

Causalidad isotópica y causalidad intrínseca en “Funes el memorioso”: Teoría del cuento.

José R. Vilahomat
Hendrix College
USA

I – Introducción

Este artículo aporta un ejemplo a la tesis sobre el cuento esclarecida por Ricardo Piglia y añade a la causalidad en la cadena sintáctica, esa tradicional causalidad del cuento clásico, una causalidad estructural o intrínseca menos visible; pero igualmente efectiva y que funciona no a nivel lineal, sino a nivel ideológico apoyando el tema general. Me enfoco en este caso en cómo Borges construye la causalidad en “Funes el memorioso”. Piglia, agudo escudriñador de Borges, habla de dos causalidades en el cuento clásico, la narración visible que se explica en la isotopía del texto y forma el cuerpo del relato, y una segunda historia oculta, que se intercala de manera codificada por entre la anterior. Borges, remedando a Poe, se referiría a esto como el argumento “falso, que vagamente se indica”, y el argumento auténtico “que se mantendrá secreto hasta el fin” (Borges, OC 4: 155).

La segunda historia del cuento clásico emerge a la superficie al final, sorprendiéndonos con algo inesperado. Pensemos en cuentos concretos como “La cana” de Emilia Pardo Bazán, donde una cana en el saco descubre a Laureano y salva de la cárcel al narrador. En “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar, un lector lee sobre el complot entre su esposa y el amante para matarlo. Y al final, el personaje del triángulo amoroso sorprende al lector por la espalda en su cómodo sillón, de cuyo respaldar se había remarcado su terciopelo verde al inicio del cuento como pista cifrada. Recordemos así mismo los blancos dentecillos en “Berenice” de Edgar Allan Poe y “El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde” de Robert Louis Stevenson con sus finales inesperados. Desde el punto de vista teórico también existen innumerables y útiles textos sobre la teoría del cuento; el enfoque específico que escojo en este ensayo verifica la simetría de la escritura borgeana y su peculiar concepción de la ficción, vista esta desde el ángulo de la composición literaria.

Piglia comenta en su “Tesis sobre el cuento” que Chéjov en uno de sus cuadernos de notas registra la siguiente anécdota:

“Un hombre, en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida”. La forma clásica del cuento está condensada en el núcleo de ese relato futuro y no escrito.

Contra lo previsible y convencional (jugar-perder-suicidarse), la intriga se plantea como una paradoja. La anécdota tiende a desvincular la historia del juego y la historia del suicidio. Esa escisión es clave para definir el carácter doble de la forma del cuento.

Primera tesis: un cuento siempre cuenta dos historias.” (17)

Según Piglia, en esa segunda acción que entra en contradicción lógica con el resultado en el casino, radica la tensión del cuento clásico. La estrategia del escritor es entonces armar una segunda causalidad implícita, que nos permita aceptar el suicidio final como un resultado creíble, justificado, cuando releemos (o recuperamos en la memoria) los elementos del cuento que enlazan las condicionantes de ese resultado.

Dice Piglia en el punto V de su tesis: “La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento. Segunda tesis: la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes” (18). Piglia, entre otros muchos ejemplos, nos enseña en su tesis cómo en “La muerte y la brújula” de Borges, el libro sobre las tradiciones judías “es imprescindible en el armado de la historia secreta” (18). Sin ese conocimiento previo, encontrado al azar, el gánster Red Scharlach no hubiera sido capaz de tenderle una trampa mística y filosófica a Erik Lönnrot (18).

