

**ANTIGUAS POSESIONES.
LA MEMORIA DE BORGES Y
EL ROSTRO DE SHAKESPEARE***

Cielos si es verdad que sueño / Suspendedme mi memoria /
Que no es posible que quepan / En un sueño tantas cosas [...] /
¿Qué pasado bien no es sueño? / ¿Quién tuvo dichas heroicas /
que entre sí no diga, cuando / las revuelve en su memoria: /
«Sin duda que fue soñado / cuanto vi»? Pues si esto toca /
mi desengaño, si sé / que es el gusto llama hermosa /
que la convierte en cenizas / cualquiera viento que sopla:
acudamos a lo eterno, / que es la fama vividora /
donde ni duermen las dichas / ni las grandezas reposan.
(Calderón DE LA BARCA, *La vida es sueño*, acto III)

A modo de parodia de los grandes cantares de la épica clásica, no sería arriesgado, justificando nuestra elección como una manifestación irónica de la postmodernidad, empezar una reflexión sobre la memoria en la literatura (en este caso específico, latinoamericana) con la invocación a la madre de todas las musas, la titánica Mnemosina, hija del Cielo y de la Tierra, como relata Antonia S. Byatt en su *Possession* (1990), una de las novelas más sugestivas de estas últimas décadas: «O Memory, who holds the thread that links / My modern mind to those of ancient days».

En la literatura latinoamericana, el tema de la memoria, con su persistencia colectiva (en la expresión típica del barroco, según Lezama Lima) o en su alternancia de recuerdo y olvido (dicotomía sin la que, probablemente, no existiría el término mismo de «memoria»), se presenta como recurrente, habitual y obsesivo. Un continente que trata de recorrer las sendas de su propio origen, que analiza, destruye y recompone, no encuentra sosiego sino en la forma artística, en la realización literaria que exorciza dudas, expectativas, temores, olvidos. Si es verdad que «toda narración, autobiográfica o novelesca, histórica o inventada depende de la memoria de alguien» (VERNON 1989: 429), no cabe duda que cual-

* El texto transcribe la conferencia presentada en el Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras, de la Universidad de Bolonia, el 3 de marzo de 2004.

quier relato ficcional imita y re-escribe una forma de memoria subjetiva, atestándose en la contribución de la colectiva y determinando, a través de la escritura, y de sus simbologías y metáforas, un metarrelato que es una metamemoria. Escribir es hacer memoria, recordar, «mnemonizar» actos, gestos, pasiones, en un binomio que casi choca hasta la identificación. Literatura es memoria, escribir un relato es convertir la memoria en un gesto eterno, como la necesidad, la urgencia que empujaba a los antiguos egipcios a dejar huellas mnemónicas en una tablilla de cera aproximativa, caduca, fragilísima, pero fijada por la eternidad. La relación —o la ecuación— subyacente entre memoria y literatura es que el fenómeno literario necesita basarse en lo mnemónico, en lo «memorioso»; y del otro lado, la memoria para «autorrealizarse», es decir, para permanecer al fluir del tiempo, tiene que ser transformada por la poética autorial, para no caer en el olvido debe convertirse en acto literario. Kathleen Vernon define la memoria como una concepción de orden que

[...] impone un orden en el pasado de lo *contado*, establece vínculos entre recuerdos e imágenes que, si no son los de la cronología «histórica» ni de la lógica aristotélica, poseen una lógica subjetiva, propia de un *logos rememorante*, con su particular fuerza expresiva. (VERNON 1989: 429)

En ciertas culturas, cuya identidad ha sido puesta en discusión (aun malignamente) por un fuerte componente de lucha eurocéntrica, la memoria representa un lugar específico de rescate, conocimiento, quizá, salvación. Nadine Gordimer, Premio Nobel de Literatura, ha manifestado públicamente su preocupación por una época telemática que ha rechazado casi la importancia vital y orgánica de la palabra escrita (y, por ende, del libro) como perdurar eterno de la memoria histórico-colectiva.

