prehomérica, trajo por una parte a la humanidad un insospechado ensanchamiento de la memoria cultural, pero por otra tuvo que dar un golpe considerable a la memoria que hasta entonces funcionaba de forma “oral”. Si sólo se tiene en cuenta esta memoria natural, la escritura ha de ser calificada más bien de aliada del olvido que del recuerdo. La “revolución escritural” (*the literate Revolution*, según Havelock) ha vuelto pesada esta memoria natural, y a menudo el acto de escribir, o al menos anotar, [p. 131] va unido a una simultánea instrucción de borrado a la memoria natural que compite con lo escrito, tal como lo expresaba en una ocasión el escritor francés Bernardin de Saint-Pierre, en el siglo XVIII: “Lo que llevo al papel lo saco de mi memoria, y en consecuencia lo olvido” (*Ce que je mets sur papier, je l'ote de ma mémoire, et par conséquent je l'oublie*).

El próximo impulso o empujón lo recibe la memoria natural en la historia con la invención y difusión de la imprenta, desde finales del siglo XV. Ahora los libros, que Borges llama “simulacros de la memoria”, se vuelven accesibles para la generalidad. Desde entonces la memoria cultural está materialmente presente en muchas bibliotecas públicas y privadas, y si ahora hay muchas cosas que ya no es necesario aprender de memoria, se sabe a cambio dónde pueden ser encontradas fácilmente.

La memoria de la cultura ha respondido de forma epistemológica a cada uno de los dos impulsos innovadores que dieron ventaja cultural a la memoria manuscrita o impresa frente a la memoria natural. La respuesta al impulso innovador vinculado a la invención de la escritura es la mnemotecnia, desarrollada por la retórica de la literatura en prosa. Porque la mnemotecnia de la retórica ha sido hecha

para la prosa, que tiene que renunciar a auxiliares mnemófilos como el metro y la rima.

Al segundo impulso, la invención de la imprenta y los sucesivos reajustes en el almacenamiento del saber vinculados a ella, responde epistemológicamente la crítica intelectual de la memoria, primero con los moralistas (Montaigne), luego con los ilustrados, desde Descartes hasta Kant. Con radicalidad creciente, se pone en cuestión la ingenua acumulación del saber y sólo se da importancia, entre estas informaciones, a lo que se ajusta a los “cajones” y “recipientes” construidos por la razón. [p. 132] De este modo, la memoria natural es sometida a los criterios racionales del juicio. En muchos autores ilustrados, especialmente en Rousseau en su nueva pedagogía, se puede hablar de una guerra en toda regla entre la razón y la memoria, que se decide inequívocamente a favor de la razón y en perjuicio de la memoria.

También en Kant los frentes están claros. Por el lado de la memoria están los “recitadores”, por el otro los “pensadores autónomos”, entre los que se incluye el propio Kant. Estos últimos se distinguen en que, como Borowski dice de Kant, “buscan, sin la menor consideración hacia autoridad alguna (...), la verdad, la pura verdad, y difunden después lo encontrado”. En la ciencia de Kant, ésta es la diferencia que separa la mera enseñanza de la filosofía del auténtico filosofar. Sólo rechazando la memoria tal como imperaba en la filosofía académica de su tiempo, pudo Kant convertirse en el “gran destructor en el reino del pensamiento” (Heine) y en el “demoledor de todo” (Mendelssohn), aunque estas violentas metáforas no se adecuen al carácter de una persona de la que Borowski dijo: “La palabra ingenuidad expresa por completo a Kant”.

Volvamos a Lampe. ¿De qué clase era pues, en esa era ilustrada, la memoria de un hombre sencillo llamado Lampe (traducido del alemán al castellano: lámpara)? Naturalmente los biógrafos, que querían recoger la vida de Kant y no la de Lampe, no nos han dado información directa al respecto. Sólo de su sucesor, el de la fuerte voz, Kaufmann, escogido por el propio Wasianski, éste nos dice que al cabo de un tiempo estaba ya en condiciones de completar sin fallos las citas latinas de Kant cuando él ya no podía recordarlas enteras. ¿Le alegraría esto a Kant? [p. 133]

Sin embargo, en los escritos filosóficos del propio Kant podemos encontrar algunas indicaciones adecuadas para arrojar una luz sobre la memoria de Lampe, y con ello indirectamente también sobre sus propios recuerdos y olvidos. El problema que da ocasión al filósofo para estas observaciones es el del olvido, llamado también *obliviositas* en su lenguaje filosófico. El olvido es descrito por Kant muy gráficamente como un estado en el que la cabeza está “como un tonel agujereado”. Según la experiencia de Kant, los ancianos padecen especialmente este mal, pero no aparece por naturaleza, como inevitable manifestación de la edad, sino que en muchos casos es atribuible a que estas personas han echado a perder su memoria desde la juventud debido a toda clase de dispersiones. La desenfadada lectura de novelas, por ejemplo, es según estricta convicción de Kant una ocupación que acostumbra el espíritu a la dispersión y, por tanto, lo arruina para la reflexión. En consecuencia ya en el colegio hay que prestar atención a que las “distracciones habituales” no se asienten en la cabeza del alumno, porque de lo contrario se le estará educando para el olvido.

Quizá en el caso de Kant y su criado Lampe se podría pensar que al menos el filósofo, al que apenas podemos imaginar como alumno poco atento o devorador de novelas, habrá aprendido en su larga vida a evitar los riesgos de la dispersión y el olvido, mientras precisamente en el caso de Lampe habría que estar más bien preocupado a ese respecto. Pero lo ocurrido parece ser lo contrario. El propio Kant registra en una ocasión, como experiencia suya, que el “hombre común” (y naturalmente podríamos pensar en seguida en Lampe), en todas sus ocupaciones cotidianas, no tiene al parecer dificultad alguna para hilvanar [p. 134] los contenidos de su memoria sin mucho “razonar”. El erudito en cambio se ve constantemente asediado en su reflexionar por distracciones que le apartan de la clara

línea de sus pensamientos. Así lo atestigua, junto al relato del biógrafo Jachmann, el propio Kant. Durante sus clases, un botón que faltara en la chaqueta de un estudiante, y más aún la moda de los cabellos largos “a lo genio”, bastaban para causar una de esas distracciones del filósofo. Pero tampoco a un nivel más elevado se libra de tentaciones de este tipo, ya que según observa Borowski incluso el cargo de rector, que ejerció dos veces en la Universidad de Königsberg, y con gran fidelidad a sus obligaciones, le deparaba “muchísima dispersión”. Esta bien, pues, que un erudito así, amenazado por todas partes por las distracciones, tenga un criado Lampe —el “teórico” un “práctico” (Wasianski)— que como hombre común pueda descargar al caballero erudito de la tarea memorística de la vida cotidiana. Como podemos saber por Jachmann, esto ocurrió así totalmente. Cuando Kant reprochaba en una ocasión a su criado Lampe llevar excepcionalmente una librea amarilla en vez de una librea blanca prescrita, se enteró por su disculpa no sólo de que el criado pensaba casarse con esa ropa al día siguiente, sino también, para su gran sorpresa, de que Lampe ya había estado casado antes hacía muchos años.

Así pues, cuando el filósofo un día, por los motivos que fuere, despidió a este útil criado con su rectilínea memoria, las distracciones, especialmente, los “muchos y extraños pensamientos secundarios” relacionados con “asuntos domésticos”, jugaron su perturbador juego con el erudito con mucha más fuerza de lo que lo había hecho siempre. [p. 135] El propio recuerdo de Lampe, el cómodo sirviente de la memoria, bien pudo convertirse en una gran distracción, desmesuradamente torturadora, que paralizase el pensamiento del erudito de tal modo que éste, si quería seguir filosofando, tuviera que empezar por olvidar el nombre de Lampe.

Pero hasta ahora hemos dejado de lado un aspecto de la vida y filosofar de Kant que es importante para arrojar quizá una luz distinta sobre la nota del olvido concerniente a Lampe. Una de las razones por la que tres biógrafos a la vez publicaron una vida del filósofo en el mismo año de su muerte, 1804, es que en los últimos años de su vida Kant se vio afectado por un debilitamiento de sus facultades mentales que conmovió profundamente a su entorno de Königsberg, y que al cabo de un tiempo terminó en una total “impotencia psíquica” (Jachmann). Ese debilitamiento se manifestó sobre todo en una disminución, primero incipiente y después en rápido progreso, de su memoria, que quizá, si los síntomas pueden ser aún hoy interpretados correctamente, pueda diagnosticarse *avant la lettre* como enfermedad de Alzheimer. Esa espléndida, inmensa memoria, que tantos motivos de elogio había dado en su vida anterior, se disolvía en la nada, y con ella el genio del “mayor filósofo de su tiempo” (Jachmann). Una imagen lamentable se ofrecía a los amigos, y Jachmann —profundamente conmovido por el hecho de que el amado maestro ya no le reconociera un día— escribe: “El hombre que había asombrado con sus teorías a los sabios de Europa tenía que hacer que su vieja hermana, que jamás había comprendido la inteligencia y el lenguaje de su hermano, le apuntara las palabras necesarias para designar pensamientos completamente normales”. El mismo biógrafo intenta que el estado de Kant no se entienda en modo alguno como “enfermedad mental” sino como “debilidad de espíritu”. Esto recuerda con qué dificultades [p. 136] tuvo que luchar alrededor de cien años después el “loquero” Alois Alzheimer con sus colegas cuando quiso diagnosticar y tratar como una enfermedad completamente normal la dolencia que después llevaría su nombre.

¿Cuándo empezó esta dolencia —debilidad o enfermedad senil— en Kant? Los datos al respecto difieren. El que más lejos va es Wasianski, que es el que menos elogia la memoria de Kant y, en vista de su desaparición en la ancianidad, señala que el propio Kant escribe de sí mismo que ya en su primera juventud era bastante “olvidadizo”. ¡De hecho en una ocasión, jugando después del colegio, había olvidado su mochila con los libros en el lugar donde jugaba! En avanzada edad, recordaba bien los acontecimientos más antiguos, pero mal los recién ocurridos... lo que desde la perspectiva actual se

puede entender como una variación del conocido tema *Old men forget* (Shakespeare, *Enrique V*).

Pero en el mismo biógrafo encontramos también algunos síntomas observados con más exactitud. Así observa, por ejemplo, en sus conversaciones con Kant, que se van haciendo cada vez más entristecedoras, que éste domina el lenguaje cotidiano con grandes dificultades, pero el lenguaje especializado de las ciencias todavía con gran exactitud. Eso parece haber dificultado sobre todo las conversaciones en la mesa, para las que Kant había establecido la regla estricta de que no se podía hablar en modo alguno de cuestiones filosóficas y en absoluto acerca de sus propios libros. Finalmente, Wasianski llama la atención sobre un hecho que sucede en el año 1802, año en que el biógrafo reseñaba ya una cierta “disminución de su memoria”, observada incluso por el propio Kant. Precisamente por esa razón Kant cogió por entonces la costumbre de llevar notas y cuadernillos “para evitar la repetición y prevenir la multitud de entretenimientos”. [p. 137] Cuando en el verano de ese año se blanqueó el estudio de Kant y el filósofo tuvo que recoger sus cosas, quiso quemar todo el montón de notas que se habían acumulado hasta ese momento. No importa si hay que interpretar esta intención como expresión de su amor por el orden o como voluntaria estrategia del olvido, el caso es que el auto de fe no tiene lugar porque Wasianski ruega que se le entreguen los papeles como recuerdo. Como en ese momento Lampe ya llevaba medio año “eliminado”, posiblemente la nota de Lampe se encontraba también en ese legado en vida, como suele decirse hoy. De esta forma, al menos en lo que concierne a la posteridad, el propósito de olvido de Kant referente a su criado Lampe se convirtió en su contrario, y recordamos hoy a este fiel o quizá menos fiel servidor sobre todo porque el recuerdo de olvido de Kant arrojó sobre él tan curiosa luz.

No sabremos nunca si la nota produjo en Kant recuerdo u olvido, sobre todo porque alrededor de esa misma época los síntomas de la enfermedad de Alzheimer se extienden dramáticamente sobre la conciencia de Kant. En el gran olvido, nombre que también recibe esta enfermedad, se pierde también para nosotros el olvido o no-olvido de Lampe. ¿O quizá incluso podríamos sospechar que en la vida de Immanuel Kant la inolvidable separación de su familiar Lampe fue precisamente el acontecimiento que dio a la vida del filósofo el último empujón hacia el camino que llevaba a la noche del olvido? ¿No será quizá la nota de Lampe no recordatorio de un imperativo pragmático, sino expresión de la resignada entrega a la fatalidad del olvido, que cae sobre él implacable, y en cuya noche ahora ha de sumergirse? [p. 138]

## V. De los riesgos del recuerdo y el olvido

### 1. Amores olvidados, fielmente narrados (Casanova)

Tras estudiar Derecho en Padua, Giacomo Casanova (1725-1798) recibió con quince años los cuatro órdenes menores de manos del patriarca de Venecia. Ahora llevaba sotana, y también era reconocible como clérigo por su tonsura. La gente sencilla veía en él a un sacerdote, su abuela incluso a un “apóstol”. Estaba feliz con su nieto, con cuya vocación sacerdotal creía asegurada la salvación de su alma y quizá la de toda la familia.

El joven clérigo tiene que pronunciar su primer sermón en la iglesia del párroco Tosello. Elige como tema unos versos de Horacio. La idea disgusta al párroco: los poetas paganos no tiene cabida en la Iglesia. Sin embargo, pronto se ofrece al joven otra oportunidad de demostrar su valía como predicador; el 19 de marzo de 1741, a las cuatro de la tarde, ha de subir al púlpito y pronunciar el solemne sermón en honor de san José, el casto esposo de la Virgen María. Casanova redacta el sermón y se lo aprende de memoria, repitiéndoselo por las noches al ir a dormir y por las mañanas al despertar. No tiene problemas con la memoria, como ya se ha visto durante los estudios.

El joven clérigo Casanova ha tenido ya acceso, en torno [p. 139] a su esta época, a la sociedad refinada de Venecia. Así que justo el día de la festividad de San José es invitado a comer por el conde de Monreale. Se come bien, y se hace honor al vino. Casanova está a punto de olvidar sus obligaciones como predicador. Un mensajero tiene que ir a buscarlo. Casanova llega a la iglesia justo a tiempo.

Ahora el joven clérigo, cansado por la comida y aturdido por el vino, está en el púlpito, tiene ante sí los rostros de la comunidad congregada. La introducción al sermón, el exordio, todavía más o menos le sale, pero luego pierde el hilo, se trabuca. Los oyentes cuchichean, a duras penas contienen la risa. Entonces Casanova es presa del pánico, “pierde la cabeza”, y todo el sermón trabajosamente aprendido de memoria queda olvidado. Sólo con un desmayo medio fingido medio auténtico logra salir del paso. Se desmaya en el púlpito, su cabeza golpea pesadamente contra la pared. Inconsciente, es llevado a la sacristía. Su catástrofe (*mon désastre*) es completa, y el tan fatalmente olvidadizo Casanova ha sacado su conclusión: “He renunciado por completo a esta profesión” (*J'ai entièrement renoncé a ce métier*). El camino para la vocación erótica de Casanova está expedito. Empieza también con el párroco Tosello, o más exactamente con su hermosa sobrina Angela. Giacomo ama a Angela, Angela ama a Giacomo y está dispuesta a convertirse en su esposa. Pero hasta entonces guarda su virtud “como un dragón” y no concede al amante ni el más mínimo favor y libertad. La “codicia” de esta “negativa” Angela transtorna al amante por entero, y la contención que se le impone “le deseca”. El amor se convierte en tortura, tiene que “olvidar por algún tiempo a la cruel Angela”.

Le ayuda a hacerlo una estancia en el campo, donde, en casa de sus anfitriones, conoce a la hija del guardés, Lucía, de catorce años, que en [p. 140] su conmovedora ingenuidad le parece un ángel en figura humana. Durante días y noches Casanova lucha consigo mismo sin saber si debe seducir o no a la niña inocente. Finalmente, todo queda en que se limita a halagarla con tiernas palabras y termina su estancia en el campo sin asaltar la sede de su castidad.

Con la vuelta a Venecia, el amor hacia Angela entretanto olvidado se inflama de nuevo en él. Casanova vuelve a asediarla con sus deseos, y ella sigue manteniéndose firme... pero no del todo. Porque Angela pasa pronto una noche con sus amigas, las hermanas Nannette y Marton. Son más estas frívolas criaturas que la circunspecta Angela las que, por la noche, dejan entrar a Casanova en su casa y

al cuarto de ella. La única vela pronto se consume, y Casanova concibe las más hermosas esperanzas. Pero en la habitación oscura como boca de lobo empieza un juego de flirteo y confusión (en Casanova: *badinage*) en el que, entre las risas de las dos amigas de la coqueta y casta Angela, ésta logra que su amante no consiga atraparla en toda la noche. Es “una noche enojosa” (*une facheuse nuit*).

Furioso, Casanova abandona la ciudad y recoge en Padua su título de licenciado. En lo que a Angela se refiere, ahora va a olvidarla definitivamente. Pero para eso no basta con un título académico. Más bien experimenta auxiliares del olvido más eficaces en cuando vuelve a Venecia, a manos de las amigas hasta entonces apenas apreciadas, Nanette, de dieciséis años, y Marton, de catorce. Se acuerda, con el consentimiento de Angela, una repetición más feliz de la desgraciada noche. Cuando llega el momento y Casanova, equipado esta vez con una botella de vino de Chipre y una lengua ahumada, se presenta en el dormitorio, falta Angela. [p. 141] El amante se harta: “Se acabón. Detesto a Angela”. Pero la noche le dura lo bastante a Casanova como para conformarse bajo las sábanas con las dos compañeras que le quedan, un gozo de amor que Casanova anota haber disfrutado por primera vez en su vida (*une jouissance dont je goutais pour la premiere fois de ma vie*). Ahora Angela está definitivamente olvidada, y Casanova puede escribir, titulado este capítulo (I, 5) de la historia de su vida: *J'oublie Angéla*.

Todo esto lo sabemos, como ya decíamos arriba, por la autobiografía redactada por Casanova en lengua francesa y publicada largo tiempo después de su muerte con el título *Historie de ma vie*, que terminó en el año 1797, a los setenta y dos años, en el castillo bohemio de Dux. Allí era huésped del joven conde Waldstein, que le ofreció un último refugio poco antes de su muerte, cuando el mundo ya casi le había olvidado. Al conde Waldstein debemos también que con estos recuerdos de vida y amores Casanova se haya convertido en un maestro de la literatura erótica y un clásico de la literatura mundial. Una de las encantadoras peculiaridades y paradojas de estas “confesiones” (así dice el autor ocasionalmente, haciendo un guiño a san Agustín y a Rousseau) es que Casanova recuerde también con toda exactitud las circunstancias de su olvido.

Para poder escribir, anciano, estos recuerdos, lejos de los asuntos del mundo, Casanova ha fortalecido durante su vida su memoria —que como hemos visto le abandonó indignamente en una ocasión— mediante anotaciones, y ha conservado también muchas de las cartas que escribió y recibió. De esta forma, puede acordarse sin esfuerzo de las innumerables mujeres que amó en su vida. Pero jamás se jacta de la multitud de sus aventuras amorosas. Casanova no es un don Giovanni, y no tiene con él ningún Leporello que lleve el registro de sus numerosas “conquistas”. De las mujeres a las que ha hecho la corte [p. 142] incansablemente mientras le han quedado fuerzas, Lydia Flem dice, en su biografía de Casanova, que las amó “una a una”. Sin duda, en cada nueva aventura amorosa, que sus viajes por Europa le ayudan a encontrar, Casanova busca una y otra vez el placer de los sentidos, pero no le estimula lo que siempre es igual en este juego sino lo que satisface su “curiosidad” de manera distinta en cada caso. El amante de los libros que Casanova también fue quiere leer en cada mujer como en un libro, y eso incluye que, como lector, para poder abrir un libro tiene que cerrar otro. Así entre dos amores, entre dos lecturas, hay una cesura, que en el lenguaje erótico de la época de Casanova se llama olvido y de hecho, en el vértigo de los sentidos del siguiente encuentro, significa el olvido, pero siempre aquel que no excluye el recuerdo posterior.

Esto se ve claramente en la más bella de las historias de amor de Casanova, que trata de su encuentro con Henriette y forma dentro de sus recuerdos una pequeña novela de amor, cerrada en sí misma. Henriette, así se llama una joven “aventurera” que Casanova conoce por azar en una hostería, es francesa y viaja por Italia, disfrazada de hombre, en compañía de un capitán húngaro de sesenta años. Él no habla francés, ella no habla húngaro: se entienden por señas, apoyadas en algo de latín. La curiosidad de Casanova se despierta: *Qui est donc Henriette?* El conocimiento con la desigual pareja se

traba con rapidez, y Casanova queda encantado por la mujer, tan hermosa como inteligente y educada, que es dueña de un gusto natural y sabe hablar de geometría como un geómetra, y de filosofía como Cicerón en sus *Disputaciones tusculanas*. Toca el violonchelo como una concertista y aprende italiano en treinta días. ¿Quién es entonces esta “divina Henriette”?

Eso ni lo sabe el capitán húngaro ni lo averigua el curioso veneciano. [p. 143] La historia de la vida de Henriette es su secreto, lo que naturalmente incrementa el interés de Casanova. Pronto arde de amor por la francesa, y también ella le corresponde. El capitán húngaro, algo desbordado ya por la aventura, da su consentimiento y Henriette pasa a manos de Casanova y se convierte en su nueva amante. Al capitán, que ahora sigue solo su camino, le impone al despedirse el estricto mandato de no investigar su paradero y tratarla como a una desconocida en el futuro, si sus caminos volvieran a cruzarse. En una palabra: *Oubliez-moi*.

El estricto mandato de olvido deja pensativo al veneciano, que ha escuchado este diálogo de despedida, y da a entender a su nueva acompañante que posiblemente un francés pueda olvidar al serle ordenado, pero jamás un italiano. “Es fácil decir olvídate” (*Oubliez-moi est bientôt dit*), pero para él es impensable olvidar voluntariamente. Desde este intercambio de palabras, el motivo del olvido está presente en los pensamientos de la pareja.

Casanova y Henriette viajan, se aman, son felices. ¿Durará su felicidad? ¿Tiene que durar?, devuelve Henriette la pregunta, ¿es que *puede* acaso durar la felicidad? Poco a poco, Casanova averigua o adivina algunas cosas singulares de su vida. Henriette (o como se llame en realidad) procede al parecer de una familia de la nobleza provenzal, ha huido porque iba a ser internada en un convento y ahora es buscada por su familia. Difícilmente se podrá impedir que la encuentren. Eso significará la separación de Casanova. Esa amenaza pende sobre ellos. Henriette lo sabe, y su amante lo intuye también, pero durante largo tiempo no quiere saberlo o en todo caso no quiere verlo. Él, el virtuoso del olvido, no quiere olvidar en esta ocasión.

El nudo del drama se desarrolla en Parma. [p. 144] Un francés presente por casualidad allí, también él un curioso, reconoce a la aventurera. Van y vienen cartas entre Italia y Francia, y pronto ha llegado para Henriette la temida hora del retorno. Con el corazón oprimido, Casanova se somete al destino. Aún acompaña a Henriette hasta Ginebra, donde ambos se alojan en el hotel *Á la Balance*. Aún se les concede unos días, horas, minutos felices, luego un coche señorial se lleva a la aventurera nuevamente capturada a su patria provenzal. Atrás queda, en su hotel ginebrino, un Casanova profundamente triste, que desespera de la felicidad y del amor.

Le llega un mensaje de despedida. Al principio sólo contiene la palabra *Adieu*. Luego, Casanova descubre, grabadas con un diamante en una de las ventanas del hotel, otras palabras de despedida de Henriette. Contienen el motivo del olvido, que en secreto él siempre temió: “También olvidarás a Henriette”. Si este dato no es una mistificación, se plantea la cuestión de cuál es la auténtica redacción del texto. Las dos versiones no dicen exactamente lo mismo. Especialmente la palabra “también” de la versión de la autobiografía de Casanova supone una sustancial diferencia. ¿Ha reconocido quizá Henriette en su Casanova, en los tres meses de convivencia, a un artista del olvido, de forma que ahora está dispuesta a alinearse “también” en la fila de las amantes olvidadas? ¿O insiste, en la versión del casanovista detective aficionado, en que incluso el olvido, si “un día” se instala entre ellos, será un acontecimiento único?

La verdad de esta despedida parece estar, más allá de ambas hipótesis, [p. 145] en una carta que Casanova encuentra escrita de puño y letra de ella a su vuelta a Parma, y cuyo texto exacto recoge en su autobiografía. El párrafo de la carta concerniente al olvido dice:

Soy yo, mi único amigo, la que tenía que abandonarte. No hagas más grande tu dolor pensando en

el mío. Imaginemos que hemos tenido un sueño agradable, y no nos quejemos de nuestro destino, porque nunca un sueño tan agradable ha durado tanto. Ensalcémonos, pues, por haber sabido hacernos plenamente felices durante tres meses seguidos; apenas hay mortales que puedan decir una cosa así. Ojalá que no nos olvidemos nunca el uno del otro, y a menudo recordemos nuestro amor con el pensamiento para reavivarlo en nuestras almas, donde a pesar de nuestra separación nos alegraremos mucho más vivamente de él. Por eso, no hagas averiguaciones sobre mí, y si el azar quisiera facilitarte saber quién soy, compórtate como si no lo supieras. Permíteme decirte, mi querido amigo, que he puesto en orden mis asuntos y seré por el resto de mi vida tan feliz como pueda serlo sin ti. No sé quién eres; pero sé que nadie en el mundo te conoce mejor que yo. En toda mi vida futura ya no tendré más amantes, pero deseo que tú no tengas la misma idea. Quisiera que siguieras amando, e incluso que encuentres otra Henriette. *Adieu*.

¿Ha olvidado Casanova a Henriette? Como él escribe, no: “No la he olvidado”. Le creemos. Pero nunca volvió a ver a Henriette, aunque la buscó en la Provenza, donde ella vivía en su castillo. Se mantuvo oculta de él. Pero los dos amantes intercambiaron cartas amistosas hasta el final de su vida.

¿Priva esto de todo fundamento al olvido para Casanova, de una vez por todas? Puede que no del todo. Porque oigamos cómo sigue su autobiografía. [p. 146] Tras la lectura de la carta de despedida de Henriette, Casanova se queda unos días como paralizado. No come, no bebe, no está para nadie. Por fin, un amigo consigue arrastrarlo al teatro, *remedium amoris*. Allí ocurre en seguida lo que Casanova llama, en el título del capítulo siguiente, “una fastidiosa aventura con una actriz”. Ésta le contagia una desagradable enfermedad venérea, que le impone no menos de seis semanas de abstinencia. Es lo que dura una cura de mercurio. Durante este período, Casanova tiene ocasión de pensar de nuevo en Henriette y su profecía de olvido. Se avergüenza de haber querido olvidar tan rápido.

Llegados a este punto, nada sería más ilustrativo que tener a mano, paralelamente a la lectura de Casanova, una autobiografía de Henriette, y leer en ella con qué pensamientos y sentimientos vio esta mujer al hombre Casanova, y si por su parte le olvidó o no le olvidó. Esa autobiografía no existe, pero por la carta reproducida arriba, que nos ha llegado a través de Casanova, así como por algunos indicios fragmentarios de la investigación casanovista, podemos intuir la interesante lectura que nos hemos perdido. No es difícil adivinar la razón de que Casanova escribiera la historia de ese amor y Henriette no: Casanova era un hombre, Henriette una mujer. Si en los pasados siglos ya era poco frecuente que una mujer olvidara las normas del decoro femenino y usara la pluma como un hombre, era doblemente raro, y, hasta donde yo sé, no ocurría, que las mujeres osaran destacar en público en el precario arte del olvido. ¡Cómo iban a hacerlo! En la historia, fueron fácilmente desplazadas al papel de olvidada. O si no eran olvidadas del todo, como las Angela, Lucía, Nanette y Marton de Casanova [p. 147] (¡sólo conocemos sus nombres de pila, por así decirlo sus nombres en el juego!), sólo podemos tener un conocimiento intuitivo de sus sentimientos, porque ni escribieron nada ni probablemente sabían escribir. Lo que estas muchachas pensaron sobre el olvidar y el ser olvidadas está completamente cubierto por su silencio. En todo caso, podemos sospechar que, como un siglo largo después la “tía María” de la novela *La via del male* (1896), de la escritora sarda Grazia Deledda, peregrinaron hasta una imagen próxima para pedir a la Virgen el recuerdo de lo correcto y el olvido de lo errado, como se dice hacían las muchachas romanas ante la estatua de *amor lethaeus*. Aquí, en Cerdeña, encontramos excepcionalmente una mujer que como escritora ha registrado tales problemas del olvido. Pero lo ha hecho sólo de pasada, en una novela que por lo demás sigue líneas de acción muy distintas y muy masculinamente violentas.

Así que tampoco el libro que el lector tiene ahora ante sí carece de interesantísimos papeles femeninos, formados en gran parte por el olvido y más aún por el ser olvidado, pero faltan en toda la

línea las grandes autoras que hayan modelado ellas mismas desde su perspectiva este gran tema de la historia de la cultura. Lete es sin duda una diosa, pero —hasta ahora— no reina sobre la literatura femenina. Es éste un hecho y un fenómeno en la historia cultural del olvido que requiere a su vez una interpretación histórico-cultural. No me atrevo a decidir si calificarlo de lamentable mientras estas páginas blancas no estén mejor inscritas en la ciencia leteica, lo que sin duda en el futuro no dejará de ocurrir. [p. 148]

## 2. Una oda al olvido (Federico el Grande)

En el año 1737, tres años antes de subir al trono como Federico II de Prusia, para la historia Federico el Grande, el príncipe heredero Federico, de veinticinco años, escribió en su castillo prusiano de Rheinsberd, en lengua francesa, una “Oda al olvido” (*Ode sur l'oubli*). El poema consta de seis estrofas de diez octosílabos cada una, rimadas conforme al esquema de las grandes odas de Malherbe: [p. 149]

“Oda al olvido” [p. 151]

Enemigo fatal del estudio,  
Destructor de todo mi saber,  
Que arrebatas del más duro esfuerzo  
El trabajoso fruto:  
Olvido, rival de mi memoria,  
Deja ya de oponerte a mi gloria,  
Respetá mi intención;  
Quiero que me ilumine la razón,  
Y que de la virtud la ley severa  
Guíe toda mi acción.

De los héroes de Grecia el ejemplo,  
Inmortalizado por Rollin,  
Alza mi corazón a la sapiencia  
Que el carácter de aquellos personajes impregnó.  
Su valor y grandeza de espíritu  
Alimentan en mí la misma llama  
Que su ardor antaño avivó.  
Imito al justo Arístides;  
Que mientras Sócrates me guía,  
Alejandro anime mi corazón.

Cuando estudio, esperando  
Haber grabado en mi alma  
Cuanto de importancia han  
Producido la paz y la guerra,  
Busco en vano en mi memoria,  
Nada sé ya de la historia  
Que sabía hace un instante;

Como un surco volandero  
Que se traza por la arena  
Se lo lleva el menor viento, [p. 152]  
Igual haces perecer,  
Canalla y hombre de bien,  
El mérito y el poder,  
Nada sirven contra ti.  
¡Qué vana es nuestra grandeza!  
Olvidado está ya Eugenio  
Acaba de fenecer,  
Y del Olvido no le salvan  
Panteón ni funerales,  
Ni sus famosas batallas.

El amante se queja de que su amada  
Lo abandona con ligereza,  
Y Alcídón, que ahora tiene sus caricias,  
Ha triunfado de su orgullo.  
Eres tú el que causó ese perjurio;  
Ahora él gime, él murmura,  
Y para mejor vengarse de ti,  
Pone fin a su larga ausencia,  
Vence a olvido con presencia,  
Y pronto vuelve Chloris a ser suya.

Pero si causas alarma,  
También nos libras de males,  
Y que las penas que desarmas  
Cedan paso al dulce reposo;  
Y es esa amable magia  
La que nos hace tu apología.  
Nacimos para la desgracia; [p. 153]  
Pero sin ti habría más miserias.  
Y ni las mismísimas severas Parcas  
Hallarían quien las consolara en esta tierra

Hoy, 22 de enero de 1737, en Remusberg  
Federico

La “Oda al olvido” de Federico no es una gran obra. Está escrita en un francés todavía un tanto torpe y se basa en principio estrechamente en el tópico convencional de la memoria. Esto se percibe especialmente en la primera estrofa, que parece escrita por entero desde la idea de un estudiante aplicado. El olvido es apostrofado como molesto perturbador del aprendizaje. La segunda estrofa continúa esta idea y le da además un énfasis humanista. El modelo de Alejandro lleva entonces a la temática de la tercera estrofa. Su tema es la historia, especialmente importante para la educación de un príncipe, con los grandes hechos de paz y de guerra. Pero ni siquiera esta materia quiere quedarse en la memoria del príncipe heredero; lo que sabía “hace un instante” (*ce meme instant*) ha quedado ya olvidado.

Una también tradicional metáfora del olvido sirve de transición a la cuarta estrofa. Si la huella de

la memoria sólo es “un surco volandero” trazado en la arena, el menor soplo de viento se la llevará. Con esa imagen, el autor retoma el motivo de la *vanitas*, y en una imagen conocida, por ejemplo, por los *Trionfi* de Petrarca. En éstos, es el “ciego olvido” el que con el tiempo “triunfa” sobre justos e injustos, sobre el poder y el mérito. La ley de lo perecedero de todos los valores terrenales es probada después por Federico [p. 154] con un ejemplo de la historia más reciente. Es el del príncipe Eugenio, cuya muerte en el año 1736 era para el autor del poema un acontecimiento contemporáneo, tanto más cuando que el joven príncipe heredero ha luchado a sus órdenes en 1734 contra los franceses. El lamento por lo perecedero acuñado aquí para el general Eugenio —también él un príncipe—, que “acaba de fenecer” adquiere una expresa inflexión hacia la memoria con la ejemplar mención de los funerales y el monumento. El olvido triunfa aquí sobre la memoria.

En la quinta estrofa el principesco autor, casado desde hace poco, encuentra una clásica escena pastoril para el olvido en el amor. Chloris ha abandonado a su amante y ama ahora a Alción. Pero antes de que compadezcamos demasiado al amante, al que el autor no da nombre alguno, hay que tener en cuenta por qué motivos, según el texto de los demás versos, ha sido desplazado tan vilmente. Ha descuidado a su amada con una larga ausencia. ¿No es esto también expresión de un olvido? Por tanto, como ocurría ya en Ovidio, el *remedium amoris* de la coqueta Chloris parece consistir en curar el olvido *de él* con el *de ella*. La receta es eficaz, y el amante abandonado, según se dice literalmente, “Pone fin a su larga ausencia, / Vence a olvido con presencia”. De este modo, el recíproco juego del olvido tiene un final feliz.

En la sexta y última estrofa de su oda, Federico convierte la queja hasta entonces predominante contra el olvido en una “apología” del poder del olvido. Puede que siga prevaleciendo todo lo que ha alegado en su poema contra el olvido; pero ahora —*audiatur et altera pars*— tiene que presentarse como abogado de la defensa y alegar, en favor del olvido, que felizmente también nos libra del recuerdo de más de [p. 155] una desgracia y cuida de este modo de que podamos volver a dormir. Así que también tiene peso en el último verso de la oda, la palabra *consolateur*.

¿Por qué escribe esta oda al olvido el príncipe heredero de Prusia? ¿Es éste un tema próximo a un hombre de veinticinco años, que desde hace un año, recién casado, vive en su propio castillo de Rheinsberg, al que ya califica de su Sanssouci y en el que cree estar pasando “el verano de su vida”? Aquí toca la flauta y disfruta siendo el centro de una corte de la que ya, como después y con más claridad en Postdam, emana un resplandor intelectual. Pero el príncipe heredero también toma en serio sus obligaciones como futuro gobernante. Esto incluye, entre otras cosas, un estricto programa, autoimpuesto, de lectura y aprendizaje, al que dedica muchas horas del día y de la noche. Pero esta tarea no le resulta una carga, se siente como si su vida hubiera comenzado sólo hace un año, con su traslado a Rheinsberg. Escribe en una carta: “Nunca he vivido días tan felices como aquí”.

Preguntémoslo otra vez: ¿es que este hombre joven y feliz tiene, por así decirlo, algo que olvidar? Pues sí, muchas cosas indican que tenía un fatal acontecimiento que olvidar, que ya había caído con enorme peso sobre su joven vida algunos años atrás. Me refiero al grave conflicto que se vio obligado a sostener con su real padre, y, en relación con esto, a la muerte violenta de su amigo Katte en el año 1730, cuando Federico tenía dieciocho años.

Su padre, el rey Federico Guillermo I, fue para su país un déspota bienintencionado, y para su hijo un padre implacablemente severo, que sometió a su presunto sucesor en el trono a un férreo régimen educativo. El joven príncipe heredero siente tanto agobio ante ese entrenamiento embotador y castrense que planea la fuga a Inglaterra junto con su amigo, [p. 156] el teniente de la guardia Hans Hermann von Katte. El proyecto es descubierto, la fuga fracasada. El rey está fuera de sí con su “descastado hijo”. Un consejo de guerra decidirá sobre el “evadido teniente coronel Fritz” y su cómplice. Pero el tribunal se declara incompetente para juzgar el delito del heredero del trono. Sin

embargo, decreta “cadena perpetua” como pena por la planeada deserción del teniente Katte. El rey considera la sentencia demasiado suave, y la anula; con la omnipotencia del soberano absoluto, condena a muerte al acusado. El 6 de noviembre de 1730, Katte es decapitado con la fortaleza de Küstrin y, por orden expresa del rey, ante los ojos del príncipe heredero, obligado a contemplar la ejecución desde la ventana de la celda en la que guarda riguroso arresto. De nada sirve que Federico ofrezca a su inclemente padre su propia vida a cambio de la de su amigo. El rey no cambia de opinión, y Federico sólo puede gritar a su amigo, arrodillado ante el montón de arena del patíbulo: *Je vous demande mille pardon*, antes de que el verdugo ejecute la sentencia de muerte. Por tres veces consecutivas, Federico se hunde en un profundo desvanecimiento.

Las actas del proceso y otras fuentes históricas no dejan lugar a dudas de que esta cruel tragedia fue vivida por todos los implicados en ella como un drama ejemplar del recuerdo y el olvido. Ya el delito de abandono de las banderas es considerado por el consejo de guerra, esencialmente, como un delito de olvido, ya que el teniente Katte desertó “con olvido del juramento prestado”. También al propio príncipe heredero, aunque se libra de la misma pena, en una orden reservada se le reprocha su acto, “olvidado de Dios y del honor”, de forma que durante largo tiempo duda de si su real padre “perdonará y olvidará del todo” ese crimen.

Desde el punto de vista del rey, la ejecución del desertor [p. 157] ante los ojos del también desertor príncipe heredero es un ejemplo necesario para la educación de la memoria del mismo. La cabeza del amigo separada del cuerpo —comparable a la cabeza cortada de Bertrand de Born, coadyuvante a la rebelión, en el *Inferno* de Dante— debe grabarse profundamente en la memoria del príncipe, como inolvidable *imago agens*, para no desaparecer jamás de ella.

¿Ha alcanzado el rey su cruel objetivo educativo? En este punto tenemos que atenernos a indicios. En primer lugar, sobre la ejecución de Katte existe el testimonio de un compañero de su regimiento que asistió a ella, el mayor Von Schack. Éste declara sobre Katte, el 2 de diciembre de 1730: “No olvidaré mientras viva su constancia y denuedo, y he aprendido mucho de su preparación para la muerte como para desear aún menos olvidarla”. Si el príncipe heredero sintió el acontecimiento tan profundamente —al menos— como el mayor Schack, ha quedado oculto por el velo del triple desmayo. Pero el mayor general Von Lepel, que le visitó al día siguiente de la ejecución, testimonia que el príncipe heredero se había quejado con amargas palabras: “El rey cree que me ha quitado a Katte, pero lo veo en pie ante mis ojos”. Y un día después el capellán castrense Müller, que por encargo del rey ha de apelar a la conciencia del príncipe, tiene que objetar humildemente a su mandante que teme para Federico “una grave enfermedad del ánimo que no tenga salvación”.

Finalmente, Federico es indultado por el rey. Poco a poco, se le restituyen todos los derechos y obligaciones del heredero del trono. Y Federico se somete. Trabaja con celo y constancia en la hacienda estatal, y ya el 19 de diciembre de 1730 su nuevo mentor, su jefe de gabinete, Hille, anuncia al rey: “Su Alteza Real está [p. 158] contento como un jilguero”. ¡Extraño testimonio! El biógrafo francés de Federico Ernest Lavisse desaprueba semejante alegría, y sentencia que todo el drama fue puesto en escena por ambos protagonistas, el rey el príncipe heredero, con la misma “sobrehumana sangre fría”, que le deja a él, el biógrafo, igual de frío: “Sus penas no son de las que conmueven”. Sin embargo, en su estricto juicio el crítico biógrafo no valora siquiera la posibilidad de que Hille pudiera haber fingido ante el rey una progresiva curación del príncipe heredero de las consecuencias de su melancolía. Al fin y al cabo, hay que tener en cuenta que algunos años después el flautista de Rheinsberg decía de sí mismo en un verso en alemán, sin duda en tono distinto: “Soy un lugano que canta en su jaula”. Con la jaula no cabe pensar que se haga referencia al querido palacio de Rheinsberg sino más bien a la jaula del recuerdo y al jilguero o lugano del olvido de ella.

Tras esta mirada retrospectiva de Rheinsberd a Küstrin y de allí otra vez a Rheinsberg, vamos a

leer una vez más la “Oda al olvido” de Federico. En todo caso, si tenemos en cuenta que la época es la primera mitad del siglo XVIII, no podemos esperar de Federico una poesía de confesión. Sin embargo, las dos primeras estrofas, que daban al principio una impresión escolar, alcanzan más peso existencial si el lector tiene presente que aquí un joven que durante su adolescencia ha sido educado lejos de la literatura y la cultura recupera con placer y exaltación, hasta los límites de su capacidad, lo que durante tanto tiempo se le ha negado. También se habla en estas estrofas, tres años antes de subir al trono y de las primeras acciones bélicas del gobierno federiciano, de heroísmo e inmortalidad. En sus ejemplos, los generales Arístides (el de las Termópilas) y Alejandro (el de Issos) encierran en una pinza al pacífico Sócrates. [p. 159] Pero en la tercera estrofa se produce un aterrador fallo de la memoria. Todo lo memorable se le borra en la arena al que quiere aprender. En este punto de la lectura del poema, no se puede dejar de pensar en aquel montón de arena en la fortaleza de Küstrin en el que fue decapitado el teniente Katte... ¡si el viento borrara las huellas de sangre sobre esa arena! Porque no es un “canalla” sino un “hombre de bien” el que ha dejado allí su vida, por él, el príncipe heredero, que ahora se lamenta: “¡Qué vana es nuestra grandeza!”. El siguiente ejemplo, el del príncipe Eugenio, vuelve a apartarnos de este peligroso asunto. Yo quisiera leer también la quinta estrofa como una estrofa de distracción, tanto más cuando que el propio Federico fue en sus posteriores años de matrimonio el perpetuo ausente. Sólo con la última estrofa, en la que por primera vez en la oda se ensalza al olvido como bálsamo, volvemos a tocar el suelo de una honda melancolía más encubierta que revelada por las expresiones “mal”, “penas”, “desgracia” y “miserias”, pero que al mismo tiempo trasluce, por así decirlo, la sincera nostalgia del “dulce reposo”, digamos que de un Sanssouci.

Según esto, el autor de este poema tenía ya de joven, cuando quería seguir viviendo como príncipe heredero y prepararse para el cargo de gobernante de Prusia, algunas cosas que olvidar, que reprimir, en términos freudianos. ¿Se convirtió quizá por esta razón en el cínico que despreciaba a los hombres que describe el embajador francés, marqués de Valori, ya en los tiempos de Rheinsberg? Que el lector responda por sí mismo a esta pregunta, que merece quizá un análisis psicoanalítico. Pero en lo que concierne al olvido, llama la atención que Federico, ya en la primera carta que el 8 de agosto de 1736 escribió [p. 160] desde Rheinsberg —naturalmente en lenguaje francesa— a Voltaire, trate el tema de la memoria y el olvido. Federico empieza hablando de las obras de Voltaire, que permanecerán tanto en su memoria como su autor. Luego pasa a hablar de su propia memoria, y añade: “Conociendo la escasa extensión de mi memoria, hace mucho que vacilo al elegir aquellas cosas que considero dignas de ocupar espacio en ella”. Éste es ya casi un comentario de las primeras estrofas de su oda, escrita poco después y fechada el 22 de enero de 1737. Acompañada de una carta de 8 de febrero de 1737, envía a Voltaire la oda para que le dé su opinión crítica. En la carta, señala expresamente que, hasta donde él sabe, nadie ha tratado aún ese tema. Por lo demás, anima a Voltaire a tener con sus versos “toda la severidad de un maestro y la dura inflexibilidad de un censor”.