Borges era sin duda un conocedor de la tradición cuentística. Sus ensayos sobre procedimientos literarios están por doquier en su obra. Los ensayos de *Discusión* o el elocuente ensayo sobre “Nathaniel Hawthorne” en *Otras inquisiciones* es prueba suficiente de ello. Sin embargo, estamos de acuerdo con Pablo Brescia en que: “A diferencia de Quiroga o de Cortázar, Borges nunca estructuró de manera orgánica una preceptiva para el cuento [...]. Pero, como buen lector y practicante de ficciones detectivescas, Borges dejaba pistas” (73). Brescia

considera esclarecedor el prólogo que escribe Borges para el libro de María Esther Vázquez, *Los nombres de la muerte* (Brescia 73). Cito a Borges en *Prólogos, con un prólogo de prólogos*?:

Edgar Allan Poe sostenía que todo cuento debe escribirse para el último párrafo o acaso para la última línea; esta exigencia puede ser una exageración, pero es la exageración o simplificación de un hecho indudable. Quiere decir que un prefijado desenlace debe ordenar las vicisitudes de una fábula. Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá en secreto hasta el fin. (OC 4: 155)

Otro juicio afín, en este caso sobre un cuento particular se encuentra en el prólogo a *Ficciones* donde Borges asegura de “El jardín de senderos que se bifurcan” que es un policial “cuyo propósito [sus lectores] no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo” (OC 1: 429). Con estas observaciones, Borges muestra una plena conciencia de la técnica del cuento clásico. La frase “Quiere decir que un prefijado desenlace debe ordenar las vicisitudes de una fábula”, es absolutamente equivalente a la de Piglia que dice que “la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes”.

“Funes el memorioso” es un relato del volumen *Ficciones* (1944) publicado inicialmente en *La Nación* en 1942. La historia, enmarcada ficcionalmente en un homenaje en honor a Funes al que nuestro narrador contribuye, cuenta seis años de la historia de un joven uruguayo nacido en 1868, con dotes especiales para memorizar la hora y los nombres, en una región rural a donde el narrador, argentino, va a pasar vacaciones con su familia. La región es Fray Bentos, y el argumento de la historia transcurre entre los años 1884 y 1889, año en que Ireneo Funes muere de una congestión pulmonar.

Esta memoria de Funes se ve morbosamente exaltada por un accidente de caballo que lo deja tullido. Su memoria es tal que recuerda todas las formas que adoptaron las nubes de un día específico. Recuerda todos los rasgos y detalles de un perro visto de perfil, de manera tan abrumadora, que no lo asocia con el mismo objeto observado de frente un minuto después (OC 1: 480). Nos enfatiza el narrador: “Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el

recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebra-chico” (OC 1: 480). Como óbice, Funes carece de la capacidad de abstracción. No puede concebir o entender ideas generales. Tampoco puede olvidar. Esto le permite al texto entrar en discusiones gnoseológicas sobre el pensamiento. El autor hace referencia a figuras ilustres para universalizar el talento de Funes como Simónides, el poeta lírico creador de la mnemotecnia: “Ciro, rey de los persas, que sabía llamar por su nombre a todos los soldados de sus ejércitos; Mitrídates Eupator, que administraba la justicia en los veintidós idiomas de su imperio” (488). Estas menciones otorgan peso cultural al relato, proponen una inversión canónica de la línea norte-sur, donde ese sur (el del compadrito) sale prestigiado en el canon cultural que se propone y da coherencia al efecto final.

II - Causalidad en la isotopía del texto

Con dichas premisas, veamos cómo Borges despliega la estrategia de esa escritura cifrada, ese segundo elemento que emerge al final como ideología del texto. Estudiaremos primero la causalidad en la cadena sintáctica. Esa es la causalidad tradicional que generalmente se estudia. Es la causalidad, verbigracia, que nos aporta elementos fortuitos en “El jardín de senderos que se bifurcan” como son la lluvia torrencial que retrasa el emplazamiento de la artillería británica, el nombre de Albert encontrado al azar en la guía de teléfono, la casa de Stephen Albert que se encuentra tomando siempre la izquierda en el camino, los muchachos que predicen el destino del viaje de Yu-Tsun. Estas enumeraciones aleatorias diluyen la ilusión de racionalidad, de temporalidad, y van creando una perspectiva en el lector a favor de lo fortuito. En resumidas cuentas, apoyan la idea de los múltiples tiempos y universos con que concluye el cuento. Esta es la causalidad entendida en la literatura, en la que Quiroga, por dar otro ejemplo, nos anuncia en su cuento “La gallina degollada” la “cierta facultad imitativa” de los hijos “idiotas” de Mazzini y Berta, para justificar el desenlace final de la muerte de la pequeña Bertita de manos de sus hermanos (Citar).