Ahora bien, la memoria posee una característica básica, discutida por el arqueólogo francés André Leroi-Gourhan, y que él llama «externalización»:²⁴ la memoria necesita ser externalizada, mani-

²⁴ Es uno de los conceptos fundamentales de su obra colosal. Véase LEROI-GOURHAN 1964-65.

fiesta, para que otros la vean, la admiren, la critiquen. La externalización de la memoria posee un valor pedagógico porque enseña y libera un mensaje de la prisión del tiempo: a eso se refieren las investigaciones llevadas sobre los dibujos paleolíticos de Lascaux y Altamira, que representarían elementos de información social transmisibles y, entonces, usufructuables. Una memoria que perdura en la escritura y que tiene valor ideológicamente útil y precioso.

El proceso literario se ha convertido, con el pasar de los tiempos, en una demarcación (siempre más consciente) de líneas discursivas en que la ficción y la mimesis se alternan, proponiendo nuevos paradigmas literarios y culturales, en que la ficción revisita la función de indicar lo verdadero al interior del traje arlequinesco de una realidad que parece ilusoria o modificada por factores inteligibles y, ahora, virtuales, a tal punto que Juan José Saer, definiendo la ficción como *antropología especulativa*, afirma que «La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso» (1997: 13).

Esta absoluta decadencia de cada forma de revelación profética o de mensaje educativo, que podría significar un regreso atemporal, despoja la ficción de cualquier utilización metafísica. Bastaría pensar en expresiones típicas —y exquisitamente latinoamericanas— como las novelas de testimonio, en las que el discurso literario se acerca, con poder camaleónico, al lenguaje y a la escritura periodística, a la crónica cotidiana del pueblo, casi a buscar un sujeto colectivo que deje espacio al romántico «yo» de las letras de un tiempo: obras como *Hasta no verte Jesús mío*, o *La noche de Tlatelolco* o *Nadie, nada. Las voces del temblor*, de una autora reconocida como la mexicana Elena Poniatowska, buscan construir una narración a partir de un sujeto que se multiplica en una miríada de voces, intenciones, acciones, siempre plural, nunca subjetivo.

La insistencia sobre la memoria, y sobre la identidad cultural, representa un aspecto «abierto» de la literatura latinoamericana de las últimas décadas. Borges nos pone en guardia frente a los peligros y riesgos de una memoria constante, en las entrañas de un individuo que, bajo la figura ya mitológica de Funes, «recalca[ba] su condición de eterno prisionero». La memoria de Funes es, por

ejemplo, un «vaciadero de basuras», a pesar de su infalibilidad. La historia, con su despliegue temporal que conduce a la desaparición de lo existente, acontecimientos e individuos, objetos y, tal vez, deseos, tendría, según ciertas versiones mitológicas, el poder de aliviar las angustias de los hombres mediante la virtud del olvido. La «balbuciente grandeza» de Funes reside en su sufrimiento de no poder dormir («Le era muy difícil dormir. Dormir es distraerse del mundo»), no tanto en su memoria; el olvido ayuda a vivir y permite, de una cierta forma, que la memoria sea memoria, es decir, la persistencia de un acontecimiento pasado como presente; y, ya que la historia revela una automática jerarquización de sus hechos, el olvido permite realizar el proceso ontológico de la memoria, humanizándolo, para que el hombre sea el hombre de siempre, débil, desmemoriado, imperfecto:

Él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado. (BORGES 2005: I, 522)

Funes discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad. Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso. (BORGES 2005: I, 524)

El mundo de Funes, recto por la precisión implacable de una memoria extraordinaria, se alimenta de dos factores interactuantes: de un lado, la memoria participa de la escritura, consolidándose así en un plano artístico; del otro, la memoria parece operar una división entre la verdad histórica, memoria auténtica de hechos pretéritos, y la verdad del relato que autónomamente se sustenta en la historia para obtener su propia veracidad. Ese intercambio es, sobre el plano creativo, el discurso ontológico de la obra de arte, que no puede exonerarse del ámbito contextual histórico ni del juego dinámico que la literatura sostiene con la existencia. Montserrat Ordóñez expresa la dificultad de la escritura y su conexión estrechísima con el fenómeno de la memoria en líneas muy penetrantes:

Como le decía Milena Jesenská a Kafka, creo que dos horas son muchísimo más que dos páginas escritas. Pero escribo porque lo que quiero decir no aprendí a transmitirlo con la danza, ni el silencio, ni con el gesto, ni siquiera con el amor, y *si no lo escribo lo olvidaré y sin memoria me quedaré sin vida*, sin esa única vida de azar en contra del azar, tan vulnerable, tan prescindible.²⁵