En una carta de abril del mismo año, Voltaire responde al ruego del príncipe heredero. Tras haber elogiado al principio a Su Alteza Real por honrar con el poema la lengua francesa y dignarse adornar la literatura francesa, aborda *en détail* los distintos versos y no ahorra las críticas. Las observaciones de Voltaire se pueden leer en su carta a Federico de 25 de abril de 1737. Realmente han sido tan “implacables” como el joven autor había deseado imprudentemente. Porque en su respuesta a Voltaire de 14 de mayo de 1737 Federico habla de una “condenación” de su oda y admite *en bloc* todos los errores que Voltaire ha encontrado en su “sincero” examen de los versos. Sin embargo, no se desanima por esta crítica y expresa su deseo de establecer contacto personal con el famoso autor francés, cosa que ocurrió, primero en una visita a Rheinsberg y luego, por un tiempo más prolongado, en Sanssouci, Postdam. Así empezó, bajo el signo del olvido, un memorable episodio de la historia de la literatura franco-alemanas. [p. 161]

### 3. Casos y acasos del olvido (*Tuttu, con brio*)

Los que mejor saben lo que es un caso son los médicos, juristas, teólogos y otros “casuistas”, que a menudo, para poder hacerse una idea acertada del correspondiente caso, tiene que ser también buenos contadores de historias. Y, naturalmente, todos ellos se interesan menos por los casos felices que por los problemáticos y desgraciados que también el olvido causa en abundancia. A continuación presentamos por tanto, en forma de nueve casos, una pequeña casuística del olvido, extraída de distintos géneros narrativos de la literatura universal.

#### Primer caso:

#### El profesor distraído (Valerio Máximo)

Ya hemos conocido en este libro al filósofo Immanuel Kant como profesor distraído (y que sufría por su distracción). Pero en la historia cultural del olvido no es él el modelo de este tipo de erudito olvidadizo, sino —dos milenios antes que él— el filósofo griego Carneades (*ca.* 214-*ca.* 129 a. de C.), de la escuela escéptica de la Academia ateniense.

Carneades goza de una fama un tanto ambigua dentro de la historia de la filosofía. En una visita a Roma como miembro de una legación filosófica de Atenas, arriesgó su fama como científico pronunciando en dos días sucesivos ante su auditorio romano dos conferencias sobre la justicia, y ello *in ultramque partem*, es decir, una vez *a favor* y otra *en contra* de la justicia. El texto de las dos conferencias no se ha conservado, así que no podemos estimar cómo un filósofo defendió, con dos argumentaciones contradictorias, el escepticismo, [p. 162] en su opinión recomendable ante todos los grandes conceptos.

Con buena o mala fama, Carneades tiene que haber sido en todo caso un filósofo tan penetrado de la erótica de la ciencia y la erudición que en su vida no había lugar para otra cosa. Para todo lo que afectaba a su existencia era un “despistado” sin esperanza, y se olvidaba tanto de sí que las personas de su entorno no sabían qué hacer para que se alimentara. Cuando estaba a la mesa, cuenta el compilador de anécdotas romano Valerio Máximo, olvidaba regularmente llevarse la cuchara (el tenedor aún no se había inventado) a la boca. Su mujer o compañera Melissa (su relación con Carneades es objeto de discusión entre los autores) tenía que alimentarle como a un niño (una fuente posterior dice: como a un pajarillo). Era así de despistado, de olvidado de sí.

¿O no lo era? Ésa es una pregunta que plantea con razón el historiador Gadi Algazi, al que debo también las referencias a las fuentes antiguas y medievales, y sugerencias para entender esta anécdota. Porque naturalmente se puede decir, casi con la misma justificación, que Carneades no era precisamente despistado para los problemas de su ciencia, y tenía inamoviblemente presentes sus eruditos pensamientos incluso durante las comidas. En este sentido, no se dejaba distraer en lo más mínimo, y no permitía un instante al peligroso enemigo, el olvido, que le apartara de su reflexión. “Sólo”, desde la perspectiva de su fiel Melissa se ve en él la otra distracción, la distracción vital, y en la mesa con más claridad que en ningún otro sitio. Porque si Melissa no le hubiera llevado a la boca la mano con la cuchara, este distraído profesor, por sutiles y sublimes que fueran sus pensamientos, no habría podido sobrevivir en el mundo real, el mundo de Melissa. [p. 163]

Segundo caso:  
La viuda olvidadiza de Éfeso (Petronio)

La historia de la viuda de Éfeso que olvidaba con rapidez aparece por vez primera en el escritor latino Petronio (siglo I d. de C.), en un episodio de su novela *El satiricón*. Eumolpio se llama el narrador, y sus divertidos oyentes son marineros. Después de Petronio, otros muchos autores de la literatura universal repitieron la historia, de manera que La Fontaine, al comienzo de su narración *La Matrone d'Éphese*, se pregunta si conseguirá renovar una vez más una historia contada y recontada con tanta frecuencia. Pero estas dudas no le impidieron transformar la vieja historia de Petronio en una nueva parábola con moral masculina: “La mujer siempre es mujer” (*La femme est toujours femme*). Ha habido después otras muchas versiones de este motivo itinerante, hasta llegar al entremés de Jean Cocteau “La escuela de las viudas” (*L'École de veuves*, 1936), que sigue el famoso modelo de “La escuela de las mujeres” (*L'École des femmes*) de Moliere, y cuyo contenido bien puede ser llamado escuela del olvido.

¿Qué pasó en Éfeso? Un anciano ha muerto. ¿Le olvidará con rapidez su viuda (en Petronio *matrona quaedam*)? Parece que no, porque esta joven y hermosa mujer ha decidido seguir a la muerte al fallecido esposo. Así que se hace encerrar con su fiel criada en el panteón del esposo muerto, y espera su propia muerte por hambre: “un ejemplo de amor y fidelidad” (Petronio), “un adorno del género femenino” (La Fontaine). Cocteau alega un motivo más para esta heroica decisión: quiere dar una lección al mundo, especialmente al mundo femenino y sobre todo a su envidiosa y voluble cuñada, incapaz de imaginar siquiera tanta fidelidad. [p. 164] “El futuro guardará mi nombre. Quizá llegue a tener un busto de oro en la columnata del templo, y las malas esposas se ruborizarán cuando pasen ante mí”. Así pues, la viuda va a morir por la perenne memoria de sí misma.

Pero sucede que en el mismo cementerio tres delincuentes ejecutados cuelgan de la cruz (según Petronio) o de la horca (según La Fontaine y Cocteau). Un guardián es responsable de que nadie robe los cadáveres para enterrarlos honorablemente. Pero al guardián le llama la atención la solitaria tumba con las dos mujeres, que, al cabo de cinco días de hambre, han empezado a dudar de que su sacrificio sirva de algo (en Petronio: *Quid proderit?*, en La Fontaine: *Qu'importe?*). El guardián alimenta, con buenas palabras y una modesta cena, el deseo de vivir que está brotando, y cuando las dos mujeres han probado las comidas, también el amor comienza a brotar. No pasa mucho tiempo antes de que la vida de la hermosa viuda prosiga felizmente con su segundo marido, el guardián. Así, por una vez en la literatura (con mucha más frecuencia en la vida), la comida y el olvido son aliados, y la vida, en alianza con ambos, ha vencido.

Pero aún amenaza un peligro. Mientras en la tumba del marido muerto florece el nuevo amor, fuera en el cementerio es robado el cadáver de uno de los tres criminales que había que vigilar. Esto significa máximo peligro para el vigilante; puede perder su vida (Petronio) o su posición (Cocteau). ¿Qué hacer? Una descarada ocurrencia (en Petronio, de la viuda; en La Fontaine, de la criada; en Cocteau, del guardián) salva la situación. Con el acuerdo de todos los implicados, el cadáver del hasta hacía poco amargamente llorado esposo es colgado de la cruz o de la horca. Es un pequeño servicio que aún puede rendir a los vivos, [p. 165] porque —dice Cocteau— “Un muerto es un muerto”. Por tanto, entre los vivos, al menos en Éfeso, vale decir: Quien está olvidado, está olvidado.

Tercer caso:  
Una intriga de olvido en el harén (*Las mil y una noches*)

Al califa Harun al-Raschid no todo le va como debería en lo que al amor respecta. Entre las esclavas de su harén, hace mucho que ama a una belleza a la que sin embargo, últimamente, ha postergado un poco. ¿La ha olvidado acaso? Han discutido, y la esclava, a la que aflige el enfado, busca consuelo en el vino, prohibido por el profeta.

Una noche, el califa se encuentra a esa esclava dando tumbos, borracha, por el palacio. Precisamente eso inflama de nuevo su pasión, y tiende los brazos hacia ella para abrazarla. Pero la esclava esquiva su deseo y le consuela con promesas para el próximo día: entonces estará mejor preparada para su llegada. Cuando al día siguiente el califa le hace anunciar por un criado que irá a visitarla en sus aposentos, ella se niega a recibirle y le envía el siguiente mensaje: “El día claro borra las palabras de la noche”.

¿Cómo hemos de entender el rechazo de la esclava? ¿Por qué “olvida” de día la promesa hecha por la noche? ¿Quizá porque el califa ha olvidado antes a la amada? Entonces el califa se encuentra en el grotesco papel de un olvidador olvidado. Pero ¿puede permitirse el “emir de los creyentes” semejante desaire? ¿Habrá jugado la esclava a un juego demasiado peligroso?

Veamos cómo sigue la historia. Para nuestra sorpresa, el drama del olvido en el harén de Bagdad se resuelve de forma pacífico-poética. [p. 166] El califa está impresionado por la sabiduría de la frase de la esclava: “El día claro borra las palabras de la noche”, y da a sus tres poetas de la corte, Al-Raqasi, Abu Mus'ab y Abu Nuwás, el encargo de que cada uno de ellos componga al instante un poema cuyo verso final reze: “El día claro borra las palabras de la noche”.

Así ocurre. De los tres poemas que se le presentan, distingue con premios los versos de los poetas Al-Raqasi y Abu Mus'ab. En cambio, el siguiente poema del poeta Abu Nuwás se va de vacío:

*Largo fue el amor, más estuvimos lejos.  
Reñimos; más de nada sirvió la riña.  
La encontré embriagada, de noche, en palacio;  
Mas era casta incluso en la embriaguez.  
De sus hombros la túnica derribó el jugueteo;  
También cayeron prestas las otras ropas.  
De la rama colgaban delicadas manzanas,  
El viento sacudía las caderas.  
Dije: ¡Dale a tu amado fiel promesa!  
Y ella dijo: Mañana se cumplirá.  
De mañana fui, y dije: ¿Tu palabra? Y ella dijo:  
El día claro borra las palabras de la noche.*

Desgraciadamente, no sabemos si el califa consumó su amor con su olvidadiza esclava. ¿Olvidó generosamente, tras estos versos del indiscreto poeta que de forma tan arriesgada se acercaban a la realidad, su peligroso olvido? ¿Se reiría quizá a pesar de todo? [p. 167]

Cuarto caso:

*Mutabor...* y nada de risas (Hauff)

Una vez más, volvemos a Bagdad. Allí reina ahora el califa Jasid. Le asiste en los asuntos de gobierno su hombre de confianza, el gran visir Mansor. Los dos se aburren, no pasan muchas cosas en Bagdad.

¿Cómo pone en marcha el cuentista alemán Wilhelm Hauff (1802-1827) la acción del cuento “La historia del califa cigüeña”? Un mercader se instala ante el palacio, y ofrece toda clase de mercancías. El califa y su gran visir le compran esto y aquello, y finalmente llama su atención una lata con un polvo negro acompañada de un papel con extraños signos caligráficos. Selim el Sabio los descifra. El documento explica, en latín, que todo el que aspire ese polvo y diga al mismo tiempo la palabra latina *Mutabor* se podrá convertir en el animal que elija y entenderá el lenguaje de los animales. Esta metamorfosis no conlleva peligro alguno, porque el que la practica no tiene más que hacer tres reverencias hacia Oriente, pronunciando otra vez la palabra mágica *Mutabor*, para volver a su figura humana. En todo caso, y ésta es la única condición, durante ese juego de aspiraciones y metamorfosis bajo ningún concepto debe reír, o la palabra mágica caerá instantáneamente en el olvido.

El califa se arriesga al experimento. En las inmediaciones de un estanque próximo en el que puede verse una pareja de cigüeñas, el califa y su gran visir prueban los polvos de la metamorfosis y en el acto —*Mutabor*— se convierten en dos cigüeñas. Y, naturalmente, entienden el “cigüeñés”.

Resulta divertido para el califa cigüeña y su también emplumado [p. 168] acompañante escuchar el parloteo de la pareja de cigüeñas, y deducir de él que también la vida de una cigüeña es bastante humana. Pero aún más divertido les resulta mirar a la joven cigüeña probando toda clase de fantásticos pasos de baile para lucirse en una fiesta cigüeñil. Y entonces las dos recientes cigüeñas no pueden contenerse más, y estallan en una “irresistible carcajada”... para su gran desgracia, porque eso es lo que no debían de hacer si querían volver a transformarse en personas. Y de hecho ya no les sirve de nada hacer tres reverencias a Oriente y tratar de recordar la palabra mágica. La han olvidado, y su desesperado intento no pasa de un ridículo “Mu-Mu-Mu...”. Siguen siendo cigüeñas, y tienen que ver desde los tejados de Bagdad cómo Mirza, hijo del enemigo mortal de Jasid, es investido con el califato.

Pero los cuentos románticos de Hauff no suelen terminar tan cruelmente. Una fea lechuza, que también está hechizada, acude en ayuda de las cigüeñas, y uniendo sus destino escuchan al mago perverso que les ha causado a todos la pérfida metamorfosis la palabra olvidada: *Mutabor*. Con su poder, las cigüeñas vuelven a ser califa y gran visir, la lechuza resulta ser una hermosísima princesa, también hechizada, con la que el califa se casa de inmediato, y el mago y su hijo Mirza son castigados. De este modo, todos los peligros causados por la risa y el olvido son conjurados al final.

Wilhelm Hauff escribió su cuento “La historia del califa cigüeña”, y los otros cuentos que conforman el *Almanaque de cuentos. Año 1826*, “para hijos e hijas de las clases formadas”. De ellos (a los menos de los varones) le cabía esperar que estudiaran latín en el instituto y tuvieran también que memorizar formas verbales tan complicadas como *mutabor*, “yo seré transformado”. Una vez aprendida y razonada su estructura gramatical, esta forma [p. 169] verbal ya no es un especial problema memorístico, suponiendo que la clase de latín se imparta con la debida seriedad.

Por eso en este cuento es una ocurrencia especialmente atractiva por parte del autor unir el motivo del olvido con el de la risa. Califa y gran visir, que como árabes tenían que sentir el peso del latín al menos tanto como en Alemania en el siglo XIX los niños de las clases cultas, sólo podían esperar retener en su memoria la palabra mágica si ningún acontecimiento gracioso les hacía reír y les apartaba, por tanto, de la seriedad de la vida. Porque no caben risas con la memoria. La risa se alía mejor con el olvido, y donde más prospera —“Mu-Mu-Mu...”— es en el límite entre el olvido y el recuerdo. Pero al final en este cuento no es el alegre olvido el que triunfa, sino el alegre recuerdo del califa, que en sus horas de ocio imita al gran visir como cigüeña, para alegría de la señora califa y de sus hijos. Ojalá que éstos nunca olviden la palabra mágica *Mutabor* (y todo lo demás que haya que tener en la cabeza en el colegio).

Quinto caso:  
Gran desorden en casa del pequeño Sansón (Heine)

Nos detendremos aún un momento en el Romanticismo y acompañaremos, leyendo a Heinrich Heine (1797-1856), a un noble polaco, el señor Schnabelewopski (el que se ría al leer este nombre lo olvidará de inmediato), en su viaje por Europa. Llega a Leiden, donde se aloja en la posada “La vaca roja” y entabla en seguida una relación amorosa con la posadera, lo que, entre otras cosas, mejora la comida. De ello se benefician también los otros huéspedes, de los que el viajero nos habla en sus memorias. [p. 170]

Todos ellos son originales. Uno de ellos es el pequeño Sansón. De él nos dice Heine, en el papel del narrador señor de Schnabelewopski, que como judío es un deísta apasionado y venera en Dios al “relojero” del universo. Sin embargo, los otros comensales de la posada “La vaca roja” resultan ser ateos, y sus burlas hacen sufrir no poco a nuestro deísta.

El caso se plantea porque el pequeño Sansón cuida temeroso de que nadie mueva en su habitación ni el menor objeto. Porque, dice el narrador, “sus muebles y demás efectos le servían de ayuda, conforme a los preceptos de la mnemotecnica, para fijar en su memoria toda clase de datos históricos o frases filosóficas”. ¿Puede esto salir bien? No, si hay una criada que quiere limpiar. En ausencia del estudioso Sansón, saca resuelta un viejo baúl de la habitación y vacía además los cajones de su cómoda. Se produce la catástrofe para la memoria. Porque cuando el pequeño Sansón vuelve a casa, no halla nada en su sitio en el familiar paisaje de su memoria. Todo está confundido y olvidado: los datos de la historia asiria no menos que las pruebas de la inmortalidad del alma, trabajosamente recogidas y localizadas en buen orden en los cajones de la cómoda.

El narrador de la historia no dice a sus lectores cómo siguió funcionando la mnemotecnica del pequeño Sansón después de este accidente. ¿Pudo restablecer el perdido orden de su memoria? ¿Se rió la criada —una tardía sucesora de la criada tracia del filósofo griego Tales— del mnemotécnico, o incluso él de ella? Con seguridad, los comensales se rieron de ambos, y Heine, el satírico, se ríe una vez más de todos, porque para él el arte de la memoria, practicado en los colegios, forma parte desde hace mucho de las cosas risibles de una edad oscura que sólo para reírse de ellas se puede arrebatar el merecido olvido. [p. 171]

En el texto de Heine se habla más veces del pequeño Sansón, al que se distingue del modo más prolijo del gran Sansón, rebosante de fuerza, de la historia bíblica, pero ya no en relación directa con la confusión topográfica en la posada de Leiden. El joven tiene un final trágico. En una nueva disputa religiosa con el gordo Driksen, al que no puede ganar para el deísmo, la discusión teológica da paso a un duelo con armas blancas, en el curso del cual el débil Sansón, cuyos bracitos, “lamentablemente delgados”, apenas pueden sostener la espada, es gravemente herido de una estocada en el pulmón.

¿Se ha producido esta disputa y desgracia sólo porque el pequeño teólogo no ha podido ordenar sus pruebas de la existencia de Dios, irremediamente enmarañadas tras la adversidad en el paisaje mnemotécnico de su habitación? ¿Ha sido quizá sólo por eso por lo que no ha podido convencer al gordo Driksen de la verdad de sus opiniones deístas? Una infección pone fin a la vida del pequeño Sansón. Con esto termina el fragmento en prosa titulado “De las memorias del señor de Schnabelewopski”, una historia para reír y un poquito también para llorar. Una historia de Heine.

Sexto caso:  
Hanno Buddenbrook se atasca (Thomas Mann)

En la casa Buddenbrook de Lübeck aún se ríe gustosamente. Porque la familia prospera, y el negocio florece. Así que Thomas Mann (1875-1855) hace empezar su novela con una despreocupada carcajada. Tony, de ocho años, pulcramente vestida, está sentada en las rodillas de su abuelo, el acomodado propietario de la empresa [p. 172] y cónsul Johann Buddenbrook, y ha de recitar el catecismo luterano en presencia de la cónsul y otros miembros de la familia. La cónsul inicia un importante artículo de fe: “Creo que Dios me...”. La muchacha piensa esforzadamente un momento y recita luego, con creciente seguridad, el artículo entero: “Creo que Dios me ha creado junto con todas las criaturas...”.

Aquí el narrador interrumpe ya el discurso memorístico de la niña devota y sumisa y describe el placer de memorizar que el recitado mecánico ha causado en el espíritu de la pequeña catecúmena. “Cuando se ponía en marcha —pensó—, era una sensación como cuando en invierno bajaba con sus hermanos en el trineo pequeño por el Jerusalemberg; uno dejaba de pensar, y no se podía parar aunque se quisiera.”

Así que la memorización del catecismo es como una superficie resbaladiza, demasiado resbaladiza. Porque ahora, en el texto del catecismo sigue la lista sumaria de todo lo que Dios, en su gracia y bondad, ha creado en el mundo, y entonces en la mente de la pulcra Tony se mezclan toda clase de deseos de niña con la lista, y sigue recitando: “Además de vestidos y zapatos, comida y bebida, casa y granja, mujer y niño, campo y ganado...”.

Por fin le ha llegado al abuelo y cónsul el momento de estallar, de puro placer ante la declamación, en una carcajada largamente contenida a la que en seguida se unen los miembros de la familia presentes. El narrador cuenta incluso que el anciano señor sólo ha organizado el “pequeño examen” con su nieta para poder burlarse con ese motivo de las verdades de fe del catecismo cristiano-protestante (según la mujer del cónsul: “lo más sagrado”). Hace mucho que para el comerciante de Lübeck es ya algo arcaico aceptar las verdades, sagradas o profanas, con la mera memoria, en vez de examinarlas con el entendimiento. [p. 173] Sólo los niños acceden de esa manera tan anticuada a la religión, y él constata divertido que también a ellos “se les borran los pensamientos” al memorizar.

Antoine Buddenbrook, llamada Tony, es un buen conejillo de indias para tales experimentos memorísticos. Encarna entre los Buddenbrook, a lo largo de toda la novela, la memoria viva de la familia y de la empresa. Le ocurra lo que le ocurra —tres matrimonios fracasados, el uno cada vez más desgraciado que el otro—, vive por entero de esa vieja memoria y de su prestigio, incluso cuando un presente inane hace mucho que ha oscurecido el brillo del pasado.

En agudo contraste con Tony, la artista de la memoria, su hermano menor, Christian, que regresa a la patria tras ocho años de ausencia, representa el total olvido de todo lo que conforma la tradición familiar y empresarial de los Buddenbrook. Siempre que se habla de la memoria del comerciante hanseático, Christian (“Krischan”) no presta atención. Sin duda lleva el apellido Buddenbrook, pero no tiene una memoria Buddenbrook. Sin embargo, sí tiene una espléndida memoria anecdótica para sus vivencias y aventuras en Valparaíso o en las calles de mala fama de Hamburgo, igual que tiene una excelente memoria neurótica para los síntomas de sus incontables enfermedades. Por ejemplo, “no olvidará nunca”, para espanto de toda la familia, cómo conoció a su “en absoluto inferior” Aline Puvogel.

Pero llega otro día, un día festivo. La familia Buddenbrook tiene razones para celebrarlo. La empresa cumple cien años. Y el actual propietario de la misma, Thomas Buddenbrook, disfruta, como cónsul y senador de la vieja ciudad hanseática de Lübeck, de un prestigio mayor que ningún otro Buddenbrook antes que él. Sin embargo, con las tareas [p. 174] cotidianas y las preocupaciones comerciales está a punto de olvidar el inminente jubileo. ¿Se lo recordará alguien? Naturalmente, lo hace Tony, que se sabe en unión con todo su entorno: “¿Crees que la ciudad podría olvidar el

significado de este día?”.

El día festivo empieza para el senador con migraña. Sin embargo, asume todas las tareas de representación que el jubileo lleva consigo. Primero, en el salón, recibe la felicitación de la familia, entusiasta incluso la de la normalmente tan fría esposa, Gerda. Luego se hace entrega del regalo, la gran placa que celebra la memoria centenaria de la empresa. Muestra los retratos de los cuatro propietarios de la firma, y en letras de oro bajo cada imagen sus nombres y fechas. También está representado el actual propietario, el primero que ha sido senador: “¡Qué día!”.

Pero antes de que empiece la parte oficial del programa de festejos, al senador aún le espera un especial acontecimiento. Su único hijo Hanno espera en el salón para recitar un poema con motivo del aniversario. Se sitúa junto al piano, donde hasta hace poco estaba la placa. Miradas expectantes se dirigen al joven. “Himno al pastor”, de Uhland. Luego los versos, adecuados a la solemne ocasión: “Éste es el día del Señor”. Sin embargo el padre, severo, interrumpe el recitado. Su hijo ha olvidado la reverencia inicial, y muestra además una actitud flácida. Aún recita otro verso: “Estoy solo en la vasta campiña”. Luego, Hanno Buddenbrook se atasca definitivamente. ¿Qué le ocurre al muchacho? Normalmente aprende muy bien, y se sabe de memoria muchos poemas de la colección *Des Knaben Wunderhorn*. En todo caso, a menudo le abruma el exceso de sentimiento al leer y aprender los versos. Nunca ha podido “decirlos” en público.

Pero desde el punto de vista de la opinión pública, [p. 175] incluida la persona pública del senador Buddenbrook, este fracaso tiene otro significado. Ha puesto ignominiosamente de manifiesto que Hanno no tiene suficiente fuerza vital como para sostener la memoria del apellido Buddenbrook. Con él, hay que temer que la familia, que la empresa, se atasquen de pronto en su avance histórico. Así ocurre de hecho. La “decadencia de una familia” (tal es el subtítulo de la novela) es imparable. Y más adelante Hanno hará patente la ruina una vez más cuando en el registro familiar, debajo de su nombre, trace “con pluma de oro una hermosa y limpia raya doble a lo largo de la hoja”, una raya de olvido y de final porque: “Creía... creía... que no habría nada más”.

#### Séptimo caso:

#### Mnemotecnia y letotecnia (Luria)

Este caso está, como suele decirse, tomado de la vida real. Se trata de un caso médico, publicado en el año 1968 por el médico y neuropsiquiatra ruso Alexandr Romanovich Luria ((1902-1977) tras treinta años de observación de un paciente, con el título *Un pequeño folleto sobre una gran memoria: el intelecto de un mnemonista*, un libro traducido a caso todas las lenguas occidentales, que se ha convertido en un clásico de la literatura sobre la memoria. En principio el título no apunta al problema de un arte del olvido, porque el paciente Seresevski, cuya historia se cuenta, no sufre de amnesia sino de una memoria casi patológica, pero en todo caso desmesurada (hipermnesia). Sea lo que sea lo que este hombre experimenta, aprende, vive, pasa infaliblemente a su memoria y se mantiene en ella por tiempo ilimitado. Es un hombre que no puede olvidar nada. ¿Estamos ante un problema terapéutico? [p. 176] Al principio no parece que así sea, porque Seresevski se adapta a su hipermnesia, que también tiene sus ventajas, y presenta en público su arte memorístico. Se convierte en mnemonista profesional, que en el escenario deslumbra a sus espectadores con fantásticos logros memorísticos. En el curso de sus puestas en escena, este hombre de memoria al que el público pide proezas cada vez más difíciles ha mejorado su memoria natural mediante toda clase de prácticas, con lo que de paso, sin ninguna clase de referencia histórica, ha descubierto por su cuenta y utilizado sistemáticamente la mnemotecnia especial de la antigua retórica.

En lo que concierne a nuestro problema en sentido estricto, un capítulo de la historia del doctor Luria lleva el título: “El arte del olvido”. Porque el autor, que en este sentido es comparable a Freud, no se interesa sólo por las ilimitadas prestaciones de una memoria única sino además por toda la estructura intelectual de este hombre, que tiene considerables dificultades para formar un sencillo concepto general como “perro”, para lo que hay que olvidar tantas propiedades individuales de tantos perros concretos. Al parecer, para poder pensar en conceptos, incluso para poder desarrollar ordenadamente sus representaciones —hasta cuatro en una noche—, ni siquiera este exitoso artista de la memoria puede renunciar a ciertas prestaciones del olvido. Pero ¿cómo? ¿De qué forma se aprende a olvidar cuando se tiene una memoria infalible? Ésta es una cuestión que se convierte en problema médico-psicológico para el mnemonista y su observador médico, y así, ambos elaboran para resolverlo distintas estrategias, que se pueden considerar elementos de un arte general del olvido. El doctor Luria acuña para estas estrategias, de forma paralela al bien conocido concepto de la “mnemotecnia”, el neologismo [p. 177] “letotecnia”, dando al río del olvido, Leteo, la patente lexicológica. La estrategia más importante, y a todas luces más exitosa, de este arte del olvido consiste paradójicamente, según el doctor Luria, en que Seresevski lleve al papel lo que quiere olvidar. A veces este truco es ya suficiente para borrar el correspondiente contenido de la memoria, y si no, el artista de la memoria convertido en artista del olvido rompe la nota escrita y tira los trozos de papel, o los quema. Esto parece en todo caso ser de utilidad. Es interesante que la escritura, a la que normalmente concedemos tan elevado papel para la memoria cultural e individual, se ponga aquí, dando un peculiar rodeo, al servicio del olvido. Pero en nuestras consideraciones precedentes ya hemos que Platón entendía la escritura, incluso aunque no fuera destruida, como enemiga de la memoria natural.

Octavo caso:  
Hiperpermnesia y amnesia (Borges)

Un problema similar, pero sin relación visible con el caso ruso, lo encontramos también en la literatura, y del modo más intenso en el relato *Funes el memorioso*, publicado por Jorge Luis Borges en el año 1942 (antes de Luria). Renate Luchmann ha dedicado un interesante ensayo a los paralelismos entre Luria y Borges, del que he tomado distintas sugerencias. En Borges, volvemos a encontrarnos con un caso notable y patológico. El protagonista de la historia es un campesino sin formación llamado Ireneo Funes, que ha llevado una vida completamente normal hasta que un día le ocurre la desgracia de ser derribado del caballo y quedar paralítico en el accidente. Al mismo tiempo, sufre una lesión en la cabeza que no sólo no le hace perder la memoria sino que, al contrario, la incrementa hasta lo ilimitado, tal como [p. 178] ya hemos visto en la realidad en Seresevski. En un santiamén, el inválido aprende latín, inglés, francés, portugués, almacena sin esfuerzo casi infinitas series de vocablos y cifras y no sólo recuerda cada bosque que ha visto alguna vez sino también cada hoja de cada árbol de cada bosque, e incluso “cada una de las veces que la había percibido o imaginado”. Pero este don le depara también las mayores dificultades a la hora de formar conceptos generales: ha almacenado demasiados detalles en su infalible memoria. Y naturalmente, no puede dormir. Porque dormir, comenta el narrador, es “distraerse del mundo”. La simple necesidad de dormir exige, pues, un arte elemental del olvido. En Ireneo Funes, consiste en que para dormir imagina una fila de casas negras, “hechas de tiniebla homogénea”. De esta forma la memoria se oscurece, por así decirlo. En esa oscuridad desaparecen también, por lo menos por un tiempo, los contenidos de la memoria. Otra estrategia del olvido consiste en que se imagina “en el fondo de un río, mecido y anulado por la corriente”. No parece difícil reconocer en ese río el leteo del mito, que aquí “liquida”, por así decirlo, los contenidos de la memoria.

Noveno caso:  
Un nombre para olvidar (Milan Kundera)

El escritor checo, pero emigrado a Francia desde 1975, Milan Kundera (nacido en 1929) ha reflexionado mucho sobre el olvido en sus novelas y ensayos, especialmente en su *Libro de la risa y el olvido* (*Le livre du rire et de l'oubli*, 1985, original checo de 1978), porque ha tenido que vivir mucho tiempo bajo un régimen que disponía de la memoria [p. 179] y el olvido a su discreción política. Pero no sería checo si de vez en cuando no nos diera algo de lo que reír.

Así, en su novela *La lentitud* (*La lenteur*, 1955), unos personajes se reúnen en París para tomar parte en un congreso de entomólogos. Entre los participantes está también un entomólogo checo, que según el novelista ha ganado prestigio científico en su disciplina con el descubrimiento de la *musca Pragensis*. Durante décadas fue proscrito en su país por los gobernantes comunistas y se le impidió comunicar sus conocimientos al mundo especializado. Así que la ciencia lo olvidó. Pero ahora, después de la quiebra del comunismo, está rehabilitado y puede participar en un congreso internacional por primera vez en su vida.

En el vestíbulo del palacio de congresos, la secretaria busca su nombre en la lista de participantes. Esto resulta difícil. Se llama Čechořipsky. ¡Quién es capaz en Francia de pronunciar semejante nombre, de escribirlo, de encontrarlo en el teclado de una máquina de escribir o de un ordenador francés, con sus dos acentos circunflejos invertidos! Así que el profesor tiene que dejarse llamar Tchécochipi, Sechoripi, Chenipiqui, Chipiqui o, en el mejor de los casos, Cêchôripsky, en esta última forma siempre con dos circunflejos a la francesa y en el sitio equivocado. Pero Čechořipsky da valor a su propio y auténtico nombre y quiere verlo respetado, ver cómo se pronuncia correctamente y se escribe conforme a la ortografía establecida en su país por el reformador Jan Hus. Su nombre ya ha sido olvidado durante demasiado tiempo.

El congreso empieza. En el momento preciso Čechořipsky es llamado a presentar su ponencia por el presidente del mismo. Ocupa la tribuna y empieza con una introducción personal sobre lo feliz que está de poder hablar como hombre [p. 180] libre ante una audiencia internacional de competentes científicos de su especialidad, después de tantos años de falta de libertad. Un aplauso atronador envuelve al erudito checo tras estas conmovedoras palabras. El propio Čechořipsky se conmueve por ese aplauso, por esa abrumadora manifestación de simpatía. Y abandona la tribuna, olvidándose por completo de pronunciar su conferencia.

Una situación embarazosa. El caso no se ha presentado nunca. Aquí y allá se oye una risa reprimida en la sala. Durante un instante, el presidente del congreso parece irritado, luego llama con rapidez al siguiente ponente. Al fin y al cabo, un congreso tiene que discurrir sin fricciones. En un congreso no se ríe.

#### 4. Noticias sobre el “mascador” de París (Victorien Sardou)

El quinto día del mes de Termidor (el 23 de julio, según el cómputo burgués del tiempo) del año 1791, el aristócrata Alexandre de Beauharnais subió erguido al patíbulo. No lejos el lugar de la ejecución, en una mazmorra del Terror revolucionario, su esposa Joséphine, que después sería emperatriz de los franceses al lado de Napoleón, esperaba el mismo destino. La caída de Robespierre el

9 de Termidor la salvó. Pocas semanas después fue liberada de la prisión y pronto conoció al general de artillería Bonaparte, que en seguida se interesó vivamente por la belle y temperamental criolla. El resto de su vida es historia.

¿Cómo ocurrió que Joséphine se salvara por poco de la guillotina? ¿Una casualidad? ¿O fue una grave enfermedad en prisión, que un médico compasivo diagnosticó como mortal? La hipótesis mejor documentada dice que Joséphine se salvó, [p. 181] junto con un gran número de prisioneros, debido a la valerosa acción de un actor llamado Charles Labussière. Este hombre, del resto de cuya vida no se sabe casi nada, salvo que era un actor mediocre en pequeños escenarios, había sido contratado como escribiente auxiliar de los tribunales en el París revolucionario, y bajo el *Terreur* trabajaba como registrador en las dependencias del Comité de Salvación Pública. A esta institución iban a parar los hilos del terror que manejaba el aparato de poder de Robespierre, y todos los expedientes de las denuncias, que por regla general terminaban en sentencia de muerte, pasaban por estas oficinas. También las denuncias contra Alexandre y Joséphine de Beauharnais deben de haber pasado por este lugar, y probablemente también por las manos del escribiente Labussière. Este hombre aseguraba después, de forma creíble, que había salvado a Joséphine haciendo desaparecer su expediente penal.

De hecho, no cabe dudar de que el actor y escribiente auxiliar Charles Labussière salvó de la muerte a gran número de inculpados y acusados (¿pero fueron realmente mil doscientos, como él afirmaba?) organizando el olvido en este conmutador del terror judicial, primero probablemente sólo en favor de colegas actores, luego a mayor escala, para muchos otros. Es probable que en este punto entre en juego la leyenda, que dice que Labussière, como no podía sencillamente llevarse los peligrosos expedientes, los destruyó masticando el papel, hoja por hoja, y tragándose. Por eso posteriormente, cuando pasó el Terror, se le llamaba con admiración el “mascador” (*le macheur*).

Hacer que se olvide una peligrosa noticia escrita en papel por el procedimiento de tragarse la nota es una de las más antiguas estrategias del secreto. [p. 182] Mensajeros y espías en misión arriesgada hacían uso de este método siempre que eran apresados. La vida y la muerte dependían de si era posible hacer desaparecer a tiempo el papel comprometedor en el aparato digestivo. Así, es bien comprensible que también en el sistema judicial, sobre todo cuando los expedientes penales representan la memoria implacable de una justicia sangrienta y criminal, el procedimiento pueda ser nuevamente puesto en práctica y perfeccionado: una eficaz técnica de olvido contra la tiranía de Robespierre, el hombre que no olvidaba nada. En todo caso, dejaremos a un lado si ha de agradecerse al valeroso “mascador” que no perdieran la vida mil doscientas personas.

En lo que concierne a Joséphine, parece haber creído firmemente que su fantástico salvamento de la muerte en el patíbulo no se debía más que al actor Labussiere. Porque cuando este hombre estuvo en apuros y sus colegas actores organizaron, en el año 1803, un acto benéfico en favor suyo basado en el programa *Théâtre de la Porte-Saint-Martin* de París, Joséphine participó en este acontecimiento junto con el cónsul Bonaparte y pagó inusualmente alto por su palco.

Volveremos a encontrarnos dicho teatro cuando veamos el monumento literario que el dramaturgo francés Victories Sardou (1831-1908) levantó al valeroso actor y escribiente auxiliar Charles Labussiere. Hablamos del drama *Thermidor*, que Sardou puso en escena en el año 1891, cien años después del punto de inflexión de la Revolución Francesa.

La primera escena del drama tiene lugar a primera hora de la mañana, a orillas del Sena. Entre los madrugadores hay un pescador que tiene una cesta justo a sí. [p. 183] Discretamente, el contenido de la cesta es vaciado en el río durante la pesca. Se trata de bolas humedecidas de papel gris, que las aguas del Sena se llevan con rapidez. Algunas otras personas, que aparecen a molestar, son desviadas por medio de inofensivas conversaciones. Entonces se nos dice el nombre del supuesto pescador: se llama

Charles Labussiere.

Entonces, una historia de amor se entreteje con la acción. Tiene lugar entre un amigo de Labussiere, un soldado revolucionario de buen corazón que lleva el belicoso nombre de Martial, y una muchacha, educada para monja hasta la llegada de la revolución, llamada Fabienne Lecoulteaux. Martial salva a Fabienne de un destino de fugitiva y se enamora de ella. Piensa ya en el matrimonio.

Pero primero, nos enteramos de más cosas acerca de Labussiere. Su verdadera profesión —ya nos lo podemos imaginar— es la de actor, pero en ese momento —unos días antes del 9 de Termidor del año 1791— trabaja como escribiente en las oficinas del Comité de Salvación Pública, donde se encarga de los expedientes penales de aquellos sospechosos para los que la muerte en el patíbulo es segura. También su propio nombre ha estado ya en la “lista” de los candidatos a la muerte. Labussiere se enteró por casualidad, y aprovechó una ocasión favorable para asumir ese “espantoso cargo” en la “cueva del monstruo” con el fin de borrar de la lista su propio nombre, y por tanto, como él mismo lo llama, “eclipsarse” (*pour se faire oublier*). Al segundo que salva de la muerte es a un colega actor, y siempre con la misma táctica de hacer inencontrables los expedientes. Para no tener que dar demasiadas explicaciones por este “desorden” en los archivos, tartamudea; le llaman también “Charles el tartamudo” (*Charles le bégayeur*).

¿Cómo se libra Labussiere de los expedientes? Parece [p. 184] que Sardou consideró inverosímil la “masticación” como técnica de olvido no sospechosa. Así que al principio hace a su protagonista quemar los expedientes, lo que quizá podría ser creíble para los primeros documentos, pero tiene que resultar demasiado arriesgado, y por tanto demasiado inverosímil, para algunos cientos de actas, en los que se cifra en el drama la capacidad del destructor de expedientes. Así que la imaginación del autor idea para su personaje el siguiente procedimiento, que incluso a gran escala puede resultar factible: en una palangana de su oficina, Labussiere empapa en agua los expedientes, rasga el papel húmedo en pequeñas tiras y hace con ellas una pasta gris de papel que se puede sacar de la oficina sin llamar la atención en forma de manejables bolitas. Pero aún falta la última etapa de esa estrategia, que se desarrolla a temprana hora de la mañana a la orilla del Sena, donde un pescador nada sospechoso entrega el contenido de su cesta a las fluyentes aguas del Sena. Los nombres de los sospechosos se han perdido definitivamente para la sangrienta justicia. Por eso, no es difícil reconocer en el Sena, en tanto que sus aguas transportan los últimos resto de los expedientes penales que había que destruir, el río del olvido, el Leteo.

Sin embargo, el drama *Thermidor* apunta aún hacia un trágico clímax. Sin duda en esta obra también es derrocado Robespierre (acto III), pero antes “las ruedas de esa terrible máquina de matar” sigue rodando. Así, perseguida en persona por el jefe de la policía, en la lista de los que hay que ejecutar en seguida aparece una nueva víctima: Fabienne. Labussiere, por cuyas manos pasa también este expediente, se ve apremiado por su amigo Martial a salvar también a esta muchacha de la muerte segura con la ya acreditada técnica [p. 185] de olvido: “Se la olvida, y la cosa está hecha” (*On l'oublie et c'est fait*). Pero ya se sospecha del tartamudo, que tras la caída de Robespierre, de repente, ya no tartamudea. Sólo podrá borrar de la lista el llamativo nombre de Fabienne Lecoulteux poniendo en su lugar a otra víctima, lo que significará su muerte segura.

Pero ¿tiene derecho un hombre a salvar, por conocerla, a la víctima de un crimen escogiendo él mismo de entre la lista de sospechosos a otra persona más o menos desconocida, entregándola a una muerte segura? ¿Por ejemplo a un hombre de ochenta y dos años cuyo nombre, Alexandre Le Couteux, suena parecido? ¿O mejor, para que coincida el sexo, a Jeanne-Octavie Lecoulteux, de cuarenta y dos años, pero con dos hijos? ¿O, finalmente, a una persona de veintiséis años, la edad de Fabienne, que tiene el mismo apellido, Marie-Clotilde Lecoulteux, que ha llevado una vida de *fille galante* y antes de la revolución era la *maitresse* de un general?

Ante este fatal dilema, el drama se convierte (escena III, 9) en instancia moral. Martial, el soldado, no tiene reparos a la hora de cambiar a su amada por esa “criatura” desconocida: “¡Cógela, ya te olvidarás!” (*Prends-la donc, celle-là, tu l'oublies*). En cambio Labussiere tiene graves reparos morales, porque también esa persona es una *créature humaine* para él. Finalmente, se deja convencer para hacer la voluntad de su amigo: “Matémosla pues” (*tuons-la donc!*).

No voy a seguir relatando en detalles el ulterior desarrollo de la obra, en su, desde el punto de vista dramático, más bien débil acto IV, sino a contar tan sólo que la acción de salvamento de Fabienne fracasa *in extremis*, sobre todo porque ella misma no quiere dejarse salvar. Entretanto, ha hecho los votos ante un obispo que actúa en la clandestinidad, y se dirige alegre al martirio. Por eso ella, la monja, es al final la heroína [p. 186] más visiblemente trágica (o melodramática) de la obra, y el verdadero héroe dramático (y moral), Chales Labussiere, se va de vacío.

El 24 de enero del año del centenario, 1891, los actores de la Comédie-Française estrenaron el drama *Thermidor*, del prestigioso autor Victories Sardou. El estreno fue entendido por una parte de los espectadores como una provocación “antirrepublicana” e interrumpido momentáneamente por un concierto de pitos. Entre los defensores que los valores nacionales y republicanos, el escritor Maurice Barrés y el político Georges Clemenceau se distinguieron por sus invectivas contra la obra. El escándalo teatral tuvo un epílogo político en el Parlamento. Rápidamente, el ministro del Interior dictó una prohibición: un teatro nacional no puede pecar contra la Nación y su gran Revolución. Pero unos años después un teatro privado volvió a poner el drama *Thermidor* en su programa; fue el ya mencionado *Théâtre de la Porte-Saint-Martin*, donde en el año de 1803 había tenido lugar la representación benéfica en favor de Charles Labussiere. La obra también fue representada con gran éxito en muchos otros escenarios de Europa. [p. 187]

## VI. Nuevas energías a partir del arte del olvido

### 1. Sombra olvidada y nueva memoria (Chamisso)

La Revolución Francesa significó para Francia un desplome histórico de la memoria, y sus repercusiones en la vida pública fueron mucho más lejos de lo que la historia europea había conocido hasta entonces como “condenación de la memoria” (*damnatio memoriae*). Todo lo que recordaba al *Ancien Régime* estaba mal visto ahora, y el olvido era la primera obligación del ciudadano. Al mismo tiempo, se implantaban en rápida sucesión los signos de una nueva memoria, para facilitar el olvido de la vieja.

La primera fase de esta revolución de la memoria afectaba al lenguaje de la cortesía, más o menos ceremonial, que en Francia, como “centro de la cortesía” (La Bruyère), había echado raíces de memoria especialmente profundas. Así, no sólo se abolieron los títulos y predicados de nobleza de la monarquía, sino que también las formas corteses *monsieur*, *madame* y *mademoiselle* fueron sustituidas por “ciudadano” y “ciudadana” (*citoyen* y *citoyenne*). También la cortés distinción entre *vous*, “usted”, y *tu* estaba destinada a caer en el olvido... junto con muchos otros signos del recuerdo del *Ancien Régime*, que incluso Madame de Staël, educada en la cortesía, contaba entre las formas ceremoniales dignas de ser olvidadas. [p. 189]

Otros campos de aplicación del olvido republicano fueron las dimensiones del espacio y el tiempo. Ahora estaba consagrado al olvido lo que antes concernía a la topografía, todos los “lugares de memoria” (*lieux de mémoire*) de la época prerrevolucionaria, y con ellos los paisajes históricos tradicionales de Francia (Champaña, Borgoña, la Provenza...), a favor de los departamentos, de nueva implantación y disposición geométrica. Es significativo de la estrategia de memoria vinculada a esto que, hasta entrado nuestro siglo, uno de los logros memorísticos más reconocidos del sistema escolar republicano en Francia era poder recitar de memoria los nombres de los departamentos en el orden correcto, a ser posible tanto hacia adelante como hacia atrás.