He dado en llamar en este ensayo a esta causalidad en la cadena lógica, en la isotopía del texto, causalidad isotópica. En “Funes el memorioso” hay una dicotomía entre la memoria y la memoria funcional, la humana, que se nos desvela al final del relato. Esa segunda

historia cifrada es el óbice de Funes. Borges nos va condicionando, desde el principio, a ponderar la memoria como símbolo conspicuo de la mente. Lo hace mediante alusiones a su propio recuerdo sobre Funes, mediante comentarios sobre la memoria, y a través de la precisión del narrador para registrar elementos de la personalidad del protagonista como su voz. Los hallazgos y logros de Funes son sorprendentes y están en la superficie del cuento para el lector.

Hay una diferencia, empero, entre la memoria de Funes y la memoria del narrador asociadas al tema central del relato. Observemos cómo el narrador nos entrena a crear expectativas sobre los futuros eventos. La frase inicial del texto dice: “Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto) con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera” (OC 1: 485). El narrador abre el relato con la palabra “recuerdo”, clave al tema del cuento. Y nos dice más, solemnemente asevera que es un verbo sagrado. Verbo es una categoría gramatical que implica acción, y el poder absoluto de esa acción corresponde solo a un hombre ya fallecido. Luego sigue otro “lo recuerdo” cuatro líneas más abajo. Al estilo de la epanadiplosis, la frase funciona como recurso mnemónico al mismo lector: “Lo recuerdo, la cara taciturna y aindiada y singularmente *remota*, detrás del cigarrillo” (OC 1: 485).

En el primer párrafo del cuento la palabra “recuerdo” aparece un total de seis veces. En el segundo párrafo, separado del primero por una alusión metafictiva al proyecto de escribir sobre Funes al cual nuestro narrador contribuye con este relato, la palabra aparece tres veces, pero se incorporan matices intelectivos como “Mi primer recuerdo”, “Lo veo”, “oí rápidos y casi secretos pasos en los altos; alcé los ojos y vi un muchacho que corría” (OC 1:485). En el primer párrafo hay distintos grados de precisión mnemónica. La regla general es que los atributos de Funes se refieren a cantidades abrumadoras, a elementos múltiples, a conglomeraciones que implican recuerdos numéricos aislados. Los del narrador, en cambio, van unidos a eventos emocionales, anécdotas familiares, o acompañados de recursos mnemónicos comprables a cómo una persona ordinaria relaciona conceptos y olvida detalles superfluos. La selección mental de la memoria del narrador, por argumentar lo dicho, nos muestra esa humanidad de su memoria: la pasionaria, su cara aindiada, apuntan a una memoria emocional.

Estos niveles de precisión están seguidos de complementos disímiles. El narrador recuerda la cara, las manos de trenzador de Funes, el mate, la voz. Dichos elementos describen al protagonista; pero los almacena el narrador en su memoria, indican su proceso selectivo. En consonancia, el narrador muestra la importancia de su propia memoria al escribir e indica como recurso deliberado que no es perfecta. Las siguientes entradas del concepto nos dan un ejemplo “Recuerdo (creo) sus manos afiladas...” y en la quinta “Recuerdo claramente su voz...” (485). Estas entradas añaden el matiz distintivo y pertinente a la historia cifrada. Nótese el rasgo humano, imperfecto, selectivo y emocional de la memoria en estas oraciones.