La memoria se representa literariamente según formas y discursos que son acciones «miméticas» de lo real, siempre en fuerte relación con gestos creativos, posturas rituales. Últimamente, algunos historiadores como Raphael Samuel han definido la memoria con el binomio de «memoria-imagen»: la memoria resultaría ser «la representación de un hecho o de una situación mediante una acción interiorizada en el sujeto» (cf. SAMUEL 1995). A la memoria artística, o a la «memoria-imagen», no le interesa la mera representación repetitiva del pasado, sino cómo esa imagen se convierte en memoria y en memoria colectiva. Esta última, en la lectura de Paul Connerton, es siempre una representación porque pertenece a un determinado grupo social que selecciona lo que necesita recordar y preservar del olvido, y lo representa de forma conmemorativa —es por eso que para Connerton (1989), lo conmemorativo es siempre representación, y toda representación incluye la noción de «hábito».

Si es verdad que, de acuerdo con Borges, el olvido es necesario y que todo recuerdo, por su naturaleza, implica el olvido, la memoria actúa de forma extraordinaria porque en su poética, como brillantemente sostiene Ricardo Piglia, no «asistimos a la destrucción del recuerdo personal»,²⁶ a diferencia de lo que acontece en la producción narrativa de algunos contemporáneos de Borges, como Burroughs, Pynchon, Gibson, Philip Dick, citados por Piglia.

La comparación entre dos autores como Borges y Shakespeare es indudablemente atrevida, exagerada, multiplicadora de tenta-

²⁵ ORDÓÑEZ VILÁ, «El oficio de escribir», en *Women Writers in Twentieth Century Spain and Spanish America*, Catherine DAVIES (ed.), Edwin Meller Press, Lewiston, Nueva York, 1993. Citado en *17 Narradoras latinoamericanas*, ed. Peisa, 2002, p. 139.

²⁶ R. PIGLIA, «Shakespeare y el último relato. La memoria ajena», en: <www.clarin.com/diario/especiales/Borges/html/Piglia.html>.

ciones intelectuales: Borges mismo tuvo una especie de pudor en tratarlo y en consumirlo, adecuándose a la convicción de que el inglés es un universo poético, humano, filosófico, una unidad compuesta de miles, infinitas facetas, uno de los clásicos borgianos de su predilección. En una declaración dejada a Osvaldo Ferrari, Borges dedica algunas reflexiones tímidas, evanescentes y, asimismo, púdicas sobre el genio de Stratford:

Tratándose de Shakespeare, uno siempre piensa que no ha dicho bastante, ¿no?; que uno hubiera debido decir más. *Qué raro, es como si el nombre de Shakespeare fuera infinito*. Y yo a veces he usado ese nombre y no el de otro poeta, porque he sentido esa connotación de infinito que hay en su nombre, y que puede no darse en el caso de otros poetas quizá no inferiores a él. Por ejemplo, si yo digo John Donne, bueno, menciono un gran nombre, pero no es un gran nombre para la imaginación del lector. En cambio, si digo Shakespeare sí, y Hugo ha contribuido también al hecho de dar una connotación infinita al nombre de Shakespeare. (FERRARI 1987: 203-204 —cursivas mías.)

Shakespeare es el inspirador de varios cuentos de Borges, sus personajes pueblan la imaginación del argentino, jugando en una poética misteriosa y fructuosa de *shifting mirrors*, donde el uno no deforma al otro, sino que lo multiplica, lo aumenta desmesuradamente, lo enriquece de nuevos y hábiles cambios de percepción antropológica. A propósito de «Everything and nothing», Borges subraya más la intención de Shakespeare en buscar argumentos ya conocidos y adaptarlos, modificarlos, bajo la «necesidad de un estímulo», y en esa vinculación de lo real («el estímulo»), tan tangente, ineludible, quizá inoportuno, Borges ve la «elección de un destino extraño, para mí algo incomprensible». En el cuento, Shakespeare, personaje recreado y argumento ya buscado, identidad históricamente vieja y renovada —o actualizada— por el prodigio autorial, conversa o, más bien, pide a Dios el milagro de la unidad del ser («Yo que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno») o sea, revestirse para siempre de su verdadera identidad, ser aquel Shakespeare que huye de su comprensión definitiva, totalizadora. En ese paralelo, Shakespeare «peca» de divini-