Menos duradera que en la ordenación política del espacio fue la revolución de la memoria en el orden del tiempo. En este punto, las aspiraciones fueron al principio demasiado lejos. El calendario republicano, implantado en 1792, que ya no contaba los años desde el nacimiento de Cristo sino desde el Año Uno de la República, debía expulsar de los cerebros el recuerdo de las festividades cristianas e implantar a la vez las nuevas fiestas republicanas en la memoria colectiva. Pero tampoco los nombres de los días de la semana y de los meses, de raíz mitológica e histórica, se libraron de los revolucionarios. Así, en la época del *Terreur* no era el domingo, sino el *décadi* (“décimo día”, en la contabilidad decimal de los días de la semana temporalmente vigente), el día sin ejecuciones, y el propio Robespierre no fue ejecutado el 28 de julio, sino el 10 de Termidor. En el año 1805, el calendario revolucionario fue abolido nuevamente por Napoleón. Tampoco los intentos de dictadores posteriores (Lenin, Mussolini, Hitler) por sellar el correspondiente desplome de la memoria con un calendario radical [p. 190] o parcialmente nuevo resultaron duraderos.

Vamos a observar en un “caso” histórico-literario lo que el desplome de la memoria de la

Revolución Francesa pudo significar para un individuo concreto. Hablaremos del escritor alemán Adelbert von Chamisso (1781-1838), nacido, descendiente de una noble estirpe francesa, pocos años antes de la revolución, en el palacio condal de Boncourt, en la Champaña, con el nombre de Louis Charles Adélaïde Chamisso de Boncourt. Los aristócratas que habitaban ese castillo no fueron colgados de las farolas por los revolucionarios, pero tuvieron que abandonar su casa solariega y su patria francesa en el año 1792. Con ellos se fue también Adélaïde —por ese nombre de muchacha se le llamaba en la familia—, de once años, a Alemania, donde ya desde la revocación del edicto de tolerancia de Nantes, en el año 1685, se había acogido hospitalariamente a muchos emigrantes de Francia, sobre todo hugonotes protestantes. Sin embargo, los años del exilio fueron una dura época para la familia Chamisso, hasta que pudo regresar a Francia al terminar la persecución de los aristócratas.

El hijo menor de la familia se quedó en Alemania. Tras un período de preparación como paje en la comitiva de la reina Friederike Louise, entró como jovencísimo oficial —ya no se hacía llamar Adélaïde, sino, en buen alemán, Ludwig— al servicio del ejército prusiano, que luchaba contra el ejército revolucionario francés al mando de Napoleón. Entretanto había aprendido bastante bien la lengua alemana, y aprovechaba cada hora libre para leer obras de literatura alemana. Más aún que su origen francés, esa ocupación tan poco castrense suscitaba la desconfianza de sus camaradas prusianos, pero en el asedio [p. 191] de Hameln (1806), cuando el comandante entregó la fortaleza “cobardemente” y sin combatir a los sitiadores franceses, pudo demostrar con su sincera indignación para qué país era su lealtad. Adelbert von Chamisso —así se llamó desde entonces hasta el fin de sus días— parece haber olvidado por completo su patria francesa y los recuerdos a ella vinculados. De hecho, cuando algún tiempo después se hace posible el retorno a Francia, no muestra inclinación duradera por volver a la patria, y se instala definitivamente en Alemania.

Pero quizá las apariencias engañen. En ese viaje que por primera vez volvía a llevarle a la tierra de los franceses, Chamisso visitó en la Champaña la vieja sede familiar de Boncourt. Sin embargo, nada encontró del castillo de su padre. Después de que la familia condal partiera hacia la emigración, los nuevos señores habían puesto un tiempo el castillo a la venta. Como no se encontró comprador, el castillo fue derribado. Incluso las piedras fueron llevadas a otro lugar, así que nada recordaba el antiguo dominio nobiliario. El aristocrático lugar de memoria se había convertido en un símbolo del olvido republicano.

Adelbert von Chamisso, lleno de tristeza, no siente sin embargo amargura alguna contra los ejecutores de esa obra del olvido, y menos aún contra los campesinos que cultivan el campo donde un día se alzó el orgulloso castillo de Boncourt. Pero en su recuerdo el castillo de su infancia aparece de nuevo ante sus ojos, y escribe —no en seguida, sino muchos años después—, en alemán y después en francés, su más hermoso poema: “El castillo de Boncourt”.

*Me soñaba de niño, aquí de vuelta,  
y mi anciana cabeza sacudía; [p. 192]  
¿Qué me buscáis, imágenes,  
que hace tiempo olvidadas creía?*

*Se alza en sombreados campos  
un castillo reluciente,  
yo conozco sus torres, sus almenas,  
el portón, el pétreo puente.*

*Desde el escudo de armas, familiares,*

*los leones a mí me están mirando.  
Saludo a esos viejos conocidos,  
y entro al patio volando.*

*Allí yace la esfinge sobre la fuente,  
y allí, donde la higuera reverdece,  
allí, tras esas ventanas,  
mi vida el primero sueño merece.*

*A la capilla entro del castillo,  
y del antepasado busco la tumba;  
allí está, allí las viejas armas  
colgando están de la gran columna.*

*Los ojos, velados de tristeza,  
no ven los rasgos de la inscripción,  
por más que la luz con fuerza rompe  
por las vidrieras de vivo color.*

*Aún estás, castillo de mis padres,  
con firmeza grabada en mi mente,  
y has desaparecido de la faz de la tierra, [p. 193]  
y el arado correo sobre tu frente.*

*Mas quiero retirarme,  
en la mano mi canción,  
de país en país cantando  
recorrer de la tierra la extensión.*

Sin duda en sus primeras estrofas este poema puede ser leído como reforzamiento de la vieja memoria prerrevolucionaria, que a pesar del mandato de olvido republicano (“imágenes, que hace tiempo olvidadas creía”) busca una expresión poética. El castillo con sus torres y almenas, con sus escudos y armas, con capilla y tumba de los antepasados aparece como si estuviera “con firmeza grabado”, una centelleante visión del *Ancien Régime*. Pero en un análisis más profundo, que probablemente acierta con más exactitud con la intención del poema, los versos de Chamisso han de ser entendidos más bien como un diálogo poético con el olvido. Porque el verdadero castillo, levantado con piedras, ha desaparecido de la faz de la tierra, y el arado del campesino surca ahora el campo donde un día estuvo. Pero a este campesino, junto con la tierra que ahora le pertenece, lo “bendice” el poeta “con emoción y con suavidad” (en el texto francés dice: “con el corazón sereno”), y al hacerlo sanciona su propio abandono de la vieja memoria feudal, referida al espacio a la posesión, que sustituye por una nueva memoria.

Esta nueva memoria tiene en principio algunas cualidades características de la ciencia de su tiempo. Porque Adelbert von Chamisso es un científico, o [p. 194] más exactamente un naturalista. Después de estudiar Medicina y Ciencia Naturales en la Universidad de Berlín, en los años 1815-1818 toma parte como “erudito titular” en una expedición científica y vuelta al mundo en el bergantín ruso *Rurik*, y escribe después un relato de la expedición y varios artículos científicos que hallan mucho eco en ambientes eruditos. Un honroso nombramiento de director de los Reales Jardines de Berlín expresa la estimación que este *justly distinguished naturalis* (según Charles Darwin) encontró en el mundo

científico. Entendemos que este hombre pudiera escribir de sí mismo, en el relato de su viaje por el mundo: “No tendré vanidad de invocar el pasado de nuestra historia, en el que había una nobleza a la que mis padres pertenecieron (...). Soy un hombre del futuro (...). Dejemos ir al pasado, porque ha pasado”.

¿Es esto un reconocimiento del olvido como motor de la innovación científica? Chamisso no tiene una idea tan monocorde de la ciencia. Porque dentro del mundo científico Chamisso se esfuerza por conseguir un lugar prestigioso en la memoria, y no deja de disfrutar de que un colega llame en su honor *Lupinus chamissonis* al altramuz californiano que ha descubierto, o que otro llame, también en honor suyo, *Papilio chamissonis* a una clase de mariposa brasileña. Chamisso está no menos orgulloso de que en la ruta de la expedición del *Rurik*, no lejos del estrecho de Bering, se le dé su nombre a una isla, y a un puerto del archipiélago de las Carolinas, en el Pacífico. Según esto, se puede hacer una interpretación literal cuando Chamisso escribe, ya en su primer informe sobre la expedición, que considera esta publicación su principal obra científica y desearía hacerse con ella un nombre que “le sustrajera al olvido”. Finalmente, ha de mencionarse también el logro con el que Chamisso consiguió [p. 195] el mayor reconocimiento como científico: el descubrimiento del cambio de generación en las bogas. Las bogas —así lo explica una moderna enciclopedia, con reverente mención al biólogo Chamisso— son tunicados que se reproducen alternativamente de forme sexual y no sexual. Así pues, debido a estos y otros méritos, en el almacén de conocimientos de las ciencias, sobre todo dentro de la nomenclatura de Linneo, hay un no despreciable recuerdo de Chamisso, comparable a la memoria de clase de una familia condal. En cada uno de los casos, se distingue por el hecho de que con un descubrimiento relevante o cualquier otro logro realizado por vez primera se inicia una nueva serie de memoria, tal como Chamisso decía de su propio escrito sobre las bogas: “Inicia algo nuevo”.

Sin duda dejaríamos esa innovadora memoria de Chamisso en mera cuestión de juego lingüístico de la ciencia, si Adelbert von Chamisso no nos hubiera dejado, como saben todos los amigos de la literatura, *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, que el autor escribió en el año 1813 y publicó en el año 1814 (antes de su gran expedición). En esta “fábula” (según Chamisso), que también puede ser calificada de “cuento” (según su amigo Hitzig) o “mito moderno” (según Denis de Rougemont), trata una vez más, esta vez tomando como ejemplo a un personaje arquetípico, del problema de la memoria y el olvido. Porque el desdichado héroe de esta historia es un hombre que ha vendido su sombra al diablo, y tiene que seguir viviendo sin ella. Schlemihl se llama el héroe de esta historia, y por tanto lleva un nombre que, en una tradición narrativa judeo-yídica que se remonta al Talmud, designa a una especie de gafe que —olvidado por toda suerte y quizá por Dios— atrae como un imán toda clase de desgracias y de líos, que lo llevan a sucumbir. [p. 196]

Al principio de la extraña historia de Chamisso, cuando Peter Schlemihl, sin recursos, armado tan sólo con una carta de recomendación para un tal señor Thomas John, llega a una ciudad portuaria del norte de Alemania, tal vez Hamburgo, este joven es sin duda un don nadie, pero aún no es un gafe. Peter Schlemihl se mueve por entre la elegante sociedad congregada en el parque en torno al rico señor John y su hermosa amante Fanny. También Schlemihl obtiene, por otra parte, una explicación sumaria para unas circunstancias para él tan nuevas; reza, en las cínicas palabras del señor John: “El que no tiene al menos un millón (...) es, si me disculpa la expresión, un canalla”.

En esa situación, el diablo aparece en la forma de un hombre insignificante vestido con una levita gris y ofrece su trato. Una bolsa siempre llena y todos los bienes del mundo que se puedan comprar con ella a cambio de su nimia sombra, que en todo caso, el hombre de gris lo admite, es “una hermosa sombra”. Peter Schlemihl se convierte por un tiempo en el colaborador del diablo.

Antes de dedicarnos a la cuestión de qué pasa con esa sombra y lo que su pérdida conlleva para

Schlemihl, vamos a contemplar con un poco más de detalle al diablo con el que se ha firmado ese pacto. Se trata, como queda claro en todas las descripciones, de un diablo bastante poco vistoso, un diablo casi sin atributos, ya que incluso los pocos caracteres que le hacen identificable —“un hombre silencioso, fino, flaco, larguirucho y entrado en años”, vestido con una “levita de tafetán gris de estilo franconio antiguo”, con “gesto humilde, por no decir sumiso”— no son más que la cifra de su falta de atributos. Sin embargo, llama especialmente la atención —sobre todo si se le compara con los grandes y renombrados demonios de la historia universal y de la literatura: Lucifer, Belcebú, Leviatán, Asmodeo, Mefistófeles— [p. 197] que no tiene nombre. Sólo se llama “el hombre de gris”, e incluso esa denominación puede ser leída como mera cifra de su falta de nombre. Un demonio sin nombre, pues, un anónimo oficial del Infierno se incauta de la sombra de Peter Schlemihl, pero uno que tiene una memoria infalible, en la que ninguna obligación cae en el olvido. Sólo por eso se desarrolla también en su deudor el potencial de memoria de ese nombre, de manera que el hombre llamado Peter Schlemihl se convierte en un verdadero *Schlemihl* (gafe).

En las condiciones esbozadas, empleando una expresión relativamente inespecífica y además anacrónica, podemos calificar la perdida sombra de Schlemihl como su “memoria colectiva”. Como se sabe, la expresión fue acuñada en los años veinte del siglo XX por Maurice Halbwachs y en los últimos años ha ocupado el centro de la actual investigación de la memoria. Expresa el hecho evidente de que una memoria individual en modo alguno es propia tan sólo, en todos sus aspectos, del individuo correspondiente, sino que está conformada por muchas otras memorias sociales: familia, paisaje, grupo profesional, clase, religión y otras agrupaciones sociales. También revela, pues, en su núcleo lo que el propio Chamisso, preguntado por la sombra de Schlemihl, llama “lo sólido” en ésta, y lo que Thomas Mann ilustra después, en su hermoso ensayo sobre Chamisso, como su “solidez burguesa”. En todo caso, por Chamisso no sabemos casi nada concreto sobre la prehistoria de Peter Schlemihl; es como si un velo de olvido se hubiera tendido sobre ella. Pero todos los personajes de la historia observan de inmediato en este caballero, que como hombre rico no pasa inadvertido, la falta de la sombra, y espontáneamente les repele ese estigma, sobre todo a la joven y hermosa Mina [p. 198] y a su honesta familia, para la que un yerno sin sombra, por rico que sea, es inconcebible. No se le concede un olvido colectivo.

Que la sombra de Schlemihl tiene algo que ver con la memoria y el olvido se desprende también del origen de este motivo literario. En un viaje, cuenta Chamisso en todo anecdótico, perdió en una ocasión sombrero, abrigo, guantes, pañuelo y todos sus bienes muebles. Cuando su amigo y poeta Friedrich de La Motte-Fouqué —también él de origen francés, más exactamente hugonote— escucha esto, pregunta en tono burlón si Chamisso no perdió también su sombra. Ambos ríen e imaginan juntos semejante desgracia. Ha nacido el caso extraño, núcleo de la novela.

Se trata sin duda de una divertida anécdota, que incluso puede ser tomada como verdadera historia, pero a la que no se quita nada de su gracia si se ve en ella algo más que la expresión un poco ridícula de un momentáneo olvido. Porque concuerda con esta anécdota un sueño o pesadilla que asedió y al parecer atormentó a Chamisso unos años después, cuando ya había escrito el *Peter Schlemihl*. El sueño devuelve al autor a su época de servicio en el ejército prusiano. Como joven oficial, en el sueño, tiene que tomar parte en un desfile y observa, para su espanto, que ha olvidado la daga. Para las concepciones de la época, es un olvido mucho más grave que el mencionado en la anécdota, que es disculpable porque sólo afecta a los bienes de un “paisano”. Sin embargo, haber olvidado la daga es para un oficial como era Chamisso un olvido imperdonable, que afecta al honor y llena el olvido de culpa.

Así ocurre también, trasladado al ámbito burgués, con Peter Schlemihl, que no ha “perdido” sencillamente su sombra. Más bien la ha cedido al hombre de gris a cambio de dinero, lo que el entorno

de Schlemihl percibe de inmediato como estigma, es decir, como señal de exclusión. [p. 199] En todo caso, no queremos pasar por alto que la sombra perdida no significa también el alma perdida. A diferencia del pacto de Fausto con el diablo, Schlemihl “sólo” ha vendido al hombre gris su sombra y no su alma inmortal, y le honra no librarse de su primera culpa a costa de una segunda culpa, más grande aún. Así que sigue siendo un gafe, pero no se convierte en uno de los grises, muy al contrario que el señor John, del que oiremos hablar en el curso de la historia, que antes que Peter Schlemihl ha sido ya víctima del hombre de gris, pero —al parecer también pasando por el rodeo de la sombra cedida— al fin y al cabo le ha cedido también su alma. Ahora el rico señor John está pagando ya el precio de su mala acción en el Más Allá, y al final de la historia oímos su queja, como un eco lejano de la *lex talionis* del *Inferno* de Dante: “He sido juzgado por el justo juicio de Dios”.

El camino de Peter Schlemihl no conduce al infierno. Pero tampoco consigue rescindir el “medio” trato con el hombre de gris. Así que durante el resto de su vida tiene que andar sin sombra por el mundo y tener cuidado de llamar lo menos posible la atención con esa falta de sombra. Es interesantísimo observar, desde el punto de vista de la técnica narrativa, cómo el autor pone fin a su historia en estas condiciones. Porque a Chamisso se le ocurre una salida que ningún lector inocente puede prever. Hace que el ya definitivamente sin sombra Peter Schlemihl se convierta en lo que también él es: naturalista. Como “erudito privado”, dice Schlemihl de sí mismo, emprende una “nueva forma de vida”. En todo caso, la transición de esta nueva vida se ve velada en la historia por algunos elementos mágico-fantásticos, especialmente el hallazgo casual de las botas de siete leguas, con las que recorre el mundo a ritmo [p. 200] vertiginoso, así como de su contrapartida, los zapatos frenadores, con los que cuando lo requiere puede frenar la velocidad de su movimiento. Se trata, hay que replicar a quienes desprecian este calzado extraño, pero muy eficaz, de una máquina espacio-temporal muy sencilla, pero de fabulosa eficacia, que anticipa algunas ucronías de los siglos XIX y XX. Porque Schlemihl utiliza estos dos auxiliares para el muy realista objetivo (hoy en día ya cotidiano) de unir en rápida alternancia la incansable investigación de campo en todos los continentes con el tranquilo trabajo de redacción en un apartado lugar. En pocas palabras: como investigador se comporta de forma bastante racional en cuanto a sus objetivos, aproximadamente como exige la ciencia moderna.

Lo verdaderamente sorprendente en este giro del relato es que en el naturalista Schlemihl no se nota en absoluto la antes tan discriminadora falta de sombra. En el peor de los casos se ha vuelto insignificante, y es sencillamente olvidado por la sociedad. De ahí que la maravillosa historia de Peter Schlemihl pueda terminar —otra vez de forma imprevisible— con una sobria y objetiva rendición de cuentas que el erudito privado Schlemihl hace a su autor, el erudito privado Chamisso, y en la que, en la última página del relato, se dice:

He conocido, hasta donde han alcanzado mis botas, la Tierra, su configuración, sus cumbres, su temperatura, su atmósfera en sus cambios, las manifestaciones de su fuerza magnética, la vida en ella, especialmente en el reino vegetal, más a fondo que ningún otro ser humano antes que yo. He recogido los hechos, con la mayor exactitud posible y en un orden claro, en varias obras, y plasmado fugazmente mis conclusiones y opiniones en algunos tratados. He... [p. 201]

¡Feliz, pacífica ciencia, en la que, viviendo con o sin sombra, se puede existir igual de bien recordando u olvidando lo que se ha sido, y es posible moverse por el mundo! Ni siquiera es preciso temer al hombre de gris, si este cuento se hace realidad algún día.

Nos encontramos en el estudio del científico Heinrich Faust, el Fausto de Goethe. El muy docto profesor se halla en el punto culminante de su carrera, es un “gran hombre”. Sin embargo, está radicalmente insatisfecho con sus esfuerzos intelectuales. Su ciencia le parece “humo de ciencia”, su esfuerzo por saber, juegos de manos (“y hacer más tráfico de huecas palabras”); su laboratorio, un “execrable y mohoso cuchitril”:

*Ante mí se cierra Naturaleza,  
Se ha roto el hilo del pensamiento,  
Hace mucho me asquea todo conocimiento.*

Está claro que se trata de una grave crisis existencial y creativa, conocida en la biografía de no pocos científicos, pero que alcanza en Fausto hasta lo más hondo de su existencia.

Las campanas de Pascua y los coros de la Resurrección salvan a Fausto del suicidio. Más exactamente, dado que él no vincula creencia alguna a ese mensaje de Pascua, le salva el recuerdo de los despreocupados años de infancia y juventud: [p. 202]

*Estos acentos, familiares desde mi niñez,  
Me llaman ahora de vuelta a la vida.  
(...)  
Tal recuerdo, impregnado de infantil sentimiento,  
Me impide ahora dar el último y grave paso.*

Es digno de mención que, entre todos los dones intelectuales de que este científico dispone en abundancia, al parecer sólo la memoria le dé asidero en la vida.

Mefistófeles entra en escena. Con él hace Fausto la conocida apuesta. Es sellada con sangre, lo que significa, en palabras de Mefisto: “Piénsalo bien, no lo echaremos en olvido”. Al parecer, el diablo tiene una magnífica memoria. ¿Qué gana Fausto en esta apuesta? Ante él se abre un insospechado, inconmensurable campo de investigación, llamado vida, que ahora puede abarcar en toda su longitud y latitud, altura y profundidad con ayuda del diablo, y que va a experimentar “siempre aspirando” a algo. La apuesta “responde” de que esa satisfactoria aspiración nunca tendrá fin. ¿Y qué espera ganar Mefistófeles? El diablo siempre quiere una sola cosa: el alma, y la mejor forma de alcanzar ese objetivo, ése es su cálculo, es no olvidar nada él, y llevar al doctor Fausto, mediante un loco torbellino de acontecimientos, de un olvido a otro, hasta que al final —quizá— se olvide de sí mismo. Ya vemos que al menos el diablo cree en el arte del olvido y sabe servirse de él para sus fines.

La primera estación del arte del olvido mefistofélico es la taberna de Auerbach. Para un científico, flor de estufa, un lugar magnífico para olvidar... piensa Mefistófeles. Quizá haya leído a Luis Vives, y conozca la frase: *vinum memoriae mors*, frase muy instructiva, que puede estar al tiempo tanto en un arte de la memoria como en uno del olvido. [p. 203] Sea como fuere, el diablo ha subestimado a su discípulo de olvido. Fausto se mantiene malhumorado y monosilábico: “De buena gana me iría ahora mismo”.

Mefistófeles cambia de estrategia y prueba otra forma de distraer a su profesor: el sesentón es rejuvenecido treinta años en la cocina de las brujas, el tiempo de una generación, según dice el texto. Un cambio generacional siempre produce una crisis de memoria y ofrece una oportunidad al olvido. El rejuvenecimiento de Fausto va unido a un cambio de clase social: el erudito se convierte en un hombre de mundo, en un noble (“hidalgo”). Con ambos cambios, según el plan de Mefistófeles, el olvido de Fausto dará un gran salto adelante: con los años borrados, también sus circunstancias caen en el olvido.

Incluso cuando al cabo de unos diez años, el escenario del drama retrocede al “alto salón gótico abovedado” y al “laboratorio” del erudito, no hay recuerdo. Fausto pasa durmiendo esta escena, y no sabemos nada de sus recuerdos o de su memoria. Cuando despierta, piensa ante todo en Helena, cuya imagen fantástica se le ha aparecido en sueños.

En cambio, el entorno de Fausto guarda buena memoria de todo lo que ha ocurrido. Así su fámulo Wagner, que tras la inexplicada desaparición de Fausto se ha convertido en su sucesor en el cargo y prosigue ahora sus trabajos de investigación, no cambia, por piedad, nada en el estudio de Fausto, lo mantiene pues como lugar de memoria, y también su antiguo discípulo, convertido ahora en bachiller y aún más insoportable que entonces, recuerda exactamente las circunstancias de la antigua tutela del famoso profesor Fausto (en realidad, según él ha creído siempre, Mefistófeles). Todos se acuerdan pues, y naturalmente también [p. 204] el propio Mefistófeles, que lleva la batuta, pues de lo contrario no hubiera escogido este lugar. También le apremia asegurarse de su buena memoria:

*Si alzo la vista arriba, aquí o allí,  
nada veo cambiado, todo está intacto;  
los vidrios de colores me parecen más empañados,  
las telarañas se han multiplicado,  
la tinta está seca, amarillento el papel,  
pero todo ha seguido en su sitio;  
incluso veo aquí aún la pluma  
con que Fausto firmó su pacto con el diablo.  
Sí, en el fondo de su cañón ha cuajado  
la gotita de sangre que le saqué.*

Así vuelve el criminal al lugar del crimen. Fausto en cambio no se percata de nada. En esta escena, con los demás sentidos, su memoria también está dormida.

El arte del olvido de Mefistófeles, probado en Fausto, alcanza su punto culminante en las escenas de Margarita. Allí demuestra dos veces una fuerza especial: al principio, cuando Fausto olvida todo lo demás por su amor a la muchacha, y una vez más al final, cuando Fausto va a olvidar incluso ese amor, aunque ha jurado de buena fe: “Nunca podré olvidarlo, nunca perderlo”. A Margarita le sucede lo contrario; ella tiene una buena memoria natural, y no ignora la memoria colectiva de su entorno. Por eso, sabe que quizá el “amor eterno” que el enamorado le jura no llegue tan lejos, porque conoce el refrán que dice “ojos que no ven, corazón que no siente”. Los refranes expresan en forma escueta el saber conservado en la memoria colectiva. [p. 205]

En todo caso, Margarita no se atiene siempre a la sabiduría de ese refrán. Se ha “olvidado de sí”, aunque sólo una vez, como los santos alegran en su favor al final de la tragedia:

*Concede también a esta alma buena  
que tan sólo una vez se olvidó de sí,  
y que no sospechaba que faltaba,  
tu perdón adecuado a su pecado.*

Fausto ha olvidado con rapidez a Margarita. “Pasado mañana” mismo es la noche de Walpurgis. Partida, ocupaciones, nuevas distracciones: todos ellos acreditados *remedia amoris* que fomentan el olvido. Y Mefistófeles es el poderoso colaborador del mismo, siempre dispuesto a “arrastrar” al incauto:

*Los arrastro por la vida más salvaje,*

*por la pura insignificancia.*

Ahora, el profesor distraído por Mefistófeles con diabólica habilidad tiene su brujeril Sabbat: una orgía del olvido. Fausto es arrastrado a ella. Pero entonces, de pronto, inesperado para los dos viajeros que recorren el Harz, un recuerdo surge ante los ojos de Fausto, “una niña hermosa y pálida”: Margarita.

Vemos que Fausto aún no es el virtuoso del olvido para el que Mefistófeles quiere educarlo con su arte. Así que éste tiene que escuchar el reproche: “Y entretanto me acunas en insulsas distracciones”. Mefistófeles responde: “No es ella la primera”. En su memoria se amontonan los casos de este tipo.

“Noche, campo abierto”. En esta breve escena Fausto corre, [p. 206] junto con Mefistófeles, “al galope a lomos de negros caballos”, en ayuda de Margarita. El macizo de Rabenstein, la Roca del Cuervo, ante el que discurre su cabalgata, es ya un prelude del lugar del juicio: un angustioso recuerdo anticipado. Mefistófeles lo borra con rápidos gestos: “¡Pasemos, pasemos de largo!”. Sigue la escena de la mazmorra. Una vez más, el diálogo entre Fausto y Margarita trata del recuerdo y del olvido. Fausto le dice:

*Dejemos lo pasado.  
Me estás matando.*

Incluso en esa situación, Fausto apuesta por el olvido. Así que no hay ninguna escapatoria de la cárcel, aunque las puertas estén abiertas. El olvido de Fausto es el destino de Margarita.

La segunda parte de la tragedia empieza en un “lugar ameno”. Fausto, agotado, busca el sueño. Lo obtiene con ayuda de los elfos. Porque el Leteo, el río del olvido, fluye por esa agradable comarca, y los elfos, instigados por Ariel, regarán a Fausto con las aguas de ese río. Al mismo tiempo, esta cura de olvido —es la nueva variante del arte del olvido mefistofélico— es un sueño curativo en el sentido médico del término, como *lethargus* (palabra que contiene una vez más a Lete). También es digno de mención en esta escena que Mefistófeles ya no tiene que esforzarse en ser agente del olvido. Ha encontrado en Ariel y en los elfos suaves, tiernos (¿o debo decir bobos, ingenuos?) auxiliares, que llevan a cabo esa tarea incluso sin su colaboración. El olvido ya no parece agotador, por lo que siente una agradable sensación de alivio:

*Se extinguieron ya las horas, [p. 207]  
huyeron el dolor y la felicidad;  
¡preséntelo! Vas a quedar curado;  
confía en la mira del nuevo día.*

Lo que importa aquí es la palabra “nuevo”. Porque el olvido —lo veremos con más agudeza aún en Nietzsche— despeja el camino para lo nuevo. El reclamo de lo nuevo resuena una y otra vez en el arte mefistofélico del olvido:

*¿Aún no os habéis cansado de esa vida?  
¿Cómo puede gustaros a la larga?  
Está bien que se pruebe una vez,  
¡pero luego vayamos a otra cosa nueva!*

Y en la noche de Walpurgis incita a la bruja prendera:

*¡Dedicaos a las novedades!  
Sólo las novedades nos atraen.*

Una y otra vez las novedades, en términos modernos “innovaciones”, parecen ser en los planes del diablo el más eficaz cebo del olvido para el doctor Fausto. Él mismo parece intuir el peligro, porque responde a los versos que acabamos de citar con la preocupada exclamación: “¡Con tal de que no me olvide de mí mismo!”. Pero eso es precisamente lo que amenaza con ocurrir, así que el olvido sigue siendo el reverso inevitable de su aspiración hasta el fin de sus días, cuando el envejecido científico sigue dejándose deslumbrar, ante el proyecto de ganar nuevas tierras, por la fascinación de lo nuevo. [p. 208] El diablo sabe muy bien qué beneficio puede sacar de ello.

Así siguen desarrollándose los acontecimientos en los hemisferios norte y sur, en la Edad Antigua, Media y Moderna, de forma que no sólo en el tercer acto, sino en muchos otros pasajes de la segunda parte, podría figurar la acotación: “El escenario se transforma por completo”. Y todo esto está sometido a la ley del ritmo:

*He corrido por el mundo  
atrapando cada antojo por los pelos,  
dejando ir lo que no me bastaba,  
tirando de aquello que se me escapaba.*

Y con todos los abruptos cambios de este tipo siguen estando vinculados, una y otra vez, rápidos borrados de la memoria: “Que el pasado haya quedado a nuestras espaldas”. Y eso no lo dice el artista del olvido Mefistófeles, sino su magistral discípulo Fausto, que se imagina repetidamente una nueva existencia: “¡Que nuestra alegría sea libre como la Arcadia!”.

¿Tiene entonces razón Germaine de Staël cuando, en su libro sobre Alemania, califica a Fausto de “carácter inconstante”? Para esta francesa de educación clásica, éste es un reproche considerable, porque la “constancia de carácter” es en la poética aristotélica una cualidad fundamental, a la vez dramática y mnemotécnica, que en el drama garantiza la unidad de la acción. ¿Qué es, pues, en el *Fausto*, para expresarlo con el título de un conocido poema de Goethe, la “permanencia en el cambio”? ¿Cuál es el objetivo de esta carrera, y con qué utilidad sigue Fausto estudiándola? Se ha dicho a menudo, y así se lee también claramente en muchos versos del drama, que la “aspiración” de Fausto es su meta, de tal modo que una aspiración absoluta, que se pone a prueba en objetos y acontecimientos siempre [p. 209] nuevos, no puede, por definición, alcanzar el descanso y la paz, y no cabe esperar un “Detente” de este “aspirante”. ¿O quizá sí? Pero entonces se habrá perdido la apuesta. ¿O quizá no?

La sentencia se pronuncia en las últimas escenas del drama, que será hasta el final un drama de memoria y olvido. ¿Sigue siendo el viejo Fausto, centenario por voluntad del octogenario Goethe, el héroe de la acción que se lanza hacia nuevas orillas al precio del olvido, y que ahora quiere coronar su difuso actuar con una última gran acción al servicio de la humanidad? Cuando en esta escena está a punto de pronunciar el “Detente”, Fausto es un pobre hombre viejo y ciego, cuyas aspiraciones terminan al fin, como ya había temido en algunos momentos de su vida, “en el vacío”. ¿Vuelve esto a crear mejores condiciones para la memoria? No se puede decir. Hasta el fin de sus días, Fausto sigue siendo aquel en el que se ha convertido con la ayuda de Mefisto. Sigue siendo, si se me permite reavivar una vieja expresión, “el olvidador”. Posiblemente, al borde de la tumba, como sospecha con ingenio Adorno, haya olvidado incluso su apuesta, “junto a todos los delitos que, en las redes de Mefistófeles, cometió o permitió”. Ése sería en todo caso el máximo triunfo que el diablo podría apuntar en la cuenta de su arte del olvido... lo que de todos modos no le reporta el anhelado botín, el alma de Fausto, porque el cielo también tiene sus artes, que, salvo que todos los indicios engañen,

juegan en favor de la memoria, y no del olvido. En todo caso, este arte no parece comportarse de forma tan sencilla como Mefistófeles imagina, es decir, como catálogo de distracciones y desplazamientos. [p. 210]

### 3. Precario proyecto de desmemoria (Nietzsche)

Uno de los más bellos poemas sobre el olvido (o sobre la alegría, la felicidad, la soledad...) es el escrito por Friedrich Nietzsche (1844-1900), y se encuentra en el ciclo de sus ditirambos dionisiacos, bajo el título “El sol se pone”. Dice así:

*¡Serenidad dorada, ven!  
¡Dulcísimo y secreto anticipo  
de la Muerte!  
¿Recorrí mi camino con demasiada prisa?  
Sólo ahora que el pie se ha cansado  
tu mirada me alcanza,  
tu dicha me alcanza.*

*Alrededor tan sólo ondas y juego.  
Lo que un día fue difícil  
se hundió en azul olvido,  
ociosa está ahora mi barca.  
Tempestad y viaje... ¡cómo los ha olvidado!  
Se ahogaron el deseo y la esperanza,  
calmos están el alma y el mar.*

*¡Séptima soledad!  
Nunca sentí  
más cerca la dulce certeza  
más cálida la mirada del sol.  
¿Arde aún el hielo de mi cumbre?  
Plateado, ligero, un pez  
nada más allá de mi bote... [p. 211]*

Antes de dirigir la mirada al “azul olvido” (*blaue Vergessenheit*) en este poema, hemos de tener en cuenta que el ardiente apóstrofe del verso inicial no va dirigido al olvido, sino a la serenidad, y que no es el olvido lo que se pretende resaltar en la composición, sino la felicidad. Pero sin duda se hace referencia a una felicidad que sólo puede alcanzarse en un estado de profundo cansancio y agotamiento. También el olvido, en tanto que sublimado en “azul olvido”, forma parte de este contexto, y constituye una misteriosa alianza con la felicidad y la alegría.

De ello informa, en impresionantes imágenes, la segunda estrofa. Es la estrofa del Leteo. Pero el río del olvido se ha convertido en mar, y el bote que había que llegar a alguna orilla ha perdido el rumbo, con los remos recogidos, y está ahora quieto sobre el azul del agua, en cuyas profundidades se ha ahogado y olvidado todo aquel desear y esperar que aún se oponía a *esa* serenidad y *esa* felicidad.

Una vez revocado todo peso, según parece, por el olvido, en esta perfecta (“séptima”) soledad, se abren a la vista nuevos espacios lejanos, hacia los que el bote, ahora un pez, puede deslizarse *fácilmente*. Una prospección apolínea, parece, cierra este poema dionisiaco. Pero ¿adónde va el viaje

cuando “se pone el sol”?

La posición de Nietzsche entre el recuerdo y el olvido no es fácil de determinar, ni siquiera si tiene una posición. Así que, si queremos saber algo más preciso, tenemos que acompañarle por distintas estaciones de su vida, y empezamos [p. 212] por Basilea, adonde Nietzsche ha sido destinado en el año 1869, con veinticuatro años, como profesor de filología clásica. Su actividad docente en la Universidad de Basilea tiene que ver con el olvido y la desmemoria, sobre todo su curso sobre retórica, en el semestre de invierno de 1872-1873, que incluía un *ars memoriae*. No se sabe si Nietzsche también estaba al tanto de la idea concurrente de un *ars oblivionalis*. Sea como fuere, en la fuente principal de sus preparativos para el curso, la monografía de Richard Volkmann *La retórica de los griegos y romanos*, publicada en 1872, está reseñada también la anécdota de Temístocles. En consecuencia, Nietzsche podría haberla conocido.

Pero aún no hemos llegado al olvido, no del todo. Porque antes el joven profesor, como corresponde a su cargo, rinde homenaje a la memoria. Su disciplina en la investigación y la docencia, la filología clásica, era entonces —y probablemente lo sigue siendo hoy— una ciencia principalmente histórico-filológica. Y nos encontramos al fin y al cabo en el apogeo del historicismo. Así que Nietzsche escribe también su primer libro como profesor de esta disciplina con la declarada intención de hacer una contribución a esta gran obra de memoria: *El origen de la tragedia en el espíritu de la música* (1872). A tal punto se remonta, con esta obra histórico-filológica, en la historia de Occidente, que Sócrates es presentado casi como un moderno. Aún así, al menos los filólogos que leyeron este libro advirtieron de inmediato que a su autor no le importaba el pasado, sino el presente: Richard Wagner es el secreto garante de Nietzsche para el siempre posible surgimiento y renovación de la tragedia a partir del genio de la música. La polémica (Joachim Latacz dice hoy al respecto: la “fértil polémica”) esta servida. [p. 213] Un joven y entonces aún totalmente desconocido científico de su especialidad, Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf, se despacha con una “aniquiladora” crítica y exige públicamente al profesor, pocos años mayor que él, que abandone su cátedra de Basilea y practique su “filología del futuro” fuera del mundo académico. Este ataque se produce en 1872-1873, es decir, en el mismo momento en que Nietzsche pronuncia su curso de retórica. Poco después, en el año 1873, escribirá la segunda de sus “Consideraciones intempestivas”, y la publicará al año siguiente con el título “Utilidad y desventajas de la Historia para la vida”. Con esto volvemos a topar con el olvido, porque este escrito es, en su sustancia, una apología del olvido. Es incluso en cierto sentido un arte del olvido en toda regla, por lo menos según las concepciones de su treintañero autor, que con elocuentes palabras recomienda a sus lectores, y puede que sobre todo a sí mismo, “el arte y la fuerza de poder olvidar”.

¿Qué quiere olvidar, artificialmente, Nietzsche? La sumaria respuesta es: la Historia, es decir, la historia transformada en arte y ciencia, desde los orígenes hasta la actualidad, que con el incremento de sus conocimientos, pero también mediante su mero progreso en el tiempo, alcanza una complejidad cada vez mayor y se deposita como una masa gravosa sobre la memoria del hombre con formación histórica, hasta que, por pura sobrecarga de memoria, éste pierde la elemental capacidad de vivir y de actuar. Un profundo reparo antropológico, que recuerda en ocasiones a Rousseau y Herder, se opone, pues, a la proliferación de la memoria: “Y sin duda este conocimiento se insufla o imparte al joven en su educación, como saber histórico; es decir, se le llena la cabeza con un enorme número de conceptos extraídos del conocimiento de segunda mano [p. 214] de épocas y pueblos pretéritos, y no de la inmediata contemplación de la vida”... ¡una “ocupación de ancianos”! A una escasa utilidad se añade una enorme desventaja de la Historia para la vida, y en la pugna entre la memoria y el olvido el olvido obtiene la primacía. Porque, dice Nietzsche: “Toda acción incluye el olvido”.

Sin embargo, esta máxima no debe aplicarse sin limitación alguna. Sin duda en su escrito Nietzsche combate con pasión el historicismo, al que llama “enfermedad histórica”, pero no se desprende por completo de la Historia y de la historiografía. Todo hombre y todo pueblo, concede expresamente, necesita “un cierto conocimiento del pasado”. Así, distingue, especialmente en una clasificación que en algunos pasajes recuerda a Montesquieu, entre una historiografía monumental, una anticuaria y una crítica, y arremete sobre todo contra la historiografía anticuaria, en la que sólo quiere ver “el repugnante espectáculo de una ciega furia coleccionista, un incansable reunir todo lo que ha sido”. En cambio, concede validez dentro de unos límites a la historiografía monumental, lo que podemos entender también como homenaje a su gran colega de Basilea Jakob Burckhardt. Según atestigua una carta a Gersdorff, Nietzsche oyó “con placer” el discurso sobre la grandeza en la Historia pronunciado por Burckhardt en 1870, y señala expresamente lo que Burckhardt lo pronunció improvisando y de memoria. Esta consideración monumental de la Historia, pues, que posterga las pequeñeces entre los “grandes momentos” en favor de las más importantes figuras y acontecimientos, debe mantener su validez, así como la consideración crítica de la Historia, que anticipa ya a Walter Benjamin, que es de tal condición que “lleva a juicio al pasado, lo interroga minuciosamente y por fin lo condena”. Sin embargo, es significativo que inmediatamente después [p. 215] de la manifestación citada Nietzsche evoque a Mefistófeles, en concreto su frase: “Todo cuanto tiene principio / merece ser aniquilado; por eso, fuera mejor que nada viniese a la existencia.”

Con esto hemos vuelto a Mefistófeles y su arte del olvido. Al contrario que Fausto, Nietzsche no tiene a su lado a ningún Mefistófeles como ayudante del olvido y mentor de su arte, por lo que es el único responsable de su apología de olvido histórico. Pero aparte de esto, entre Fausto, el protagonista del olvido, y Nietzsche, el apologeta de esta facultad, existen sorprendentes coincidencias y paralelismos. Así que, despreciando a los límites entre ficción y realidad, imaginemos simultáneamente a los personajes Heinrich Faust y Friedrich Nietzsche y comparémoslos tal como Plutarco sometía a comparación a los grandes griegos y romanos. Ambos son inicialmente jóvenes, en torno a los treinta años... en todo caso, en lo que a Fausto se refiere tengo en cuenta ya el rejuvenecimiento en la cocina de las brujas. En cualquier caso, ambos tienen en ese momento la vida por delante. Fausto ha dejado atrás los “esqueletos de animales y osamentas de muertos” de su estudio y Nietzsche la “bulliciosa chusma filológica” de su profesión académica. “¡Que el pasado haya quedado a nuestras espaldas!” es pues —ya lo he citado una vez— el lema de Fausto, y en Nietzsche leemos, con otras palabras, la misma exclamación: “¡Fuera todo lo pasado!”. Además: sólo quien domina el arte del olvido está, en palabras de Fausto, en condiciones “de seguir aspirando a la existencia máxima” o —en la formulación de Nietzsche— de arriesgarse a aquella “aspiración a lo infinito” que éste llama “fenómenos dionisiaco” en su escrito sobre la tragedia.

Si ahora, conociendo las circunstancias en las que Nietzsche tenía [p. 216] que ejercer su cargo académico en Basilea desde la publicación de su escrito sobre la tragedia, buscamos explicaciones biográficas a su apología del olvido histórico y —anticipando ya en algunas ideas a Freud— queremos buscar la causa de ese malestar que puede haber inspirado a nuestro autor esa diatriba contra la memoria, podremos observar en la lectura de la segunda “Consideración intempestiva” a un hombre —¡un hombre joven!— que ha intentado desprenderse de un golpe liberador del conflicto entre su cargo filológico y su inclinación filosófica. De hecho, Nietzsche se liberó algunos años después de esa situación que se había vuelto insoportable, con lo que el desprecio de la memoria dejó de tener sentido. Pero la tesis ya estaba en el mundo, y muchos lectores han encontrado desde entonces en la segunda “Consideración intempestiva” de Nietzsche —sobre todo cuando ésta se volvió largamente “tempestiva”— una justificación filosófica para despachar a la memoria cultural con la mejor conciencia filosófica, y al fin y al cabo lo lograron en más de un sentido, y mucho más plenamente de

lo que el propio Nietzsche había querido o considerado incluso imaginable.

¿Cuál es el principio básico de ese arte del olvido de Nietzsche? Consiste en sustraer a contenidos de la memoria hasta ahora fielmente conservados, en este caso la formación histórica, la base motivadora, y construir desde la acción, desde la vida, desde el futuro una nueva motivación concurrente, a partir de la cual la memoria se organice de nuevo. “Bienaventurados los desmemoriados” (*Selig sind die Vergesslichen*) es la promesa de Nietzsche. El pensamiento utópico se desarrollará después a partir de este arte del olvido.

Esta segunda “Consideración intempestiva” no es la última palabra de [p. 217] Nietzsche respecto al arte del recuerdo y el olvido. Catorce años después de esta “Consideración”, en el año 1887, el autor vuelve al tema en su escrito *La genealogía de la moral*, concretamente en el segundo de los tratados publicados con este título, donde se retracta radicalmente de sus anteriores manifestaciones. Sin duda tiene presente lo que cuando era joven había escrito en favor del olvido al servicio de la vida... él mismo tenía una espléndida memoria. Ahora tampoco quiere desdecirse, y en su nuevo escrito mantiene que en la “desmemoria activa”, como ahora prefiere llamarla, hay que ver “una forma de la fuerte salud” con la que se puede vivir feliz como ser humano. Pero ¿es posible también fundar sobre ella una moral, como Nietzsche se ha propuesto?