Hay rasgos, como “las manos de trenzador”, que el narrador “cree” recordar. No está seguro. Esto nos permite aprovechar la descripción de esas manos, pero anuncia un vestigio de duda sana a la mente humana. Compatiblemente, la voz la recuerda claramente. No es gratuito que la voz, asociada en momentos del lenguaje cotidiano con el adjetivo clara, se recuerde claramente. Por otro lado, esto nos habla de las características de un escritor, de un contador de historias, para quien la voz es un instrumento compensatorio que nos recuerda la premonitora ceguera de Borges. No olvidemos tampoco la acumulación de elementos que nos asocian a Borges con el narrador de “Funes”. El cuento tiene el color local, los datos históricos, los espacio y los familiares que lo relacionan con la propia vida del autor. En prólogo a *Artificios* Borges escribe sobre “Funes el memorioso” que: “... es una larga metáfora del insomnio. Y en una entrevista asevera que él es ese matoncito: “Pensé en alguien que no pudiera olvidar esos eventos y que al final muriera destruido por su memoria infinita. En una palabra, ese matoncito soy yo...” (en Quian Quiroga 27).

Como hemos visto, “Funes el memorioso” nos hace meditar sobre la memoria en su comienzo; avanza a sublimar nuestro asombro sobre la ventaja de una memoria prodigiosa ante la cual nos sentimos nimios. Mas luego van apareciendo matices que contrastan la memoria de Funes y la memoria del narrador; o por decirlo de otra manera, nos comienza a insinuar sospechas hilvanadas en esa causalidad oculta, sobre la existencia de una memoria más humana, más matizada, emocional e intuitiva; relacionada con la familia, los estados mentales y los avatares del clima o el tiempo. Se establece en la narración una línea divisoria subrepticia entre la memoria portentosa de Funes, y una memoria analítica en el narrador.

Estos ejemplos convergen hacia el tema del relato y son la confirmación de ese segundo cuento oculto que nos prepara para el final, algo que se maneja de manera metafísicamente sutil en el estilo de Borges. Como subtemas muy propios de la complejidad borgeana

hay una honda metafísica y epistemológica en “Funes...”, a la vez que invierte las relaciones Norte-Sur, al colocar a Funes a la altura de los más eminentes casos de memoria de la historia. Una vez pasado el asombro sobre la memoria de Funes, su capacidad para aprender lenguas, y la conexión con otras memorias prodigiosas, el narrador postula el quid de su propósito al decírnos que lo que hace Funes no es pensar: “Había aprendido sin esfuerzo él inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos” (OC 1: 490). Y llegamos así a la propuesta de Borges. La memoria selectiva y emocional del narrador, es la memoria humana necesaria y funcional. La otra constituye un obstáculo a la existencia y a la comunicación humana en sociedad.

El matemático e investigador del Centro de Neurociencia de Sistemas de la Universidad de Leicester, Rodrigo Quian Quiroga, esclarece el proceso del pensamiento, la necesidad de la abstracción, e incluso del olvido. Quian Quiroga es el autor de *Borges y la Memoria: de “Funes el memorioso” a la neurona de Jennifer Aniston*. Según el neurocientífico: “Pensar es justamente abstraer, asociar conceptos y crear relaciones. Estas asociaciones son las que nos ayudan a afianzar y evocar recuerdos” (188). Y en páginas posteriores agrega:

El proceso de abstracción, la clave del pensamiento, aquello que representan las neuronas en el hipocampo, es algo que usamos todos los días. Es lo que necesita el maestro de ajedrez para jugar una partida o lo que yo mismo necesité para dar aquella charla en *Exactas*. En los días previos no pude (ni quise) recordar cada palabra o cada oración de lo que iba a decir. Traté de recordar lineamientos generales: primero debía hablar de Borges, luego de Funes y luego del cerebro y la neurona de Jennifer Aniston (208).