dad: la búsqueda de un dominio unitario de su propio ser revela el propósito de compararse con Dios, «lo cual sería el más alto elogio», afirma Borges. Y Dios, como a menudo ocurre en las obras de Borges (recordemos sólo el célebre cuento «El milagro secreto» de *Ficciones*), no se esconde en vertiginosas delaciones temporales o en oráculos délficos ininteligibles: su respuesta es un volver a tomar conciencia de una posesión antigua: «Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare». ¿Otra versión nihilista de un Borges desesperanzado? Ana María Barrenechea, en su ya clásico ensayo *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, afirma que Shakespeare y, curiosamente, Shaw son «una manifestación casi divina de sus condiciones de escritores, creadores de universos dramáticos, a Borges le seduce por enlazar en una frase la fuerte oposición todo-nada, por pasar bruscamente de una plenitud a un vacío completo» (1967: 125). La seducción del nihilismo, que desembocaría, según Barrenechea, en un inexplicable panteísmo, revelaría finalmente «una sugestión mágica de complicidad y unión de todos los destinos humanos» (1967: 127), como aparece en «La forma de la espada» («Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon»). La paradoja con la que Dios sería aniquilado, por medio de la afirmación divina («Yo tampoco soy»), podría hacer reflexionar sobre la concurrida hipótesis nihilista borgiana sólo a una lectura superficial; y, en cambio, Dios se revela en su suma e imprevisible misericordia y modestia: la aserción con que Dios se acerca a Shakespeare no confuta su bíblico y veterotestamentario «Soy-el-que-Soy». Dios opera, en el caso de Shakespeare, una especie de «memoria selectiva», una selección que es una elección. Como Borges mismo declara, «Shakespeare es una de sus criaturas, y él la reconoce entre los millares de criaturas». La reconoce, es decir, la ama, la prefiere, la «memoriza»; y su afecto personal, de predilección (porque la memoria es una operación de predilección) reside todo en el imperioso y divinamente tierno «mi Shakespeare», que divino-humaniza la figura y la identidad, la obra y la historia de Shakespeare mismo.

La originalidad de Shakespeare está, según la lectura borgiana, en su (s)elección de parte del Omnipotente. Si nos quedamos en la metáfora, variamente utilizada por Shakespeare, del juego de los espejos que se intersecan o se desplazan, el inglés manejaría sus criaturas divinamente, o como sustituyendo en el trabajo a Dios; o quizá, en el juego especular del teatro barroco isabelino, Dios se arriesga en consustanciarse en un empresario y actor, que «escribió para su hoy, que es el ayer y que será el mañana», como declara Borges en *Sur*, dedicándole un número entre los más originales de la hermenéutica borgiana:²⁷

Poco le interesaban los argumentos, que remataba casi de cualquier modo, con sus parejas de amantes afortunados o con su retahíla de muertos; mucho los caracteres, las diversas maneras de ser hombre de que la humanidad es capaz, y las casi infinitas posibilidades del misterioso idioma inglés, con su ambiguo y doble registro de palabras germánicas y latinas. Ahí están Hamlet y Macbeth, para siempre, y las brujas, que son asimismo las parcas, las hermanas fatales, y el bufón muerto Yorick, a quien unas líneas bastan para entrar en la eternidad. (1999: 70-71)

Ni en Borges ni en Shakespeare la eternidad es constante repetición al infinito, procedimiento estático y fijo, sino una repetición siempre renovada donde la práctica literaria (así como otras formas artísticas como la música o la pintura) forma un cantar paralelo e intenso que rescata del olvido las cenizas de un inevitable pasado y, probablemente, asevera la necesidad de liberación del horror de lo real. Ricardo Piglia lee y unifica el proceso borgiano de simbiosis entre eternidad y memoria en una de sus páginas más penetrantes:

La literatura reproduce las formas y los dilemas de ese mundo estereotipado, pero en otro registro, en otra dimensión, como en un sueño. En el mismo sentido la figura de la memoria ajena es la clave que le permite a Borges definir la tradición poética y la herencia cultural. Recordar con una memoria extraña es una

²⁷ Me refiero a *Sur*, Buenos Aires, n.º 289-290, julio-agosto-septiembre-octubre de 1964.