El segundo tratado sobre la genealogía de la moral en que Nietzsche se plantea esta cuestión lleva el título: “*Culpa*”, “*mala conciencia*” y *cuestiones afines*. Ya desde el título apunta la dirección básica de sus consideraciones. Nietzsche no aborda el problema de la moral frontalmente, donde resplandece la fachada de la virtud, sino desde el lado oscuro, desde la culpa y la expiación. Y también en ese camino da un rodeo y se pregunta, antes de tratar el problema de la culpa (*Schuld*), qué significan las deudas (*Schulden*) en el trato recíproco de los hombres. Ese a primera vista inofensivo plural y metonimia de la palabra “culpa” plantea una interesante visión de la moral, en tanto que la relación, expresada en deudas, entre un deudor y un acreedor, presupone una memoria que funcione. En lo que concierne al acreedor es interés vital suyo acordarse de la prestación concedida por él. Sólo si es muy generoso o de gran corazón puede olvidar su haber. El deudor en cambio, cuyo interés egoísta le aconsejaría quizá no reembolsar la prestación recibida y olvidarla sin más, tiene que recordar la promesa de pago si quiere conservar su crédito y encontrar otro acreedor en el futuro. [p. 218] En estas condiciones, las deudas son partidas contables del recuerdo.

Esto también se aplica, si queremos seguir el camino de los pensamientos de Nietzsche, al más peligroso singular del término, es decir a la “culpa”, que exige expiación. En la mala conciencia del criminal, la culpa está presente como partida contable del recuerdo. Eso lo sabe también la opinión pública, en tanto se ha dado un orden jurídico que tiene una memoria sensible para todas las infracciones de la moral, para la culpa pues. Sólo la expiación legalmente establecida da la culpa al olvido, y la vida puede continuar sin la dañosa carga de la memoria.

Estas consideraciones de Nietzsche sobre la genealogía de la moral son pioneras al menos en un sentido: se distinguen esencialmente de otras y más antiguas fundamentaciones de la ética, como las que se encuentran de Aristóteles a Kant, en que aquí la moral se asienta —dicho modernamente— sobre una base comunicativa. En el contexto de las deudas se comunican al menos dos personas, el acreedor y el deudor, y su base comunicativa es la memoria. Lo mismo se aplica al sistema jurídico, con sus condiciones jurídico-penales de culpa y expiación, y se negocian también comunicativamente, en el discurso y contradiscurso orales de una vista pública. Por tanto, si la moral en su conjunto está hecha de la misma materia espiritual que las deudas y la culpa, entonces también es de naturaleza comunicativa, y presupone en todas las personas una memoria que funcione y que esté dispuesta a funcionar. De ello se deriva además que para aquellos que dan importancia a una moral pública y privada es necesario mantener a raya al olvido. Por eso, la cuestión fundamental de la moral es, en

palabras de Nietzsche: [p. 219] “¿Cómo se da la memoria al animal humano?”. La respuesta coincide con las consideraciones esbozadas acerca de las deudas y la culpa: “Se marca algo a fuego para que permanezca en la memoria: sólo lo que no deja de hacer daño permanece en la memoria”. A ese principio llama Nietzsche su “mnemotécnica”.

En todo caso, no se ha resuelto la cuestión de si esta estricta mnemotecnia moral es tan exitosa en el “animal humano” como el autor exige. Porque más o menos en la misma época, en su escrito *Más allá del bien y del mal*, Nietzsche anota el siguiente aforismo:

“Lo he hecho yo”, dice mi memoria. “No puedo haberlo hecho”, dice mi orgullo, y se mantiene implacable. Por fin, la memoria cede.

Tenemos, pues, que vérnoslas, resumiendo lo dicho, con “dos Nietzsches”, que en aras de la sencillez distinguiré como el Nietzsche filólogo y el filósofo. El uno fomenta un arte del olvido, el otro pone límites a esa exigencia por razones morales. Los dos Nietzsches plantean la cuestión de la memoria y el olvido como una cuestión moral. Así que no sólo se trata de lo que —con o sin arte— *podamos* recordar u olvidar, sino también de lo que —con o sin arte— *tenemos* que recordar a toda costa y quizá, pero quizá no, *debamos* olvidar. A esto se une inmediatamente la cuestión de si tenemos algún poder sobre la memoria y el olvido, y en qué medida, es decir, sin aquello que con nuestra mejor voluntad *queremos* recordar u olvidar es algo que *podemos* de hecho recordar u olvidar. En este punto dejamos a Nietzsche, y continuamos con Sigmund Freud para que siga asesorándonos. [p. 220]

#### 4. Olvido aplacado y no aplacado (Freud)

No es evidente la vinculación de Sigmund Freud (1856-1939) y el psicoanálisis con el olvido. Entre los 331 términos recogidos en el vocabulario del psicoanálisis de Laplanche y Pontalis, falta el olvido. Faltan incluso el recuerdo y la memoria. Sin embargo, de esta constatación terminológica no se puede derivar sin más un desinterés de Freud por tales cuestiones. En primer lugar, en lo que concierne a la memoria, Freud observa en sí mismo “extraordinarias capacidades memorísticas”, y también incluye la atención científica a la memoria entre las tareas de la investigación psicológica. Incluso muestra interés por la mnemotecnia. En la praxis psicoanalítica tampoco se procede sin memoria; Freud insiste en que el médico que lleva a cabo el tratamiento no debe tomar notas durante el mismo. Sólo a posteriori el curso de la conversación terapéutica entre el paciente y el analista debe ser, de memoria, plasmado por escrito.

Al principio, Freud se ocupa del fenómeno del olvido en relación con el síntoma de los actos fallidos. ¿Qué ocurre físicamente cuando alguien se confunde al oír, al leer, al escribir, o cuando aplaza, pierde, olvida algo? En alemán, todos estos verbos comienza por idéntico prefijo (*ver-*, como en el verbo *vergesen*, “olvidar”), y en ello constata Freud la “interior similitud” y puede, por tanto, excluir que se trate de meros actos casuales. Al parecer, todos estos “actos fallidos” se basan en el olvido, así que Freud pronto se concentra en aquellos casos en los que el olvido más le “sume en el asombro”. Esto incluye en lugar preferente el fenómeno del olvido de los nombres propios. [p. 221] ¿Por qué los nombres se olvidan tan rápido, incluso él mismo, por lo demás? Es revelador. ¿Hay alguna razón para que precisamente los nombres de persona se olviden con especial facilidad? Es la idea, procedente en última instancia del Derecho romano y reelaborada por Dante, de la *damnatio memoriae*, el olvido como pena máxima, peor que la muerte.

Para ver con más exactitud la relación entre memoria y olvido en la obra de Freud, es conveniente prestar atención a las metáforas, con cuya ayuda Freud describe estos fenómenos psíquicos, sobre todo dos metáforas en circulación desde la Antigüedad y que desde entonces han dado lugar a muchísimas imágenes. Me refiero a las metáforas de la tablilla de cera y el almacén de la memoria. Para empezar por la primera, quisiera llamar la atención sobre una pequeña reflexión, poco tenida en cuenta, que Freud escribió en el año 1924 con el título “Nota sobre el bloc mágico”. El tema de esta reflexión es la memoria en su más importante materialización, o sea, en forma de escritura. Según Freud, hay que distinguir dos clases de memoria escrita, según lo duradero de la anotación. El papel, escrito con tinta, acoge un “rastros duradero de la memoria”. Una pizarra, en cambio, en la que se ha escrito con tiza puede ser fácilmente borrada. El primer “sistema de recuerdo” favorece, pues, la memoria a largo plazo, mientras el otro, que apuesta por el recuerdo a corto plazo, está más próximo al olvido.

Pero resulta que en la época de Freud ha salido al mercado un nuevo artefacto de escritura y juego, llamado “bloc mágico”, que combina ambos sistemas de recuerdo. Se trata, según la descripción de Freud, de una tablilla de cera cuya superficie está preparada, mediante un papel transparente y una capa de celuloide, de tal modo que se puede [p. 222] escribir en ella con un punzón y borrar con facilidad la escritura reproducida de este modo en la cera simplemente quitando las dos cubiertas. Pero el rastro de lo escrito con el punzón queda en la capa de celuloide cuando se sostiene contra la luz, y sigue siendo legible incluso después de borrada la escritura. Por tanto, el bloc mágico contiene al mismo tiempo una memoria percedera sobre materia blanda y una duradera sobre materia dura. De las comparaciones que Freud hace entre el bloc mágico y la mente del hombre, sólo quiero mencionar aquí que compara la capa de cera, que sólo acoge fugaces rastros del recuerdo y pronto vuelve a entregarlos al olvido, con el inconsciente.

También la metáfora del “almacén” de la memoria ocupa un lugar preeminente en la obra de Freud, aunque desplazado a un espacio típico de alta burguesía y, es interesante, dividido en dos zonas. Freud imagina un salón con una gran antesala. En esta antesala se agita todo lo inconsciente, mientras lo consciente tiene su lugar en el salón. Es característico del psicoanálisis freudiano que en el umbral entre los dos espacio ejerza su trabajo un vigilante, “que examina los distintos movimientos del alma, les da el visto bueno y no les deja pasar al salón si suscitan su desconfianza”: los afectos del alma están en movimiento entre la “antesala del inconsciente” y el salón donde mora el consciente. Porque el inconsciente quiere volverse consciente, pero es contenido por la “resistencia” del vigilante en el umbral y, si por un descuido de éste ha puesto un pie más allá del umbral y se ha vuelto por tanto “preconsciente”, es expulsado del salón. Se entiende que Freud haya calificado a esa expulsión de concepto “topográfico”. Este proceso se desarrolla de hecho entre dos “lugares” (*topoi, loci*).

Guiado por éstas y similares indicaciones, comparo en mis ulteriores consideraciones el inconsciente de Freud con el olvido (más exactamente: con lo olvidado), [p. 223] teniendo en cuenta que Freud usa como terminología principal “inconsciente”, y sólo como terminología secundaria, pero no por ello infrecuente, “olvido” o “lo olvidado”. De todos modos, hay que asumir una cierta falta de precisión en el concepto de “inconsciente”, ya que Freud no siempre distingue con claridad entre el inconsciente y el preconsciente. Su nada amado discípulo C. G. Jung se apoyará posteriormente en esto para precisar a su manera la terminología de Freud, distinguiendo entre un inconsciente personal y uno colectivo. En cualquier caso, el primero plano en la atención de Freud lo ocupa el inconsciente de una persona, motivado por su biografía. Y este inconsciente es lo olvidado. Porque lo inconsciente en sentido freudiano no es en modo alguno lo no sabido. Los nombres de las calles de Vladivostok, que probablemente sean desconocidas para todos nosotros, no constituyen nuestro inconsciente. En consecuencia, el inconsciente es un ex-consciente que ha sido olvidado, pero no por eso ha desaparecido de faz de la Tierra. Sigue siendo una capa “latente” del espíritu, porque —según reza un teorema fundamental del psicoanálisis— en la vida espiritual no se pierde nada. Según esto, todo olvido tiene una razón.

Esta teoría es un hito en la historia cultural del olvido. Con Freud, el olvido ha perdido su inocencia. Desde ahora, alguien que ha olvidado o quiere olvidar algo tiene que justificarse y estar preparado para una —posiblemente embarazosa— pregunta acerca del porqué, tanto más cuanto más convencido esté de que su olvido no necesita justificación alguna, de que simple y sencillamente ha olvidado algo.

Pero Freud tiene una sospecha específica en lo que se refiere a los motivos del olvido: el [p. 224] motivo universal que, sospecha, está detrás de todos los casos individuales de olvido y hay que buscar tercamente y sacar a la luz en el tratamiento psicoanalítico como “intención secreta del que olvida”, es el motivo del malestar (*Unlust*). Olvido gustosa y fácilmente lo que me resulta desagradable, irritante, embarazoso, lo que atormenta mi conciencia, y alcanzo de este modo mi objetivo psíquico: “evitar el malestar”. Es sabido que Freud califica como represión (*Verdrängung*) precisamente esta acción del malestar que tanto fomenta el olvido. Por eso escribe en una ocasión: “lo inconsciente, es decir, lo reprimido”.

El genial descubrimiento de Freud es que lo reprimido-olvidado no ha sido sencillamente eliminado y liquidado, sino que sigue actuando como inconsciente, retumbando y atemorizando al alma. Esto malamente olvidado es patógeno y causa distintas enfermedades mentales. “La histeria (...) es consecuencia la mayoría de las veces de grandes amnesias”, escribe Freud en una ocasión, estableciendo el principio del que ha de partir el arte del psicoanalista. Si esta terapia no se aplica o no es eficaz, el paciente se ve obligado a repetir incesantemente lo reprimido-olvidado en manifestaciones patológicas: un trabajo de Sísifo.

Si podemos atribuir este descubrimiento de Freud a su trato con el olvido, quizá también estemos facultados para compararlo y explicarlo con una idea central de la mnemotecnia clásica, y ruego al lector que me permita en este punto echar un pequeño vistazo a capítulos anteriores. Según decíamos en ellos, la mnemotecnia clásica era un arte de lo concreto y visible. Sus reglas exigían hacer concreto todo lo abstracto y además traducir en imágenes todo lo concretado. En este sentido, la mnemotecnia es un arte gráfico; expresado de otro modo, imaginación y memoria no son, desde esta perspectiva, más que las dos caras de una misma cosa. [p. 225]

Entre los contenidos de la memoria, según hemos sabido por los viejos maestros del *ars memoriae*, se adhieren a la memoria de manera especialmente firme y duradera aquellas imágenes que agitan nuestros afectos y excitan emocionalmente al espíritu. En los manuales del arte de la memoria reciben el nombre de *imagines agentes*. Recordemos que Dante es un genial maestro de este arte gráfico. En el infierno encuentra, como ya hemos visto, al trovador Bertrand de Born, que como pena eterna lleva en la manos su cabeza cortada y la agita por el pelo como si fuese un farol. Es una *imago agens* genuinamente dantesca, y tiene su correspondencia exacta en la teoría freudiana de las —si se me permite decirlo— “imágenes agentes del olvido”. Las imágenes agentes de este tipo, sobre todo cuando son relevantes para la biografía, no se pueden expulsar de la psique, siguen “actuando” y, además, como no son admitidas por el ego o el super-ego, lo hacen de forma patógena. Una *imago agens* genuinamente freudiana es, por ejemplo, un recuerdo de la infancia de Leonardo da Vinci, un buitre que le abre la boca con la cola y después le golpea repetidamente con ella en los labios. Puede imaginarse por qué Freud en su teoría del olvido incluye partes del cuerpo que Dante no había tenido en cuenta en su teoría de la memoria.

Además, las *imagines agentes* tienen en Freud su propia semiótica, con la que se hacen perceptibles para el psiquiatra adiestrado en este arte, cuando no para el propio paciente no adiestrado. Más exactamente, hay dos lenguajes de los sueños. Así por ejemplo, una turbación reprimida-olvidada puede salir a la luz en el acto fallido de alguien que se confunde hablando. [p. 226] Y para las imágenes agentes del “olvido del sueño” (este concepto también es de Freud) baste con recordar los numerosos sueños edípicos, sueños de castración o de deseo de muerte descritos y analizados por Freud.

Ahora pasemos a la terapia, de mayor interés no sólo para los médicos sino para los lingüistas, porque se basa enteramente en el lenguaje. Pacientemente, el psicoanalista hace hablar al enfermo, la mayoría de las veces le hace contar una historia. El psicoanalista limita al máximo su actividad verbal, pero practica cierta retórica persuasiva, con la que guía al paciente hacia determinadas interpretaciones que concuerdan con la teoría. Se trata claramente de hacer retroceder al olvido. El psicoanálisis no es, pues, expresión de un arte del olvido, sino de un arte de la memoria. Concretamente narrar y dejarse-narrar se puede entender como una excelente estrategia de memoria, como puede leerse en detalle en el ensayo “En narrador”, de Walter Benjamin.

¿A qué fines curativos sirve volver a traer a la conciencia lo reprimido-inconsciente con las mnemotecnias esbozadas, predominantemente narrativas, en otras palabras, para qué volver en no olvidado lo olvidado? Freud describe varias veces este objetivo con metáforas jurídicas (“parábola del juez y el acusado”). Hay que reabrir un conflicto, tramitar nuevamente un caso, ver un proceso en segunda instancia con el objetivo de “revisar el proceso entonces despachado”. Quizá de este modo se logre, espera Freud, un veredicto absolutorio o, al menos, alegar circunstancias atenuantes que permitan que lo malamente olvidado contribuya a la curación mediante el no-olvido.

Aquí termina, por regla general, la reflexión psicoanalítica... como en una novela que llega hasta el final feliz y nada más. Al contrario que [p. 227] en el freudiano Pierre Bertrand, que ha escrito un libro sobre el olvido en el que también habla extensamente del arte del olvido de Freud. Se pregunta qué pasa, en Freud, después de la curación. ¿Tiene el paciente curado (si es que está curado) que retener

mucho tiempo en su memoria lo olvidado revivido? ¿O conducirá semejante activación del consciente, mantenida a la larga, a otros daños psíquicos, que sólo podrán subsanarse si el paciente curado puede olvidar definitivamente lo que tan felizmente ha superado con la ayuda del psicoanálisis? Por eso, Pierre Bertrand distingue en Freud, o en todo caso en la lógica del análisis freudiano, entre un olvido negativo o malo y un olvido positivo o bueno. Yo preferiría llamar a estas dos formas de olvido, de forma algo más próxima a las metáforas jurídicas de Freud, olvido no conciliado y conciliado. El primero es en todo caso el olvido *previo* al tratamiento psicoanalítico, el segundo el *posterior* a este tratamiento. Si esta idea es correcta, y a mí me parece consecuencia de la teoría freudiana, entonces el arte del olvido de Freud se basa esencialmente en esa distinción entre un olvido no conciliado y uno conciliado, así como en un amplio reconocimiento de que no hay ninguna vía directa, por ejemplo, la mera debilitación de las *imagines agentes*, que lleve del uno al otro. No se puede evitar el rodeo a través de la conciencia. Lo cual es una paradoja del arte del olvido freudiano, pues este rodeo, para ser llevado a cabo con éxito, ha de ser confiado al arte de la memoria, de manera que éste resulta ser un auxiliar del arte del olvido (*ancilla oblivionis*). [p. 228]

## VII. De la poesía del olvido

### 1. Oscuro recuerdo y abismal olvido, con una advertencia contra los papagayos (Mallarmé, Valéry)

Deslumbrada por la serena luminosidad del Clasicismo y cegado por el foco de luz de la razón ilustrada, la poesía del Romanticismo llevó a cabo en toda Europa un insospechado cambio hacia el vislumbre o incluso el total oscurecimiento bajo el protector manto de la noche. El redescubrimiento de la edad “oscura” por los hermanos Schlegel y Chateaubriand, así como la poetización de la oscuridad de la noche en los *Himnos a la noche* de Novalis y en los *Nocturnos* de E. T. A. Hoffmann, son manifestaciones del mismo impulso histórico, que va de la luz a la oscuridad y de la acción diurna al “entusiasmo de la noche” (Novalis), y que dio nueva intensidad a la poesía. ¿Se puede encontrar por ese camino a la desmemoria, la “hija de la noche”?

Los caminos de la historia no son tan cortos. Antes, los románticos tuvieron otra experiencia. Descubrieron el recuerdo. Ahora sabemos que ya Aristóteles, en un escrito del mismo nombre (*De memoria et reminiscencia*), había distinguido entre memoria y recuerdo (en griego: *mneme* y *anamnesis*, en latín: *memoria* y *reminiscencia*). [p. 229] Pero esta teoría, al contrario que el resto de las opiniones doctrinales de Aristóteles, ha tenido relativamente poca repercusión sobre la historia cultural de la memoria, y tampoco coincide en absoluto con la distinción hoy habitual, que debemos a los precursores del Romanticismo. Para los modernos el recuerdo, que distinguen de toda la tradición europea de la memoria, es una especie de memoria privatizada con una dimensión individual y biográfica. Por eso, en principio los recuerdos siempre son “mis” recuerdos; conservan para mí y los míos (sean quienes fueren) lo que de singular he experimentado en mi vida y he “vivido” en este sentido. Puesto en verso, esto se convierte en “poesía de la experiencia” (*Erlebnisdichtung*), tanto más poética cuanto más profundamente descienda el poema a la “noche de la conservación” (Hegel). Crear es un trabajo de minero, sólo así puede recuperarse el “tesoro” del recuerdo.

Muchos de los hermosos poemas que los lectores no querríamos echar de menos en nuestro propio tesoro de recuerdos han surgido de esta forma. Sin embargo, para la historia de la cultura mnemológica no se puede pasar por alto el impacto negativo de esta evolución. Hemos de constatar que la memoria cultural no se ha recuperado por completo de los golpes que recibió en épocas precedentes por parte de moralistas e ilustrados, e incluso de románticos. Surge “sólo” una poesía del recuerdo, que pasa en cierto modo de puntillas ante la humillada memoria pública y vuelve a la conversación pública con el limitador sello de nihil obstat de lo privado, individual y personal, llevando consigo en todo caso, de contrabando, una carga considerable de “profundidad”, exagerada en conocedores y sibaritas. Cosas insospechadas de las “oscuras alcobas de los recuerdos” (Baudelaire: *l'alcove obscure des souvenirs*), [p. 230] cosas sin estrenar del tesoro de sensaciones que uno guarda en su interior (Wordsworth: *emotions recollected in tranquility*), todo esto muy alejado del “frío don de abstracción de los filósofos” (Herder) y de la “fría región de la memoria” (Schiller).

Pero no hemos llegado aún al olvido, en el prerromanticismo, Romanticismo temprano o alto Romanticismo, sino en todo caso en el Romanticismo tardío o posromanticismo, al que también se

puede llamar, sintetizando, la Modernidad. Esta fase final de la poesía (post)romántica del recuerdo se alcanza de manera muy evidente en Francia con Mallarmé y Valéry. En ellos, el “oscuro” recuerdo se transforma, cuando ha alcanzado una profundidad máxima de acopio meditativo, en abismal olvido.

Stéphane Mallarmé (1842-1898) no escribió muchos poemas, pero en algunos de ellos, aunque no pocas veces pasen por “oscuros”, se acercó estimuladamente a la perfección estética. De esos poemas escribe Roger Dragonetti que “para Mallarmé el olvido es una condición esencial del estado poético”.

Vamos a acercarnos primero al olvido poético de Mallarmé por el lado teórico, que en este autor siempre tiene un matiz lingüístico. Así, en el año 1885 escribió para el *Tratado sobre el verbo (Traité du verbe)* del lingüista René Ghil un prólogo en el que reflexiona sobre la fuerza significativa de una palabra liberada de las coacciones de la sintaxis. El pasaje más importante, citado a menudo, dice:

*Je dis: une fleur! Et, hors de l'oubli ou ma voix relegue aucun contour, et tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée meme et suave, l'absente de tous les bouquets. [p. 231]*

Yo digo: ¡una flor! Y del olvido al que mi voz relega todo contorno, distinta de los cálices sabidos, se eleva musical, idea misma y suave, la ausente de todos los ramilletes.

La flor a la que aquí se alude, y que se eleva brillante sobre toda la realidad floral, es de naturaleza lingüística. Carece de los nítidos contornos con los que toda flor concreta indica su presencia y es, en contraste con éstos, cifra de la ausencia (*absence*), de la que procede, según Mallarmé, la plusvalía poética de la mera palabra “flor”. El lugar de esa ausencia poética es el olvido, donde ninguna imperfección de la percepción óptica menoscaba la pureza de la contemplación espiritual. Así, en el lenguaje poético, del olvido de la contingencia surge una flor como imagen interior y como palabra en el poema. Celan lo dice de forma parecida: “Flor... una palabra para ciegos”.

Como ejemplo puede servir un soneto sin título de Mallarmé sobre el cisne, que a continuación presento en original y traducción:

*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui  
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre  
Ce lac dur oublié que hante sous le givre  
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!*

*Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui  
Magnifique mais qui sans espoir se délivre  
Pour n'avoir pas chanté la région ou vivre  
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.  
Tout son col secouera cette blanche agonie [p. 232]  
Par l'espace infligé a l'oiseau qui le nie  
Mais non l'horreur du sol ou le plumage est pris.*

*Fantome qu'a ce lieu son pur éclat assigne,  
Il s'immobilise au songe froid de mépris  
Que vet parmi l'exil inutile le Cygne.*

El virgen, el vivaz y el hermoso hoy en día  
¿se dispone a desgarrarnos con un golpe de ala ebrio?  
¡Ese lago duro olvidado que hechiza bajo la escarcha

el glaciar transparente de los vuelos que no han huido!

Un cisne de otros tiempos recuerda que es él  
magnífico mas que sin esperanza se libera  
por no haber cantado la región donde vivir  
cuando del estéril invierno ha resplandecido el hastío.

Todo su cuello sacudirá esta blanca agonía  
por el espacio infligido al ave que lo niega,  
mas no el horror del suelo donde el plumaje está preso.

Fantasma que a tal sitio su puro brillo asigna  
se inmoviliza en el sueño frío de desdén  
que viste en medio del exilio inútil el Cisne.

El escenario de este soneto es bien conocido para los lectores de poesía: el lago como lugar poético (ver Lamartine: *Le lac*) y el cisne como emblema del poeta (ver la imagen, conocida desde la Antigüedad, de Virgilio como el “cisne de Mantua”). [p. 233] Pero con el desplazamiento a un paisaje invernal se le quita a la imagen toda la dulzura romántica. El agua está helada, y el cisne se ha retirado a tierra. Se encuentra allí algo así como en el “exilio”, como el conocido “Albatros” de Baudelaire —un cisne llevado al exotismo—, que se consume a bordo del barco y se tambalea pesadamente (*exilé sur le sol...*).

En el poema de Mallarmé, el lago helado es caracterizado como “olvidado” (*Ce lac dur oublié*). ¿Por qué y por quién ha sido olvidado el lago? Esa pregunta llevó hace años a un estudioso de Mallarmé, Charles Chassé, a buscar en un gran diccionario publicado en tiempos de Mallarmé, el *Litttré*. Allí encontró la referencia etimológica de que la palabra francesa *oublier*, “olvidar”, estaba emparentada, a través del latín *oblivisci*, *oblitare*, con el adjetivo *lividus* (en francés: *livide*, lívido). Por ello, considera que en su poema Mallarmé utilizó el participio *oublié* con este significado etimológico profundo y, de esa manera, oscureció intencionadamente, llevándolo al hermetismo, un significado superficial claro: “ese lago duro y lívido”.

El ya mencionado Roger Dragonetti sale al paso de esta idea y protege al autor de una interpretación tan trivial. El sentido del poema hay que buscarlo no en un significado etimológico del olvido sino en uno poético. Me uniré a este criterio y, para interpretar este poema, empezaré por describir la poética del olvido de Mallarmé.

El soneto *Cygne* tiene una consistente dimensión mnemónica, cuyos polos son el hoy (*aujourd'hui*) y el ayer (*autrefois*). El recuerdo del pájaro va de un gélido presente a un más esplendoroso pasado, pero en vano (*sans espoir*). En el lago olvidado se ha congelado todo recuerdo de la época de los vuelos, y no queda liberado [p. 234] ni siquiera por un “hermoso” día de invierno. El propio cisne parece congelarse. Pero precisamente en medio de esa opacidad invernal (*stérile hiver / ennui*) que él niega “fríamente”, resplandece un “puro brillo” que rompe el hechizo invernal: “que viste en medio del exilio inútil el Cisne”.

Mallarmé escenifica el olvido en un lago en otro poema más. Se trata aquí de un texto más largo, titulado “El nenúfar blanco” (*Le Nénuphar blanc*), en el que el autor cuenta en prosa poética cómo, a solas en un bote, rema hacia una mujer para él desconocida con el fin de saludarla. El encuentro con la desconocida no se produce, y el remero vuelve. Por qué ocurre esto puede verse ya en la primera estrofa en prosa, que dice:

*J'avais beaucoup ramé, d'un gran geste net assoupi, les yeux au-dedans fixés sur l'entier oubli*

*d'aller, comme le rire de l'heure coulait alentour. Tant d'immobilité paressait que frolée d'un bruit inerte ou fila jusqu'a moitié la yole, je en vénifiai l'arret qu'a l'étincellement stable d'initiales sur les avirons mis a un, ce qui me rappela a mon identité mondaine.*

Había remato tanto, con gesto limpio, los ojos dirigidos al total olvido del viaje, porque la risa de la hora me rodeaba. Tanta inmovilidad sólo parecía rozada por un ruido inerte que llegaba justo a la mitad de la barca, y no advertí que ésta se paraba hasta que las iniciales en los remos levantados brillaron inmóviles, lo que me recordó mi identidad mundana.

También aquí empieza la experiencia poética con un olvido. El autor rema y olvida que rema. Entonces el bote es retenido por un cañaveral, y el remero sale sobresaltado de su ensimismamiento. Entonces vuelve el recuerdo (en el texto: *me rappela*) [p. 235] y el viaje vuelve a tener principio y fin en sus pensamientos. ¿Qué fin puede ser? ¿Una banal visita? El autor elige la “fuga” ante tanta cercanía y busca, como ya preludiaba el inicial olvido, “la virginal ausencia” (*la vierge absence*), Sólo se lleva de su travesía un nenúfar, como recuerdo de un “selecto éxtasis”.

Dragonetti reúne éstas y otras experiencias que pueden obtenerse de los poemas de Mallarmé en un juicio literario que dice: “La poética de Mallarmé extrae del olvido lo que se desprende de las cosas, para luego hacerlo brillar en las palabras”. Es, quiero añadir, una poética de profunda negatividad, que hace surgir sus pocas afirmaciones de los estanques leteicos” (*étangs léthéens*).

Mallarmé, el maestro, tuvo en la poesía y la crítica un discípulo que se convirtió también en maestro: Paul Valéry (1871-1945). Comparte con Mallarmé la reivindicación sublime de la poesía y las exigencias igualmente planteadas a un pensamiento cuya sustancia es la *poiesis* (arte de hacer). El olvido también tiene su lugar aquí, y en una dimensión profunda que se acerca al espíritu de la poesía.

En principio hablaremos de los (¡también pocos!) poemas de Valéry. Sin duda en ellos el olvido es sólo un motivo secundario, pero tiene la misma dignidad que en Mallarmé como fuente de intensidad poética. Así, por ejemplo, en su poema temprano “Las bailarinas vanidosas” (*Les vaines danseuses*). Estas bailarinas, en las que quizá podamos reconocer las fugaces inspiraciones del poeta que aún no se ha depurado hasta la severidad última del arte, son de hecho “vanas”. Parecen “ligeras flores”, sus movimientos son rítmicos, delicados y encantadores. ¿Es ésta una imagen de la poesía, tal como la concibe Valéry? [p. 236] Las palabras finales dan una imagen distinta, una contraimagen. Porque algunas de estas bailarinas, lo sabemos, tienen otra esencia:

*Mais certaines,  
Moins captives du rythme et des harpes lointaines,  
S'en vont d'un pas subtil au lac enseveli  
Boire des lys l'eau frele ou dort le pur oubli.*

Pero certeras,  
menos cautivas del ritmo y de las arpas lejanas,  
se van con paso sutil hacia el lago velado  
a beber de los lirios el agua frágil en la que duerme el puro olvido.

Es fácil reconocer en este lago velado (¿por la niebla?) de Valéry el lago helado de Mallarmé. El “puro” olvido es común es común a ambos poemas. “Duerme” (*il dort*) en las profundidades del lago y sólo se entrega al poetas cuando éste renuncia a todo triunfo fácil.

Otro poema de Valéry, esta vez de una época posterior, recuerda la poética del olvido de Mallarmé, tal como la hemos visto en el poema en prosa *Le Nénuphar blanc*. Lleva el título “El

remero” (*Le rameur*). El poeta ha interiorizado el papel del remero, y rema contra una poderosa corriente (*contre un gran fleuve*). No tiene ojos para la belleza de la naturaleza a su alrededor, y con el corazón duro (*le cœur dur*), destruye a cintarazos su imagen reflejada en el espejo del agua. También la barca “rasga”, como veremos en la tercera estrofa del poema, la intacta imagen de la belleza de la naturaleza:

*Arbres sur qui je passe, ample et naïve moire [p. 237]  
eau de ramages peinte, et paix de l'accompli,  
Déchire-les, ma barque, impose-leur un pli  
qui coure du grand calme abolir la mémoire.*

Árboles por los que paso, amplia e ingenua superficie,  
agua de ramajes pintada y paz de lo acabado,  
desgárralos, barca mía, impónles un pliegue  
que rápido y con gran calma destruya la memoria.

Un “rebelde”, dice la siguiente estrofa, se revuelve contra el encanto (*charmes*) y la gracia (*graces*)... y también contra una memoria demasiado plana, como hemos visto ya en la estrofa precedente. Todo es duro remar cuando el viaje va río arriba, “hacia las fuentes” (*je remonte a la source*).

Pero, visto en su conjunto, no es tanto el lírico como el pensador Valéry el que ha ido en pos del juego de memoria y olvido. Porque a la escueta obra lírica de Valéry se contraponen una amplia obra crítico-ensayística que ve incrementada su importancia con las anotaciones de sus *Cahiers* (*Cuadernos*, 1894-1945), llevadas a cabo durante décadas. Precisamente en esta última obra encontramos las más variadas y profundas reflexiones sobre estos temas. Casi durante toda su vida, Valéry jugó incluso con la idea de desarrollar una teoría general de la memoria para establecer las leyes de esta misteriosa capacidad (*mystérieuse mémoire*) y determinar con precisión los límites entre el recuerdo y el olvido. Sin duda no llegó a escribir ese libro, pero es posible reconocer con claridad o al menos rastrear sus líneas maestras en las anotaciones de sus *Cahiers* y en otros escritos del autor. [p. 238]

Las siguientes cuatro sentencias de distintos *Cahiers* acotan aproximadamente el campo que Valéry recorre en su reflexión sobre el recuerdo y el olvido:

*Nous en savons rien de la mémoire, rien, rien* (No sabemos nada de la memoria, nada, nada).  
*La mémoire serait une inélégance dans mon système* (La memoria sería una inelegancia en mi sistema).  
*La mémoire en nous servirait a rien si elle fut rigoureusement fidele* (La memoria no nos serviría de nada si fuera rigurosamente fiel).  
*Sans oubli on n'est que perroquet* (Sin olvido no se es más que un papagayo).

Antes de abordar las reflexiones de Valéry sobre este tema, vamos a dirigir nuestra atención a una concepción gráfica que aparece mencionada en distintos pasajes de su obra y al parecer era importante para él. Se trata de la imagen del papagayo (en francés: *perroquet*). En la historia de la pedagogía europea, el papagayo aparece casi desde principios de la Edad Moderna como sucesor del asno en el papel del animal necio, pero con la particularidad de que no sólo dispone, como aquél, de una asombrosa memoria, sino que para colmo con su ayuda está en condiciones de expresar su propia necedad. Con la sustitución del asno por el papagayo como animal simbólico de la necedad y falta de educación se había perfilado ya la crítica de la memoria de la Ilustración. Como ejemplo de esto puede

servir el fragmento *Le Jaco ou Perroquet cendré*, en la *Histoire naturelle* de Buffon del año 1779, donde este género de papagayos encuentra sin duda admiración por su memoria, por una parte, pero donde por otra, con la astucia de la razón ilustrada, se nos cuenta que un papagayo de esta especie, propiedad de un cardenal (!), [p. 239] había sido capaz de recitar sin errores la profesión de fe apostólica, y otro había servido incluso como capellán a bordo de un barco y rezado —es decir, por supuesto, repetido estúpidamente— el rosario de los marineros. Porque este pájaro es, según Buffon, un virtuoso en la mera repetición (*répéter*).

El mismo “pájaro hablador” (Goethe) lo encontramos en varios pasajes de la obra de Paul Valéry, así por ejemplo en el diálogo en prosa *L'idée fixe* (1932). La “idea fija” de una de los participantes en el diálogo es declarar la guerra a los conceptos inexactos, porque echan a perder el pensamiento. Es ésta, como ha demostrado Jürgen Schmidt-Radefeldt en una ilustrativa comparación con Leibniz, una idea central del pensamiento lingüístico de Valéry. En opinión de Valéry, sólo se puede curar esa debilidad de nuestro lenguaje conceptual si cada vez que un pensamiento amenaza con fracasar por falta de nitidez se plantea la pregunta precisa: “¿Qué entiende usted exactamente por esa palabra?”. Ante esta pregunta, espera el participante en el diálogo, quedarán en ridículo conceptos grandilocuentes como “Espíritu”, “Personalidad”, “Esperanza”, “Universo” y “Naturaleza”. Palabras como éstas son llamadas aquí “papagayos”. Por tanto, para acabar con esas palabras ha afilado arco y flecha, con los que está dispuesto a disparar a todos los papagayos que pueblan el “cielo del espíritu”, en primero término al superpapagayo *Univers* (el papagayo de los papagayos, *Psittacus psittacorum*), pero después la palabra, igualmente negativa, *Nature*, que ha de ser considerada la hembra del papagayo (*perruche*) y ha de ser asimismo abatida inmediatamente.

El amigo de este enemigo del papagayo percibe el baño de sangre que [p. 240] aquí se prepara como innecesariamente cruel, y recomienda “distender el arco” y tratar con más suavidad a los papagayos. “La precisión es hermosa, pero...” (*La précision est une belle chose, mais...*). Pero no halla oídos para este intento de apaciguamiento, y el otro insiste en su método implacable y estricto. ¿Por qué? Porque estas palabras papagayo son del tipo de las que siempre se repiten una vez que se han aprendido: “Las hemos aprendido. Las repetimos” (*Nous les avons appris. Nous les répétons*).

Aquí se ve claramente que la crítica del lenguaje de Valéry es en su sustancia crítica *poietica* de la memoria, en la forma elemental de una crítica de la repetición. A Valéry le repugnan las repeticiones de todo tipo, y en sus anotaciones no se cansa de condenar como antiintelectual la actividad de repetir. Como una entre muchas manifestaciones, podemos citar el siguiente juicio: “Al espíritu le repugna la repetición; en tanto que se repite, deja de haber espíritu” (*L'esprit abhorre la répétition; et tant que l'on se répète, il n'y a pas d'esprit*). Para escapar a este riesgo y tentación, Valéry se rige hasta la manía (así lo dice él mismo) por la regla radical de “empezar por el principio” en todas las actividades del espíritu.

También la memoria tiene que ser pensada desde el principio. Este principio se encuentra en el presente. Sólo se hace realidad, según Valéry, haciendo que el presente “retroceda” al pasado, “intervenga” en él y le imponga de este modo un nuevo orden conforme a los fines del presente. Como la acción presente, por principio, está abierta al futuro, también puede decirse que en la memoria viva el pasado es conformado desde el futuro, lo que puede manifestarse con la expresión “el futuro del pasado” (*l'avenir du passé*). En este contexto, Valéry tampoco puede sustraerse al juego de palabras *le souvenir de l'avenir*.

Respecto a la memoria, de su temporalidad se desprende para Valéry [p. 241] que necesariamente implica un momento de olvido, en tanto que el pasado tiene que olvidar al menos que es pasado (*le passé oublie qu'il est passé*). En todo caso, en algunos pasajes de sus escritos Valéry también juega con la idea de distinguir dos tipos de memoria. Una de ellas, que quizá sólo exista como experimento ideal, puede recibir el nombre de *mémoire brute*, lo que con igual justificación se puede traducir como

“memoria cruda” o incluso —dado que Valéry siempre apreció mucho los modelos económicos de pensamiento— “memoria bruta”. Se caracteriza porque retiene con absoluta fidelidad todo lo que ha ocurrido alguna vez. También sigue exactamente, en la sucesión de sus contenidos, la corriente temporal que discurre desde el pasado hacia el futuro pasando por el presente. Sin embargo, Valéry está convencido de que tal memoria, si existiera, no serviría para nada. La otra memoria en cambio, probablemente la única real en la psique de los hombres, sólo conserva, de la masa de acontecimientos, lo que es relevante para el presente o el futuro, y desarrolla, por tanto, una temporalidad por derecho propio. Esta memoria es calificada por Valéry como “limitada” o “inteligente”. Sin duda también habría estado de acuerdo con llamarla, en contraposición a la “memoria bruta” mencionada arriba, “memoria neta”.

Entre las dos memorias, la bruta y la neta o, en otras palabras, la “tonta” y la “lista”, discurre un límite estructural que Valéry explica con concisión por medio del siguiente teorema: *La mémoire est d'essence corporelle* (La memoria es de esencia corporal). De ese cuerpo, que siempre es mi/tu cuerpo actual y dirigido hacia el futuro, sigue diciendo Valéry que impone a la memoria sus condiciones. [p. 242] “Sólo por el cuerpo se llega seriamente al pensamiento” (*La pensée n'est sérieuse que par le corps*). El instrumento del que el cuerpo se sirve para separar los recuerdos cotidianos y triviales de los que sirven a la vida, y hacer de este modo de la memoria necia una inteligente, es el olvido. “¡Ah, si no hubiera olvidado todo lo que he olvidado!” (*Ah, si je n'avais pas oublié tout ce que j'ai oublié*). Este suspiro de alivio no es sin embargo toda la verdad, sino una verdad a medias. Viéndolo con más atención, Valéry considera aconsejable distinguir un “olvido-pérdida” (*oubli-perte*) de un olvido positivo, lo que en más de un sentido recuerda al olvido curativo, y por así decirlo higiénico para la mente, de Nietzsche. Consideraciones de este tipo provocan en Valéry la exclamación, en apariencia contradictoria: “El olvido: ¡qué alivio, pero también qué debilidad!” (*Quel bienfait, mai quelle faiblesse que l'oubli!*). Paralelamente, pues, a la doble memoria hay también un doble olvido, uno tonto y uno listo. Pero sólo este último interesa en el fondo a Valéry, ya que es el único que ayuda al pensamiento a conformar su capacidad de juicio.

¿Qué es, pues, exactamente lo que aporta este olvido útil, que también puede ser llamado “orgánico”, “funcional”, “articulado”, “fértil” o incluso “creativo”? Según Valéry no es ésta una cuestión fácil, y exige, para obtener adecuada respuesta, cierta pasión en la autoobservación. Por eso, los esfuerzos de Valéry se centran en observar con la mayor precisión posible el proceso del olvido en la propia psique, de experimentarse empíricamente como alguien que olvida (*regarder l'oubli, se voir oubliant*). Finalmente, el autor termina por opinar que este olvido, aunque o quizá precisamente porque es un “trastorno” (*dérangement*) o un “desorden” (*désordre*) de la memoria, ha de ser contemplado como un presupuesto fundamental del pensamiento: [p. 243] “El pensamiento tiene el olvido como condición esencial de su papel al actuar” (*La pensée a pour condition essentielle de son rôle dans les actions, l'oubli*). El “arte de pensar” (*l'art de penser*) conjurado por Valéry en varios pasajes de su obra depende esencialmente de este olvido útil.

En estas circunstancias, sería de mucha ayuda que alguien, como el *monsieur Teste* de Valéry en la obra en prosa del mismo nombre, pudiera recordar u olvidar a voluntad. Pero esto presupone una “memoria singular” (*une mémoire singulière*) como sólo ha sido dada a un hombre tan reflexivo como *monsieur Teste*, y no al común de los mortales. Valéry concluye: “Es imposible olvidar voluntariamente, PERO SE PUEDE AYUDAR AL OLVIDO” (*Impossible d'oublier volontairement, MAIS ON PEUT AIDER A L'OUBLI*). Este intento lo representa en Valéry otro personaje literario, del que se ocupó al parecer durante toda su vida y ya en *L'idée fixe* es su “idea fija”: Robinsón. Las anotaciones de Robinsón de Valéry (no son más que fragmentos) abarcan en la edición de la *Pléiade*

unas diez páginas en prosa, y se encuentran allí bajo el título “Historias desmigajadas” (*Histoires brisées*). El autor empieza sus notas algún tiempo después del naufragio de Robinsón. Robinsón ha alcanzado los primeros éxitos en la reconstrucción de la cultura material en su solitaria isla, y tras duro trabajar puede permitirse el ocio por vez primera. Entonces empieza para él la segunda fase de la reconstrucción, el restablecimiento de su cultura intelectual. Tiene que “volver a ser un hombre” (*redevenir un homme*). En esto el olvido tiene un papel clave.

Valéry se tomó una libertad característica con respecto al personaje de Defoe. Su Robinsón perdió en el naufragio no sólo una parte considerable de sus bienes y toda herramienta propia de la civilización, sino también, debido al golpe de una ola, una parte [p. 244] (!) de su memoria. El diagnóstico cuasi médico podría ser: amnesia (parcial). Valéry habla en sus anotaciones de “islas de memoria” (*îlots de mémoire*) que Robinsón ha conservado, entre ellas en cualquier caso el importante recuerdo de haber sido más de lo que es ahora (*être “plus”*).

La pregunta es qué ha dejado este, a pesar de todo, “feliz Robinsón” en el vacío de su memoria con ocasión de su nuevo comienzo intelectual, una vez que, como “nuevo Adán”, se le ha dado la inesperada oportunidad de librarse de tantos contenidos inútiles de la memoria. Así que le vemos sentado en su isla, reflexivo, en medio de innumerables papagayos, cuya cháchara consiste en puras repeticiones. ¡Aquí está otra vez el motivo del papagayo y de la repetición, tan querido para Valéry! Sin embargo, según da a entender Valéry, Robinsón no va a aceptar *esta* superabundante oferta de memoria, sino que en vez de ello aplicará las más estrictas normas de utilidad a todo restablecimiento de su formación intelectual. Hoy ya no necesita, por ejemplo, todas sus muchas reminiscencias de anteriores lecturas, por lo que hay que “desecharlas” (*rejeter*). El feliz y en cierto modo utópico final de la robinsonada descansa, por tanto, en una “re”-constitución de la cultura sensatamente limitada, muy superior a la vieja cultura hipertrófica anterior al naufragio. Sólo ahora Robinsón ha encontrado en verdad una isla, en su cabeza.