Para Quian Quiroga, los dos principios fundamentales del pensamiento son la capacidad de abstraer, de generar significados, conceptos, y el segundo es el olvido. “Estos dos principios están a la vez íntimamente relacionados, ya que el acto de abstraer implica olvidar detalles” (198). Contrario a la “adhesión verbal” que posee Funes (el libro del neurocientífico estudia varios casos de adhesión verbal), el narrador de “Funes el memorioso”, anclado en el relato familiar de sus vacaciones a Fray Bentos, posee la gran capacidad de olvidar detalles

superfluos, generalizar, y abstraer. El escritor e historiador de la ciencia Guillermo Boido reafirma la importancia científica de la intuición de Borges: “Podemos pensar porque nuestra memoria es imperfecta. Una memoria minuciosamente perfecta es incompatible con la conceptualización y por ende con el pensamiento, que sólo es posible a condición de que el cerebro humano pueda llevar a cabo olvidos estratégicos de aquello que es levemente diferente” (Boido en línea).

III – Causalidad intrínseca o en la estructura composicional

En una capa más profunda del análisis sobre esta segunda historia cifrada que emerge al final como efecto sorpresa, podemos considerar la composición simétrica de una estructura religada en Borges. Esta causalidad que nos permite diferenciar una memoria de la otra, base temática del cuento, está en la forma en que el narrador racionaliza la composición literaria. En mi opinión, esta es una causalidad estructural, intrínseca. “Funes el memorioso” está pensado, consciente o inconscientemente, como una matriz de series en cuatro¹. Es decir, como un arreglo de elementos en filas y columnas. Esto apunta a la capacidad de generalización y estructuración del narrador que construye el relato, opuesta, como hemos visto, a la memoria por adhesión verbal de Funes. Cuando Bernardo, el primo del narrador, le pregunta a Funes la hora, este responde: “Faltan cuatro minutos para las ocho, joven Bernardo Juan Francisco”. Vemos como el número cuatro se convierte en un motivo recurrente a través de toda la narración. Sabemos que la teoría de conjuntos y la Cábala son importantes en la cosmovisión y composición fictiva de Borges (Alazraki 7; 16). Las matemáticas también lo son (Martínez 368). Ellas están presentes en la esencia misma del orden que el narrador otorga a su ficción.

Más allá de la simple mención casuística del numero cuatro, lo vemos en la estructuración de las series. El núcleo de la historia en cuestión transcurre en los años 84, 85, 86 y 87. Cuando el narrador regresa a Fray Bentos en el año ochenta y siete, después de dos años

¹“Una matriz puede representar una tabla de valores, un determinante, una familia de vectores, una aplicación lineal, un endomorfismo [...], como podemos ver una misma representación matricial se puede interpretar de distintas maneras pero, también, diferentes matrices pueden representar el mismo objeto...” (Rosales 1).

de ausencia, comenta que había iniciado el estudio metódico de latín y menciona las cuatro fuentes que lo asistieron en tal empeño: “Mi valija incluía el *Deviris illustribus* de Lhomond, el *Thesaurus* de Quicherat, los *Comentarios* de Julio César y un volumen impar de la *Naturalis historia* de Plinio, que excedía (y sigue excediendo) mis módicas virtudes de latinista” (OC 1: 486). Es decir, el linaje canónico que Borges entrega, para dar relevancia al cuento de un “compadrito”, contiene a Lhomond, Quicherat, Julio César y Plinio. También selecciona cuatro eminentes casos de memoria de entre muchos otros que menciona Plinio en su libro original (Escipión, Cíneas, Cármadas y muchos otros). Los casos mencionados en “Funes el memorioso” son solamente cuatro: Ciro, Mitrídates Eupator, Simónides y Metrodoro.