variante del tema del doble pero es también una metáfora perfecta de la experiencia literaria. La lectura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos. Las escenas de los libros leídos vuelven como recuerdos privados. (Robinson Crusoe retrocede ante una huella en la arena; la menor de los Compson se desliza al alba por la ventana del piso alto; Johannes Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura.) Son acontecimientos entreverados en el fluir de la vida, experiencias inolvidables que vuelven a la memoria, como una música.²⁸

En el breve ciclo «Quince monedas», cuyo estilo recuerda tal vez la iluminación poética fulgurante del *haiku*, Borges conecta a la eternidad la facultad redentora de la memoria, ya que «sólo perduran en el tiempo las cosas / que no fueron del tiempo»; y Shakespeare representa al «memorioso» por excelencia, es decir, aquel que se ocupa de memoria para eternizar el universo paralelo y de sueño, de ficción y de asombrosa realidad que la literatura evoca. Lee- mos significativamente en otra «moneda», titulada «Macbeth»: «Nuestros actos prosiguen su camino, / que no conoce término. / Maté a mi rey para que Shakespeare / urdiera su tragedia» (BORGES 2005: III, 103). Matar es la metáfora necesaria a la eternidad de la obra y del autor porque, como Borges revela en otro poema, «siempre estaba(s) matando al mismo tigre / inmortal. No te asombre demasiado / su destino. Es el tuyo y es el mío» («Simón Carvajal» —2005: III, 105).

Hay un cuento borgiano, entre los más hostiles, complejos y misteriosos de su producción narrativa, en el que se entrelazan la dimensión de la eternidad y de la memoria, la continuidad de gestos y acciones teatrales con el recuerdo y la imitación del pasado, de una historia que quiere desarticularse de un mero acto pasado que se queda congelado en un pretérito sin relación concreta con la actualidad, en que la ficción es más transparente que lo real y, asimismo, más engañadora, más perturbadora, porque actúa en paralelo, y sus intersecciones son peligrosas desventuras: se trata

²⁸ PIGLIA, *loc. cit.* Una vez más, considero indispensable la breve lectura original de R. Piglia, ya citada.

del «Tema del traidor y del héroe». La trama narra la historia de Fergus Kilpatrick, venerado conspirador de una rebelión popular; contemporáneamente, se produce el hecho de que alguien está traicionando los secretos del Estado. Kilpatrick ordena que se busque al traidor y el encargado, James Nolan, descubre que el mismo Kilpatrick es el delator: el héroe debe ser ajusticiado ahora como traidor. Nolan, nuevo «noble» Brutus, que parece apropiarse de unas líneas del mismo *Julius Caesar* («He would be crown'd / How that might change his nature, there's the question»)²⁹ y temiendo, quizá, el semejante sentimiento que probó Brutus (aquel «abuse of greatness» que éste le reprochaba al emperador) proyecta una extraña ejecución: la conversión de héroe en traidor merecía el plagio de «otro dramaturgo, el enemigo inglés William Shakespeare» y, así, organiza la repetición de escenas del *Macbeth* y del *Julius Caesar*, con la participación de centenares de actores, algunos de ellos principales y otros de colaboración «momentánea»: lo que se dijo y se produjo perdura «en los libros de historia» y «en la memoria apasionada de Irlanda»: «Kilpatrick fue ultimado en un teatro, pero de teatro hizo también la entera ciudad, y los actores fueron legión, y el drama coronado por su muerte abarcó muchos días y muchas noches» (BORGES 2005: I, 532-533).

La imitación de la tragedia shakespeariana del *Julius Caesar* sirve para que el teatro de la vida confunda y mezcle las cartas del juego, para que la realidad, cuya línea de separación de la ficción es muy opaca, se moldee a partir de lo literario en una réplica, sugeriría Ricardo Piglia, que ocupa y «pre-ocupa» el espacio de la verosimilitud. Como Ion Agheana afirma en sus *Conversaciones con Carlos Cañeque*, «esta nueva obra literaria, esta peculiar pieza dramática que surge de la imitación de Shakespeare, deja de ser literatura para convertirse en una forma de realidad» (CAÑEQUE 1995: 75). Kilpatrick no muere como personaje de ficción o de teatro: «los hechos son de Kilpatrick, aunque las palabras sean de Shakespeare» (1995: 77). ¿Puede la historia poseer rasgos de eternidad? Si la eternidad no tiene inicio, a diferencia de la historia, ¿cuál es el anillo