## 2. Poesía del recuerdo desde las profundidades del olvido (Proust)

El mayor monumento literario que se ha levantado en [p. 245] los tiempos modernos a la memoria cultura se lo debemos al escritor francés Marcel Proust (1871-1922), en forma de su admirada obra novelística *En busca del tiempo perdido* (*A la recherche du temps perdu*). Pero mientras su contrafigura medieval, la *Divina Commedia* de Dante, surgió en una época en que la memoria aún disfrutaba del máximo prestigio en la cultura europea, la novela de Proust coincide con una época en la que el valor cultural de la memoria era tan bajo como nunca antes. Estas circunstancias históricas no eran desconocidas para Proust, y de ahí que su propia estimación de la memoria sea ambivalente. Por una parte, en su conciencia creación y memoria habitan próximas, y está convencido de que para el escritor la realidad sólo se conforma en la memoria. Así, una flor sólo se transforma en una “verdadera flor” (*une vraie fleur*) como objeto de memoria. Por otra parte Proust —en esto totalmente en consonancia con su época— apenas muestra interés por la memoria habitual, por cuya acción se conserva lo experimentado, aprendido, vivido, de forma resistente al olvido. Así, en su obra apenas encontramos signos de que haya pensado nunca en la mnemotecnica retórica.

Esta aparente contradicción se resuelve cuando, a partir de un conocimiento más preciso de su obra (y del examen de un gran número de útiles comentarios e interpretaciones), se advierte que para la concepción de su quehacer novelesco Proust distingue entre una memoria voluntaria (*mémoire volontaire*) y una memoria involuntaria (*mémoire involontaire*). Sólo considera relevante para su poética novelesca la forma de memoria mencionada en último lugar.

Empecemos por ver la forma de memoria mencionada en primer lugar. Proust la denomina, además de “memoria voluntaria”, “memoria de la inteligencia” (*mémoire de l'intelligence*). [p. 246] Para la literatura, esta memoria controlada de forma racional es “inútil”, ya que según la convicción de Proust no facilita una verdadera imagen del pasado. En este sentido hay que entender que Proust haga confesar al narrador de su novela: “Los esfuerzos de mi memoria y mi razón siguen fracasando”.

Sin embargo, Proust salva de esta mala fama el valor de la memoria poética mediante su ingeniosa invención de la *mémoire involontaire*. Con ella se refiere a una forma de memoria que se sustrae al control de la razón y la voluntad escabulléndose hábilmente de él. Esta memoria ya no intenta despertar los recuerdos mediante esfuerzos de la voluntad, y renuncia también a asegurarlos frente al olvido mediante toda clase de técnicas más o menos hábiles. Sobre todo, la memoria involuntaria se toma tiempo. Puede esperar mucho si hace falta, muchísimo tiempo, hasta que en algún momento, tras largos intervalos, ciertos recuerdos retornan “espontáneamente”... si es que quieren volver algún día. Para que ello ocurra, el que recuerda tiene por fuerza que tener paciencia y adoptar una actitud absolutamente pasiva respecto al pasado, para que la voluntad de querer recordar no eche a perder todo recuerdo.

Es de sobra conocida la forma en que Proust utilizó los recursos de su arte narrativo para mostrar la acción de la memoria involuntaria, así que puedo abreviar la descripción. El sabor de una magdalena, el tintineo de una cuchara contra el borde de un plato, incluso el olor a gasolina de un automóvil, son los triviales mensajeros de esta nueva y poética memoria, con cuya ayuda el personaje de la novela es arrebatado a los amplios paisajes del recuerdo. Con esto se desencadena al mismo tiempo en su conciencia una inaudita sensación de felicidad, un signo seguro de que el recuerdo ha vencido al tiempo y, según espera el narrador, a la muerte. [p. 247]

¿Puede también llamarse mnemotecnia a esto? Yo no calificaría así la intención de Proust. Un “arte” en el sentido del arte de la memoria y una “técnica” en el sentido de la mnemotecnia es siempre un procedimiento controlado por la razón, con unas reglas creadas al efecto, y por tanto necesariamente del lado de la “memoria de la inteligencia”. Si queremos describir con las ideas de Proust “el edificio inmenso del recuerdo” (*l'édifice immense du souvenir*) que subyace a esta obra novelesca, deberíamos hablar, en vez de una mnemotecnia, más bien de una “mnemopoética”, que tiene un procedimiento completamente distinto.

Por ejemplo, los sentidos. La mnemotecnia de los antiguos se basaba en el principio de la sensorialización. Entre los cinco sentidos, consideraban la vista como el supremo sentido, el más próximo a la razón, y por eso se le daba tanta importancia en la mnemotecnia a que los contenidos de la memoria siempre se puede contemplar como imágenes de la misma (*phantasmata, imagines*). Justo esa *regula maxima* del viejo arte de la memoria es abolida por Proust, de forma casi provocadora. Para él, los ojos ya no son los mensajeros preferentes de la memoria. Por eso también llama “memoria ocular” a la denostada “memoria de la inteligencia”; *une mémoire de l'intelligence et des yeux*. Así pues, no es en primer término la vista, el más agudo e inteligente de los sentidos, la que debe indicar el camino a la memoria, sino que Proust invoca precisamente a los otros sentidos (el oído, el olfato, el gusto y el tacto, según el canon clásico), menos agudos, para que ofrezcan sus servicios a la misma. Todos estos sentidos hasta ahora despreciados por el arte de la memoria compensan, según la convicción de Proust, su eventual falta de agudeza mediante la durabilidad de sus impresiones, [p. 248] y sirven así mejor a la memoria que quiera recordar un largo período de tiempo que el sentido de la vista, quizá más eficaz a corto plazo. Entre esos pocos sentidos prominentes, el oído, al que ya Herder había llamado el “sentido medio”, ocupa una posición intermedia. Está también, como el propio Herder había descrito en detalle, especialmente próximo al lenguaje (oral). En Proust, la fuerza evocadora del oído se dirige principalmente al recuerdo de las palabras, y en particular a los nombres propios. Son determinados

nombres de persona, como Champi (de la novela de Georges Sand *Fraçois le Champi*), y más aún que estos nombres de persona ciertos nombres de lugar, cuyas resonancias en la memoria involuntaria le parecen al autor dignas de un capítulo propio en la novela (“Noms de pays. Le nom”).

Después siguen, en línea descendiente, los sentidos “menores” propiamente dichos. Como ejemplo del sentido del olfato puede servir el arbusto de espino blanco de Proust. Bordea un camino, lleno del “invisible y firme aroma” de las flores de espino (*leur invisible et fixe odeur*), y desencadena espontáneamente en Marcel una “oscura y flotante” sensación de recuerdo. El ejemplo más conocido, casi ejemplo escolar, de la fuerza evocadora del sentido del gusto es la ya mencionada magdalena, cuyo sabor devuelve al narrador, en el momento de probarla, a su infancia, a un tiempo muy lejano en que el pequeño Marcel sintió por vez primera en su vida ese sabor especial.

Por último, el tacto. Proust no ha limitado su acción a la mano que palpa, sino que ha entendido todo el cuerpo con todos sus miembros como instrumento del tacto. Así pues, cuando los hombros, las caderas o los muslos adoptan inconscientemente una u otras postura durante el sueño, pueden devolver a la memoria del durmiente, en sueños o al despertar, [p. 249] recuerdos de la primera juventud largamente olvidados; son para él “fieles guardianes del pasado”, y se aplica la norma somática general de que uno tiene la memoria en las costillas, en las rodillas y en los hombros. También podemos entender con Proust el sentido quinesiológico, que en los tiempos modernos ha sido añadido al canon de los cinco sentidos, como ampliación específica del tacto, y contarlo asimismo entre los sentidos menores. Un conocido ejemplo de este sentido es en la novela de Proust aquella experiencia sensorial de percepción del movimiento que se produce cuando un caminante planta sus dos piernas sobre placas de altura desigual de un suelo de piedra. Así ocurre en el desigual empedrado de la mansión de Guermantes, lo que desencadena inmediatamente un recuerdo involuntario del empedrado, asimismo desigual, del baptisterio de San Marcos de Venecia. Todo esto se une sin forzarlo en Proust en una “memoria del cuerpo” (*mémoire du corps*), que se remonta hasta muy atrás en el pasado, en la que inconscientemente queda fuera del alcance de la razón todo lo que sólo puede ser registrado por los sentidos “menores”, especialmente próximos al cuerpo, porque éstos penetran en el interior de la naturaleza humana mucho más que el sentido de la vista, demasiado cercano a la razón. Estos sentidos de ubicación “más profunda” son, por tanto, también los sentidos más poéticos.

¿Ha caído quizá en el olvido el olvido mismo en mi exposición de la mnemopoética de Proust? Esto sólo es así a primera vista, porque en todo lo que se ha dicho hasta ahora sobre la memoria involuntaria de Proust el olvido siempre está al fondo del escenario. Porque en contraposición a los fines a corto plazo a los que obedece la memoria voluntaria, la involuntaria, que se sirve de los sentidos menores, es una memoria de larga duración, [p. 250] referida al espacio de la vida de una persona. Pueden haber pasado años y décadas entre la percepción sensorial que ha desencadenado el recuerdo y la vivencia evocada por ella. Con frecuencia se trata de retrotraerse a un recuerdo de la primera (¡pero no de la primerísima!) infancia, que de este modo se abre paso, con un gran salto temporal, hasta el mundo de un adulto que recuerda. Entre estos dos momentos hay, pues, un largo intervalo que sin embargo —al contrario que en Bergson— precisamente no se percibe como duración sino que se mantiene inconsciente en su extensión temporal. En otras palabras, la memoria involuntaria excava un largo y profundo túnel de olvido. Mucho de lo que finalmente llega a la memoria, a través de una constelación más o menos casual de acontecimientos en sí mismos insignificantes, ha estado quizá media vida oculto en la profundidades de un insondable olvido. Ahora sale a la luz desde esos “estratos” y “depósitos” (a Proust le encantan esas metáforas geológicas) inferiores. En su narratología, Proust tiene una clara conciencia de ese “infalible” juego del recuerdo y el olvido (*cette infaillible proportion... de souvenir et d'oubli*). En este contexto, incluso plantea que cuando a una persona se le concede el don del recuerdo poético lo que importa es una “exacta dosificación de memoria y olvido”

*(un exact dosage de mémoire et d'oubli)*. Al parecer, es precisamente en el largo olvido, en cuyo seno una vivencia real puede madurar hasta alcanzar su especificidad psíquica, donde está la fuente de esa plusvalía poética que distingue un fragmento de vida cuando ha atravesado el olvido y resurge de él, renovado y transformado. De ahí que con igual derecho se pueda llamar a la mnemopoética de Proust tanto poética del olvido como poética del recuerdo, pero probablemente su mejor [p. 251] definición sea una poética del recuerdo surgida de las profundidades del olvido.

Esta poética proustiana tiene, como ya observara Walter Benjamin, determinadas características en común con el psicoanálisis de Freud, aunque ni Proust es freudiano ni su obra novelesca un objeto adecuado para un estudio psicoanalítico de la literatura. Más bien podríamos contemplar a Freud y Proust como seculares adversarios, aunque antes habría que tener en cuenta lo que hay en común en los dos autores en lo que se refiere al recuerdo y el olvido. Freud, lo hemos visto arriba y podemos ahora acentuarlo de forma un poco diferente pensando en Proust, parte como éste de una determinada “memoria del cuerpo”. Pero en Freud se manifiesta como una enfermedad cuyos síntomas físicos, inconscientes para la mente, conservan un recuerdo insuficientemente digerido o que por cualquier otro concepto resulta atormentador. Ésa es la memoria involuntaria de Freud, relegada por un profundo y duradero olvido de la conciencia dominante y su bien dispuesto instrumento, la “memoria consciente”. ¿Cómo se puede curar esa enfermedad, que en su núcleo psíquico es una enfermedad de la memoria? La respuesta de Freud es el psicoanálisis, es decir, un proceso arbitrariamente iniciado por el psicoanalista y guiado por él profesionalmente, que en los sueños o relatos del paciente devuelve a la conciencia lo involuntariamente olvidado, por medio de una acción paciente o sugerente, con el objetivo de someter de nuevo lo involuntario a lo voluntario. Simplificando, el camino freudiano del psicoanálisis se puede describir con la siguiente fórmula: de la memoria involuntaria y patógena por un olvido profundo y duradero, a la memoria voluntaria y sana (que a su vez, como hemos visto, puede convertirse en un olvido conciliado, no perjudicial para la salud). [p. 252]

La mnemopoética proustiana se puede interpretar como el reverso exacto del psicoanálisis freudiano. En Proust, al principio del proceso se encuentra una memoria trivial, voluntaria y sometida a todos los fines cotidianos posibles, la de la vida normal. En cuanto se agota su valor de uso, envía sus contenidos a un olvido igualmente cotidiano. Para la poesía, esta memoria carece de interés. Sólo cuando el olvido ha durado lo bastante y se ha hecho lo bastante profundo puede actuar la memoria involuntaria, y sacar a la luz sin control de la razón y la voluntad, desde ese abismo del olvido, cosas insospechadas que, depuradas de toda contingencia por la larga duración del olvido, son esencialmente humanas y radicalmente poéticas. Expresado de forma resumida y simplificada, Proust sigue la máxima: de la memoria voluntaria y banal, a través de un olvido profundo y duradero, a la memoria involuntaria y poética. Por lo demás, a esta última forma de memoria se une también una energía útil para la vida, que cura el temor al tiempo y a la muerte y es sentida como benéfica por las personas que se confían a ella. [p. 253]

## VIII. ¿Derecho al olvido, paz mediante el olvido?

### 1. Ficciones del yo olvidado (Pirandello, Sciascia)

Tras la melancolía y laxitud del fin de siglo, con su refinamiento y desengaño, a principios del siglo XX Europa se ve arrebatada por una nueva sensación vital que promete juventud y acción. Vuelve a merecer la pena forjar planes y marcar su ritmo; el futuro quizá pueda alcanzarse hoy. Pero ¿cómo será el futuro?

El italiano Luigi Pirandello (1867-1936) no sólo jugó a este juego en sus novelas, relatos y obras de teatro, sino que también lo puso en escena, pero al mismo tiempo lo desenmascaró como ficción. La ironía (en su lenguaje: *l'umorismo*) le permitió este doble juego.

El lugar que en él corresponde al olvido se muestra en la novela *El difunto Matías Pascal (Il fu Mattia Pascal, 1904)*. El protagonista de la novela, que le da nombre, cuenta su historia en primera persona. Pero es por así decirlo una historia desde el más allá, porque para el mundo Matías Pascalya está muerto y “difunto” (la expresión italiana *fu*, en francés *feu*, deriva del lenguaje administrativo latino: *qui fuit*). Sin embargo, para él mismo sigue viviendo con otra identidad, como un hombre insignificante llamado Adriano Meis, [p. 255] que ha hecho su fortuna en la ruleta en Montecarlo y ahora puede llevar una vida confortable con los intereses de sus ganancias.

El cambio de identidad no ha sido planeado. Matías Pascal malvivía como bibliotecario en una pequeña ciudad italiana, junto con su mujer, Romilda, siempre despeinada, y una suegra gruñona que le amargaba la vida día tras día. Además, Matías Pascal tenía deudas agobiantes. Al final de una de las muchas peleas domésticas, simplemente ha dejado a su familia sin despedirse, llevando algunas liras en el bolsillo.

El dinero alcanza justo para un viaje a Montecarlo y una apuesta arriesgada en el tablero. La suerte le es propicia. Abandona el casino convertido en un hombre rico. Ahora puede volver con su familia y reemprender su vida conyugal después de trece días de ausencia. Cuando ya está sentado en el tren, su mirada cae sobre una noticia de prensa titulada “Suicidio”. Un muerto, se lee allí, ha sido identificado como Matías Pascal, desaparecido desde hace días, y además por su propia esposa.

El siguiente capítulo de la novela lleva el título “Cambio de tren” (*Cambio treno*). El fugitivo no vuelve a casa. Está muerto, es decir, es libre. No hay esposa, ni suegra, ni deudas que le agobien ya: *Libero, libero, libero!* Pero si Matías Pascal está muerto para el mundo, el que sigue viviendo necesita un nuevo nombre. Se llamará Adriano Meis, será otro hombre (*un altr'uomo*) y podrá vivir feliz sin la carga del pasado (*senza piu il fardello del mio passato*). Una nueva sensación de vivir (*un nuovo sentimento della vita*) da alas a este Adriano Meis, mientras para el “difunto” Matías Pascal empieza el largo viaje hacia el pasado.

Por un tiempo las cosas van bien, incluso muy bien, en la nueva vida de Adriano Meis. [p. 256] Disfruta a placer de su nuevo yo, que puede conformar a voluntad, y se dota de una biografía ficticia tomándose licencias de poeta y embustero. Se “inventa” a sí mismo. Y disfruta de ser un forastero, un forastero de la vida (*forestiere della vita*).

En una prisión romana, mientras mira pensativo el Tíber (alias Leteo), cuyas aguas pronto se perderán en el mar —este capítulo lleva el título: “Por la tarde, mirando el río” (*Di sera, guardando il*

*fiume*)—, sabe que su olvido —él sigue pensando: su “libertad”— ha llegado a su límite. No es que vaya a ser reconocido. Su “marca inalterable”, un ojo estrábico, se puede corregir mediante una operación. Pero el amor se presenta, y con él no hay bromas. La curiosa signorina Caporale muestra un claro interés por el tímido huésped de la pensión, que no recibe correo y no lleva alianza, y por su parte Adriano Meis no puede contener los sentimientos que ve nacer en él por otra señorita, la silenciosa Adriana. Un beso impensado y fugaz a la muchacha que lleva “su” nombre hace inevitable la pregunta: “¿Quién eres?”. Una vez más, por algún tiempo, en la biografía cada vez más fantástica triunfa la ficción ya casi artística de la nueva existencia. Pero ¿por cuánto tiempo? En cualquier caso, Adriano no puede casarse con su Adriana sin una memoria oficialmente certificada.

Una vez más, el olvido tiene que prestarle ayuda. Adriana, a la que Adriano grita sólo con el pensamiento un “¡Olvida! ¡Olvida!” (*Dimentica! Dimentica!*), es abandonada, y Adriano Meis vuelve con su familia como el difunto Matías Pascal. Su larga desaparición queda aclarada, se reanudan las viejas costumbres (“el café sin azúcar, ¿verdad?”), aunque entretanto su “viuda” ha vuelto a casarse, lo que el retornado acoge con alivio y pronto legaliza con un divorcio. [p. 257] De los viejos conocidos casi no le conoce ninguno, es “como si nunca hubiera existido”. Sigue viviendo en otro lugar, sin que nadie repare en él, y visita de vez en cuando el cementerio, donde yace enterrado un desconocido en cuya lápida fue grabado el nombre del difunto Matías Pascal.

No se puede ignorar que entre el difunto Matías Pascal de Pirandello y el Peter Schlemihl sin sombra de Chamisso existen algunos llamativos paralelos. Ambos personajes llevan al principio una existencia corriente, hasta que se produce el insólito acontecimiento que cambia radicalmente sus vidas. Matías Pascal muere como ciudadano y adopta, como Adriano Meis, una nueva identidad que por la inesperada ganancia en el juego hace posible. Algo parecido le ocurre a su predecesor alemán Peter Schlemihl, que con el inesperado trueque de su sombra por “la bolsa de la fortuna” se ve en la agradable situación de parecer un personaje adinerado y ser cortejado por las gentes como el conde Peter.

Un diablo en persona, que provoque esos cambios con su poder mágico, sólo aparece en Chamisso; en la novela de Pirandello, está escondido en las circunstancias. En lo que se refiere al motivo de la sombra, que da su especial carácter a la historia de Peter Schlemihl, se retoma también en la historia de Adriano Meis, alias Matías Pascal, y se despliega narrativamente en varios pasajes, especialmente en el capítulo “Yo y mi sombra” (*Io e l'ombra mia*). Sin embargo, Pirandello le ha dado por así decirlo la vuelta a este motivo: Adriano Meis es un hombre que sólo es sombra de sí mismo (*un'ombra d'uomo*), e igual que una sombra en la calle se siente expuesto sin defensa alguna a las pisadas de los hombres.

Pero esta sensación de Adriano no aparece en seguida. [p. 258] Al principio disfruta, igual que el conde Peter, de las comodidades de su nueva vida, y en ambos personajes esto dura hasta que la memoria social reclama sus derechos. En ambos relatos, el amor se convierte en primer mensajero de esta memoria, porque Mina en Chamisso y Adriana en la historia de Pirandello quieren casarse. Así pues, hay que presentar una solicitud ante el registro civil (o ante la vicaría). Pero para eso hay que tener un nombre registrado, papeles en regla y —demostrado por tales documentos— un pasado certificado. Por eso ambos matrimonios quedan en nada, y el hombre sin memoria colectiva —hombre sin sombra aquí, sombra sin hombre allá— tiene que continuar su incansable “peregrinación” (Chamisso) y “vagabundeo” (Pirandello: *vagabondaggio*).

En Pirandello, que escribe casi un siglo después de Chamisso, los aspectos sociales del motivo de la memoria y el olvido destacan más que en su predecesor alemán. Por ejemplo, ¿qué puede hacer Adriano Meis cuando un día le roban todo el dinero que le queda? Conoce incluso al ladrón, podría denunciarlo a la policía, y probablemente así recuperaría su dinero. Pero ¿quién es él para presentar

semejante denuncia? Oficialmente, y por tanto para la opinión pública y la sociedad, no existe ningún Adriano Meis, y tampoco existen ya documentos personales del difunto Matías Pascal. Está, pues, olvidado entre los expedientes, a pesar de que este hombre que oficialmente no existe tiene en la memoria con todos los detalles tanto su auténtica biografía como la inventada. Sin embargo, para la sociedad burguesa es un hombre olvidado.

Esto se ve también en la siguiente crisis de identidad a la que se ve expuesto Adriano Meis. Esta vez se trata de su honor de burgués. El hombre de honor Adriano Meis es ofendido. Un orgulloso español, el pintor Manuel Bernáldez, le levanta la mano en una [p. 259] disputa y (casi) le abofetea el rostro. Según un código de honor aún no totalmente obsoleto a principios de siglo, esto es en toda regla una ofensa al honor, que sólo puede lavarse con sangre. En consecuencia, Adriano Meis tendría que retar a duelo al ofensor, hacerle llegar el reto por medio de un padrino y finalmente asumir ante la sociedad todas las consecuencias legales del duelo. Pero todo esto es posible únicamente si se tiene identidad no sólo para uno mismo, sino que se puede presentar también ante la sociedad. Así que el reto no se produce, y Adriano Meis tiene que seguir viviendo “sin honor”.

Tras estas y algunas otras experiencias con el poder de la memoria colectiva, Adriano Meis comprende que no puede salir del estado de olvido al que ha ido a parar *nolens volens* con la sola fuerza de la ficción y la mentira. Por un instante piensa en el suicidio. Pero ¿quién moriría entonces: Adriano Meis, que nunca existió, o Matías Pascal, que hace mucho que ya no existe? Así que, al cabo de dos años, el héroe de la novela regresa a su ciudad natal y reasume su vieja identidad sin hacer ruido. Lo mismo intenta en la narración de Chamisso Peter Schlemihl, que desharía gustoso el trato y entregaría la bolsa siempre llena de su socio con tal de recuperar su antigua sombra. Pero el Gris no acepta el trato, y Peter Schlemihl tiene que seguir viviendo sin sombra. Eso es en cierto modo lo que hace también Matías Pascal, que no puede volver a ocupar su antiguo lugar en la memoria pública. Dos olvidados tienen, pues, que seguir viviendo, de una forma mágica en Chamisso o sin ninguna perspectiva, aparte de la de la tumba, en Pirandello.

Casi una generación después, en el año 1930, Pirandello retoma el ingenioso juego de ficción en torno a la identidad perdida en otras condiciones. [p. 260] Las condiciones han cambiado, sobre todo debido a la Primera Guerra Mundial, que ha sido vivida por las naciones implicadas, incluyendo Italia, como un profundo desplome de la memoria político-cultural. Ante este telón de fondo, se vuelven importantes aquellos “casos” médico-jurídicos en los que un hombre ha perdido la memoria, por enfermedad o herida. Tales casos de amnesia son conocidos desde la Antigüedad y aparecen descritos en muchas ocasiones en la literatura. Así, el escritor romano Plinio el Viejo (23-79 d. de C.) relata en su *Naturalis Historia*, junto a varios ejemplos de memoria anormalmente buena (hipermnesia), también distintos casos de pérdida patológica de la memoria (amnesia), y escribe de éstos: “Uno que fue golpeado por una piedra olvidó cómo hablar. Otro que se cayó de un tejado olvidó a su madre, sus parientes y sus amigos, y otro olvidó en el curso de su enfermedad los nombres de sus esclavos, y el orador Mesala Corvino hasta su propio nombre”. Plinio deduce de esto que “nada más frágil en el hombre que la memoria” (*nec aliud est aeque fragile in homine*). En Simplicius Simplicissimus, que también enumera ese catálogo de casos, la misma conclusión reza: “Nada más vulnerable en el hombre que la memoria”.

Que tales casos médicos pueden convertirse también en casos jurídicos es algo que se sabe desde el siglo XVI. Está documentada por ejemplo, y también Montaigne la conocía, la historia de un francés llamado Martin Guerre, que es atrapado robando trigo y se marcha con los soldados sin dejar rastro. Ni siquiera su joven y bella esposa Bertrande sabe nada de su desaparecido esposo. Ocho años después, Martin Guerre regresa y reanuda su vida conyugal. Nacen dos hijas. Entonces aparece un soldado que

ha perdido una pierna en la guerra. [p. 261] El cojo afirma ser el verdadero Martin Guerre y estar casado con la hermosa Bertrande. Pero la mujer no reconoce en él a su marido.

¿O no quiere reconocerlo? Se entabla un gran proceso, al que son citados no menos de 150 testigos. Aunque se pronuncian mayoritariamente en contra del cojo, su identidad puede quedar demostrada fuera de toda duda. Él es el auténtico Martin Guerre. Por último, también Bertrande se pone de su parte. El falso Martin Guerre es condenado a muerte y ahorcado.

Alrededor de cuatrocientos años después de producirse estos acontecimientos, el escritor italiano Leonardo Sciascia (1921-1989) recuerda este famoso caso jurídico en un libro titulado *El teatro de la memoria*. Lo hace en relación con un caso similar que conmovió a la opinión pública italiana en los años veinte de nuestro siglo. En el año 1926, en un cementerio de la ciudad de Turín, es detenido un hombre por supuestos robos de tumbas. Pero el acusado, que no se sabe identificar, no se acuerda de nada. No tiene memoria alguna, y ni siquiera sabe su nombre. Así que es enviado a un albergue con el número 44.170. Al cabo de algún tiempo, el periódico *La Domenica del Corriere* publica su foto y pide testigos que le conozcan. Se presenta un lector, que cree reconocer en el hombre sin memoria a su hermano desaparecido en la guerra, el profesor del instituto Giulio Canella. Sin embargo, la búsqueda de determinadas marcas (cicatrices, lunares) resulta negativa. Pero está la esposa, Giulia Canella, que con sus dos hijos guarda desde hace diez años luto por el desaparecido. Su juicio lo decidirá todo. Vestida con ropas anticuadas del año 1916, se presenta ante el hombre sin memoria y, espontáneamente, reconoce en él a su marido. Ambos reanudan la interrumpida vida conyugal, y pronto nace un tercer hijo, entre el aplauso de toda Italia. [p. 262]

Un buen día, una carta anónima irrumpe en la nueva felicidad familiar; en ella se afirma que el hombre sin memoria no es en absoluto el bien considerado ciudadano Giulio Canella, sino Mario Bruneri, buscado por robo por la policía. La autora de la carta resulta ser la esposa de ese hombre: Rosa Bruneri. Pero Giulia mantiene impertérrita su testimonio y apoya fielmente a su esposo, Giulio. La opinión pública italiana se implica apasionadamente en esta pugna de identidad y memoria, y se divide entre *Canelliani* y *Bruneriani*, más o menos como en tiempos de Dante la ciudad de Florencia se había dividido entre güelfos y gibelinos. En un gran proceso en el que se escucha el testimonio de 142 testigos y se redactan 14 dictámenes jurídicos; una vez agotados todos los recursos, se falla en 1931 el veredicto final, según el cual el amnésico 44.170 no es Giulio Canella sino Mario Bruneri. Pero éste sigue viviendo con su Giulia y sus tres hijos, emigra a Brasil con toda la familia y escribe sus memorias con el proustiano título “En busca de mí mismo”.

Con estos casos histórico-aneecdóticos en mente podemos volver a Luigi Pirandello, concretamente a su obra de teatro *Como tú me quietas (Come tu mi vuoi)*, estrenada en 1930 y, como el propio autor indica en la obra, inspirada en la historia Canella/Bruneri. El fondo temporal de esta obra de teatro, que espejea entre la tragedia y la comedia, es, como en la “verdadera” historia contada por Sciascia, la Primera Guerra Mundial, que con sus fallas sociales y políticas ha causado otro caso de amnesia, esta vez ficticio.

La temática está desplazada ahora hacia el sexo femenino. Sin memoria aparece aquí una desconocida (se le llama *L'Ignota*) de treinta años bellísima. [p. 263] El público se promete un hermoso caso (*un bel caso*), sobre todo porque hay por medio un hombre, Bruno Pieri, de unos treinta y cinco años, cuya esposa igualmente bellísima desapareció en circunstancias no aclaradas hace unos diez años, en medio de la confusión de la guerra. ¿Es la desconocida sin memoria esa desaparecida, de tal modo que podemos contar con un final feliz de la historia? Alto, la historia de la identidad no es tan sencilla para Pirandello. Porque ¿cómo se reconoce a una persona a la que no se ha visto desde hace diez años? ¿Porque tiene el mismo aspecto que entonces? ¿O justo al revés, porque tiene un aspecto distinto del de

entonces? Y, naturalmente, tampoco se puede confiar a toda costa en los testimonios y declaraciones, porque los testimonios pueden ser falsos y las confesiones aparentes. ¿Quién es quién entonces, y quién representa qué papel? Se pone en marcha un extraño juego de cambio y confusión para estos personajes, que buscan a su autor y han vuelto a encontrarlo en Pirandello.

Al final de la obra, cuando ya parece definirse un consenso de todos los implicados a favor de la identidad de la hermosa desconocida, aparece inesperadamente otro personaje femenino, una perturbada. Además, es fea y descuidada, más aún que Romilda, la esposa de Matías Pascal. ¿Y si no es la hermosa desconocida, sino esta loca desgreñada, la buscada mujer de Bruno Pieri? Se trata a todas luces de una grave decisión para este hombre, sobre todo porque la bella elimina por completo la cuestión de la memoria, prometiendo “una nueva vida” en la que quizá pueda ser la mujer que él quiera: “Como tú me quieras” (*come tu mi vuoi*). Pero las “marcas inalterables”, nombre que reciben los medios de la anagnórisis en el sobrio lenguaje de los pasaportes y documentos de identidad, no lo permiten. [p. 264] Una banal mancha hepática inclina finalmente la balanza en favor de la fea perturbada, y la hermosa desconocida tiene que volver a desaparecer del mapa. Sí, ha representado una comedia y —¿por desgracia?— ha perdido en el juego.

Comparado con la novela *Il fu Mattia Pascal*, en su posterior obra de teatro Pirandello ha sido extremadamente original al tomar un caso clásico de amnesia como motivo de un juego de ficción a la vez alegre y agobiante. En vez del viejo *Teatro de la memoria*, lleno de recuerdos de todo tipo, encontramos en él un escenario vaciado por el olvido, que parece tener todos los papeles a disposición aún de sus actores. Es un juego con una elevada apuesta, en el que con un poquito de pasado se puede ganar o perder el más hermoso de los futuros. Durante un par de décadas Europa, amante del teatro, se emocionará y deleitará con los líos y confusiones de este “pirandelismo”.

## 2. Olvidar para empezar de nuevo (Giraudoux, Anouilh, Sartre)

Las guerras son orgías del olvido. Es algo que Europa descubrió, a más tardar, en la Primera Guerra Mundial. ¿Al menos esa experiencia no ha quedado olvidada? La Segunda Guerra Mundial dio la respuesta que conocemos a esa pregunta.

Entre los escritores que en el período de entreguerras lucharon con la pluma porque al colapso de la memoria no le siguiera la catástrofe cultural aún peor de una Segunda Guerra Mundial, hay que mencionar en primer lugar y puesto de honor al novelista y autor teatral francés Jean Giraudoux (1882-1944). [p. 265] Poco después de la Primera Guerra Mundial llamó su atención la problemática de la amnesia, en la que se inspiró para su novela *Siegfried et le Limousin* (1922), y para su obra de teatro, desarrollada a partir de ésta, *Siegfried* (1928). Con esto, el motivo de la memoria y el olvido de un notable giro para la opinión pública europea, porque en ambas obras literarias Giraudoux trata el caso médico como problema político, que afecta sobre todo a la relación entre las dos naciones, Alemania y Francia, de la que Giraudoux escribe, en el programa de la obra *Siegfried*: “La cuestión de la concordia germano-francesa es la única cuestión grave del universo. Todos los demás problemas se derivan de las finanzas o de la calamidad” (*La question de leur concorde est la seule question grave de l'univers. Tous les autres problèmes relevent de la finance ou de la calamité*). En la persona de Siegfried, un soldado del frente sin memoria, Giraudoux muestra con medios literarios que este problema político es en su núcleo un problema de memoria y olvido.

De Giraudoux quiero en este punto decir brevemente que entre sus brillantes dotes estaba también una magnífica memoria. Estudió Germanística en París y pasó un curso como becario en la Universidad

de Múnich, así como en calidad de preceptor del príncipe de Sajonia-Meiningen. En el año 1910 ingresó en la carrera diplomática y llegó, como experto en Alemania, a ocupar altos cargos en el Ministerio de Exteriores. En la Primera Guerra Mundial combatió en el frente, fue herido varias veces y recibió importantes condecoraciones. Durante la Segunda Guerra Mundial fue incluso ministro (*Commissaire a l'Information*) durante un breve período, en 1939-1940. No se unió a la Resistencia, pero tampoco fue un hombre de Vichy. No llegó a ver la liberación de país de la ocupación alemana; murió el 31 de enero de 1944.

Giraudoux escribió la novela *Siegfried et le Limousin* en el año 1922, [p. 266] en unas pocas semanas. No fue una novela importante, y quizá hoy habría sido olvidada si el autor no hubiera escrito después a partir de ella la obra teatral *Siegfried*, que hizo historia del teatro. Sea como fuere, también la novela merece respeto como obra extraordinariamente valiente para la época, en la que por primera vez después de la guerra parecía posible la reconciliación.

La acción de la novela es relatada por un narrador en primera persona, que como Giraudoux se llama Jean, como Giraudoux procede de la región de Limoges (*le Limousin*) y como Giraudoux ha estudiado Germanística. Cuando ese germanista lee en una ocasión el periódico *Frankfurter Zeitung*, llama su atención un artículo firmado con las letras S. V. K., cuyo estilo le resulta conocido. Ese texto (alemán) le recuerda el estilo de una novela corta (francesa) salida de la pluma de un amigo suyo desaparecido en la guerra que usaba el trivial nombre de Jacques Forestier. ¿Qué significa esa similitud? ¿Un plagio? El lector del *Frankfurter Zeitung* se convierte en detective que investiga acerca del autor del artículo. Se trata, no tarda en averiguar, de un político alemán —muy alemán como su nombre—, Siegfried von Kleist, que vive en Múnich y está considerado carismático líder de opinión en la Alemania de la posguerra. Muchos de sus compatriotas ven en él al salvador, incluso al redentor (como también se puede traducir la expresión francesa *sauveur*) que llevará a Alemania desde la derrota hacia un nuevo esplendor. Al carisma de este hombre, según nos enteramos por el investigador, contribuye notablemente el hecho de su oscuro origen. En la guerra se le encontró en el campo de batalla, gravemente herido e inconsciente. También su memoria quedó borrada por la herida. Es el “hombre sin memoria” (*l'homme sans mémoire*). [p. 267] Una enfermera alemana, Eva, le atendió hasta que estuvo curado y “bautizó” al innominado con el nombre de Siegfried. Así, el aura de un misterioso origen rodea la identidad de este gran alemán. Pero el novelista germanista y detective aficionado de Francia está casi seguro de su sospecha. Se pone de acuerdo con Genevieve Prat, la prometida del amigo desaparecido, y ambos parten rumbo a Múnich, donde pronto reconocen en el político alemán Siegfried von Kleist al escritor francés Jacques Forestier.

En este punto dejamos la novela para continuar con el drama germano-francés de la memoria en la obra de teatro *Siegfried*. Entre la novela de 1922 y la obra de teatro de 1928 hay unos años ricos en acontecimientos políticos. El punto más bajo en las relaciones entre las dos naciones se alcanza en el año 1923, el año de la ocupación del Ruhr. Pero se ve una primera “luz en el horizonte” (Stresemann) en las negociaciones que conducirán a los Tratados de Locarno (1925) y a la entrada de Alemania en la Sociedad de Naciones (1926). Esto repercute también en el clima literario, y Giraudoux, que ha participado personalmente como diplomático y político en estos acontecimientos, se pronuncia en su obra de teatro, con menos reservas irónicas que en la novela y con una cierta confianza en sí mismo, por el establecimiento de una nueva relación de vecindad germano-francesa. Por eso un crítico bienintencionado llamó a la obra de *Siegfried* un “Locarno en tres actos”. Fue un éxito abrumador, y cimentó la fama de Giraudoux como autor teatral. Sólo por parte alemana la crítica sacó algunas faltas a la obra.

Es comprensible que en su versión dramática Giraudoux hiciera algunos cambios respecto a la versión narrativa, al menos uno atribuible a la situación política. Porque entre 1922 y 1928 ha tenido

lugar en Múnich el *Putsch* de Hitler (1923). [p. 268] Había que evitar reconocer en Siegfried a un Hitler, así que Giraudoux desplazó la acción desde Múnich a la pequeña ciudad de Gotha, cuyo nombre podía conocer el público francés por el calendario nobiliario de Gotha. También se podía distinguir una especie de Weimar en la ciudad turingia.

Por razones dramáticas, el narrador en primera persona también ha desaparecido. Como personaje de la acción, es sustituido por el filólogo alemán Robineau, pero éste tiene que ceder su función de detective esclarecedor de la historia a la prometida, que sigue llamándose Genevieve, pero es franco-canadiense, para poder bajo ese camuflaje llevar a cabo mejor su acción esclarecedora. Se trata de devolver a ese hombre sin memoria llamado Siegfried su auténtica memoria y, por tanto, su identidad francesa como Jacques Forestier: un trabajoso proceso de recuerdo.

Finalmente esto se consigue, y de forma además muy sutil. Siegfried, que por razones para él mismo inexplicables se siente atraído por Francia, quiere aprender francés y contrata con esa finalidad precisamente a aquella franco-canadiense en la que, desde luego, no reconoce a su antigua prometida. El político alemán se revela en seguida un estudiante de lenguas con grandes dotes. Pronto habla sin acento alguno la lengua del enemigo secular. Y en veinte lecciones del método Berlitz, en las que la profesora le hace también aprenderse de memoria mucha información sobre el país, y en las que el incomparable placer de emplear el *imparfait du subjonctif* no deja de hacer su efecto, regresa por medio del lenguaje el recuerdo de Francia, la prometida, su auténtico yo, y Genevieve le quita por fin las últimas dudas: “Eres francés, eres mi prometido, Jacques, ése eres tú” (*Tu es Français, tu es mon fiancé, Jacques, c'est toi*). Una chapa de identidad, felizmente hallada, del soldado [p. 269] dado por desaparecido, y el alegre movimiento del rabo de su perrito Black, sellan el reconocimiento o anagnórisis, como suele llamar la historia de la literatura a tan felices acontecimientos desde la cicatriz de Ulises. Los prometidos, que se reencuentran gradualmente, vuelven juntos a Francia. Pero ¿con quién exactamente vivirá Genevieve en Francia, con Siegfried o con Jacques? Sus últimas palabras en escena son: “Siegfried, te amo” (*Siegfried, je t'aime*).

Mi breve relato habrá puesto sin duda de manifiesto que, tanto con su obra de teatro *Siegfried* como ya antes, en otro registro, con su novela *Siegfried et le Limousin*, Giraudoux ha expuesto el caso de amnesia de un soldado herido en la guerra como parábola de otra *crise d'amnésie*, la crisis de olvido germano-francesa. La relación de los dos países vecinos, Francia y Alemania, recogida aún a principios del siglo XIX por Germaine de Staël como un contraste interesante y estimulante, se ha endurecido y vuelto cada vez más agarrotada desde la guerra de 1870-1871 y la fundación del Imperio alemán, y ha llegado al colapso total en la Primera Guerra Mundial: un desplome binacional de la memoria con las consecuencias conocidas para Europa y todo el planeta. A ambos lados del Rin, las memorias colectivas de los hombres se encogen como una balzaquiiana piel de zapa hasta alcanzar las miserables dimensiones de los rituales nacionalistas. Giraudoux, que ha mantenido la cabeza clara en medio de esa furia de olvido, se burla ya de ello en su novela. Los niños alemanes, leemos, rezan todas las noches antes de irse a dormir una oración, que se han aprendido de memoria, que empieza: “Santa María, Madre de Dios, libera al mundo de la espantosa raza de los franceses. Llena eres de gracia, intercede ante Dios para que los lugares donde los franceses te veneran en vano, [p. 270] Lourdes, etcétera, se conviertan en lugares de horror...”. Y los niños franceses rezan al mismo tiempo lo que también se han aprendido de memoria: “San Gabriel, te devolvemos la espada que ha vencido al pequeño Hindenburg. San Miguel, te devolvemos el escudo que dio en el suelo con el pequeño Ludendorff...”

Pero, felizmente, hay en ambos países unos cuantos reductos en los que ha sobrevivido otra memoria, una memoria cultural. Giraudoux está convencido de que el lenguaje es una de esas zonas residuales de la memoria, más exactamente el estilo, suponiendo que el estilo, como se sabe desde Buffon, es expresión de una capa especialmente profunda de la memoria humana: “El estilo es el

hombre mismo” (*Le style est l'homme meme*). ¿Por qué sospecha el narrador en primera persona de la novela la identidad del novelista francés Jacques Forestier en el articulista alemán Siegfried von Kleist? Donde lo identifica con más seguridad es en cierta predilección estilística por el uso de la litotes. La litotes, hay que decirlo aquí (porque el autor no considera necesario explicarlo) es una figura retórica que se manifiesta en variadas formas de contención, diciendo por ejemplo “no mal” en vez de “bien” o “estupendo”. Entre todas las figuras retóricas, la litotes está considerada en Francia —por lo menos entre los literatos franceses de los años veinte— como un signo sutil de la cultura clásica francesa. Así lo expresaba con toda claridad André Gide, que en una obra en prosa de 1921 describe el clasicismo francés, es decir, la literatura francesa del siglo XVII, de la siguiente forma: “El clasicismo tiende en su conjunto a la litotes. Es el arte de expresar lo más posible diciendo lo menos posible” (*Le classicisme tend tout entier vers la litote. C'est l'art d'exprimer le plus en disant le moins*). El novelista Jacques Forestier, que ama esta litotes de economía expresiva, es pues un [p. 271] perfecto representante de la educación clásica francesa. Ha interiorizado sus principios, y en este exquisito rasgo estilístico, y no en algún capricho cualquiera, es donde se reconoce la cualidad de francés de Siegfried y su identidad con Jacques Forestier.

Sin embargo, en la versión para las tablas Giraudoux renuncia a este sutil medio de reconocimiento y echa mano en su lugar —quizá por consejo de su director, el experimentado hombre de teatro Louis Jouvet— del acreditado recurso de la chapa de identidad. La escena exige señales más claras. Pero Giraudoux no ha renunciado a la profesión de fe en el idioma como sustrato elemental y fundamental de la memoria, porque gracias al idioma, avanzando lección a lección, recupera Siegfried la memoria tanto en la novela como en el drama.

¿Qué tipo de memoria exactamente? Desde el punto de vista médico, el caso es claro. En la amnesia del soldado gravemente herido en el frente, se ha borrado toda la memoria hasta el momento de la lesión cerebral... salvo aquel resto arcaico, inexplicable desde el punto de vista médico, del matiz estilístico de la litotes. Con ese tipo de misteriosa falta de memoria, vivida como un aura e interpretada carismáticamente por su nuevo entorno alemán, Siegfried se convierte al mismo tiempo en juguete y objeto de manipulación de algunos titiriteros políticos, desde la enfermera nacional-pedagógica Eva hasta los generales golpistas Waldorf, Lédinger y el hugonote Fontgelay... miembros de un Ejército que siente de manera muy prusiana y razona de manera muy francesa. La apuesta es, pues: ¿conducirá al éxito el plan —Eva dice: el “plan Siegfried” (*le project Siegfried*)— de implantar a este sujeto sin memoria colectiva en la que lo alemán y lo nacionalista alemán esté por encima de todo? [p. 272] ¿Se logrará que Siegfried pueda decir: “Mi familia, mi casa, mi memoria eran Alemania” (*Ma famille, ma maison, ma mémoire, c'était l'Allemagne*)? ¿O logrará la valerosa profesora de idiomas reanimar la memoria colectiva de Jacques Forestier, mucho más compleja y matizada por estar implantada desde la juventud, volver a cubrirlo con su vieja memoria “como con una manta”? Se trata de una auténtica “psicomaquia”, como en los frescos antiguos, con la diferencia en todo caso de que el infierno y el cielo, el demonio y el ángel, que luchan por esta alma, no son tan inequívocamente distinguibles por naciones como a los chovinistas que desprecian a este autor les hubiera gustado.