El primero llamaba por su nombre a todos los soldados de su ejército. El segundo administraba justicia en los veinte cinco idiomas de su imperio. El tercero inventó la mnemotécnica y Metrodoro repetía con fidelidad lo escuchado una sola vez (488). En añadidura a estas series tenemos las lenguas aprendidas por Funes. Este había aprendido sin esfuerzo cuatro lenguas: inglés, francés, portugués y latín y cuatro son también los posibles padres de Funes.

La repetición de las series de cuatros (fechas, memorias ilustres, lenguas, padres, etc.) da al relato una simetría, un orden que se contrapone a la memoria de Funes carente de abstracción y de generalizaciones. Esta matriz es la forma más elevada y recóndita de abstracción. Aproximándonos entonces a la matriz en álgebra lineal, se puede establecer un cuadro que reúna en la primera columna los años 84, 85, 86 y 87 en orden creciente. En la columna dos colocamos la evolución simbólico-antropológica de Funes: taciturno/remoto en su primera descripción (OC 1: 485), ya fumador de duro rostro en tiempos posteriores (485), y tullido después de su accidente y donde gana en sabiduría y conocimiento de las lenguas (486). La evolución del personaje avanza hacia el conocimiento del latín, que sería el elemento cuarto de la segunda columna o “ a_{42} ”. Habría una tercera columna que incluiría de arriba hacia abajo al padre del narrador, al héroe de guerra Gregorio Haedo, a Funes y al narrador. De aquí una matriz que apoya el tema. Por otro lado, si pensamos en la ironía Borgeana desmontadora de estructuras románticas, podemos cotejar el entorno del “compadrito” de Fray Bentos (sus posibles padres) con la cultura universal.

Médico del Saladero	Lhomond
Inglés O'Connor	Quicherat
Domador del Salto	Julio César
Rastreador del Salto	Plinio

84	Taciturno	Padre
85	Duro	Gregorio
86	Tullido	Funes
87	Latinista	Narrador

En la matriz de la derecha está condensada la idea del relato de invertir los valores de la cultura occidental; la documentada inversión que Borges logra, al desmontar el canon y agenciarse para sí un lugar honorable, una estirpe literaria (Berg 47; Piglia, “Los usos de Borges” 17-18)². En la cosmovisión de Borges, donde el Quijote tiene magias solo parciales, las capacidades de Funes sobresalen por encima de las más eminentes memorias. Este es un subtema del relato. La locación del cuento trata de competir también con esa Eurasia ancestral y primigenia. Fray Bentos, conocido por sus productos cárnicos, San Francisco, Montevideo y Buenos Aires comparten prestigio en el relato con los lugares implícitos de donde provienen en los personajes y figuras ilustres citadas y así obtenemos la última matriz.

María C.	Fray Bentos	Médico del Saladero	<i>Viris illustribus</i>	Lhomond
0	San Francisco	Inglés	<i>Thesaurus</i>	Quicherat
0	Montevideo	Domador	<i>Comentarios</i>	Julio César
0	Buenos Aires	Rastreador	<i>Naturalis historia</i>	Plinio

La ficción es un juego de sugerencias y alegorías; de sutiles alusiones e insinuaciones. Es obvio que algunas de estas asociaciones, si se conectan linealmente a través de las filas,

²Para un detallado mito del origen en Borges ver Piglia, “Los usos de Borges” (17-18) e “Ideología y ficción en Borges.” *Punto de vista* (1979): 5-6.

carecen de sentido. Pero es obvio que Borges, jugando con el lector, nos propone un juego de interpretaciones a través de una estructura cerrada y bien pensada desde el punto de vista de la simetría. También se podría ver el caballo como un vector que trasporta la acción (en esa escala de niveles de va de un número escalar, a un vector, luego a una matriz y finalmente a un tensor), al dejar tullido a Funes, y que conecta la historia con las figuras históricas que hemos depositado en las matrices.

