

La memoria de Borges

Caminos y contratiempos hacia una memoria literaria desmemoriada

ADRIANA LÓPEZ-LABOURDETTE
Universität Bern

Profesores de olvido anhelaba Butler para que no se convirtiera el planeta en un interminable museo, sin otra perspectiva que un porvenir derivado a conservar el pasado [...]. Lo innegable es que todas las disciplinas están contaminadas de historia. Básteme citar dos: la literatura y la metafísica. Quienes estudian metafísica se ven forzados a encarar la repulsiva tesis platónica de las formas universales, cuando ignoran aún el límpido sistema de Berkeley, que (lógica, no cronológicamente) la precede; quienes ensayan con alguna esperanza las letras tienen que digerir fragmentos salvajes (pero no pintorescos) del remoto *Cantar de Mio Cid* o boberías de Valera y Miguel Cané... Quizá una enciclopedia sin nombres propios, dedicada a exponer y a discutir, sea el instrumento que requerimos.

(Jorge Luis Borges, "H. G. Wells, Travel of a Republican Radical in Search of Hot Water")

1. LA MEMORIA DE SHAKESPEARE BORGES

Conscientemente he escogido para este ensayo un título ambiguo, casi borgeano. Por un lado, "La memoria de Borges" se refiere a lo que "queda" y recordamos de Borges hoy en día. Un archivo de textos, imágenes y comentarios que fuimos activando en las jornadas ginebrinas. Por otro lado, el título alude a lo que Borges, el gran memorioso defensor del olvido, recordaba o pretendía recordar. Partamos de esta ambigüedad que nos convierte al mismo tiempo en guardianes del archivo borgeano y en activadores de su memoria, en "trabajadores" de la memoria de Borges. Como guardianes o arcontes, somos portadores de un poder topo-nomológico sobre el archivo borgeano y estamos encargados de la consignación y reunión de sus signos¹. Como activadores de su memoria, asumimos

¹ Cuando hablo de archivo, me refiero no tanto a un lugar de acumulación de documentos, sino más bien a un dispositivo de gestión de discursos y sentidos. Parto de las nociones de archivo propuestas por Michel Foucault (2002) y Jacques Derrida (1997). Para Foucault (2002: 218) el

la tarea de convocar a Borges, de hacerlo presente y darle vida, sugerentemente, en una ciudad a la que Borges regresó para morir.

A dicha ambigüedad, tan en línea con los textos borgeanos, podríamos sumarle la idea de un guiño, de una alusión lúdica y a la vez grave a “La memoria de Shakespeare”, uno de los cuentos más certeros y sutiles acerca de la relación entre literatura, memoria y la amplia gama de procesos de valoración/canonización que la maquinaria literaria lleva adelante.

El relato, aparecido por primera vez el 15 de mayo de 1980 en el diario *Clarín*, constituye el último cuento de Borges o el que –siguiendo a Ricardo Piglia (1996: 9)– “imaginamos (sorprendidos por la perfección de ese fin) como último cuento de Borges”. Pese a esto, y comparado con otros cuentos, este permanece un poco en la sombra, *olvidado*.

El título del cuento da nombre además a un libro, incluido en el volumen II de las *Obras completas*, publicado póstumamente por Emecé en 1989. De los diez libros incluidos en dicho volumen², el único que no había sido publicado hasta ese momento era, precisamente, *La memoria de Shakespeare*. Si el volumen II de Emecé ya de por sí estaba “haciendo memoria”, el cuento –único texto inédito, además, de todas las obras completas de 1989– parecería proyectar futuros lectores, archivos textuales y activadores de memoria, que figuraban toda una compleja escena de una memoria por venir.

Zunilda Gertel (1999: 85-100) ha querido ver en el personaje principal el alter-ego de Borges, el lector que íntimamente busca ser otro, que busca ser Shakespeare. Según dicha interpretación, el lector vivo lee y venera al autor ausente y muerto.

Borges, autor devoto de Shakespeare, veladamente se complace en entretener algún rasgo autobiográfico en el carácter del narrador Soergel, quien siendo también parcialmente ciego, recrea, como en *shifting mirrors*, uno de los múltiples rostros de Borges. (Gertel, 1999: 95)

archivo está constituido por “sistemas que instauran los enunciados como acontecimientos (con sus condiciones y su dominio de aparición) y cosas (comportando su posibilidad y su campo de utilización)”. Derrida agrega a la idea *foucaultiana* la noción de consignación y sus guardianes: los arcontes. El archivo, entrecruce topo-nomológico, es custodiado por arcontes encargados de unificar, identificar y clasificar, pero también de consignar. Y dicha consignación “tiende a coordinar un solo corpus en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal”, evitando la dispersión de los signos y los sentidos (Derrida, 1997: 11).

² El volumen, que en la edición de las obras completas de 1996, pasará a ser el volumen III, incluye, además de *La memoria de Shakespeare*, *El libro de arena* (1975), *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1977), *Siete noches* (1980), *La cifra* (1981), *Nueve ensayos dantescos* (1982), *Atlas* (1984) y *Los conjurados* (1985).

Otra lectura, sin embargo, se nos presenta al partir de ese tiempo dislocado que nos impone la publicación póstuma del cuento. Nosotros, críticos y custodios de un archivo literario compartido, leemos —y veneramos— a un autor ausente y muerto. Para nuestra memoria borgeana, Borges nos deja entre sus papeles un cuento de simple y perfecta arquitectura que mira y hace mirar los mecanismos de la memoria literaria.