En la estela de Jean Giraudoux está también en Francia Jean Anouilh (1910-1987), que alcanzó su primer gran éxito dramático en el año 1936 con su drama *El viajero sin equipaje* (*Le voyageur sans bagage*). Se trata también de un drama de amnesia que, como en Giraudoux, tiene un protagonista masculino. Anouilh había vivido el estreno de *Siegfried* como una revelación y un impulso para su propia vocación teatral. “Esa tarde de Siegfried comprendí” (*C'est le soir de Siegfried que j'ai compris*). De esa obra procede también la metáfora del título, porque ya Giraudoux había llamado a su protagonista sin memoria viajero “sin equipaje” (*sans bagage*), y también el motivo de la estación (en

Giraudoux es una estación fronteriza, en Anouilh una estación de maniobras) representa un papel simbólico en ambas obras. Pero, igual que Pirandello en Italia, también Anouilh en Francia ha separado el motivo de la pérdida de memoria de la problemática política, aparte de que también aquí la guerra es el telón de fondo. Gaston, así se llama ahora el protagonista, ha perdido la memoria, igual que Siegfried, por una herida de guerra. [p. 273] Así, se ha convertido en “el soldado desconocido viviente” (*le soldat inconnu vivant*). Y, como Siegfried, también Gaston busca las huellas de su identidad y examina las familias candidatas a ese pasado. Como inequívoca chapa de identidad puede servir una cicatriz, que sin embargo Gaston oculta cuidadosamente.

Se multiplican los indicios de que Gaston tiene que ser Jacques, el hijo de la familia Renauld, de la burguesía provinciana, desaparecido en la guerra. Su madre, su cuñada y la criada Juliette recuerdan con precisión, quizá con demasiada precisión, a este Jacques, que, según todos los testimonios, ha sido un auténtico monstruo de niño y de joven. El recuerdo de Jacques no saca a la luz más que vicios y delirios, y es en su conjunto una cámara de los horrores: “Eras un auténtico monstruo” (*Tu étais un vrai monstre*).

¿Qué hace un hombre que recupera la memoria con semejante pasado? ¿“Aceptaré” Gaston ese tenebroso recuerdo como su vida, se “pegará” a esa sombra fatal? ¿O, sencillamente, negará quizá esa memoria, fundará una nueva identidad, volverá a ser enteramente “puro”, “nuevo como un niño”, dirá sencillamente: “Existo, yo, a pesar de todas vuestras historias” (*J'existe, moi, malgré toutes vos histoires*)? Así reza, pues, su dilema “existencial”. Entonces aparece un hombre rico que busca a su sobrino desaparecido para legarle su patrimonio. En seguida, Gaston sabe que semejante oferta de memoria está cortada a su medida. Con esa cómoda memoria pasará el resto de su vida. Las últimas palabras de Gaston en el escenario de esta “pieza negra” (*piece noire*) de Anouilh son: “Dejadme a solas con mi familia” (*Laissez-moi seul avec ma famille*).

Para ampliar la perspectiva, después de Anouilh quisiera mencionar brevemente a Jean-Paul Sartre (1905-1980) en la serie de seguidores de Giraudoux. También él puede ser incluido en cierto modo entre [p. 274] los fugitivos de la memoria que pueden decir frases tales como: “Existo, yo, a pesar de todas vuestras historias”. Con esto aludo al llamado existencialismo, fundado por Sartre en 1943 con su escrito *El ser y la nada* (*L'Être et le Néant*) y que pronto se convirtió en la moda intelectual de posguerra en Europa y América. El *Homo existentialis*, aprendieron de Sartre (y de Heidegger) los miembros de una generación de posguerra —víctimas y verdugos— sacudida por monstruosos recuerdos, define su existencia porque, y sólo porque, se desarrolla mirando hacia el futuro, y en virtud de ese acto creador de identidad es exactamente lo que quiere ser. Esto tiene en Sartre un sentido claramente moral, porque todo acto existencial fundamenta en su opinión una nueva responsabilidad que ata a un hombre desde el punto de vista ético... y también político, como Sartre añadió después, y vivió en su propia existencia. En este sentido el Gaston de Anouilh, el monstruo Gaston, en todo lo contrario a un existencialista sartriano. No obstante, existe cierto parentesco entre el tipo de posguerra a la moda filosófica del existencialismo y los personajes sin memoria de Giraudoux y Anouilh, a los que el destino, o más exactamente el destino bélico, ha dado la ocasión de poder empezar nuevamente todo: la amnesia como *tabula rasa*... en Alemania, se corresponde con la famosa y mal afamada “hora cero” del final de la Segunda Guerra Mundial. Que esta oportunidad de volver a empezar se emplee de forma moral (Giraudoux, Sartre) o amoral (Pirandello, Anouilh) es otra cuestión, sin duda importante, pero que desde el punto de vista actual quizá llame menos la atención que la coincidencia histórica de que en todos estos autores una memoria que funciona como impulso y medida de la acción sea desconectada, o por lo menos puesta entre paréntesis. [p. 275] Se trata de un fenómeno que merece atento interés, precisamente cuando una generación lleva una, dos décadas ocupada en revertir esa amnesia y

redescubrir la relevancia histórica, política y moral de la memoria.

### 3. Perdonar y olvidar (Jesús, Theodor Fontane)

El cristianismo es, lo mismo que el judaísmo y el islam, una religión de libro. Su centro lo ocupa un libro, la Sagrada Escritura. Sin embargo, es digno de mención y en cierto modo paradójico el hecho de que Jesús de Nazaret, el fundador de esta religión, no escribiera él mismo una sola línea. Solamente enseñó verbalmente, y confió por entero a la memoria oral su mensaje de salvación: “¡Haced esto en conmemoración mía!”. Estas palabras de la última cena pueden ser consideradas el acto fundacional del cristianismo. Sólo varias generaciones después, y al principio ocasionalmente, se fijó por escrito la doctrina cristiana, y de ahí surgió a lo largo de los siglos el canon bíblico del Nuevo Testamento.

¿O escribió Jesús alguna vez? Una sola vez habla el evangelista san Juan de un momento en el que se presenta a Jesús escribiendo. Pero la escena sólo es relatada por este evangelista, así que muchos teólogos bíblicos no la incluyen en el contenido originario de los Evangelios. Sin embargo, ha sido acogida en el canon del Nuevo Testamento. Si no fuera por eso, nada sabríamos de un Jesús que escribe.

Además, hay que hacer notar que Jesús sólo escribe con los dedos en la tierra, y nadie sabe qué ha escrito en la arena o en el polvo. [p. 276] Ni siquiera es seguro que haya escrito un verdadero texto, o quizá sólo haya dibujado o “garabateado” en la arena. La escena está en el capítulo 8 de san Juan, y tiene el siguiente tenor literal en la traducción canónica:

Se fue Jesús al monte de los Olivos, pero de mañana volvió otra vez al templo, y todo el pueblo venía a Él, y sentado, los enseñaba. Los escribas y fariseos trajeron a una mujer cogida en adulterio y, poniéndola en medio, le dijeron: Maestro, esta mujer ha sido sorprendida en flagrante delito de adulterio. En la Ley nos ordena Moisés apedrear a éstas; tú, ¿qué dices? Esto lo decían tentándole, para tener en qué acusarle. Jesús, inclinándose, escribía con el dedo en tierra. Como ellos insistieran en preguntarle, se incorporó y les dijo: El que de vosotros esté sin pecado, arrójele la piedra primero. E inclinándose de nuevo, escribía en tierra. Ellos, que le oyeron, fueron saliéndose uno a uno, comenzando por los más ancianos, y quedó Él solo y la mujer en medio. Incorporándose Jesús, le dijo: Mujer, ¿dónde están? ¿Nadie te ha condenado? Dijo ella: Nadie, Señor. Jesús dijo: Ni yo te condeno tampoco; vete y no peques más.

Podemos imaginar bien la escena. Jesús enseña en el templo, naturalmente en forma oral. No se nos dice nada de que en el templo judío se conserva la Torá, la Sagrada Escritura, que incluso Jesús consideraba hasta la última palabra escrita por Dios. A menudo incluso comienza sus propias enseñanzas con las palabras: “Escrito está...” (por ejemplo Mt 21:13, la escena tiene lugar también en el templo). Frente a esta Sagrada Escritura sólo se otorga el derecho a su interpretación auténtica.

Pero precisamente eso es lo que irrita a los “escribas y fariseos”. Con vileza y maldad, fuerzan situaciones en las que plantear a Jesús preguntas trampa, tal como ocurre en la historia de san Juan citada arriba. [p. 277] Le llevan, está claro que a la fuerza, una adúltera atrapada in fraganti. Según la ley mosaica, en determinadas condiciones el adulterio está castigado con la pena de muerte por lapidación. Naturalmente, los escribas y fariseos lo saben, y también Jesús. Si en este caso, pues es la convicción de los acusadores, está probado el delito de adulterio, ¿cómo interpretará el rabino de Nazaret la Ley mosaica, y cómo la aplicará ante testigos? ¿Condenará severamente a la adúltera según la Ley, o perdonará “cristianamente” a la pecadora?

Ésta es la embarazosa situación en la que Jesús no continúa con sus enseñanzas, sino que, en silencio, escribe en la tierra con el dedo, y al parecer en un prolongado acto de escritura, que es interrumpido por su respuesta oral. Sin duda se puede considerar peculiar el comportamiento de Jesús, lo que confirma indirectamente un testimonio posterior de la historia eclesiástica cristiana. San Juan Bautista de la Salle (1651-1719) enseña en un escrito sobre las normas de la cortesía cristiana: “Cuando se está sentado en algún sitio, no se debe hacer uso de un palo o varilla para escribir o dibujar figuras en el suelo: tal conducta da la impresión de que uno está en las nubes o es un maleducado”.

Más o menos como aquí se reprocha debió de comportarse también el hombre de la provincia galilea ante sus adversarios capitalinos. Querían provocar al rabino y son doblemente provocados por él, primero por su escandaloso escribir en la arena sin prestar atención, y luego por su indignante e impertinente ignorar el tema, que les pone en cuestión a ellos como personas morales. No lo están esperando, y por eso ninguno de los presentes se atreve a comenzar la lapidación. Ninguno de ellos está, al parecer, libre de culpa, quizá incluso precisamente de *esa* culpa. [p. 278]

Jesús queda a solas con la pecadora. ¿La condenará *él* ahora, como exige la Ley mosaica? ¿Agravará incluso moralmente la Ley, como ha hecho en el sermón de la montaña (Mt 5:28), incluyendo el adulterio cometido meramente con el pensamiento? Aquí, ante el templo de Jerusalén, Jesús no condena a la adúltera, y se conforma con la admonición: “Vete y no peques más”.

Jesús y la adúltera: estamos ante una imagen arquetípica del perdón y el olvido cristianos. Porque la litotes “no condenar” no significa otra cosa que perdón en el sentido del Padrenuestro: “Y perdónanos nuestras deudas”, con la obligada réplica anexa: “así como nosotros perdonamos a nuestros deudores”. El perdón no se obtiene sin condiciones entre los cristianos; también para la adúltera del Evangelio de san Juan existe la condición de que cambie en el futuro su forma de vida. De todo esto surgirá después, como es sabido, la práctica cristiana de la penitencia y la confesión. Todos los pecados, incluso los “pecados mortales”, pueden ser perdonados por Dios si el cristiano se arrepiente, hace penitencia y vuelve al camino de la virtud y la justicia.

¿Incluye ese perdón también el olvido, como parece indicar el juego de palabras, habitual desde antiguo en las lenguas alemanas e inglesa, *vergeben und vergessen, forgive and forget* (perdonar y olvidar)? Esto es algo que hay que considerar teniendo en cuenta otro pasaje de la Biblia, en el que el propio Jesús pensó probablemente. En una oración del perseguido profeta Jeremías se lee lo siguiente:

Yavé es la esperanza de Israel; todos los que le abandonan serán confundidos. Verán sus nombres escritos en el polvo, porque dejaron la fuente de aguas vivas, a Yavé [Jr 17:13]. [p. 279]

Se hace referencia aquí a los que olvidaron a Dios, a los que rompieron el pacto de memoria con el Dios de Israel. Sus nombres serán escritos en el polvo (Lutero: en la tierra). Esta escritura no sirve, pues, al recuerdo, sino al olvido. Según Jeremías, cabe pensar que Jesús entregó a sus tentadores al olvido, escribiendo sus nombres en la arena. De hecho esos nombres fueron olvidados, si no por Dios, sí por la historia. Pero quizá también, y eso me parece más próximo a su mensaje, quiso olvidar la culpa de la pecadora, devolviéndola a “la fuente de aguas vivas”. Así al menos se ha entendido siempre su enseñanza. Perdonar y olvidar son, por tanto, dos caras de una misma cosa. Me parece que precisamente esto es lo que se relata en la historia bíblica de Jesús y la adúltera, con afán justamente mnemotécnico (*imago agens*). Porque mientras el perdón se expresa con palabras (“no condenar”), el olvido que lo acompaña y lo abarca como nuevo concepto está contenido en los gestos de quien aquí escribe la culpa en la arena como Señor del recuerdo y del olvido.

De la adúltera del Evangelio según san Juan pasamos a otra adúltera, separada de ella por muchos

siglos y límites de género del más variado cuño. Pero el problema ha seguido siendo esencialmente el mismo. Del novelista alemán Theodor Fontane (1819-1898) procede la historia, sin duda ningún Evangelio, pero sí una novela de gran veracidad. Me refiero a la novela *Effi Briest* (1895).

El capítulo 25 de esta novela empieza bajo presagios aparentemente felices. El hasta entonces gobernador provincial barón von Instetten ha sido ascendido a consejero ministerial y trasladado a Berlín. [p. 280] Ahora “montará su casa” allí con su joven esposa Effi, de soltera Von Briest. También Effi, que en los últimos años se ha visto asediada por más de un pensamiento atormentador (“como si la persiguiera una sombra”), se deja atrapar por tan agradables perspectivas y olvida poco a poco que en su pasado, pero “muy, muy lejos”, se oculta un asunto que podría destruir su felicidad. Hace años mantuvo una relación con el mayor Von Crampas. Es una adúltera.

Se trata de un pecado grave, le aclaró en una ocasión su criada Roswitha, que mantenía una relación con el señor Kruse, casado. En aquella ocasión, según ha sabido también Effi, Roswitha trajo al mundo antes de tiempo un hijo ilegítimo, al parecer una gran vergüenza para ella y su familia. Porque su padre, herrero de profesión, se lanzó con un hierro al rojo contra su extraviada hija, e incluso su hermana pequeña le gritó que se fuera. Nada más nacer le quitaron al niño, y no sabe qué ha sido de él. Es, como Effi no tarda en comentar, “siempre la misma historia”.

Pero Roswitha es católica, procede de Eichsfeld, en la región de Turingia, donde todo el mundo es católico. Sin duda Effi, que ha sido educada en un “firme protestantismo” tiene tan sólo vagas ideas acerca de los “papistas”, pero sabe que esa gente tiene que ir regularmente a la iglesia y confesarse, lo que a veces quizá sea una suerte, por ejemplo, “cuando se tiene algo en el alma y no se puede tragar”. Así que le pregunta minuciosamente qué ocurre con la confesión, ese sacramento del perdón y el olvido. Si ayuda realmente a liberarse contra los pecados y poder simplemente tacharlos o si es cierto lo que la gente dice de los católicos: “lo importante no lo cuentan”.

Roswitha confirma, en lo que a ella respecta, el escéptico prejuicio [p. 281] de Effi: “yo no dije la verdad”. Así que la confesión tampoco le ha proporcionado un piadoso olvido. ¿Sigue, pues, esa “persona buena y robusta” padeciendo el efecto del sentimiento de culpa? No, se ha liberado por su cuenta de la carga de su pecado. Desde luego al principio aún pensaba que tenía la culpa del inexplicable destino de su hijo, pero ahora piensa que “yo no fui, fueron los otros”. El tiempo, y no la confesión, le ha ayudado y curado. Porque ya “hace tanto” de todo aquello.

Así que Effi Briest no encuentra consuelo para la pena de su memoria en Roswitha y la práctica católica de la confesión. Tampoco está en su mejor momento en cuanto a salud. El médico aconseja una cura en el balneario de Ems. Durante ese tiempo, su marido y el personal doméstico se ocuparán en Berlín de su hijita Annie. Mientras, un accidente doméstico de la niña desencadena un excitado revolver en mesas y armarios. Entonces el barón encuentra por azar un paquetito de viejas cartas que Effi ha guardado. Son cartas de amor del mayor Von Crampas. El adulterio es manifiesto.

Instetten llama a un viejo amigo, el consejero Wüllersdorf, le cuenta la deshonrosa historia del paso en falso de su esposa y le ruega que transmita al galán su desafío a duelo. ¿O debería perdonar a su esposa? También esa idea le pasa brevemente por la cabeza, porque: “Quiero a mi esposa”. Pero para él no resulta decisivo lo que piense y sienta “como individuo”: “pertenece a un todo”. Con esto se refiere, naturalmente, a la clase social de aquellas personas que en esa época aún se sentían obligadas a mantener un código de honor. Un código de honor que a finales del siglo XIX ya se había quedado bastante obsoleto en toda Europa, pero no para un barón prusiano y consejero ministerial como Instetten. [p. 282] Él no quiere ni puede vivir deshonrado, como solía decirse entonces, aunque el honor, según osa pensar en un instante de lucidez, no sea más que “un algo social que nos tiraniza”.

Pero aún queda una última posibilidad de evitar la catástrofe familiar. Según Instetten sabe, en el código de honor (la mayoría de las veces transmitido oralmente, y sólo de pasada registrado por escrito)

hay una cláusula de prescripción según la cual una ofensa al honor prescribe al cabo de diez años, y en consecuencia ya no tiene que ser reparada con un duelo. Desde el adulterio han transcurrido seis años y medio. Demasiado poco para la cláusula de prescripción, cree Instetten, ya que un caso como éste sólo puede considerarse resuelto ante la sociedad como mínimo al cabo de diez años, y ni un día menos. Y además, el principio de la prescripción, definible jurídica y civilmente como un olvido sancionado públicamente, es para el barón Instetten “algo a medias, algo débil”.

Así que el destino sigue su curso: “Tengo que hacerlo”. El duelo tiene lugar. Crampas resulta mortalmente herido. La expiación consiste para Effi en que “se divorcia culpablemente” de su marido, y también tiene que separarse de su hija: “¡Hace una hora aún una mujer feliz, querida por todos los que la conocían, y ahora expulsada!”. Ni siquiera la casa paterna la acoge ya, hasta que al cabo de unos años el viejo Briest entra en razón: “¡Effi, ven!”.

La historia de Effi Briest es un drama de olvido. Las “viejas historias” con el mayor Von Crampas, que en el lenguaje de la moral, el honor y el derecho reciben el nombre de adulterio, han sido prácticamente olvidadas por quienes fueron sus actores. Incluso el código de honor, amenazado también por el olvido, ha introducido en sus rígidas normas de conducta una cláusula de olvido con el principio de la prescripción: al cabo de diez años (¿por qué precisamente diez?), un delito de honor puede considerarse olvidado y ya no necesita ser lavado [p. 283] con sangre como sucede en todos los demás casos. Por lo demás, hay que objetar que Effi aún es muy joven. Era casi una niña entonces, cuando ocurrió la cosa. Sólo por ligereza (dice Von Crampas) pudo “olvidarse de sí misma”, como solía decir la gente entonces. Así que la historia de la adúltera Effi Briest podría haber tenido un final conciliador si los hombres de honor, pistola en mano, hubieran recordado el clemente perdón y curativo olvido de aquel hombre del templo de Jerusalén que dio su nombre a la religión. Pero el propio cristianismo ha sido olvidado en esta novela, olvidado por los cristianos, por los católicos tanto como por los protestantes.

#### 4. Amnesias, amnistías y el enigmático jubileo (Schiller, Kleist, Celan)

El Barroco, al que debemos valiosísimas obras del arte y la literatura, fue también una época de muchas guerras, en Alemania tuvo lugar la Guerra de los Treinta Años. La siguiente estrofa de un poema barroco alemán procede de tiempos de guerra y expresa —en sentido alegórico— por qué caminos puede quizá hacerse la paz en un país destrozado por la guerra. La estrofa dice:

*Dejad a un lado castigo y venganza,  
y el olvido amad;  
lograréis alcanzar  
la mayor fama,  
a los propios dioses igualar;  
sí, tan sólo olvidad, perdonar;  
y el país alcanzará la paz. [p. 284]*

Más o menos en torno a la época en que se escribió este poema puso pie en la arena política la idea de que la reconciliación y la paz en la convivencia entre los hombres podían dimanar del perdón y el olvido cristianos. Así, el historiador Jörg Fisch ha podido mostrar con muchos ejemplos, en un análisis muy digno de ser leído, cómo precisamente en el siglo XVII europeo, e incluso en el XVIII, siguiendo en todo caso modelos de la Antigüedad, era habitual en los tratados de paz un amplio

mandato de olvido por todas las acciones culposas de guerra. A menudo se expresaba formalmente como “amnistía y olvido” (en francés: *amnestie et oubli*), significando la palabra de origen griego y la palabra de origen latino, como sinónimos del lenguaje jurídico, lo mismo, a saber: “olvido ordenado”. Jurídicamente, esta cláusula de olvido expresa una obligación, vigente para ambas partes firmantes de la paz, de renunciar a toda atribución de culpabilidades y medidas sancionadoras por las pasadas acciones de guerra. Así, por ejemplo, en la Paz de Westfalia (1648) se dice, ya en el artículo 2, que en adelante “eterno olvido y amnistía” (*perpetua oblivio et amnestia*) deben “enterrar” las acciones bélicas de la Guerra de los Treinta Años y fundamentar una paz duradera. “Poner en olvido” (*mettre en oubli*) se llama esta disposición en el lenguaje del Derecho. La concepción jurídica expresada en tales términos es aún familiar a Immanuel Kant cuando escribe: “Que con la paz también esté vinculada la amnistía forma parte del propio concepto de la misma”. En este sentido debe entenderse también, tras los acontecimientos que rodean a la Revolución Francesa, el lema de Luis XVIII, que promete a su país “unión y olvido” (*Union et oubli*) al [p. 285] ocupar el gobierno en 1814, y cualificar esta máxima en el artículo 11 de la *Charte constitutionnelle* del mismo año de la siguiente forma:

*Toutes recherches des opinions et votes émis jusqu'à la restauration sont interdites. Le même oubli est comandé aux tribunaux et aux citoyens.*

Queda prohibida toda investigación de opiniones y actitudes producidas con anterioridad a la restauración. El mismo olvido se ordena a los tribunales y a los ciudadanos.

Las grandes guerras nacionales y mundiales de épocas posteriores ya no son de un género que permita que los crímenes de guerra (la expresión es usual desde la Primera Guerra Mundial), cada vez más espantosos, vinculados a ella puedan ser borrados de la memoria de la humanidad por un olvido legalmente prescrito. Por eso, es moral e históricamente consecuente que desde los Procesos de Nuremberg contra los criminales de guerra, cuya concepción jurídica fue ratificada por el Bundestag alemán y el Tribunal Internacional contra Crímenes de Guerra de La Haya, todo “crimen contra la humanidad”, especialmente en forma de genocidio, haya quedado excluido de toda amnistía y no pueda prescribir. Esta disposición incluye todos los crímenes relacionados con la planificación y ejecución de la “aniquilación” (holocausto, Shoah) de los judíos. Y es también consecuente que Ezer Weizmann, como Presidente del Estado de Israel, excluyera expresamente en su discurso ante el Bundestag alemán de 16 de enero de 1996 tanto el perdón como el olvido del genocidio perpetrado por los alemanes contra los judíos europeos.

Sigue abierta la cuestión de cómo se comportan los individuos, [p. 286] generación tras generación, frente a esta imprescriptible obligación de recordar, y de cómo se comportarán en el futuro. ¿Es esta prohibición de olvido, que existe irrevocablemente desde Auschwitz entre Israel y Alemania — y vinculante para ambos pueblos—, una “eterna alianza, que nunca será olvidada” (*foedus sempiternum quod nulla oblivione delebitur*), como dice el profeta Jeremías? Pero ¿se puede imponer de verdad semejante mandato, si ha de regir para todos los tiempos y el hombre sigue siendo un *animal obliviscens*, sin que tanto por el lado de las víctimas como por el de los verdugos la memoria se agarrote y se engendre nueva enemistad? ¿Tiene sentido, entonces, la inteligente máxima de Baltasar Gracián (1601-1658), que dice sencillamente: *Saber olvidar*? Pero Gracián añade en seguida: “más es dicha que arte”. Porque, como moralista, también sabe que “no sólo es villana la memoria para faltar quando más fue menester, pero necia para acudir quando no convendría”.

En los grandes dramas históricos de Friedrich Schiller (1759-1805) aparece este problema como elemento trágico. En *La doncella de Orleans* (1801), al principio de la acción parecen abrirse paso la paz y la reconciliación entre el rey Carlos VII de Francia y el duque Felipe de Borgoña. Dice Carlos:

*Que se hunda en el Leteo  
para siempre lo pasado (...).  
¡Olvidadlo! Todo está perdonado. Todo  
lo borra este único instante.*

Y Felipe (“el Bueno”):

*¡Quiero resarciros! Creedme, lo quiero. [p. 287]  
Todos los sufrimientos os serán compensados.*

Sin embargo, pronto sabemos por la acción del drama que esa “honesta reconciliación” ha quedado en nada, y la guerra continúa.

Algo parecido leemos o vemos en el escenario en la tragedia de Schiller *La novia de Mesina o Los hermanos enemigos* (1803). Aquí es Isabella, la madre, la que se esfuerza, desesperada, por “liquidar” el fatal pleito entre sus hijos. Así que coge las manos de ambos y les exhorta:

*¡Oh, hijos míos! Venid, decidíos  
a pagar mutuamente vuestra cuenta,  
porque igual es la injusticia por ambas partes.  
Sed nobles y, generosos, entregaos unos al otro  
la enorme culpa que no podéis quitaros.  
¡La más divina de las victorias es el perdón!  
¡Arrojad a la cripta de vuestro padre  
los viejos odios de la temprana infancia!  
Que el bello amor sea la nueva vida,  
bendita la concordia, la reconciliación.*

Mientras escuchan estas palabras, los hermanos miran al suelo, sin mirarse. Pero la guerra entre ellos prosigue hasta el amargo fin, la muerte de ambos hermanos. El coro lo ha sabido siempre:

*Cosas demasiado graves han ocurrido,  
Que jamás se entregan al perdón ni al olvido. [p. 288]*

También el coro tiene la última palabra en la tragedia: “El mayor mal es la culpa”.

En otra ocasión más —cronológicamente antes de los dramas mencionados—, Schiller hizo un intento con el perdón y el olvido. En su drama *Wallenstein* (1798-1799) volvemos a oír en el escenario los seductores tonos: “¡Dejad que el pasado se olvide!”. Illo, mariscal de campo de Wallenstein y su hombre de confianza, dice estas palabras mientras abraza a su adversario Octavio Piccolomini, que prepara ya la caída de Wallenstein. La escena está cargada de ironía trágica, amplificada por el hecho de que el mariscal está borracho y tiende a su adversario la bebida del olvido: “¡Que se ahogue toda ira en esta bebida de la alianza!” Sin embargo, el vino no sirve como droga del olvido, y la tragedia sigue su curso, sin perdón ni olvido.

Pero no quiero apartarme de Schiller sin recordar su himno —y de Beethoven— “A la alegría”. En realidad, no se trata de un himno, sino de una “alegre” canción de bebedores, en la que los amigos brindan por ese poder celestial: “¡Esta copa por el buen espíritu!”. ¿Ayuda *este* vino a olvidar? Sí, ésa es aquí la opinión de Schiller, e incluso para el perdón esta bebida de amistad y hermandad es un buen agüero. Así, los versos invocan:

*Sufrid con valentía, millones  
Padeded por un mundo mejor  
Allá sobre la bóveda del cielo  
Hallaréis la recompensa de Dios.*

*Premiar no se puede a los dioses  
Es hermoso ser su igual  
Únanse a la alegría [p. 289]  
La miseria y la aflicción.*

*Olvidemos rencor y venganza  
Al mortal enemigo el perdón  
Que no le atenace el llanto  
Ni roa la contrición*

*Destruyanse nuestras deudas  
Y reconciliado el mundo  
Hermanos, sobre la bóveda del cielo  
Juzgue Dios, cómo juzgamos.  
(...)*

*Liberación de tiránicas cadenas  
Indulgencia también al malvado  
Esperanza en el lecho de muerte  
Clemencia en el tribunal más alto.*

*Que también los muertos vivan,  
Hermanos, bebed y cantad,  
Perdón a todo pecados  
Que no haya infierno jamás.*

Sí, sin duda es un poema muy idealista, y por cierto más un brindis que un himno. Pero en la medida en que es un himno, que de hecho sirve oficialmente como himno de Europa, entonces hay que reflexionar con mayor profundidad sobre el perdón y el olvido como ingredientes de la idea de Europa. [p. 290]

Las amnistías contempladas caso por caso y aplicadas a individuos reciben el nombre de indultos. El derecho de clemencia es, desde la Antigüedad, uno de los privilegios fundamentales del soberano, especialmente cuando gobierna de manera absoluta. Pero también la democracia conoce, dentro de unos límites, este derecho del soberano, que puede ser entendido como perdón y olvido ordenados “desde arriba”.

Heinrich von Kleist (1777-1811), en su obra *El príncipe de Homburg* (1810-1811), que se basa en acontecimientos bélicos en parte históricos en parte legendarios del siglo XVII, elevó la acción de la obra, con las potencias del olvido y el perdón, a las cotas de una sutil tragedia. En esta obra Brandenburgo y Suecia están en guerra. Se avecina una batalla, que después entrará en los libros de historia con el nombre de batalla de Fehrbellin (1675). Uno de los generales de Brandenburgo a las órdenes del Gran Elector es el joven príncipe de Homburg. Algo espantoso ocurre. Cuando se están dando las instrucciones acerca del orden de batalla, el príncipe está tan ausente y “disperso” que al día siguiente no se acuerda del plan, y en la batalla, aunque recibe múltiples indicaciones de sus

subordinados, se empeña tercamente en dar órdenes de ataque erróneas. Sin embargo, el azar hace que resulten tácticamente correctas, y la batalla es una victoria. ¿Puede el príncipe de Homburg ser festejado como el vencedor de Fehrbellin?

En este punto, podemos recordar una reflexión de Sigmund Freud, que señala que la desmemoria, normalmente un “fallo” insignificante en la sociedad burguesa, es un grave delito en el ejército y en la guerra. Escribe: “Que en cuestiones militares la disculpa de haber olvidado algo no sirve de nada y no protege contra la sanción, es algo que todos sabemos y hemos de considerar [p. 291] correcto”. Así le ocurre también al príncipe en la obra de Kleist. Un consejo de guerra le condena a muerte. Ya se está cavando la fosa que acogerá su cadáver. Entonces, el príncipe se derrumba. Se olvida de quién es e implora —“de manera totalmente indigna”— clemencia. Incluso quiere renunciar a la princesa Natalie, que con sus muestras de inclinación hacia él fue causa de su confusión y desmemoria, si eso puede mover a la clemencia: “En mi pecho se ha extinguido toda ternura hacia ella”.

Hay algo en el personaje del príncipe de Homburg que recuerda al teniente Katte, que también tuvo que experimentar toda la severidad de la ley militar y fue ejecutado, a despecho de sus nobles motivos. El paralelismo entre ambos oficiales se ve subrayado además porque Kleist tomó como fuente para su drama los *Recuerdos de la historia de la Casa de Brandenburgo* (1751), salidos de la pluma de Federico el Grande. ¿Tendrá entonces el príncipe de Homburg que pagar con su joven vida el olvido de sus obligaciones en Fehrbellin? No, la clemencia se anticipa al Derecho. A ruegos de las damas y de todo el cuerpo de oficiales, el príncipe es indultado por el Elector. Al oír la palabra “indultado” la princesa pregunta, para precisar: “¿Va a ser perdonado?”. Sí, la sentencia es “conmutada”, pero con la condición de que el príncipe pueda personarse a sí mismo. Entonces el príncipe se domina y rechaza la clemencia condicionada del Elector. Quiere ir a la muerte “reconciliado y alegre”.

El príncipe no es ejecutado. Precisamente el hecho de estar dispuesto a considerar justa la dura sentencia por su desmemoria da al Elector la posibilidad de transformar el indulto condicionado en incondicional y confirmarlo como “clemencia justa”.

El Elector del texto de Kleist es sin duda más humano de lo que lo fue en la realidad histórica su hijo Federico Guillermo I, que no [p. 292] tuvo clemencia alguna para el delito de Katte. Sin embargo, como aquel en la realidad, tampoco el Elector renuncia en el drama de Kleist a una educación extremadamente drástica de la memoria principesca. La obra termina con que el príncipe de Homburg que aún no sabe nada de su indulto, es llevado al lugar de ejecución con los ojos vendados. Sólo cuando ya suena el redoble del tambor la princesa le quita la venda y le distingue con una condecoración... una *imago agens* de angustiosa intensidad. Con una mnemotecnia así de torturante-curativa, se supone que el disperso príncipe quedará curado de una vez por todas de su poco castrense desmemoria. Como Federico en la ejecución de Katte, también él cae en profundo desmayo.

De Schiller y Kleist, vamos a un poeta que, como autor judío en lengua alemana, ha experimentado la tensión entre el recuerdo y el olvido, en su vida y en su obra literaria, más allá de los límites de lo soportable: Paul Celan (1920-1970). Ya el poema que da título a su primer volumen de poesías, *La arena de las urnas* (1948), trata del olvido, y dice:

*Verde moho es la casa del olvido.  
Ante cada una de las batientes puertas azulea tu decapitado  
tamborileo.]  
Bate para ti el tambor de musgo y amargo vello púbico;  
con ulcerado dedo, pinta en la arena tu ceja.  
La dibuja más larga de lo que fue, y el rojo de tus labios.  
Aquí llenas las urnas y alimentas tu corazón.*

Vemos que ante la casa del olvido, dondequiera que esté, se [p. 293] vuelve a escribir o dibujar en la arena. Y esa arena es a la vez ceniza, porque llena las urnas.

Poco después Celan recogió los poemas de este primer volumen, poco apreciado por la opinión pública, en un segundo volumen, publicado en el año 1950 con el título *Amapola y memoria*. En este volumen está también “Fuga de muerte”, que cimentó su fama literaria.

Que la amapola (*Papaver somniferum*), que en el título de este volumen aparece emparejada con la memoria, simboliza el olvido, se desprende de otro poema del mismo, en el que Celan habla expresamente de “amapola del olvido”. Sin embargo, las valencias entre olvido y recuerdo no son en modo alguno iguales. El recuerdo es dominante frente al olvido, en tanto que domina obsesivamente al “maestro alemán” que atrapó para siempre la fuga de muerte.

Las siguientes consideraciones respecto a *Amapola y memoria* de Celan giran entorno a un poema suyo posterior, en el que aparece una palabra difícilmente comprensible sin explicación alguna. Por eso, tengo que imponer al lector un pequeño excuso etimológico y conceptual. Se trata de la palabra *Halljahr*, literalmente “año del sonido”, conocida en el alemán antiguo sobre todo a través de la traducción de la Biblia realizada por Lutero, y que ha sido sustituida en la lengua moderna por la expresión *Jubeljahr*, “año jubilar”. Ambas palabras tiene un mismo origen en la palabra hebrea *jobel*, que designa un cuerno de caza o también, por metonimia, su sonido alegre y festivo. Lutero reprodujo el sentido metonímico de esta palabra con la palabra alemana *Hall*, “sonido”, mientras la palabra “júbilo” recogida en *Jubeljahr* o “año jubilar” (o también “jubileo”) conecta, en su evolución como préstamo, [p. 294] con el hebreo *jobel*, aunque en todo caso un recuerdo etimológico popular vibra en la palabra medio y tardolatina *iubilum*, “júbilo” (como grito de alegría a pastores y cazadores).

Tenemos que escarbar un poco más para fijar con más exactitud el “enigmático jubileo” (dice Celan en otro poema). En el Levítico se describe con todo detalle lo que es un jubileo en la tradición judía, y ello con intención legislativa. Lo primero que se establece es que, por analogía con el ciclo de siete días de la semana, con el Sabbat como día de fiesta y de descanso, debe regir un ciclo semejante de años, con el séptimo año como año festivo. Sin embargo, hay que celebrar un año aún más festivo cuando han pasado 49 años (7 x 7). Entonces viene el año quincuagésimo, en el que han de resonar (*hallen*) festivos los cuernos, por lo que el año del cuerno o jubilar puede ser llamado “jubileo”.

El año jubilar o jubileo es ante todo un período señalado en la vida de un judío o de la comunidad religiosa judía porque en este año, como cada séptimo año, se perdonan las deudas pendientes. Por eso se le llama también “año de remisión” (Vulgata: *annus remissionis*). Lo que ello significa es que “cada uno volverá a su posesión”. La “remisión” de deudas se aplica, por tanto, no sólo a las cosas prestadas sino también a las personas sometidas a servidumbre (por deudas) y, resumiendo, la fórmula de remisión reza, al final de otro pasaje de la Biblia: “Será para vosotros jubileo, y cada uno de vosotros recobrará su propiedad”.

Si el jubileo así descrito es, como todas las fiestas judías, una fiesta del recuerdo y la memoria, unida por el simbolismo del número siete a la creación del mundo y la instauración del Sabbat como día de celebración y descanso, es al mismo tiempo, por su contenido, un año del olvido. Porque la “remisión” de las deudas y [p. 295] obligaciones es un acto de olvido ordenado por Dios y anunciado por Moisés a todo el pueblo. Toda “alienación”, si se puede emplear aquí un vocablo marxista, debe ser olvidada mientras dure este año: en verdad un motivo de celebración.

Tampoco los cristianos olvidaron después este motivo de celebración. Después de que ya san Isidro de Sevilla recordara el año jubilar (*annus iubilaeus*) del calendario judío, sólo para ver simbólicamente (*per figuram*) en la remisión de las deudas un signo de la remisión de los pecados en el más allá y el descanso en Dios (*requies aeterna*), el papa Bonifacio VIII implanta en el año 1300 un

año de la salvación para toda la cristiandad, que desde entonces se celebrará solemnemente como “año santo” a intervalos variables cada 100, 50, 33 o 25 años. En el año santo se peregrinaba más que de costumbre a Roma, para recibir allí la indulgencia plenaria anunciada por el papa con este motivo, también éste un acto de olvido, para el perdón de todos los pecados. Dante fue uno de los peregrinos de aquel primer año santo, y en recuerdo de esta gran fiesta del olvido situó su *Divina Commedia*, su viaje al más allá que le llevó por los reinos del olvido y del recuerdo —infierno, purgatorio y paraíso—, precisamente en ese año 1300.

Tras esta larga prehistoria (para los judíos y cristianos creyentes: en mitad de esta historia vivamente recordada), llego al breve poema de Paul Celan, cuyo primer verso y título es “Y fuerza y dolor”. Está incluido en el volumen de poemas *Parte de la nieve*, escrito poco antes de su muerte, en los años 1967-1968, y publicado a título póstumo en 1970-1971, y reza: [p. 296]

*Und kraft und schmerz*

*und was mich stiess*

*und trieb und hielt:*

*Hall-Schalt-*

*Jahre,*

*Fichtenrausch, einmal,*

*die wildernde Überzeugung*

*dass dies anders zu sageb*

*sei als]*

*so.*

**Y fuerza y dolor**

y lo que me golpeó

y movió y mantuvo:

Años

jubilares y bisiestos

el rumor de los abetos, una vez,

la errabunda convicción

de que esto tiene que decirse

de otro modo]

que así.

A pesar de su brevedad, desde el punto de vista formal el poema de Celan puede ser calificado de poema narrativo. El principio con “y” corresponde al estilo narrativo bíblico (“Y Dios dijo..”). La misma conjunción “y” se repite cuatro veces a corta distancia, lo que da al poema un fuerte dinamismo. Ese dinamismo se concreta en los tres verbos “golpeó”, “movió” y “mantuvo”, que se encuentran en pretérito indefinido y además representan sensorialmente el movimiento por su igual cadencia. También podemos ver como señal narrativa la locución adverbial “una vez”, que apunta a un acontecimiento como verdadero objeto del relato. Por último, también la estrofa final pertenece indirectamente a este contexto narrativo. En ella el autor se aparta con énfasis crítico (errabunda convicción) del especial modo y manera (“así”) en que ha dicho en este poema lo que tenía que decir. Tenía que haber sido dicho de forma completamente distinta, quizá totalmente [297] narrativa, o no narrativa en absoluto. En este discutible sentido, la última estrofa de este poema de Celan puede ser entendida como expresión de una crítica narrativa que no ahorra a su propia escritura.

Porque ¿qué es lo que Celan cuenta en este poema? El contenido material y narrativo sólo es reconocible por indicios, igual que Celan, en el resto de su obra literaria, jamás usó de la fuerza de la narración (¡larga, de largo aliento!), que, según Freud, relaja el espíritu y alivia la memoria. El suceso, que cabe esperar de una narración, se oculta al parecer en las palabras “rumor de los abetos” (que también podría ser el “humo de los abetos”), situadas inmediatamente al lado de la señal narrativa “una vez”, y se encuentra tan comprimido y oculto que no puede ser decodificado sin información suplementaria. Pero, a juzgar por la semántica de los verbos de la primera estrofa (golpeó, movió, mantuvo), tiene que haber sido un acontecimiento violento del que produjo ese “dolor”. Es al parecer

esa “herida del recuerdo” que no cicatriza, de la que Celan habla en otro poema y que también constituye el impulso y el dolor de recordar de la “Fuga de muerte”, y quizá de toda su creación poética: el holocausto, la inolvidable Shoah.

Quizá el “enigmático jubileo” de nuestro poema pueda relacionarse con este contexto de olvido y recuerdo. La palabra “jubilar” y “bisiesto”, son palabras del calendario, la una del calendario judío, la otra del juliano-gregoriano. Ambas pertenecen a ese sistema ordenador que hace el tiempo recordable para el hombre. Pero el año jubilar no sólo es fecha de recuerdo sino también de olvido, ya que en ese año de remisión se puede perdonar la culpa [p. 298] y olvidar el recuerdo debido. Cada cincuenta años, así lo ha dispuesto Moisés, ha de celebrarse tal jubileo.

En su propio cincuentenario, el año jubilar de su vida, Celan dejó la vida voluntariamente. No podemos descifrar esta muerte. Sabemos que un río, el Sena, se llevó su cuerpo, pero otro río, el Leteo, no se llevó el espíritu de su obra literaria. [p. 299]

## IX. Auschwitz y nada de olvido

### 1. Jamás olvidaré (Elie Wiesel)

El 10 de abril de 1945 Elie Wiesel, de dieciséis años, fue liberado por tropas americanas del campo de concentración de Buchenwald. Alrededor de un año antes, había sido deportado a Auschwitz con toda su familia y todos los demás judíos de su lugar natal, Sighet, una pequeña ciudad de Rumanía. Ya en la primera selección, su madre y sus tres hermanas, Hilda, Bea y Tzipora, fueron separadas de él y de su padre; nunca volvió a saber de ellas. Con su padre quedó Eliezer (así le llamaba él), en los campos de concentración de Auschwitz y Buna, y juntos lucharon diariamente por su supervivencia. Sólo durante la marcha de la muerte hacia Buchenwald, pocos días antes de la liberación, murió el padre, extenuado y agotado, con el nombre del hijo en los labios.

Elie Wiesel fue el único superviviente de esta familia judía, y el único testigo que aún podía hablar en su nombre. Esto no sucedió inmediatamente después de su liberación. Sólo diez años después, apremiado por el escritor francés François Mauriac, Elie Wiesel llevó al papel en lengua francesa, con el título *Noche (Nuit)*, lo que los torturadores y asesinos de Auschwitz y Buchenwald, hombres vestidos con uniforme alemán, habían hecho a su puesto, a su [p. 301] familia y a él mismo. Desde entonces, Elie Wiesel ha escrito acerca del holocausto (empleo aquí esta pobre expresión, que es la que él emplea) una y otra vez, en muchos otros libros y artículos, para recoger en palabras comprensibles lo incomprensible de ese genocidio y preservar del olvido el recuerdo de las víctimas. Que su escritura tenga un tono de luto y amargura, pero sin odio ni sentimientos de venganza, refleja una profunda humanidad, en la que todos los lectores de este autor, distinguido en el año 1986 con el Premio Nobel de la Paz, pueden ver un signo de esperanza.