²⁹ William SHAKESPEARE, *Julius Caesar*, II, 1, vv. 12-13.

de conjunción entre historia y eternidad? La repetición del acto vital de Kilpatrick, que misteriosamente se consume en el obvio detalle de la muerte, es la novedosa y asombrosa posibilidad de que la historia pueda repetirse, y con ella también la literatura, que ya participa de la historia, a pesar de sus ficciones y fantasías. Es sorprendente leer un valioso comentario de Sergio Perosa, quien observa en *Julius Caesar* un argumento codificado reinterpretado por Shakespeare:

Shakespeare descubre el aspecto problemático de la historia y de la experiencia individual en la historia. Y es justamente este «descubrimiento» que le desencierra la vía de la concepción trágica, por su naturaleza íntimamente conexas a lo problemático. (1968: 9 —traducción mía.)

También Borges reinterpreta a Shakespeare y lo lee casi en una prodigiosa simbiosis de intenciones y visiones. Es la experiencia individual, elemento estructural en un contexto histórico preciso y siempre renovado, que fascina al autor de *Ficciones*; sobre todo, el «dédalo de posibilidades continuamente volcadas», diría Perosa, que permite vivir una tensión nunca resuelta entre historia y tragedia individual, tensión que la literatura exalta y sublima.

Escribe Borges, no sin la ironía admirable que lo prefiguraba como «vidente ciego», según la expresión de Lisa Block de Behar: «Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...». La aparente circularidad es interrumpida por la memoria literaria (en el contexto shakespeariano) que funciona de trasfondo poético, político y cultural, además de histórico, a la sublime muerte (extrañamente heroica, y no de auténtico traidor de la patria) de Kilpatrick. La memoria de Shakespeare actúa como contacto profético con lo humano (la muerte del héroe), lo prevé y asimismo lo ennoblece porque su «actor» especial no es un actor, por esta vez, y lo imprevisto está todo cerrado en su no-ficción, en su no-fingimiento. Así, en un marco inusitadamente neobarroco, que propone sorprendentes configuraciones y espacios compartidos entre Shakespeare y Borges, la transfiguración de Kilpatrick-

Caesar, héroe y / o traidor, se obtiene del pasaje del nivel interior e individual del hombre al definitivo momento escénico-dramático, aún siempre existencial, que se lleva a cabo en el «gran teatro» del universo.

La memoria de Shakespeare regresa triunfante y contradictoria en el último cuento homónimo de Borges, escrito en 1983. El dramaturgo inglés funge como correlativo objetivo, como en la poética de Robert Browning, o sea, como voz extraordinaria que representa el pilar de la construcción de la identidad y de la estética borgianas. Dos famosas expresiones podrían ser identificadas con la búsqueda retórica del significado de la memoria: «¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son literalmente Shakespeare?»³⁰ y «Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare son William Shakespeare».³¹ En otras palabras, leer o repetir es un acto de posesión de la facultad profunda de la memoria del otro.

Borges, por el cual Shakespeare es «el escritor que iguala al Señor en su poder creador, como le gusta repetir recordando juicios de Coleridge y de Hazlitt» (BARRENECHEA 1967: 158), intenta mostrar con su último relato, «en la confluencia de tiempo y espacio, el privilegio humano de la memoria, a la vez racional y misteriosa, caótica y mágica» (GERTEL 1999: 96).

Shakespeare ha sido el «destino», no sólo la devoción, del alter ego de Borges, Hermann Soergel, narrador, crítico y profesor emérito de literatura, frecuentador de congresos internacionales, autor de una *Cronología de Shakespeare* y una versión incompleta e inédita de *Macbeth*. El texto presenta también algunas notas de erudición, con referencias a ciertos autores, como siempre en Borges, existentes y no; finalmente, la presencia-ausencia de Shakespeare, que permite la serie de cuestionamientos sobre las limitaciones de la identidad y el rol de la memoria en el individuo.

Soergel narra que un melancólico Daniel Thorpe, «que acaba de morir en Pretoria», que podía «simular muchas cosas pero no

³⁰ En «Nueva refutación del tiempo», en BORGES 2005: II, 149.