Esta idea une en series casos, lugares, gente, para aliviar el proceso mnemónico. La memoria organiza en escaques, formas, conceptos, tamaños, colores, olores que también conceptualiza (Feldman 80; 200-201). Así funciona el proceso de metaforización, de creación de conceptos. El autor de “Funes el memorioso” nos muestra, con una construcción cerrada, simétrica; pero además compatible con la geometría y con las herramientas matemáticas, porque todo está religado, todo es producto de la naturaleza, y, como en “Las ruinas circulares”, el universo es uno; que la causalidad del cuento clásico se da a nivel lógico en la cadena sintáctica del discurso, pero también a un nivel mental donde el texto se hace “memorable”. Estas agrupaciones son procesos de generalización, son abstracciones en donde se olvidan o dejan fuera rasgos para consolidar ideotemas. Eso es pensar. Y ahí, está la segunda historia encriptada en una estructura especular.

Esas simetrías que conforman un relato cerrado son la prueba de que Borges tiene en mente el tema del cuento desde la misma concepción de este. Ese relato futuro al que se refiere Piglia en su tesis sobre el cuento, esta segunda historia cifrada, está en “Funes” en los motivos recurrentes referentes a la memoria emocional, y en la simetría que ordena un pensamiento donde existe la capacidad de olvidar, de abstraer y sobre todo de generalizar. Esos cuatro puntos cardinales actanciales son suficientes para abarcar el resto que el lector puede extrapolar. Borges no solo nos prepara con la recurrencia de niveles del recuerdo desde las primeras líneas, sino que nos advierte que pensar es algo más, y lo demuestra en su estructuración lógica y en los andamiajes emocionales que apoyan sus recuerdos como las frases de su primo (“yo soy tan distraído que el diálogo que acabo de referir no me hubiera llamado la atención si no lo hubiera recalcado mi primo”), las referencias a la tormenta, a su felicidad, a su vínculo familiar, que son apoyatura a su memoria. (OC 1 486).

Bibliografía

- Alazraki, Jaime. *Borges and the Kabbalah*. New York: Cambridge University Press. 2009.
- Berg, Edgardo H. “Ricardo Piglia, lector de Borges”. *Iberoamericana Vervuert* (1977-2000). 1 (69) (1998): 41-56. URL: <https://www.jstor.org/stable/41671669>.
- Boido, Guillermo. “Una lectura de Borges desde la ciencia”. 3 de junio de 2014. *Borges todo el año: Guillermo Boido: Una lectura de Borges desde la ciencia*. Publicado en L. Fleming (comp.), *El Universo de Borges*, Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires, (1999): 81-98. ISBN 987-9161-05-X.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. IV vols. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- Brescia, Pablo. “Asedios a la forma: Teorías (clásicas y nuevas) del cuento”. *Perífrasis*. 5.9. Bogotá. Enero-junio (2014): 65-78.
- Feldman, Jerome A. *From Molecule to Metaphor: A Neural Theory of Language*. Cambridge, MIT Press. 2006.
- Martínez, Guillermo. “Borges y la matemática” *La gaceta de la RSME*. 9.2 (2006): 365-380.
- Mizraji, Eduardo. “Memoria y pensamiento”. En *Borges y la ciencia*. Buenos Aires: EUDEBA, 1999.
- Piglia, Ricardo. “Ideología y ficción en Borges.” *Punto de vista*. 2: 5. Buenos Aires: (1979): 3-6.
- . “Los usos de Borges”. *Variaciones Borges*. 3 (1997): 17-27.
- . “Tesis sobre el cuento”. *Guaraguao*. 4.11 (Winter, 2000): 17-19.
- Tesis sobre el cuento on JSTOR
- Rosales Góngora, Antonio. “Evolución Histórica del Concepto de Matriz”. *Revista digital Matemática*. Educación e Internet. IES Bahía de Almería España. 9.2 (2009): 1-20.
- Quian Quiroga, Rodrigo. *Borges y la Memoria: de “Funes el memorioso” a la neurona de Jennifer Aniston*. Prologo María Kodama. NED ediciones. España. 2021.