Elie Wiesel escribió su libro *Noche*, como el resto de sus escritos, para cumplir una promesa que el autor data en la primera noche pasada en Auschwitz. La familia ya ha sido separada, los hornos crematorios humean, y los prisioneros recién llegados comprenden qué fin ha sido pensado también para ellos. La promesa de Elie Wiesel dice, en el lenguaje solemne y poético y casi bíblico que el autor le ha dado al mirar hacia atrás:

*Jamais je n'oublierai cette nuit, la première nuit de camp qui a fait de ma vie une nuit longue et sept fois verrouillée.*

*Jamais je n'oublierai cette fumée.*

*Jamais je n'oublierai les petits visages des enfants dont j'avais vu les corps se transformer en volutes sous un azur muet.*

*Jamais je n'oublierai ces flammes qui consumeront pour toujours ma Foi.*

*Jamais je n'oublierai ce silence nocturne qui m'a privé pour l'éternité du désir de vivre. [p. 302]*

*Jamais je n'oublierai ces instants qui assassinerent mon Dieu et mon âme, et mes rêves qui prirent le visage du désert.*

*Jamais je n'oublierai cela, même si j'étais condamné a vivre aussi longtemps que Dieu lui-même. Jamais.*

Jamás olvidaré esa noche, la primera noche en el campo, que ha hecho de mi vida una larga noche siete veces maldita.

Jamás olvidaré el humo.

Jamás olvidaré los pequeños rostros de los niños, cuyos cuerpos se convirtieron en volutas ante mis ojos en un azul silencioso.

Jamás olvidaré esas llamas que consumieron para siempre mi fe.

Jamás olvidaré ese silencio nocturno, que me privó por toda la eternidad del deseo de vivir.

Jamás olvidaré esos instantes que asesinaron a mi Dios y a mi alma, y convirtieron mis sueños en polvo del desierto.

Jamás olvidaré todo eso, aunque estuviera condenado a vivir tanto tiempo como Dios mismo. Jamás.

No puedo imaginar a un solo lector de *Noche* de Elie Wiesel que pudiera pasar la vista sobre esta promesa sin apropiarse con angustia de su sentido. Aquí ya no está permitido el olvido. No hay un arte del olvido, ni puede haberlo. Pero, mirando a posteriores [p. 303] escritos del autor y a otros documentos de la bibliografía del holocausto, hay que decir también aquí que el problema de la memoria de Auschwitz aún no queda resuelto con esta promesa, y los riesgos del olvido no han sido definitivamente conjurados. Esto se aprecia ya en el hecho de que incluso para su promesa Elie Wiesel ha elegido, en vez de la sencilla afirmación “recordaré”, la enfática negación “Jamás olvidaré”. ¿Realmente no olvidará? ¿Y tampoco olvidarán los descendientes?

Se ha discutido mucho entre los historiadores si el holocausto, tal como fue ejecutado siguiendo órdenes alemanas, es comparable con otros genocidios de la historia universal de las épocas antiguas y modernas o si este acontecimiento histórico resiste todo intento de comparación, en su espanto sin precedentes. También Elie Wiesel ha reflexionado acerca de esta cuestión, angustiada, pero inevitable para un historiador, y la ha respondido diferenciadamente en sus escritos; ante este crimen, no se ha limitado a plantear torturantes preguntas en vez de querer responderlas, incluidas las preguntas a Dios.

Sin embargo, lo que parece fuera de cuestión es que el genocidio de los judíos europeos se distingue radicalmente de todos los demás genocidios de la historia en al menos una dimensión, y es la dimensión de la memoria cultural. Porque de los judíos se ha dicho a menudo, y con buenas razones, que como pueblo han conservado su religión y cultura, más que cualquier otro pueblo de la historia, a partir de una memoria común, tanto más cuanto que durante siglos han vivido y siguen viviendo hoy en gran medida dispersos. Por ello se han convertido —en palabras de Jacques Le Goff— en “el pueblo de memoria por excelencia”. Todo judío siempre tiene en cuenta, dice Elie Wiesel en una [p. 304] entrevista, la máxima “Ser judío es recordar” (*To be a Jew is to remember*).

La memoria judía —ya lo vimos en el capítulo dedicado a san Agustín— es en su núcleo una memoria de Dios, lo que puede verse tanto desde el punto de vista de Dios como desde el de los

hombres. Dios como Señor de la Historia recuerda su Creación y, señaladamente, a su pueblo elegido, con el que ha concluido un contrato de memoria válido para toda la historia universal. Éste dice, formulado negativamente, que Dios no abandonará a su pueblo mientras su pueblo resista por su parte toda tentación de olvidar a su Dios para volverse a otros dioses o ídolos. El culto religioso es, por tanto, para los judíos siempre una ceremonia de la memoria. Presuponiendo esto, Elie Wiesel puede poner en boca del cabalista Kalman: “Somos la memoria de Dios”.

La historia es el espacio en el que se pone de manifiesto si ambas partes han respetado o no la promesa de mutua memoria. En lo que a Dios atañe, no parece haber dudas. ¿Acaso, en su inquebrantable fe contractual, no liberó a los israelitas de las cautividades egipcia y babilonia y les otorgó la Tierra Prometida? ¿No han sido a menudo los judíos, incluso después de la destrucción del Templo, protegidos de los peores riesgos de la dispersión y de algunas persecuciones, aunque no de todas? Por eso en la oración, especialmente en el Sabbat y en las grandes festividades del calendario judío, dar las gracias y recordar los grandes hechos que Dios ha llevado a cabo en pro de su pueblo, en un canto de alabanza a la alianza de memoria entre el cielo y la Tierra, es el núcleo de todo rito judío y la síntesis de la religiosidad judía.

Pero ¿siguió vigente este contrato de memoria también en Auschwitz? Esta torturante pregunta no da reposo al joven Eliezer [p. 305] en el campo de concentración y después al escritor Elie Wiesel en su escritorio. ¿Han traicionado quizá los judíos europeos, más o menos emancipados y asimilados a su entorno no-judío, su pacto de memoria con Dios? ¿O es Dios mismo el que, con o sin motivo, ha rescindido por su parte el contrato con Israel? ¿Fueron los judíos de Auschwitz “olvidados por Dios” (*forgotten by God*)?

Si Elie Wiesel no tiene respuesta para tales preguntas —y *precisamente* para esta última pregunta —, sin embargo podemos encontrar en su obra pistas que hacen avanzar nuestros intentos de comprender. Porque según una frase, digna de ser tenida en cuenta, de su novela *El mendigo de Jerusalén* (*Le mendiant de Jérusalem*, 1968), el hombre es la historia de Dios (*L'homme est l'histoire de Dieu*). Pero el autor es claramente consciente de que esa palabra da miedo a mucha gente.

Ante este trasfondo histórico, puede considerarse el genocidio de los judíos europeos y el intento de Hitler de exterminar *por completo* al pueblo judío, al menos en Europa, como un incomparable atentado, sin precedentes, contra la memoria cultural de la humanidad, como millonario memoricidio, si esta expresión es adecuada. Porque en ningún lugar del mundo la memoria, como fuerza religiosa y cultural, se ha encarnado tan plenamente en una colectividad humana como en el pueblo judío, desde Moisés hasta Moses Mendelssohn y más allá. Hitler y su séquito sabían exactamente que la fuerza inaudita con la que el judaísmo se ha afirmado en el mundo a través de siglos de diáspora, desprecio y persecución sólo es comprensible como fuerza extraída de la memoria. Y como igualmente sabían que ningún proceso de olvido, ni siquiera la asimilación, podía consumir por entero ese potencial de memoria, se movilizaron bajo el estandarte de la palabra [p. 306] “raza”, la única memoria que conocían, la obtusa y ciega contramemoria de la sangre (sea ello lo que fuere), para acabar de una vez por todas con la memoria judía. Y por fin convirtieron a la muerte, millones de veces, en esbirro de su lucha contra la memoria. Su voluntad era que se tratara de una muerte —en la fosa común, en la cámara de gas o al borde de una marcha de la muerte— que no dejara el menor rastro de memoria sobre la Tierra.

Pero mientras ese objetivo final no fue alcanzado, los prisioneros judíos de los campos de concentración intentaron, hasta el límite de sus fuerzas físicas y psíquicas, mantener viva su memoria judía. Pronunciaron las oraciones tradicionales, celebraron las fiestas judías, ayunaron a veces en medio del hambre o, como el judío polaco Zalman, según recuerda Elie Wiesel, se retiraron interiormente por entero al mundo del Talmud. Pero a estos restos de memoria, afirmados con sobrehumano esfuerzo, se

contraponía por parte de los torturadores la memoria del campo, que funcionaba implacablemente, simbolizada en los números tatuados en los presos, cuya anotación en el momento de la selección significaba la muerte. “El doctor Mengele no olvida nada”, escribe Elie Wiesel en *Noche*.

Por eso, los pasajes más conmovedores del relato de sus padecimientos son aquellos en los que el autor describe con preciso recuerdo, paso a paso, cómo a los prisioneros, mientras aún siguen vivos, se les quita toda forma de memoria propia, de manera que el instinto de supervivencia les lleve a olvidar todo lo que ocurre a su alrededor. Primero, al principio de la persecución de los judíos de Rumanía, se deportaba sólo, según el relato de Wiesel, a los judíos “extranjeros”. Apenas se habían ido, los judíos locales ya los habían olvidado. Entonces se golpea al gueto vecino unos días [p. 307] antes del propio gueto. Una vez más, un telón de olvido cae con rapidez entre los compañeros de sufrimiento del día anterior y del posterior. En Auschwitz, los prisioneros judíos prometen a su correligionario Akiba Drumer, que ya está seleccionado para la muerte en la cámara de gas, que rezará por él la oración funeraria. Amenazados diariamente por la muerte también ellos, lo olvidan. El judío polaco Zalman, del que ya hemos dicho que se ha retirado por entero con sus memoria al mundo talmúdico, tampoco sobrevive y es olvidado de inmediato por sus compañeros. En la marcha de la muerte hacia Buchenwald, el rabino Eliahou se mantiene aún un tiempo al lado de su hijo, un poco menos consumido, pero luego se queda atrás en la fila, y el hijo, en el umbral también de la muerte, le olvida. Por último, al final de la historia, el propio narrador, Eliezer, es asaltado por la instintiva tentación de no pensar más que en su propia supervivencia y entregar al olvido, y por tanto a la muerte, a su padre, carente ya de fuerzas. Las suyas le alcanzan por muy poco para resistir al olvido, lo que ya no salva a su padre.

Así pues, en muchos pasajes el libro *Noche* de Elie Wiesel es al mismo tiempo un recuerdo de un múltiple olvido, y entendemos mejor por qué la promesa citada arriba no puede ser simplemente “recordaré”, sino que tiene que rezar, con enfática negación: “Jamás olvidaré”. El olvido está siempre a nuestro lado, dispuesto a atacar cuando un hombre quiere recordar. Por eso, una memoria destinada a durar tiene que luchar con el olvido todos los días. Y para poder hacerlo con éxito tiene que conocer el olvido, levantar el acta más precisa de él en todas sus manifestaciones conocidas.

Tras su liberación del campo de concentración, Elie Wiesel no quedó a salvo de los ataques del olvido. En sus primeros tiempos [p. 308] de libertad, durante diez años, el olvido se alió en él con el silencio... una problemática alianza. Tras esta época empezó a hablar y escribir públicamente, se convirtió ante todo —conforme a la tradición hasídica, cercana para él por su familia— en contador de historias. En historias auténticas o transformadas en ficción (a veces también en una mezcla de ambas cosas), cumplió su promesa, por ejemplo en las dos narraciones *Amanecer* (1960) y *El accidente* (1961), que unió después, con *Noche*, en una trilogía (1972). Ambos escritos plantean en forma narrativa la cuestión de cómo se puede seguir viviendo cuando uno lleva consigo el infierno de Auschwitz en la memoria. La pregunta es planteada por Elie Wiesel de manera ejemplificadora y casuística y, en ambos escritos, no tanto respondida concluyentemente como vislumbrada de forma más bien ambivalente.

Entre sus posteriores escritos sólo quiero traer a colación aquí la novela *El olvidado* (*L'oublié*, 1992), que no obstante, a pensar de su modelo básicamente narrativo, es más bien una obra didáctica sobre la memoria y el olvido que una novela. El libro tiene como telón de fondo el cambio generacional, muy tratado en la bibliografía del holocausto, de la generación de los supervivientes a la inmediatamente posterior. ¿Cómo debe entenderse el *survivor syndrom*, es decir, que los supervivientes no quieran contar a sus hijos nada del espanto al que escaparon? ¿Siguen aún faltándoles las palabras? ¿O no quieren quizá sus destinatarios, los jóvenes, que tienen aún la vida por delante y por tanto son, por naturaleza, poco dados a volver la vista hacia el pasado, saber nada de la desmesura de lo sufrido? ¿No pueden soportar la exigencia que viene unida a ello? Pero entonces todo lo que la generación de los

supervivientes ha conservado para la posteridad con un supremo esfuerzo de [p. 309] su memoria amenaza con caer en el olvido, y Auschwitz pronto podrá repetirse con otro nombre. ¿Cómo se puede conjurar el riesgo de olvido que todo cambio generacional supone?

La novela o ensayo didáctico *El olvidado* tiene tres protagonistas, que pertenecen a tres generaciones sucesivas. La generación intermedia está representada por Elhanan Rosenbaum, que es un superviviente del holocausto y tiene muchos rasgos en común con el autor. Desde su perspectiva tenemos noticia de su padre, Malkiel Rosenbaum, víctima del holocausto. El destinatario del mensaje sobre el mismo es su hijo, que también se llama Malkiel, periodista de investigación, que asume en la novela el papel de narrador. Sin embargo, el verdadero protagonista del libro es la memoria misma. Porque Elhanan Rosenbaum, el superviviente del holocausto, está amenazado por una enfermedad incurable que destruye su memoria en un insidioso y acelerado proceso. La enfermedad empieza cuando este profesor y psicoterapeuta, conocido por su espléndida memoria, se detiene de pronto durante el recitado del rito del Sabbath y no sabe cómo seguir. Después, no recuerda los nombres de buenos amigos. Por último busca en vano la palabra “manzana” en su desfalleciente memoria. Pronto no sabrá el nombre de su hijo, y al final —lo peor de todo— olvidará su propio olvido.

El nombre de la enfermedad no se menciona, y nada añadiría que nosotros le pusiéramos la denominación Alzheimer. El diagnóstico médico de una memoria que se encoge incesantemente no hace sino resaltar de forma dramática el mencionado *survive syndrom*. Más que nunca, urge trasladar lo conservado en la memoria a la siguiente generación, básicamente representada aquí por el hijo, Malkiel. Si éste quiere oír la historia de su padre, y [p. 310] otros relatos sobre el holocausto almacenados en su memoria y nunca narrados, tiene que ser ahora, o será demasiado tarde. Porque sigue en vigor la regla: “Sólo la memoria es importante”. Por fin, el padre le pide al hijo la solemne promesa de no olvidar jamás nada de lo que le ha contado. El hijo lo promete. Pero también tiene que vivir su vida, y pronto observa cuánto le aparta y distrae diariamente el olvido de su propósito de memoria. Finalmente, sabe que no podrá mantener su promesa, o al menos no por entero. Porque no existe una “transfusión de memoria”. La memoria, aprende el narrador en su propia persona, es en última instancia tan individual como la vida. Entonces, ¿quizá también el olvido tiene derecho a la existencia? ¿Está completamente de parte de la muerte, o también un poquito de parte de la vida?

En una de las historias que el padre cuenta a su hijo en este libro aparece un ciego. También él es un superviviente del holocausto. Nadie en su pueblo tiene una memoria tan buena como él, de forma que puede decir de sí, sin restricciones: “Yo soy la memoria”. Pero las gentes le toman por loco. Parece una locura querer tener memoria. Tampoco la historia de este loco debe ser olvidada.

## 2. Luchar con el olvido (Primo Levi, Jorge Semprún)

Otra vez hay que hablar, sin clemente olvido, de los horrores de los campos de concentración de Auschwitz y Buchenwald. Porque, con los prisioneros 174.517 de Auschwitz y 44.904 de Buchenwald, también las memorias de esos hombres, Primo Levi y Jorge [p. 311] Semprún, estuvieron amenazadas de extinción física y psíquica. Ambos, el italiano y el español, han sobrevivido al holocausto y han documentado en sus libros lo que les pasó en los campos y qué fin estaba pensado para ellos tras años de padecimientos.

Primo Levi, judío turinés y antifascista, fue detenido a finales de 1943, a la edad de veinticuatro años, por la policía italiana, y entregado a la fuerza alemana de ocupación. Pronto se cerró a sus espaldas la puerta del campo de Auschwitz, con la inscripción EL TRABAJO HACE LIBRE, y Levi lo supo: “Así que esto es el infierno”. El prisionero 174.517 sobrevivió al infierno de Auschwitz. En su

calidad de químico, estaba entre los “judíos económicamente útiles” y permaneció en el campo de trabajo de Buna-Monowitz, un departamento exterior del complejo de Auschwitz, a salvo de la muerte en la cámara de gas. El 24 de enero de 1945 fue liberado por tropas rusas.

Inmediatamente después de la liberación, con ardientes recuerdo del holocausto, escribió su libro *Se questo e un uomo (Si esto es un hombre)*, publicado en 1947 por una pequeña editorial. El libro halló pocos lectores al ser publicado, la editorial quebró, y los recuerdos de Levi cayeron en el olvido. Sólo en 1958 el libro fue reeditado en una gran editorial italiana y pronto se hizo famoso en todo el mundo como un testimonio de la humanidad en tiempos inhumanos y como un texto clásico de la bibliografía del holocausto.

Primo Levi (1919-1987) sobrevivió a Auschwitz de distinta manera que Elie Wiesel. Sin duda también él era judío, pero cuando fue arrojado al infierno de Auschwitz su familia, radicada en Italia desde hacía siglos, ya no vivía con plenitud la religión de la memoria judía, y él mismo estaba asimilado a su entorno italiano [p. 312] que a la entrada de Auschwitz le vino a la mente, en una asociación obvia, el *Inferno* de Dante. Los versos de Dante, naturalmente siempre los del *Inferno*, siguen acompañándole por las estaciones de su viacrucis, como un *leit-motiv*, sobre todo los versos:

*Qui non ha luogo il Santo Volto:  
Qui si nuota altrimenti che nel Serchio!*

¡No está aquí la Santa Faz,  
y no se nada aquí como en el Serquio!

La Santa Faz es en estos versos una imagen bizantina de Cristo conservada en la catedral de San Martín de Lucca. El Serquio en el que tan apaciblemente se puede nadar es un río cerca a esa ciudad toscana. Y es un diablo el que en estos versos aclara a un condenado lo que le cabe esperar en ese mundo diabólico.

Una vez más, en el undécimo capítulo del libro, titulado “El canto de Ulises”, Primo Levi echa mano de sus lecturas de Dante para entender el infierno de Auschwitz. Es el episodio de ir a por el rancho en el campo, junto con Jean, un joven alsaciano que ostenta el codiciado puesto de “pikolo”, y en esta función se encarga de diversos trabajos ligeros. El experto pikolo sabe que hay que prolongar cada trabajo como sea posible sin llamar la atención. Se puede reflexionar, hablar, durante una hora nadie te molesta. ¿Cómo aprovechan el tiempo los dos encargados del rancho? Jean, ya que es chica para todo, quiere además aprender italiano, pero no sólo palabras como *zuppa*, *campo* y *acqua*. Le interesa más saber: ¿quién era Dante?, ¿qué es la *Divina Commedia*?, ¿qué significa en el *Inferno* “ley del talión” (*contrappaso*)? Y Jean es [p. 313] “todo oídos” durante este transporte de sopa, mientras su compañero le recita de memoria el largo discurso de Ulises en el canto XXVI del *Inferno* y se lo traduce lo mejor que puede, comentándolo en francés o en alemán. Sin embargo, a este conocedor de Dante se le han olvidado unos pocos versos, y ese “agujero en la memoria” le inquieta. Pero la mayoría de los versos de esta pieza maestra del arte poético de Dante están sin esfuerzo a disposición de su recuerdo, e incluso los vive al recitarlos como si los oyera por primera vez. Por un instante, Primo Levi olvida que no es más que el preso 174.517 y que tiene que quitarse la gorra ante el jefe de bloque de las SS que pasa ante él en bicicleta. “He olvidado quién soy y dónde estoy”.

Al contrario que en la *Odisea* de Homero, que no conocía, en el canto XXVI de su *Inferno* Dante representa el último viaje de Ulises de tal modo que no termina con el retorno al hogar, sino que acaba en naufragio y ruina. Así que en Dante Ulises cuenta esta historia ya muerto y (por el pecado de consejero falso) condenado al fuego del infierno. Por esta razón el lector de Dante Primo Levi tiene también, arrastrando una olla de sopa con “hierba y nabos” por el campamento, la repentina ocurrencia

en su *recitatio Dantis* de que el último viaje de Ulises bien podría ser una metáfora de su propia situación en el campo de exterminio de Auschwitz. Y son sobre todo tres versos los que se le pasan por la cabeza. Está en la admonición que Ulises dirige a sus compañeros:

*Considerate la vostra semenza:  
Fatti non foste a viver come bruti,  
Ma per seguir virtude e conoscenza. [p. 314]*

Considerad cuál es vuestra progenie:  
hechos no estáis a vivir como brutos,  
mas para conseguir virtud y ciencia.

Hay que pensar en estos versos de Dante cuando se leen los sencillos versos del poema que Primo Levi antepone como lema a su libro de recuerdos. Este poema reza:

*Voi che vivete sicuri  
Nelle vostre tiepide case,  
Voi che trovate tornando a sera  
Il cibo caldo e visi amici:  
    Considerate se questo è un uomo  
    Che lavora nel fango  
    Che non conosce pace  
    Che lotta per mezzo pane  
    Che muore per un sì o per un no.  
Considerate se questa è una donna,  
Senza capelli e senza nome  
Senza più forza di ricordare  
Vuoti gli occhi e freddo il grembo  
    Come una rana d'inverno.  
Meditate che questo è stato:  
Vi comando queste parole.  
Scolpitele nel vostro cuore  
Stando in casa andando per via,  
Coricandovi alzandovi;  
Ripetetele ai vostri figli.  
    O vi si sfaccia la casa, [p. 315]  
    La malattia vi impedisca,  
    I vostri nati torcano il viso da voi.*

Los que vivís seguros  
en vuestras casas caldeadas,  
los que os encontráis, al volver por la tarde,  
la comida caliente y los rostros amigos:  
    Considerad si es un hombre  
    quien trabaja en el fango  
    quien no conoce la paz  
    quien lucha por la mitad de un panecillo  
    quien muere por un sí o por un no.  
Considerad si es una mujer quien no tiene cabellos ni nombre  
ni fuerzas para recordarlo,

vacía la mirada y frío el regazo  
como una rana invernal.  
Pensad que esto ha sucedido:  
os encomiendo estas palabras.  
Grabadlas en vuestros corazones  
al estar en casa, al ir por la calle,  
al acostaros, al levantaros;  
repetídselas a vuestros hijos.  
O que vuestra casa se derrumbe,  
la enfermedad os imposibilite,  
vuestros descendientes os vuelvan el rostro.

Del verso que más recuerda aquí a Dante —*Considerate se questo e un uomo (Considerad si es un hombre)*— Primo Levi ha hecho el título [p. 316] del poema y de todo su libro. Con esto se señala al mismo tiempo el *leit-motiv* de su relato sobre Auschwitz: la humillación del hombre por el hombre y su planificada degradación al nivel de un animal. “El campo es una máquina monstruosa de producción de animales.”

Esto es observado agudamente y con todo detalle por Primo Levi, el químico con el *ethos* de precisión de un científico, y registrado con exactitud en su memoria. ¿Cómo se comportan personas que apenas tienen la esperanza de sobrevivir bajo condiciones de terror cotidiano, en las que el hambre (“el campo *es* el hambre”) tiene una omnipresencia especialmente torturadora? ¿Qué queda de la naturaleza humana cuando los guardianes reprimen sistemáticamente toda emoción humana? El campo de concentración es, así lo ve el científico Levi, un “gigantesco experimento biológico” en el que cada preso, si no ha sido seleccionado para la muerte, tiene que mantener día tras día una lucha feroz por la existencia en la que cada uno de los otros es enemigo o rival. Incluso el menor fallo de comportamiento conduce a la catástrofe. Simplemente pensar sin control en el pasado o en el futuro puede ser ya un fallo grave que no tenga arreglo.

En esta lucha por la supervivencia, el preso tiene incluso que economizar su memoria. Ya es bastante malo que durante la noche pueblen sus sueños los recuerdos de un mundo mejor. Durante el día su atención tiene que estar dedicada por entero al problema de la supervivencia, pero con el *ethos* de no querer olvidar nada de lo sufrido y no permitir que jamás sea olvidado por el mundo. El recuerdo es para los supervivientes la única obligación (*dovere*) autoimpuesta, por doloroso que sea ese recuerdo.

Por ejemplo, el recuerdo del preso Ziegler. Su fuerza vital está [p. 317] consumida por las privaciones y humillaciones. Ahora se avecina una nueva selección, hay que hacer sitio en el campo para nuevas entradas masivas procedentes del gueto de Varsovia. El “musulmán” Ziegler —así se llama, en el despiadado lenguaje del campo, a los presos extenuados hasta el extremo— es colocado en la selección al lado de aquellos que en los próximos días irán a las cámaras de gas, lo que todos en el campo, incluyendo las víctimas seleccionadas, saben. Tras la selección, Ziegler se queda un rato en su sitio. Espera la segunda ración de sopa que se concede a aquellos que, en la selección, han quedado en el lado de la muerte. Pero se han olvidado de Ziegler. Él se queda allí y espera. Se ha olvidado de su propia muerte, que quizá se produzca mañana mismo.

Ziegler no debe ser olvidado, ni Auschwitz, ni el holocausto. Por eso Primo Levi escribe su libro, y tras su liberación lleva una doble vida como químico y escritor. Cuando llega a casa, el libro ya está listo en su cabeza, y las palabras pronto se alinean ellas solas. Primo Levi escribe sin odio. No quiere ser juez, sino testigo, y su testimonio, que se basa en una aguda observación y una memoria entregada, debe ser fiable. *Es* fiable.

No todos los presos de los campos de concentración ni todas las víctimas del holocausto eran judíos. Entre los judíos que fueron internados en Buchenwald y sobrevivieron ese campo, hay que mencionar al español Jorge Semprún (nacido en 1923). Primero marchó al exilio a Francia como republicano (“rojo español”, en el lenguaje nazi) y combatió contra las tropas alemanas de ocupación como joven miembro de la Resistencia. Fue traicionado, apresado y llevado a finales de 1943 a Buchenwald, donde fue liberado por tropas americanas el 11 de abril de 1945. [p. 318]

Ya en sus años jóvenes Jorge Semprún era un literato, un escritor. Así que en el momento de su liberación no dudó de que podría llevar al papel sus recuerdos de los 18 meses de internamiento en Buchenwald. Inesperadas dificultades de naturaleza psíquica se opusieron a ello. Sólo en el año 1994, cincuenta años después, apareció su libro sobre Buchenwald. Está escrito en francés y lleva el título *L'écriture ou la vie (La escritura o la vida)*. Por su contenido, el título del libro también podría ser “Recordar u olvidar”, porque durante medio siglo Jorge Semprún tuvo que elegir entre la fijación escrita de sus torturadores recuerdos y un olvido liberador que le permitiera seguir viviendo (*choisir entre l'écriture et la vie*).

Jorge Semprún sobrevivió Buchenwald. Pero el sociólogo Maurice Halbwachs, profesor en el College de France, así como el sinólogo Henri Maspéro, profesor de la Sorbona, que estuvieron presos con él en Buchenwald en tanto que franceses, no sobrevivieron. Semprún se siente especialmente atraído hacia Maurice Halbwachs, que fue su profesor en París. Con él pasa algunas horas libres en el campo, le recuerda sus clases y discute con él sobre el concepto kantiano de lo “radicalmente malo”. No se desprende del libro si en esas conversaciones intelectuales se habló también del gran descubrimiento mnemológico de Halbwachs de la “memoria colectiva”, pero Semprún usa en una ocasión, en un pasaje posterior de su libro y en otro contexto, la expresión “la memoria colectiva de nuestra muerte” (*la mémoire collective de notre mort*).

Pronto a Maurice Halbwachs dejan de alcanzarle las fuerzas para mantener conversaciones filosóficas. La muerte le llega pocos meses antes de la liberación. Jorge Semprún cuidó de él hasta el último momento. Como una especie de profano responso, recitó para él el poema de Charles Baudelaire *O Mort, vieux capitaine, il [p. 319] est temps! levons l'ancre!* (“Oh Muerte, viejo capitán, ¡es hora ya!, ¡levemos anclas!”). Tras la muerte de su amigo, fue tarea de Semprún borrar de los ficheros, en las oficinas del campo, el nombre de Maurice Halbwachs y su número de preso. Para la “estadística laboral” de Buchenwald, ese nombre había quedado olvidado. El número de preso podía ser entregado a otro, la ficha se podía volver a escribir.

Si el poeta Baudelaire acompañó a Halbwachs hacia la muerte, para Jorge Semprún fue una de las grandes ayudas para sobrevivir. Semprún sabe de memoria muchos poemas suyos y de otros poetas de la literatura universal, y en el campo intercambia sus conocimientos poéticos con otros presos. Menciona a los poetas Paul Valéry (*La Fileuse*), César Vallejo, Rubén Darío y Heinrich Heine, cuyo “Die Lorelei”, recitado y cantado en común, desencadena en Jorge Semprún y sus compañeros “una alegría indecible” (*une indicible allégresse*). A este tesoro de memoria se añaden, en la biblioteca del campo, escritos de Kant, Schelling, Hegel y Nietzsche. Después de la liberación, Semprún llena enseguida el vacío de los años perdidos con otras lecturas, sin que se produzca la irrupción del olvido. Ahora se añaden René Char, Bertolt Brecht (“Oh Alemania, pálida madre”) y Aragon con su poema *Chanson pour oublier Dachau* (“Canción para olvidar Dachau”). Tanto más sorprendente resulta que el literato Jorge Semprún, que sigue discutiendo de literatura con sus libertadores americanos y ha visitado, con el teniente americano de origen berlinés Rosenfeld, la casa de Goethe en la calle Frauenplan, en la cercana Weimar, no esté durante largo tiempo en condiciones de convertir en lenguaje sus recuerdos de Weimar y Buchenwald.

Precisamente ese problema es el que Jorge Semprún ha designado [p. 320] con la disyuntiva “la

escritura o la vida”. En principio, sólo parece ser un problema superficial. Porque naturalmente, después de que las puertas del campo se han abierto, este hombre joven disfruta “con imperial olvido” de los placeres de la vida civil, con cuya ayuda puede desprenderse del horror vivido. Luego, pasan a primer plano problemas literarios. ¿Qué se debe contestar cuando alguien te pregunta: “Fue duro, ¿eh?” (*C’était dur, hein?*) Habría que ser un Dostoievski para poder expresar lo esencial de estos crímenes. ¿Es siquiera legítimo representar la verdad documental con los medios artísticos de la escritura literaria? Y cada vez más se expande en el superviviente de Buchenwald el puro deseo de vivir (*mon appétit de vivre*), y se resiste a ser devuelto por la memoria a las cercanías de la muerte. Días tras día Semprún aplaza sus planes de escritura, por fin los abandona por completo: “He elegido el olvido” (*J’ai choisi l’oubli*).

Así Jorge Semprún “reprime” Buchenwald durante muchos años, se entrega por completo a la “beatitud obnubilada del olvido”. Luego, en el año 1963, consigue levantar el bloqueo de la escritura, al menos en parte. Escribe su primera gran novela, *Le grand voyage* (*El largo viaje*). Sin duda todavía no es un libro sobre Buchenwald, pero provoca en él un cierto desplazamiento de fuerzas entre los polos de la escritura y la vida, y empieza a comprender que no puede esperar que la felicidad de la escritura alivie la desdicha de la memoria. Escribir significa, al contrario, hacer “el triste trabajo de la memoria”. Y eso presupone, al contrario que en Proust (al que Semprún no aprecia demasiado), un continuo esfuerzo de voluntad de la memoria.

Pero, primero, queda aún por resolver el problema concreto de la escritura. ¿Cómo puede un hombre de letras escribir sobre [p. 321] Buchenwald cuando, por razones que pueden estar tanto en él como en los lectores, no puede o no quiere contentarse con enumerar documentalmente los horrores y sufrimientos? ¿Cómo puede él como autor, se pregunta Semprún, sumergirse de nuevo en el presente del campo, cómo contarlo en primera persona y en presente? ¿Se puede despertar a la muerte, a la que se quiere olvidar, a la vida literaria?

El 11 de abril de 1987, todo cambia. Ese día, Primo Levi se mata tirándose por el hueco de la escalera de su casa en Turín. Jorge Semprún, que conocía los escritos de Levi y había llegado también en una ocasión, en su propio vacilar entre escribir y vivir —o entre escribir y morir, como el título del libro iba a decir originariamente—, al borde del suicidio, se ve afectado en su existencia de superviviente por la noticia llegada de Turín. ¿Qué se derrumbó ese día en Turín, se pregunta Semprún, en la memoria del hombre Primo Levi? ¿Una resistencia, al parecer, que la escritura había mantenido trabajosamente en pie durante años? ¿Y cuánto tiempo le quedaba a él para escribir, si lavida, con toda la dulzura de su olvido, corre de todas formas y deprisa hacia la muerte? “Volví a ser mortal” (*Je redevenais mortel*). Así, la mortal noticia de Turín revoca definitivamente el bloqueo para la escritura de Jorge Semprún, y conduce a que se atreva a salir, con la escritura literaria, “al encuentro de la memoria y de la muerte” (*le rendez-vous de la mémoire et de la mort*). De ahí salió el libro que ahora tenemos ante nosotros, y que perdurará en la memoria como un testimonio de humanidad. [p. 322]

### 3. Recopilador de historias, olvidador de historias (Saul Bellow)

¿Es Mr. Artur Sammler, como indica el nombre alemán del protagonista de la novela *Mr. Sammler's Planet* (1970), del escritor americano Saul Bellow (nacido en 1915), un “coleccionista” (en alemán *Sammler*)? Su hija Shula, con la que vive en Nueva York, es en todo caso una coleccionista, colecciona apasionadamente todo lo que cae en sus manos, tenga o no valor. Su padre sin embargo, que tiene ahora setenta y cuatro años, es un coleccionista especial. Es coleccionista de historias.

Está bien dotado para esa pasión, gracias a una magnífica memoria. Recuerda con exactitud todos los detalles de las novelas de Balzac que leyó en Cracovia en 1913. Tiene en la cabeza todos los materiales del libro sobre H. G. Wells en el que está trabajando ahora, en la ancianidad. Sin embargo, *Uncle Sammler* no tiene memoria para los hechos cotidianos, charlas familiares, por ejemplo.

El judío polaco que lleva el nombre doblemente alemán de Artur Sammler (¡Artur por Schopenhauer!) es un superviviente del holocausto. Ha estado delante de un pelotón de fusilamiento alemán, ha podido salvarse de la fosa común. En la huida mató a un soldado alemán para salvarse él. Su entorno neoyorquino tiene una vaga idea de esos acontecimientos. Uno de sus parientes jóvenes quiere saber con exactitud:

-*They say that you were in the grave once.*  
-*Do they?*  
-*How was it?*  
-*How was it. Let us change the subject. [p. 323]*

-Dicen que has estado una vez en la tumba.  
-¿Eso dicen?  
-¿Cómo fue?  
-Cómo fue. Cambiemos de tema.

El joven también tiene una historia que contar. Él “también estuvo una vez en peligro de muerte, estuvo a punto de romper el hielo y ahogarse”. Le gusta contar su historia. “Todo el mundo necesita sus recuerdos” (*Everybody needs his memories*). Sammler le escucha atentamente: “Me gusta oír esas historias” (*I like such stories*).

Así es Sammler. La gran historia (*history*), en la que siempre está decidido de antemano lo más digno de ser recordado (*the most noteworthy*), le deja escéptico. Descargarse del exceso de peso (*burden or excess baggage*) no le importa en demasía: *Sammler didn't much mind his oblivion*. Su memoria está hecha de tal modo que sólo las contingencias de las pequeñas historias (*stories*) se adhieren a ella, y tanto más firmemente cuanto más enrevesadas sean, cuanto más se le enganchen con sus extravíos (*oddities*). Esta regla es válida para él incluso en lo que se refiere a la historia del holocausto. Lo mismo que no está dispuesto o no está en condiciones de responder a la ingenua pregunta *How was it?*, le apasiona una extraña historia como la de Rumkowski, el “loco rey de los judíos de Lodz”. Las autoridades alemanas habían designado a un judío “judío mayor”, y el habían transferido algunas facultades ejecutivas en el gueto. En seguida al hombre se le subió el papel a la cabeza, e hizo, con la cínica aprobación de los guardianes, que los habitantes del gueto le rindieran homenaje como “rey”. Esta historia terrible y grotesca, contada por Sammler en breves palabras, forma en la novela un pequeño relato independiente, cuya poética es explicada [p. 324] por el narrador de la novela en relación con Sammler de la siguiente forma: “Se había acostumbrado a inventar. Era un especialista en primer planos” (*He was a specialist of short views*).

Cuando Saul Bellow escribió esta novela, las aspiraciones de la humanidad estaban puestas en planos generales. Un año antes había aterrizado en la Luna el primer hombre. Y el viaje espacial parecía significar futuro. Así que también el motivo de la Luna, con sus asociaciones futuristas, está en muchos pasajes de la novela. Pero Artur Sammler se mantiene escéptico ante tales promesas. Su planeta es este globo terráqueo, es la cosmopolita metrópoli de Nueva York, en la que una cabeza compiladora puede ver “en primer plano” casi todo lo que merece ser recordado por la memoria humana.

*Short views* es una expresión del autor británico Sidney Smith (siglo XIX) que Saul Bellow cita aprobatoriamente en otra ocasión. La cita dice literalmente, como máxima de una estilística de la

oratoria y la escritura sintética: *Short views, for God's sake, short views!* La ocasión en la que Bellow cita esta exclamación es su prólogo a los *Three Tales* (1991), con los que el autor se ha ganado un respetado lugar entre los clásicos del moderno relato corto. Este prólogo puede ser leído en su conjunto como una (¡resumida!) poética del relato corto y una creíble profesión de fe en la economía expresiva. Al final del segundo milenio, escribe Bellow, el lector moderno está “peligrosamente sobrecargado” (*perilously overloaded*) de información. Los propios periódicos son terriblemente gruesos. A esto se añaden otras muchas “distracciones” que se imponen al consciente y causan en el lector la impresión de haberlo oído todo en alguna parte (*We have heard it all*). Es una situación de la conciencia que ya hemos visto, más de un siglo atrás, en el artista del olvido [p. 325] de Basilea, Nietzsche. Pero la sobrecarga para la memoria ya no procede de la historia (o en todo caso no sólo de ella), sino de la actualidad misma, que se mantiene masivamente presente debido a los medios de comunicación y deja poco espacio para el autor que viene con una nueva historia. Sin duda el escritor, según la convicción de Bellow, sigue teniendo una importante tarea que cumplir. Es el único que puede “poner en orden la conciencia dispersa” (*to put the distracted consciousness in order*). Pero esto sólo se logrará si él mismo se impone disciplina y orden y “no hace perder el tiempo a ningún lector”. Se deduce, pues, que la máxima suprema para escritor será: “Escribir tan poco como pueda” (*He will write as short as he can*).

Uno de los tres relatos cortos a los que Saul Bellow antepuso en el año 1991 su poética de la escritura breve lleva el título *The Bellarosa Connection* (1989). Es una variante temática de la novela de Sammler, pero la condensa y reduce hasta alcanzar una fuerza narrativa especialmente impresionante.

En cierto modo, el narrador de este relato corto continúa el papel del Mr. Artur Sammler de la novela mencionada (¡no el papel de narrador de esa novela!). Porque en el relato de Bellow se habla asimismo de un hombre mayor, de origen judío, que tiene por naturaleza una memoria especialmente capaz (*the innate gift of memory*). Ya siendo un joven estudiante se presentaba en público como artista de la memoria. Así que hizo del buen funcionamiento de su memoria su profesión, y fundó en Filadelfia un Instituto Mnemosine, que ofrece sus consejos en todas las cuestiones relacionadas con la memoria... entre otras, también para la de cómo protegerse del exceso de distracciones. El Instituto alcanza un [p. 326] gran éxito comercial. Se fundan sucursales en Japón y Taiwán. Sin embargo, la prevista sede en Tel Aviv fracasa... no se pueden vender neveras a un esquimal.

Cuando el relato termina, el narrador (que carece de nombre) ha cedido ya la dirección del Instituto Mnemosine a su sucesor, y su problema es más bien cómo librarse de su memoria profesional. Pero la naturaleza acude en su ayuda. Para su gran asombro e insospechada congoja, un día no recuerda una palabra en el verso de una canción, el nombre de un río:

*Way down upon the...  
Way down upon the...  
...upon the —River.*

Es una espantosa experiencia para él: “Un puente se había caído. No pude cruzar el río —” (*A bridge was broken. I could not cross the —River*). ¿De qué río se trata? ¿Del Leteo? No, es “sólo” el río Swanee, que le viene a la mente tras rebuscar un rato. Pero para el narrador, que durante toda su vida fue *the memory man* y pudo incluso dedicarse a ello profesionalmente, este primer fracaso significa una grave crisis mental. Ésta es la situación en la que escribe de memoria lo que sabe de sus amigos Henry y Sorella Fonstein y de Billy Rose. Se hace él sólo un “test de memoria” (*test of memory*).

Conocemos primero a Harry Fonstein, que en cuanto a su destino se asemeja a Mr. Artur Sammler. También él es, en tanto que judío polaco, un superviviente del holocausto. De Polonia pudo

huir a Italia, y allí fue salvado del nuevo peligro mortal por una organización de ayuda que en principio desconocía, el grupo Bellarosa. Como refugiado, llegó a América y se casó con la también [p. 327] judía americana Sorella, con cuya ayuda alcanzó el éxito en los negocios. Ahora podría seguir la recomendación —formulada sólo con el pensamiento— del narrador: *Forget it. Go American*, si no hubiera una cosa en su memoria que no le deja descanso: entretanto, ha podido saber quién le salvó en Italia de una muerte segura. El misterioso Bellarosa de entonces no es otro que el productor de espectáculos y multimillonario Billy Rose, que ahora vive en Nueva York no lejos de él, una celebridad (*a celeb*) de la escena neoyorquina. Es, en pocas palabras, *Broadway Billy Rose*. No se sabe exactamente cómo consiguió su fortuna. ¿No hubo antaño una mafia-connection con Italia? Sea como fuere, este Billy Rose alias Bellarosa se ha convertido en el salvador de Harry Fonstein, y éste no puede librarse de la antigua obligación de su educación centroeuropea de presentarse por lo menos una vez en su vida ante su benefactor para darle las gracias, aunque sólo ea con la palabra *thanks*.

Pero Billy Rose se niega, no accede a hablar con un hombre para él desconocido u olvidado llamado Fonstein, no quiere agradecimiento ni recuerdo: *I don't like things from the past*. ¿Por qué no le gustan las cosas del pasado? El narrador no ofrece a sus lectores una explicación clara de esta extraña conducta (*oddity*), y también *Survivor-Fonstein* busca en vano las posibles razones de su salvador. ¿No querrá Billy Rose desviar la atención de la opinión pública de un pasado mafioso posiblemente oscuro? ¿O es que este judío americano ya no quiere tener nada que ver con el resto del judaísmo y quiere ser sólo americano? ¿Teme quizá la presión agobiante del recuerdo del holocausto? ¿O simplemente una celebridad tiene que defenderse de las muchas personas que quieren algo de él... siguiendo la máxima política de George Washington: *Avoid entanglements*? ¿Hay en última instancia incluso [p. 328] un derecho al olvido, sin necesidad de fundamentación alguna?

Sean cuales fueren las razones, se desarrolla ahora, expuesta por Saul Bellow con gran arte narrativo, una dura lucha entre Harry Fonstein, que quiere que Billy Rose se acuerde de él para poder dar las gracias al menos una vez a quien le salvó la vida, y ese salvador, que o bien ha olvidado a su entonces protegido o por lo menos quiere olvidarlo hoy (*Remember, forget —what's the difference to me?*). Pero la fuerza motora en esta lucha no es tanto el propio Harry Fonstein como su esposa Sorella, una mujer oronda tanto de cuerpo como de espíritu, cuyo carácter es esbozado con mucha simpatía por el narrador: *She was a tiger wife*. Ha comprendido, con su despejada inteligencia, que su marido no podrá, como dicen los psicólogos, cerrar su memoria abierta hasta que no haya dicho “gracias” al menos una vez. Para él esto no es sólo una expresión de cortesía sino una parte esencial de la historia judía de la memoria: al ritual judío de la conmemoración divina pertenece de forma inseparable la acción de gracias por la salvación de Israel y su retorno desde Egipto: *b'yad hazzakah*. Sin ello, la memoria, incluso la de un rescate, seguirá siendo torturadora.

Así que Sorella urde una intriga para obligar a Billy Rose a aceptar la gratitud de Fonstein. Por azar, llegan a sus manos unas notas que proceden de una antigua secretaria y frustrada admiradora, que no arrojan la luz más favorable sobre la forma de vida de Broadway-Billy-Rose. Sería bastante incómodo para este hombre, que precisamente ahora quiere levantar en Israel un jardín de esculturas como Billy-Rose-Memorial, que saliera a la luz pública un material turbio y quizá de algún modo utilizable contra él. Es interesante observar cómo en esta escena un hombre que insiste tercamente en poder olvidar una buena acción es atrapado por las [p. 329] distintas estrategias de memoria de su entorno con el objetivo de arrebatarse ese querer olvidar. La que más se aproxima a la meta de forzarle a la memoria es la tigresa Sorella, que a pesar de toda su candidez no duda en extorsionar a Billy Rose con las notas comprometedoras: o habla un cuarto de hora con Harry Fonstein y acepta su gratitud... o las notas de la secretaria irán a parar a la prensa. Se enfrentan dos caracteres casi igual de fuertes, y la lucha que sostienen es una psicomaquia en toda regla: la memoria en lucha con el olvido. Al final Billi

Rose resulta vencedor, no negocia su olvido ni siquiera bajo presión, y Harry Fonstein no le muestra su agradecimiento. El círculo de la memoria no se cierra.