³¹ En «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», BORGES 2005: I, 468 (en nota).

la felicidad» (BORGES 2005: III, 431), le ofrece, después de una conversación en una taberna, «la memoria de Shakespeare desde los días más pueriles y antiguos hasta los del principio de abril de 1616» (BORGES 2005: III, 432). A una pregunta tímida, curiosa y justificada de Soergel, Thorpe contesta que posee ahora «dos memorias», «la mía personal y la de aquel Shakespeare que parcialmente soy. Mejor dicho, *dos memorias me tienen*» (BORGES 2005: III, 433 — cursivas mías).

Soergel, que declara haber consagrado su existencia a la labor shakespeariana, acepta el don de la doble memoria entre esperanza, ilusiones e inquietud:

Irresistiblemente, la esperanza prevaleció. Shakespeare sería mío, como nadie lo fue de nadie, ni en el amor, ni en la amistad, ni siquiera en el odio. De algún modo yo sería Shakespeare. No escribiría las tragedias ni los intrincados sonetos, pero recordaría el instante en que me fueron reveladas las brujas, que también son las parcas, y aquel otro en que me fueron dadas las vastas líneas:

And shake the yoke of inauspicious stars
From this worldweary flesh. (BORGES 2005: III, 434)

La cara de Shakespeare se introduce en la conciencia y en la mente del narrador auditivamente, más que visualmente, sorprendiendo la imaginación y la espera del poseedor. De acuerdo con De Quincey, quien afirmaba que el cerebro del hombre es un palimpsesto que constantemente acoge una nueva escritura cubriendo las anteriores, Soergel sostiene que «la todopoderosa memoria puede exhumar cualquier impresión, por momentánea que haya sido, si le dan el estímulo suficiente» (BORGES 2005: III, 434). Empezando a reconocerse con la memoria de Shakespeare, Soergel casi anota el delicado, pero fundamental descubrimiento por el que la lectura y la relectura son operaciones que despiertan y evocan la memoria:

A nadie le está dado abarcar en un solo instante la plenitud de su pasado. Ni a Shakespeare, que yo sepa, ni a mí, que fui su

parcial heredero, nos depararon ese don. La memoria del hombre no es una suma; es un *desorden de posibilidades indefinidas*. San Agustín, si no me engaño, habla de los palacios y cavernas de la memoria. La segunda metáfora es la más justa. En esas cavernas entré. *Como la nuestra, la memoria de Shakespeare incluía zonas, grandes zonas de sombra* rechazadas voluntariamente por él. (BORGES 2005: III, 434 —cursivas mías.)

Soergen anota otros descubrimientos: «deliberadas ausencias en lo infinito», culpas en el fondo de la memoria de Shakespeare, revelaciones de circunstancias inexplicables de otra forma:

El azar o el destino dieron a Shakespeare las triviales cosas terribles que todo hombre conoce; él supo transmutarlas en fábulas, en personajes mucho más vividos que el hombre gris que los soñó, en versos que no dejarán caer las generaciones, en música verbal. ¿A qué destejer esa red, a qué minar la torre, a qué reducir a las módicas proporciones de una biografía documental o de una novela realista el sonido y la furia de *Macbeth*? (BORGES 2005: III, 436)

Sin embargo, la «dicha de ser Shakespeare» se transforma en pesadilla («el gran río de Shakespeare amenazó, y casi anegó, mi modesto caudal») por el olvido de su propia lengua, «ya que la identidad personal se basa en la memoria»: se trata de la glosa fundamental de la reflexión de Soergen-Borges. La carga de la memoria es agobiante porque presupone inevitablemente el escenario de la historia.

En el recrear lugares de preservación del pasado y del olvido, Borges sufre «su» pasado (y aquel de Shakespeare, y del conjunto de autores apreciados, amados, dialogantes con él). El sufrimiento informa dramáticamente sobre el eje temporal-espacial que, desde Auschwitz, como sostiene Dominick La Capra, siempre informa sobre un pasado que no se quiere remover, pero que duele recordar (1998: 19). Borges conoce bien este aspecto dúplice de la historia y la memoria, en su oscilación entre muerte y regeneración, como lo demuestra, valga un solo ejemplo, «El milagro secreto», en sus conexiones con el contexto político, cultural, social que genera la relación historia-memoria.

Si Pierre Nora (1991) reconoce la interacción entre historia y memoria, en sus «lugares de memoria» donde ésta se impone fuertemente sobre los dolorosos recorridos históricos, si Eric Hobsbawm ha podido referirse a «invención de tradiciones», o si Benedict Anderson habla de «comunidad imaginaria», donde la tradición y la imaginación justifican el valor del territorio memorialístico en el presente vivido, sufrido al mismo tiempo; Borges, por su parte, opera una verdadera poética de la memoria de la cual Shakespeare representa la distancia y la proyección en la actualidad.

Julio Pimentel Pinto sintetiza brillantemente la cifra de la memoria en la obra borgiana con reflexiones que nos acercan a nuestra conclusión:

Borges abre un campo de diálogo entre historia y memoria y configura la trayectoria de una poética que insiste en el abordaje de los tiempos idos, constituidos individualmente, pero revelados con la textura de lo colectivo. Pasa del historiador al memorioso, pero no solamente al memorioso expresado en sus ojos perdidos en el horizonte no visto, no solamente al memorioso que repone mediante imágenes al aedo ancestral, que penetra en el Hades al costo de su visión terrena. Un Borges memorioso que, por medio de una crítica histórica alusiva, redefine límites entre historia y ficción y cifra, en esa frontera porosa, el lugar posible de la memoria. (2000: 157)

La memoria consiente (en el dúplice, ambiguo y fascinante significado de su verbo, con-siente, sentir, percibir con) la relectura, si no la reescritura, de la historia gracias al horizonte poético que emanan los textos literarios, por su misma naturaleza y constitución, como habíamos ya rescatado de la interpretación de Ricardo Piglia:

La memoria es lugar de refugio, medio historia, medio ficción, universo marginal que permite la manifestación continuamente actualizada del pasado. Más que adoptar la memoria como tema, la obra de Borges es, como un todo, el ejercicio de la memoria, de la voluntad de recordar, del orden irrefutable de retomar referencias pasadas. (PIMENTEL 2000: 158)

Si la reescritura de la memoria se presenta en Borges a través de la recuperación de una Buenos Aires perdida en el tiempo y ahora mítica, o de guerras y batallas que sirven casi exclusivamente para medir el coraje del individuo frente a la repetitiva operación del destino o, finalmente, de tigres y rosas ya vistos, percibidos, vividos en un pasado misterioso de sueño, lo es también a través de toda una red de autores que marcan la representación de la memoria en un texto poético constantemente «reubicado», «recontextualizado». Shakespeare es «el rostro», la cara predilecta de Borges, probablemente debido a que sea el único genio intelectual por encontrar y palpar en los ciclos históricos, tan ocultamente inescrutables, y de los cuales «la meta es el olvido» (como se lee en «Un poeta menor»), aquella dimensión existencial de la cotidianidad que, sublimada en la literatura, entra en la espera definitiva del universo que «tiene / que haber ejecutado una infinita / serie de actos concretos».³²

Si nos es consentido jugar con las representaciones del gran teatro shakesperiano, Borges es como el portero de *Macbeth* que, de acuerdo con las lúcidas palabras de Giorgio Melchiori, «instaura una nueva dimensión histórica: la de la historia como eterno presente, no crónica de eventos sepultados en el pasado, sino constante actualidad» (1983: 846). La identificación es milagrosa y la memoria sirve para no olvidar (como pide el portero de *Macbeth*), aunque sea necesario (como Funes «no» sabe), ya que «todo es una parte del diverso / cristal de esa memoria, el universo» (BORGES 2005: II, 326).³³

³² En «La espera», *Historia de la noche* (BORGES 2005: III, 210).

³³ El poema aquí citado es el espléndido «Everness» que transcribo integralmente: «Sólo una cosa no hay. Es el olvido. / Dios, que salva el metal, salva la escoria / y cifra en Su profética memoria / las lunas que serán y las que han sido. / Ya todo está. Los miles de reflejos / que entre los dos crepúsculos del día / tu rostro fue dejando en los espejos / y los que irá dejando todavía. / Y todo es una parte del diverso / cristal de esa memoria, el universo; / no tienen fin sus arduos corredores / y las puertas se cierran a tu paso; / sólo del otro lado del ocaso / verás los Arquetipos y los Esplendores.»