Al final, Saul Bellow hace, intencionadamente, embarrancar su historia. El narrador olvida mantener el contacto con sus héroes. Cuando vuelve a seguir su rastro, al cabo de décadas, todos han muerto: Billy Rose, Harry y Sorella Fonstein. Tan sólo vive Gilbert, el único hijo de Fonstein. En Las Vegas, combina de forma ingeniosa mnemotecnia y cálculo de probabilidades, y tiene gran éxito en la mesa de juego. Aparte de él, el único superviviente de la memoria es el narrador, el mencionado ex director del Instituto Mnemosine, al que el olvido ya está esperando a la orilla del río Swanee.

#### 4. Escribir para extinguir (Thomas Bernhard)

En los numerosos tratados sobre el arte de la memoria redactados por autores italianos en el siglo XV (Quattrocento), suele encontrarse también un capítulo sobre el arte del olvido. Responde a la pregunta de qué se puede hacer para expulsar del alma los contenidos de la memoria que, con ayuda de la mnemotecnia, se han [p. 330] hundido en ella con toda la profundidad posible. También para esto es necesario un arte, y este arte se puede aprender. Sobre todo, hay que tener claro que tanto un arte como otro tratan de imágenes psíquicas que en su concepción —según la mnemotecnia aplicada— se aproximan a las imágenes pintadas o fabricadas con otro material moldeable en la realidad. Las más difundidas entre los autores italianos del Quattrocento, porque se adaptan especialmente bien a la concepción espacial (“topografía”) de la mnemotecnia, son aquellas imágenes mnemónicas concebidas como figuras de cera, yeso, barro, madera o piedra, que se reparten en esa forma a lo largo del camino de la memoria. Cuando más plásticas e “impresionantes” sean estas estatuillas de la imaginación, tanto más profundo se grabarán en la memoria como “imágenes agentes”.

Precisamente en este punto es donde interviene la retórica con su arte del olvido. Porque si las imágenes de la memoria —con o sin ayuda del arte retórico— están presentes para el espíritu y ocupan la memoria quizá más tiempo de lo que uno quisiera, entonces es la misma imaginación cuya acción ha producido estas imágenes la que tiene que hacerlas desaparecer. En cierto modo, no hay más que cambiar la posición de una palanca para que la imaginación pueda actuar, sin duda en contra de su verdadera naturaleza, pero en el marco de sus posibilidades, velando, oscureciendo, confundiendo o destruyendo. Si, por ejemplo, la imagen se imagina sobre papel, éste puede ser arrugado, hecho trizas, arrojado al fuego o al agua corriente (¡Leteo!). Una imagen mnemónica concebida como estatuilla puede ser llevada de la luz a la oscuridad o volverse totalmente invisible cubriéndola con un paño, por supuesto tejido con los materiales de la imaginación. En el caso de imágenes especialmente efectivas, los maestros de arte [p. 331] del olvido recomiendan métodos más expeditivos. Se puede fundir una estatua de cera, estrellar contra el suelo una de barro, y lo mejor es tirar por la ventana las figuras de madera o piedra. Lina Bolzoni, que ha analizado y descrito con exactitud estos tratados, puede ofrecer al deseoso de olvido un completo arsenal de técnicas de destrucción, que en opinión de sus inventores son espléndidas para extinguir eficazmente las imágenes no queridas de la memoria.

Pero quizá no sea imprescindible leer tratados italianos del Quattrocento para informarse sobre la extinción de la memoria. Quizá baste, más próxima a nuestra época, con la lectura atenta de la novela *Extinción* (1986), que debemos a la pluma del escritor austriaco Thomas Bernhard (1931-1989). Se trata de una novela contada en primera persona, de cuyo narrador sólo se nos dice, en la primera y en la última frase de la novela, que se llama Franz-Josef Murau. Luego conocemos, a lo largo de la novela, el origen y la historia familiar de este hombre, procedente de un lugar llamado Wolfsegg. Y en torno a Wolfsegg gira como fascinado todo el mundo de la novela.

Wolfsegg es un lugar de la Alta Austria situado entre Salzburgo y Linz, cuyo centro es la imponente mansión de la acaudalada familia de la novela. El padre, la madre, el hermano, Johannes, y las dos hermanas, Caecilia y Amalia, forman parte de este Wolfsegg, que para el narrador, que ahora tiene cuarenta y ocho años, era en su infancia un castillo de ensueño, pero desde hace mucho es un lugar diabólico. De sus presiones despóticas ha huido a Roma, donde se distrae de sus atormentadores recuerdos y encuentra amigos.

La acción de la novela abarca tres días, y se pone en movimiento por el telegrama: “Padres y Johannes muertos en accidente. [p. 332] Caecilia, Amalia”. La noticia desencadena en el receptor una corriente de memoria de la que permite participar a su amigo romano Gambetti (que, en ese papel, se mantiene casi mudo). El narrador se queda aún un tiempo en Roma (primera parte de la novela) y después se va a Wolfsegg (segunda parte de la novela), donde asiste al entierro y toma posesión de la herencia.

Al principio el fugado de Wolfsegg se queda en su escritorio después de recibir el telegrama. Ante sí tiene unas fotografías, que muestran a sus padres en un viaje a Londres, a su hermano navegando a vela en el Wolfgangsee y a sus hermanas, todavía vivas, cuya imagen contempla igualmente, en un viaje a la Riviera. ¿Ha llegado para él la hora de la piedad? No hay piedad alguna en esta novela, ni nada parecido en Thomas Bernhard. Las fotografías sólo despiertan en él recuerdos desagradables, repugnantes, y la contemplación de la imagen acaba convirtiéndose en un “insulto a Wolfsegg” que pronto domina toda la novela. Así ve en los padres, mirando su foto, una pareja grotesca, dominada por la demoníaca madre, que reina sobre Wolfsegg como un hada perversa sobre su reino encantado. En comparación con los omnipotentes padres, su hermano Johannes, cazador y navegante, es una figura más bien mísera, que el narrador percibe principalmente como figura de contraste consigo mismo, el “renegado”. Por último, las dos hermanas le irritan sobre todo por la sonrisa burlona que han puesto para la fotografía... lo que da ocasión al narrador de escarnecer de paso el “arte diabólico” de la fotografía, que congela en la imagen tales expresiones transitorias. Las fotografías son para él, podemos decir en el lenguaje de la mnemotecnica, “imágenes agentes”, cuyo “inevitable efecto” ya “no puede sacar de su memoria”.

¿O sí? ¿Acaso una foto, que permite reducir a las personas [p. 333] reproducidas a ocho o diez centímetros, es algo distinto de un “ridículo trozo de papel” que se puede romper, quemar o aniquilar sin más de cualquier otro modo? A menudo el narrador ha intentado ya “emplear en este caso el medio de la aniquilación”. Pero no ha podido, o en todo caso no ha creído que estas imágenes puedan ser olvidadas: “Sólo se convertirán con tanta mayor intensidad en mis espíritus atormentadores”. El arte del olvido del Quattrocento no sirve, al parecer, para extinguir el complejo de Wolfsegg.

La contrapartida a esta fallida prueba de destrucción está en una escena en cuyo curso el narrador cuenta un sueño que tuvo hace algunos años y por el que desde entonces se ve “asediado” una y otra vez. El lugar del sueño es la hospedería de montaña La ermita, situada en el valle de Grödner. Los personajes del sueño son al principio, además del narrador, la poetisa Maria (en la que se distingue, apenas velada, a la poetisa Ingeborg Bachmann), el rabino vienés Eisenberg y el filósofo italiano Zacchi. El grupo se ha propuesto comparar, en la soledad de la ermita de montaña, la obra de Schopenhauer *El mundo como voluntad y representación* con los poemas de Maria. El narrador del sueño ve todos los detalles, por ejemplo, el “absurdo traje pantalón” que lleva Maria, con tanta claridad como si estuviera viviendo el sueño “ahora”. De pronto un estruendo, el de un trueno, que sin embargo sólo es audible para el narrador, rompe la coherencia del sueño: “La película se ha roto”. El estruendo queda sin explicar. Pero de pronto el dueño de la hospedería entra en la habitación para poner la mesa del desayuno. Los libros y apuntes que hay sobre la mesa le molestan en esa tarea. Desabrido, exige a sus huéspedes: “¡Quiten todo eso de la mesa!”. Eisenberg: “¡Atrévase!”. Pero el hospedero, fuera de sí,

tira al suelo el libro abierto de Schopenhauer. El narrador [p. 334] rescata a duras penas los poemas de Maria, Zacchi las notas. La furia del hospedero se dirige ahora contra la barba de Eisenberg, contra la extravagante vestimenta de Maria. Por último, amenaza a sus huéspedes con matarlos: “Habría que erradicar a una chusma así”. El narrador huye de La ermita con sus soñados acompañantes. Después les cuenta su sueño en la realidad: “Todos callaron al oírlo”.

El relato del sueño de La ermita entra en más de un sentido en el contexto de la “extinción” como intento de olvido. Se ve que los destructores, los aniquiladores, los extinguidores, son al principio gentes como el hospedero de La ermita, que empiezan pareciendo completamente normales y amables, pero a los que la menos alteración de su rutina, libros en la mesa del desayuno, por ejemplo, enfurece de tal modo que les hace capaces de cualquier cosa sin dejar de ser el jovial hospedero de La ermita. “De hecho nos amenazaba con matarnos y ponía al mismo tiempo la mesa.” Cuando se trata del olvido, los destructores, los matadores y los aniquiladores siempre son más rápidos y se anticipan a todos los intentos de olvido propios.

Por tanto, para poder apreciar correctamente el motivo del olvido de la “extinción” en la novela de Thomas Bernhard, hay que tener muy en cuenta que en la novela esta palabra aparece al principio en un contexto enteramente relacionado con Wolfsegg. Allí se habla de los “nuevos bárbaros” que recelan de todo lo que tiene que ver con cultura “hasta que está extinguido”. Se les llama también apasionados destructores y desconsiderados saqueadores, y en el mismo contexto se dice de ellos: “Los extinguidores están trabajando, los exterminadores”.

Wolfsegg es para el narrador el centro mágico de este cuento de terror, una especie de montaña mágica negativa, con la madre, [p. 335] la “aniquiladora”, como síntesis de esta maldad. En su demoniaca obra educativa se resumen todas las fuerzas negativas que se pueden encontrar en el entorno austríaco del narrador. Primera y permanente víctima de su pulsión educativa es su segundo hijo, no deseado, nacido como “heredero de repuesto”, el narrador de la novela. Ella hace todo lo posible para quitarle la lectura, los sueños, el pensamiento, para hacerle “olvidar su cabeza”, de forma que al fin y al cabo ésta queda “casi aniquilada por la educación”. Sólo con la fuga a Roma escapa a la extinción causada por esa magia negra.

Pero en Roma consigue volver a vivir. Puede al fin, lo que en Wolfsegg con sus cinco (!) bibliotecas —¡éste es el “arte de la exageración” de Thomas Bernhard!— le estaba estrictamente prohibido, leer sus libros, de forma que “lo olvida todo a su alrededor”. En Roma también puede escribir. Y Wolfsegg se convierte en el gran tema de su escritura. Como posible título de un libro sobre su vida bajo la carga de la memoria de Wolfsegg considera: *Las madres* o *Los rostros burlones de mis hermanas*. Entonces María, la escritora, le da la idea de llamar a su libro *Extinción*. Es este libro.

¿Se puede entender entonces, como el título parece indicar, como libro del olvido? Eso no es tan fácil de decir. *Extinción* es más bien un libro de recuerdos. El narrador se imagina, con la nitidez de su memoria gráfica, toda la desgracia que ha partido de ese ahora lejano lugar de horror, incluyendo los detalles y cuestiones accesorias, tal como su memoria los ha almacenado infaliblemente. En ese recuerdo también el accidente mortal de sus padres y su hermano, que origina la novela, tiene un valor preciso. Porque con esa muerte han quedado “extinguidas” las personas que son responsables de Wolfsegg... un castigo que en narrador, con una [p. 336] agudeza que recuerda al *Inferno* de Dante, percibe como justa ley del talión. Así, contempla los rostros de los muertos —igual en esto al “extranjero” de Camus— sin ningún sentimiento, solamente registra sus cambios. Sin embargo el ataúd de la madre, a la que “sí quiere”, le inquieta. Ya ha sido cerrado, para ocultar a los deudos el cadáver mutilado de la madre. El narrador hace repetidos intentos de abrir el ataúd. No lo logra, así que la imagen de la cabeza separada del tronco queda en mera idea, que sin embargo su imaginación dota de tal grafismo que tiene la eficacia de una *imago agens*. Con esta eficacia se convierte en signo de la

memoria del talión, de que la “cabeza” de la conjuración wolfsegiana ha quedado tan cortada como en el *Inferno* de Dante la cabeza del conspirador Bertrand de Born.

Todavía queda por discutir cómo en esta novela memoria y olvido se entrelazan de tal modo que el narrador puede recordar al mismo tiempo su trauma de Wolfsegg con toda la nitidez de la memoria y sin embargo “extinguirlo” con toda la fuerza del olvido. Esto ocurre mediante la escritura de lo recordado precisamente en este libro, *Extinción*. El narrador escribe para extinguir. “Escribo un texto monstruoso”, dice de sí en una ocasión, y ha de entenderse así: “Mi relato no es otra cosa que una extinción, le había dicho a Gambetti. Mi relato sencillamente extingue por completo Wolfsegg”. Y otra vez, en otro pasaje (Thomas Bernhard adora las repeticiones obsesivas): “Todos llevamos con nosotros un Wolfsegg y tenemos la voluntad de extinguirlo para salvarnos, extinguirlo queriendo escribir, queriendo aniquilar. Pero la mayoría de las veces no tenemos la fuerza necesaria para tal extinción”. Él, el narrador, reúne no obstante esa (schopenhaueriana) fuerza de [p. 337] voluntad, y así, escribiendo, se libera de ese Wolfsegg que lleva consigo, puede convertirse en “extintor” de esa torturadora magia, y su “monstruoso” texto representa un mundo como voluntad y extinción.

Aún no he mencionado que en este libro el padre del narrador es presentado como “nazi extorsionado” y su madre incluso como “nacionalsocialista histórica”. Han vitoreado al Führer y escondido después de la guerra en su mansión a varios de sus jefes de distrito. Todos esos nazis están en el entierro, y saludan al ataúd de su antiguo camarada. Para Schermaier en cambio, víctima de los campos de concentración, sólo queda el “papel del olvidado”; pasa míseramente su vida en un Estado al que el narrador no puede sino odiar. Nada de esto se le va de la cabeza, así que su libro debe ser también una reparación de esa injusticia, una extinción de ese olvido. Y al final de la historia el heredero y nuevo señor de Wolfsegg regala “sin condiciones” toda la posesión a la Comunidad Israelita de Viena. Su amigo, el rabino Eisenberg, acepta la donación.

No puedo decir que ese motivo político, entretejido en distintos pasajes de la novela como acción secundaria, me haya convencido desde el punto de vista artístico (también en el sentido del arte de la memoria y del olvido). El motivo secundario queda bastante pálido, en relación con su peso histórico, frente al motivo central, dominado por la madre demoníaca, y como lector no logro invertir esa relación. También el papel, que para el escritor puede ser quizá instrumento de extinción, resulta demasiado ligero si quiere expresar además, pero sin sello, un acto de reparación. El papel del que están hechos los libros es demasiado paciente para semejante *lex talionis*. [p. 338]

## X. Almacenado, es decir, olvidado

### 1. Una nueva profesión: desechador (Böll, Borges)

Lo que en Nietzsche aún era un problema específico de los historiadores y filólogos, la creciente carga de recuerdos de la historia, se convierte en el siglo XX en un problema general de la sociedad: el incesante crecimiento de las cantidades de datos ofrecidos como información que deben ser conocidos. La sociedad de la información, hace poco aún anhelada, integradora de todas las manifestaciones vitales e integrada en una red global, se ha hecho realidad tan plenamente que con su realización el sueño se ha convertido ya en pesadilla. ¿Dónde puede encontrarse en este siglo aquella consideración intempestiva en la que se haga, clarividente, un balance entre beneficio y perjuicio de la información para la vida, de manera que ésta pueda en su caso ser cambiada desechando con osadía la información superflua?

Volvemos a empezar por pensar otra vez en un pequeño escrito. Se trata de un relato corto que Heinrich Böll (1917-1985) publicó en el año 1957 con el título “El desechador”. La historia se desarrolla en Colonia. Allí hay una honorable compañía de seguros llamada Ubia, que da trabajo a 350 empleados. Entre ellos, uno [p. 339] —el narrador en primera persona de la historia— tiene una tarea especial que cumplir. Este empleado desempeña sus servicios antes de las horas regulares de oficina y después, una vez más sin llamar la atención, por la tarde durante una hora, en cada ocasión poco después de llegar el correo. Su tarea consiste en clasificar el correo recibido y tirar sin abrirlos todos los envíos superfluos antes de que lleguen a los oficinistas de la empresa. Es el desechador.

Este hombre está bien cualificado para esta importante tarea, que tiene que hacer todos los días a manos llenas, “casi como un nadador” (¿en la corriente del Leteo?). Es un “caballero educado”, en torno a la treintena, de buenos modales. En su vida civil lleva un traje cruzado gris y en el trabajo un guardapolvo gris. También en lo demás se comporta en más de un sentido como “el Gris” del relato de Chamisso, con el que le une también la discreción del estricto anonimato. Este caballero gris no sólo ha escogido, sino inventado esta profesión, y la define exactamente con respecto a su función siempre negadora: “Esta actividad sirve exclusivamente a la aniquilación”.

Sin embargo, su vocación de desechador no fue reconocible desde la primera infancia. Primero fue un voraz coleccionista que acopiaba incansablemente toda la información que le caía entre manos: folletos de viajes, ofertas de vino del Rin, catálogos de arte de todo tipo, etcétera, etcétera, hasta que un día, a los diecisiete años, llegó la gran crisis y conversión, en la que de un día para otro el celoso coleccionista se convirtió en el apasionado tirador y desechador. Una teoría general de la economía cimentó pronto la praxis cotidiana del oficio de desechador, de manera que pudo pensar en enseñar el arte y la crítica de la razón desechadora en una “escuela de desechadores” propia. [p. 340]

Semejante evolución de este evidente arte del olvido no llega a producirse, quizá porque un cierto rasgo de duda en la historia de Böll ha impedido su pleno despliegue. Un solo desechador, empleado a media jornada, por 350 empleados que acopian, es naturalmente demasiado poco para una estrategia del olvido que opere con éxito. Un análisis crítico ha de considerar también insuficiente la limitación del desecho a impresos y folletos de todo tipo. ¡Cuántas cosas inútiles no se ocultan también en sobres bien franqueados y otras respetables cubiertas! Además, en una consideración crítica del relato de Böll

hay que reprocharle que el desechador tenga que ejercer su útil actividad cuasi en secreto, en los sótanos de la Ubia, aunque hay que admitir que esa localización también puede albergar un oculto sentido topográfico, porque en el sótano de la memoria pueden darse las mejores condiciones para el olvido. En todo caso, para la poca entusiasta “apuesta” por este práctico arte del olvido puede haber un plausible motivo de disculpa en que la época en que se desarrolla este relato, en los años cincuenta, el arte de la recopilación todavía estaba insuficientemente desarrollado. Porque el gran adversario del desechador en la Ubia es el fichero central, hoy largamente superado, con sus fichas perforadas. El desechador también está representado en él por una ficha perforada, cuyas perforaciones significan: asocial, enfermo mental. Pero ni siquiera esto basta para volverlo inofensivo en la empresa. Así pues, hay que recurrir a aparatos mejores, más completos, con más y más bytes de capacidad... como así ha ocurrido. ¡Qué insospechadas capacidades vamos a necesita, tal como ha avanzado la técnica también por el lado del olvido!

Sin embargo, volviendo la vista a los años cincuenta podemos [p. 341] atribuir a Heinrich Böll y su parábola del desechador cualidades de clarividente en lo que respecta a los problemas con la información en la actualidad. Desde entonces se ha vuelto evidente que vivimos en una sociedad superinformada, en la que la verdadera habilidad no consiste en adquirir información —hoy en día, cualquiera puede hacerlo a través de Internet— sino en rechazar información, para lo que aún no hay programas en Internet. Porque naturalmente también aquí hace falta un arte del olvido. Vamos a estudiarlo de forma ejemplar en un ámbito para el que el filósofo alemán Hermann Lübbe fue el primero en reclamar atención crítica: el sector archivístico.

Los archivos son institutos para la conservación de expedientes. Conservan los escritos en que se documentan procesos jurídicos y administrativos como modelo y referencia para fines futuros, que también pueden ser de naturaleza histórica. Hay múltiples archivos, las más de las veces estatales. Sólo que en épocas anteriores el archivo de la información socialmente relevante era relativamente poco problemático, porque la cantidad de material que se almacenaba se mantenía dentro de unos límites. Algunas parroquias conservan aún su registro de bautizos de siglos pasados. Pero la explosión informativa del mundo burocratizado ha hecho saltar por los aires todos los límites, y en cualquier unidad administrativa se produce hoy con facilidad en un solo año tanto material archivable como antes en un siglo entero. Ningún archivo puede crecer tan rápido como la complejidad del mundo y, por tanto, la cantidad de información disponible. De ahí que quepa decir: “¡No podemos seguir así!”.

La única solución adecuada —siempre según Lübbe— tiene un nombre entre los archiveros: casación. Bajo esta distinguida [p. 342] expresión no hay que entender más que la destrucción planificada de expedientes. Los expedientes van a la trituradora en vez de a las estanterías. ¿En qué porcentaje? En esto las estimaciones difieren. Se conserva (¿pero por cuanto tiempo?), según las normas de casación implantadas en la práctica, el diez o el cinco o incluso el dos por ciento del material archivable. A veces, si la cuota de archivado resultó demasiado elevada, se produce una “recasación”.

Casación es naturalmente una palabra de olvido, a la que también podría encontrar gusto el desechador de Böll. Porque los archiveros casadores (tienen que ser la mayoría) son naturalmente legítimos descendientes de ese desechador profesional de Böll, y podrían formarse en una de las escuelas ideadas por él. Probablemente allí entenderían que no se trata de un problema de masa puramente cuantitativa. Porque se podría objetar que la amenaza de casación se soslayaría rearchivando los gruesos expedientes en soportes de datos de formato pequeño y pequeñísimo, mediante almacenamiento electrónico o fotográfico. Pero esto es una ilusión, porque la dependencia de tal almacenamiento de aparatos decodificadores y lectores del más variado tipo y fabricación crece en

proporción inversa a su reducción y ofrece al olvido, al cabo de pocos años, la segura expectativa de alcanzar la información almacenada y superar su posible casación. Pero quizá pueda incluso ahorrarse la recasación, si es cierta la frase contenida en un reciente verso de Hans Magnus Enzensberger: “almacenado, es decir, olvidado”.

Lübbe pone aún algunas esperanzas en la “percepción”. Con este término, introducido por él, denomina el arte o la ciencia de predecir la futura “recepción” y cuidar de este modo que cada diez, cinco o dos por ciento de los expedientes que puedan ser [p. 343] salvados sean al menos los adecuados, aquellos que en el futuro serán realmente utilizados. Sí, ésa es exactamente la cuestión. Pero ¿existe realmente el arte de establecer hoy el camino del futuro olvido, y dónde se enseña, ahora que los futurólogos han abdicado de sus tareas? Como tentación, la más radical solución propuesta por el escritor suizo Hugo Loetscher, de una gran “fiesta del borrado”, que se celebraría en todo el mundo el 31 de diciembre de 1999, y en la que se borrarían de un golpe, con la orden de olvido *delete*, todos los datos almacenados electrónicamente, es un potente “acto de liberación”. Pero ¿por qué celebrar esa fiesta del siglo o del milenio, y por qué produciría en la humanidad tanta euforia como el autor profetiza satisfecho en su utopía? Loetscher escribe: “Este siglo había anotado demasiadas cosas. Se habían almacenado datos que nadie pensó en utilizar jamás. Así que, cuando se puso en marcha la campaña de la gran depuración, el éxito fue abrumador.

No sólo los archivos, también las bibliotecas conocen el problema de guardar un siempre precario equilibrio entre el recuerdo y el olvido. Ciertamente, todas las bibliotecas crecen, se han más y más grandes. Pero la cantidad de lo impreso crece aún más aprisa, y al cabo de breve tiempo desborda todos los espacios y sistemas de ordenación. En principio, quizá sean de ayuda el microfilm y el ordenador. Paradójicamente, también es un alivio la autocasación química de los libros escritos en papel ácido, que en cierto modo se olvidan a sí mismos. ¿Qué piensa un inteligente director de biblioteca sobre los problemas de la memoria y el olvido en lo que respecta a sus libros? ¿Cómo pensaba, por ejemplo, Jorge Luis Borges (1899-1986), que durante largos años de su vida fue director de [p. 344] la Biblioteca Nacional de Buenos Aires? Pero la verdadera colección de libros de este gran lector y autor no es la de Buenos Aires, sino la Biblioteca de Babel.

*La Biblioteca de Babel* (1941) es, como se sabe, título y tema de —junto con *Funes el memorioso*— la que probablemente es su obra en prosa más conocida, en la que también Umberto Eco se inspiró en su novela *El nombre de la rosa* para crear la biblioteca de su abadía benedictina.

La Biblioteca de Babel ideada por Borges tiene unas dimensiones desconcertantes. Sus estanterías se extienden interminablemente, son incluso, si los espejismos no engañan, infinitas. Además, la Biblioteca existe desde tiempo inmemorial, quizá *ab aeterno*, de forma que los primeros seres humanos fueron también los primeros bibliotecarios. Con sus ilimitadas capacidades de almacenaje, la Biblioteca de Babel no sólo contiene todos los libros existentes, sino también todos los imaginables en el futuro, porque —según una nota a pie de página— “basta que un libro sea posible para que exista”. Así, también “la historia del porvenir” está contenida en todos sus detalles en la Biblioteca de Babel.

La conciencia de que en Babel existe esta biblioteca universal provoca al principio alegres sentimientos en todos los bibliotecarios que trabajan en ella, y buscan esperanzados entre la masa de libros —de forma similar a como lo hacían Mallarmé y Valéry— *el* libro que reúna en sí la complejidad de todos los demás y, como “cifra y compendio” suyo, tenga que equipararse a un Dios. Sin embargo, ese “libro total” no es encontrado. La decepción y el abatimiento se extienden, y algunos bibliotecarios se vuelven locos.

En esta situación, aparece una secta. Sus adeptos son fanáticos del olvido. Movidos por un “furor

higiénico, ascético”, estos [p. 345] puritanos, que naturalmente también son bibliotecarios, ponen manos a la obra para erradicar de la Biblioteca de Babel todas las “obras inútiles”. Millones de libros caen víctimas de su obra destructora. Pero esa enorme casación no tiene consecuencias apreciables para las existencias de la Biblioteca, y es “infinitesimal” en su efecto. Resistente al olvido, como evidentemente es, la Biblioteca de Babel sobrevivirá incluso a la desaparición del género humano.

Sabemos poco sobre la forma en que el autor Jorge Luis Borges, en su función de director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires (1955-1973), se las arregló con los problemas de la complejidad de esta recopilación de libros, ya bastante amplia. Pero en su obra literaria, sobre todo en su poesía de ancianidad, encontramos muchas reflexiones sobre los límites naturales de la memoria y la “terquedad del olvido”. Sin duda para un lector apasionado como fue Borges la memoria es “ubicua”, pero también “el común olvido” forma parte de la naturaleza humana. Qué placer representa, por ejemplo, para el lector Borges leer por las noches a Virgilio “tras haber aprendido latín y haber vuelto a olvidarlo”. Porque el olvido está para él tan firmemente unido a la memoria que puede escribir, en una ocasión: “El olvido es una de las formas de la memoria, su vago sótano, el secreto reverso de la moneda”.

En el olvido se concreta para Borges —alarmante, inquietante— el discurrir del tiempo que se va. Su emblema preferido es el reloj de arena, en cuyo fluir puede verse al tiempo “el mágico Leteo”. Pero la arena, desde otro punto de vista, es también analogía de “la ceniza de que está hecho el olvido”, como aquel polvo en el que el gran, casi barroco “alquimista” de otro poema de Borges transforma al final todo el terreno: “en polvo, en nadie, en nada, en olvido”. [p. 346]

En los últimos años de su vida, comparable en esto a Beethoven con su sordera y Kant con su disminución de memoria, Borges, el genial lector, se quedó ciego. Solamente podía leer en su memoria. Pero Borges no disputó con su destino. Incluso ensalza, en un poema que lleva el miltoniano título *On his blindness*, “los blancos dones del olvido”, e incluye en otro “poema sobre los dones” al olvido en la letanía de sus agradecimientos a la divinidad: “gracias quiero dar al divino por el olvido”. Finalmente, en un poema titulado “Elogio de la sombra”, incluido en el volumen del mismo nombre, dice en claros términos por qué don especial está agradecido al olvido:

*...tantas cosas.  
Ahora puedo olvidarlas.  
Llego a mi centro,  
A mi Álgebra y mi clave,  
A mi espejo.  
Pronto sabré quién soy.*

En este poema y en muchos otros pasajes de su obra tardía se expresa, en forma de desprendimiento y olvido, la generosidad de un hombre que sabe despedirse serenamente de una vida rica y cumplida, con su precioso tesoro de sabiduría.

## 2. Epílogo sobre el oblivionismo de la ciencia

Dejando a un lado las diferencias específicas entre disciplinas, se puede describir la actividad científica, tal como hoy en día se [p. 347] practica en todo el mundo, como una empresa de múltiples cabezas que, según un procedimiento regulado de forma disciplinaria e intersubjetivamente comprobable, trabaja con conocimientos ciertos acerca del mundo

-obteniéndolos mediante investigación,

- difundiéndolos mediante publicación y
- manteniéndolos disponibles mediante documentación.

Para la ciencia actual, está fuera de duda que estas tres tareas, que quizá se puedan simplificar como buscar/escribir/almacenar, designan al mismo tiempo niveles del prestigio científico, y ello en línea descendente. Quien como investigador *busca* (y esperemos que también *encuentra*) el conocimiento científico atrae sobre sí casi toda la atención y el reconocimiento de la opinión pública, de manera que para las funciones de la escritura y el almacenamiento queda sólo un modesto o ningún aplauso.

Esto era distinto en la antigua ciencia, digamos en la Edad Media. A los científicos —eran muchos menos que hoy— parecían estarles dados los conocimientos fundamentales sobre Dios y el mundo, y ello o por revelación o por la insuperable sabiduría de la Antigüedad, de forma que de lo que se trataba ante todo era de almacenar esos conocimientos para la humanidad. A esto se subordinaban las funciones de la escritura y, a más distancia aún, la de la búsqueda. Esta forma de actividad científica se definía, por tanto, sobre todo por una estrecha vinculación con la memoria. Podemos llamar a esto el “memorialismo” de la antigua ciencia.

Hemos visto ya, en distintos capítulos de este libro, cómo la memoria cultural de Europa es alcanzada paso a paso y finalmente superada por la crítica moralista e ilustrada de la memoria, con lo [p. 348] que va perdiendo también prestigio científico. Este movimiento culmina a finales del siglo XVII, cuando la *ars inveniendi*, de forma especialmente clara en Leibniz, se transforma de un arte del hallazgo (que aún podía operar dentro de un marco de conocimientos dado) en un arte de la invención (que tiene ante sí un campo abierto de conocimientos). Esto da a la “búsqueda” nuevos derechos y privilegios, y anima desde entonces a legiones de “investigadores” (*researches, chercheurs, ricercatori, Forscher*, etc) a no buscar ya la verdad de la ciencia a sus espaldas, sino delante de ellos.

Nadie puede dudar de que la ciencia de tal modo redefinida se ha convertido en una grandiosa historia de éxitos. Ha cambiado el mundo. No voy a tratar de decidir aquí si siempre para bien, pero probablemente ninguno de nosotros, nacidos en este mundo actual marcado por la ciencia, querría volver a una sociedad que viviera sin búsqueda. Porque hace mucho que todos hemos interiorizado como evidente el querer buscar y encontrar, y exteriorizado del modo más confortable sus resultados, en forma de numerosos “logros”.

La cuestión ahora es qué ha hecho la ciencia moderna, trasladado su centro del almacenamiento a la búsqueda, con la memoria, tras haberla desplazado de su antiguo y brillante papel. ¿Sigue en vigor la antigua alianza entre ambas? Esta pregunta exige una respuesta diferenciada. Por una parte, los logros de la memoria que pueden ser alcanzados por la ciencia moderna han aumentado sustancialmente respecto a antaño. Así, como sabe cualquier usuario, las bibliotecas científicas se han convertido hace mucho en impresionantes centro de información y documentación, cuya capacidad, tanto en lo que se refiere al volumen de los bancos de [p. 349] datos como a la rapidez de acceso, se ha perfeccionado al máximo mediante procedimientos electrónicos y fotográficos de todo tipo. Realmente, hay pocas razones para quejarse de las actuales posibilidades del almacenaje del conocimiento humano. Por otra parte, la cosa tiene un reverso dudoso. Quien accede hoy, por ejemplo, en calidad de joven científico, a la investigación y ha aprendido por tanto a manejar las herramientas de adquisición de información se ve en seguida, en cualquier disciplina sin excepciones y casi en cualquier tema, ante una oferta de información tan abrumadora que necesita años para escalar esa montaña de datos. O bien, cuando ha llegado donde podría empezar su propia búsqueda, constata que entretanto, mientras comprobaba el “estado de la investigación”, han aparecido nuevas montañas de material que hay que tener en cuenta. Porque cientos de miles de científicos producen millones de libros, artículos en revistas y otras ofertas

de datos que van mucho más allá de la capacidad del individuo.

Pero en la ciencia sigue teniendo valor —o en cualquier caso nunca ha quedado derogada formalmente— la regla de conducta, procedente de la época del memorialismo y que refleja un *ethos* medieval del conocimiento, según la cual toda actividad investigadora propia presupone el total registro de la “bibliografía de investigación” existente sobre el tema. Quien infringe este integral mandato de documentación se expone a una crítica posiblemente implacable, porque “ni siquiera conoce...”. Y así vemos algunos alevines de científicos, que aún no han reflexionado suficientemente sobre las pérfidas dimensiones de la oferta informativa, creyendo después de cuatro años de reunir material para su tesis que aún están al pie de esa montaña y sólo pueden mirar con miedo y desesperación hacia la “investigación cumbre” (¡una metáfora de [p. 350] montañero!). Porque es evidente que todos aquellos que no se libran a tiempo del ingenuo *ethos* de la total documentación, aunque sólo sea mediante un toque de frivolidad, son asfixiados por la masa de datos disponibles, de tal modo que incluso dejan de poder tomar parte en el proceso activo de la investigación.

¿Qué cabe hacer entonces? En primer lugar, en toda introducción a la actividad científica, es decir, en la enseñanza universitaria, se debería enseñar —cosa que hasta ahora casi no ocurre—, además de las imprescindibles técnicas de adquisición de la información, también el sutil arte de rechazar informaciones. Porque la ciencia ya no es practicable hoy sin un claro componente de olvido. No hay que tener mala conciencia ya que, aunque la oferta de información, con la cantidad de datos que llueve anualmente sobre el científico desde miles de publicaciones, consistiera realmente, tal como se exige, en conocimientos de verdad nuevos, esta perspectiva tendría que espantarnos profundamente. Ninguna sociedad puede, sin perder su identidad, digerir tantas innovaciones en tan poco tiempo como las que hoy se nos ofrecen como información. Es un consuelo decirse, a uno mismo y a otros, que no sólo *algunas* informaciones científicas, lamentablemente, sino felizmente *muchas* informaciones científicas, no son novedades. Se las puede postergar no pocas veces con escaso riesgo (¡nunca con un riesgo cero!).

¿Cómo encontrar pues, entre las demasiadas informaciones que nuestras bibliotecas y centros de documentación escupen al serle solicitadas, sobre casi cualquier tema, las pocas y quizá muy pocas informaciones que realmente hacen avanzar el pensamiento? Ése es precisamente el arte del olvido que todo científico tiene que dominar si no quiere verse paralizado en su actividad por una [p. 351] superinformación crónica. En adelante, llamaremos “oblivionismo científico” a esa competencia de rechazo racional de la información.

No vamos a inventar aquí el oblivionismo científico, hace mucho que es practicado con especial éxito por los “investigadores de primera línea”. Esto se ve con más claridad que en ningún sitio en las ciencias naturales. En ellas podemos estudiar prototípicamente esta circunstancia en el ejemplo de los bioquímicos Watson y Crick, que en el año 1953 publicaron su histórico descubrimiento de la estructura del ADN en un artículo que llevaba el sencillo título *Molecular Structure of Nucleid Acid*, en una hoja con seis notas al pie, en la revista *Nature*, y que fueron por ello distinguidos de inmediato con el premio Nobel. En esta publicación, así como en algunas otras comunicaciones posteriores, podemos ver que el oblivionismo científico de estos investigadores funciona más o menos conforme a las siguientes pautas:

- I. Lo que se ha publicado en una lengua distinta del inglés... *forget it*.
- II. Lo que se ha publicado en un tipo de texto distinto del artículo de revista... *forget it*.
- III. Lo que no se ha publicado en una de las prestigiosas revistas x, y, z... *forget it*.

#### IV. Lo que se ha publicado hace aproximadamente más de cinco años... *forget it*.

Cada una de estas cuatro pautas exige, naturalmente, si e quieren comprobar con precisión las condiciones para que sean eficaces, distintas matizaciones, que en el caso concreto también pueden adaptarse de forma específica a cada disciplina. Así, por ejemplo —respecto a I—, la anglofonía no es igual de indiscutida en todas las ciencias naturales, sólo en las ciencias objeto del Premio Nobel. El artículo de revista —respecto a II—, que fue llevado a su posición dominante, desde finales del siglo XVII, por las academias de las ciencias fundadas en Londres, París y Berlín, resulta insuficiente para garantizar a tiempo e inequívocamente la prioridad de los resultados de la investigación. Por eso, muchos investigadores utilizan cada vez más otras formas de publicación más acelerada. Ya el mencionado artículo de Watson y Crick está, como *short communication*, en los límites de un artículo científico. Además, cuáles son —respecto a III— las revistas científicas que se leen de forma exclusiva en el club de científicos de primera línea es algo que varía, naturalmente, de disciplina a disciplina, a veces incluso de país a país. Simplemente hay que *saber* cuáles son estas revistas, y ni siquiera hace falta hojear las muchas otras para dejarlas de lado. Sin duda hay que observar con especial precisión —respecto a IV— la regla del olvido, que se refiere a la llamada bibliografía “antigua”, situada más allá del límite del olvido de unos cinco años. Naturalmente, no se puede decir en sentido estricto que en Watson y Crick toda la ciencia antigua, desde Aristóteles a Röntgen y Helmholtz, que ya no se citan en su texto, haya desaparecido. Sin embargo, el conocimiento vinculado a éstos y muchos otros nombres de grandes eruditos del pasado se ha sedimentado en la práctica cotidiana de la investigación o en su aplicación técnica y se ha vuelto, por tanto, poco llamativo (“latente”). En cualquier caso [p. 353], esta memoria histórica revive de forma llamativa en los actos académicos y, por lo demás, es atendida por especialistas en los que se ha delegado la historia de cada especialidad. En la investigación actual se permite, pues, un olvido, consciente y controlado metódicamente, de sus condiciones y presupuestos históricos. Porque a la cumbre, donde está la investigación de primera línea, sólo se llega ligero de equipaje.

El olivionismo de la ciencia no puede ser confundido con la falsabilidad. Ésta se basa, como es sabido, en el sofisma, defendido por Karl Popper y los popperianos, de que conforme a su lógica interna la investigación no avanza tanto de verdad en verdad como de falsedad en falsedad, siendo la verdad casi indistinguible de la suma de falsedades constantemente superadas.

Al contrario que en esta concepción, en las constataciones sobre el olivionismo de la ciencia no se contiene afirmación alguna sobre verdadero o falso. Naturalmente, la convicción —fundada o infundada— de que tal o cual opinión de los predecesores es total o parcialmente falsa facilita el olvido voluntario, pero aún así forma parte del bien ponderado interés de la investigación el olvidar alguna cosa cierta para poder redescubrirla con orgullo y énfasis en un momento dado y mantener de esta forma la motivación de los investigadores, mejor que si supieran que mucho de lo investigable es conocido en una u otra forma desde hace mucho.

Además, no se puede confundir el olivionismo científico con el revolucionarismo, vinculado al nombre de Thomas S. Kuhn. Sin duda Kuhn tiene razón cuando afirma, con numerosos ejemplos tomados de la historia de la investigación, que la ciencia no acumula sus conocimientos piedra a piedra, “en un trabajo de acarreo”, hasta que en algún momento, en un mítico final de la [p. 354] investigación, el edificio del conocimiento humano se alza con radiante perfección. Es evidente que la evolución de las ciencias, como también muchos procesos biológicos evolutivos, avanza a golpes, saltando de paradigma en paradigma, como Kuhn solía decir al principio, o corriendo de revolución en revolución, como la vulgarización de Kuhn gusta de decir... con la problemática y ligeramente ridícula consecuencia de que naturalmente todo científico que se precie prefiere ser asaltado de paradigmas antes que

miembro del séquito de la *normal science*.

Para la comprensión del olivionismo científico podemos tomar de la teoría de Kuhn del proceso científico, sin tener que asumir plenamente sus premisas e implicaciones, por lo menos que todo “impulso” al desarrollo científico, ya signifique progreso o retroceso o incluso ambas cosas a un tiempo, tiene un notable efecto de alivio sobre la memoria de la ciencia. Porque el paradigma superado puede ser olvidado. En ese sentido, toda caída de un paradigma, sea cual sea su utilidad o perjuicio para la historia del conocimiento humano, es siempre un impulso al olvido de notable importancia económico-científica. Fundiendo a Kuhn y Popper y limitándolos a ambos, se puede decir: de acto de olvido en acto de olvido la ciencia, que tiene que hacer un uso económico de su memoria, avanza hacia otros conocimientos que, con suerte, son también los mejores.

Pero, como no quiero eludir la importante cuestión de la calidad de la investigación y, sobre todo, la de la verdad científica, quisiera añadir a las cuatro pautas del olivionismo científico reseñadas arriba una quinta, que, sin embargo, con vistas a la calidad de la investigación y la veracidad de sus resultados, existe en dos variantes alternativas. Ambas afectan a la “corriente principal” (*mainstream*) de la investigación. La primera regla dice: “Sigue la [p. 355] corriente principal de la investigación, y puedes olvidarte de todo lo demás”. La segunda regla dice: “Puedes olvidarte de la corriente principal de la investigación, que todos siguen”. En pro de la plausibilidad de la segunda regla, podría decirse que la corriente principal o *mainstream* de la ciencia quizá no sea más que un afluente del Leteo.

Naturalmente, no es fácil responder a la pregunta de si lo dicho aquí sobre el olivionismo científico puede trasladarse también a las ciencias humanas y sociales, ya que esas disciplinas tienen por regla general una mayor componente histórica. Por eso, en ellas las cuatro pautas reseñadas arriba y sacadas de las ciencias naturales tienen que ser limitadas, por ejemplo, de la siguiente forma: en las ciencias humanas y sociales *no* se pueden olvidar las muchas lenguas que existen en el mundo junto a la inglesa, *ni* los numerosos géneros y tipos de texto de la literatura científica que coexisten con el artículo científico, *ni* las incontables revistas y series de publicaciones de alcance nacional, regional o local *ni* sobre todo la antigua bibliografía de investigación, porque Aristóteles o Averroes, Lutero o Leibniz pueden ponerse de pronto de plena actualidad. Por estas razones, en las ciencias humanas y sociales no es tan claramente reconocible una corriente principal de la investigación. Porque estas ciencias se distinguen sobre todo de la mayoría de las ciencias naturales en que no tienen un frente de investigación claro, que se localice de forma relativamente inequívoca. En el peor de los casos todo, tanto lo más sublime como lo más trivial, incluso el olvido, puede convertirse de pronto en objeto de la investigación. Por eso, estas disciplinas siempre tienen que estar listas para lo inesperado y no pueden permitirse, por útil que fuera, caminar con un mínimo equipaje de memoria y operar con la [p. 356] correspondiente ligereza. Dicho de otra forma, sin la experiencia histórica como garantía contra sorpresas desagradables de todo tipo no se pueden practicar las ciencias humanas y sociales. Por eso, aunque sin volver a caer en el memorialismo de la antigua ciencia, tienen que seguir practicando con la memoria. Pero, por otra parte, las ciencias humanas y sociales, como tienen que seguir el ritmo de los tiempos, están sometidas también a las reglas de juego del olivionismo científico. El arte es conjugar ambas cosas, a pesar de la contradicción. Para conseguirlo, hay que ofrecer sacrificios —con un moderado politeísmo— en los altares de dos deidades: Mnemosine y Lete.