Los confusos caminos del texto mismo³ parecerían invitarnos a trazar paralelismos entre “La memoria de Shakespeare” y la “La memoria de Borges”, incluso a intercambiar al Borges lector de Shakespeare con nosotros, lectores de Borges. No solo la creación de este, su último libro, que lleva el nombre del cuento y cierra sus obras completas, sugiere borrar el título del cuento, tachar a Shakespeare (sin hacerlo desaparecer) y poner a Borges. Igualmente la memoria póstuma como creación y re-creación que el libro sugiere, los sutiles equívocos en fechas y editoriales de publicación de los cuentos que lo componen, e incluso las ricas ambigüedades en torno al origen del cuento, parecerían una insinuación a la tachadura ~~Shakespeare~~ Borges.

2. REENCARNACIONES DE LA MEMORIA

“Hay devotos de Goethe, de las Eddas y del tardío cantar de los Nibelungos. Shakespeare ha sido mi destino” (Borges, 1996c: 391).

Hermann Soergel, un experto en la obra del dramaturgo inglés, abre con estas palabras el cuento “La memoria de Shakespeare”. Muy en la línea de “Pierre Menard, autor del Quijote”, el apasionado biógrafo y hermeneuta, narrador-protagonista, da cuenta de sus publicaciones, del efecto de sus lecturas y de la novedad de sus acercamientos. Su vida académica es la historia de una devoción; su resultado, una crítica literaria basada en la figura del autor. Y con este pensar la literatura desde la autoría, Soergel, de alguna manera, da cuerpo a las corrientes críticas centradas en el autor. En cierta manera entonces, Soergel nos prefigura. También nosotros, los ponentes convocados a las jornadas borgeanas de Ginebra, estábamos —incluso sin quererlo— encarnando a ese crítico literario que, encantado por un autor al que considera fuera de lo común y de valores fehacientes, se enfrasca en lecturas innovadoras, con miras a la canonización o confirmación de su autor elegido.

³ María Esther Vázquez (1996: 306-308) afirma que el cuento fue publicado el 15 de mayo de 1980, también la edición de 2004 así lo atestigua. En una de las entrevistas de Antonio Carrizo (1982: 58), agrupadas en el volumen *Borges, el memorioso*, el autor argentino comenta que acaba de terminar el cuento “La memoria de Shakespeare”, que había comenzado dos años antes, cuando, en Michigan, soñó la frase “te vendo la memoria de Shakespeare”. Otros autores dan fechas y lugares diferentes: María Kodama (1989: s.p.), en la nota al volumen II de las *Obras completas* (1989), afirma que no se había incluido en el libro, cuando al parecer ya había salido en una *plquette*, con una tirada de 36 ejemplares, editada por Ediciones Dos Amigos en Buenos Aires y con ilustraciones de Mirta Ripoll.

En el cuento, durante una velada nocturna en el marco de “cierto congreso shakespeareano” y tras haber reflexionado sobre la figura del don en la literatura, Soergel recibe de la boca de Daniel Thorpe, otro crítico literario, la ansiada memoria de Shakespeare.

“Le ofrezco la memoria de Shakespeare desde los días más pueriles y antiguos hasta los del principio de abril de 1616”, declara Daniel Thorpe en una oscura taberna. Soergel, ante el ofrecimiento, piensa esperanzado:

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. (Borges, 1996c: 393; las cursivas son mías)

Lo que al principio pareciera ser la realización de un sueño de todo estudioso de la literatura —que nos sean revelados los secretos mecanismos de la creación— va convirtiéndose, cada vez con mayor radicalidad, en una “memoria excesiva”, paralizante:

A medida que transcurren los años, todo hombre está obligado a sobrellevar la creciente carga de su memoria. Dos me agobiaban, confundiendo a veces: la mía y la del otro, incomunicable. (Borges, 1996c: 396)

Pronto se le revelará a Soergel el horror de perder la propia memoria, la propia identidad, incluso aquella que le permitiría seguir siendo Soergel y seguir siendo un crítico literario dedicado a escribir las memorias de grandes autores. “Con el tiempo, el gran río de Shakespeare amenazó, y casi anegó, mi modesto caudal” (Borges, 1996c: 396). La metáfora de la inundación permite pensar ese momento en que los límites de la escritura y la lectura caen, pero no como pensaron los defensores de la muerte del autor o como desborde de la lectura, sino, justo lo contrario, como apropiación del espacio lectivo y crítico por parte del autor. De esta suerte, se lleva hasta el delirio la identificación entre el sujeto de la crítica y ese autor que lo ocupa y lo justifica.

Memoria excesiva, desconectada incluso del presente mismo del relato y del presente de la lectura, la memoria de Shakespeare vampiriza la identidad de Soergel y hace sucumbir el marco que da sentido y activa los relatos en torno a la obra del dramaturgo inglés. Soergel deviene archivo de memoria, medio sin mediación, pura acumulación. “La memoria del hombre no es una suma; es un desorden de posibilidades indefinidas”. Ese cuerpo habitado por una memoria *autorial* ajena hace desaparecer al intérprete, al lector atento que es quien, en última instancia, genera el relato.

El cuento, como era de esperar, termina recobrando a ese lector perdido bajo el peso de la memoria *autorial*. Soergel, desesperado, marca en su teléfono números al azar hasta que da con una “voz culta de hombre” y entrega la memoria, aliviado. Su propia vida, sin embargo, está atravesada por la vida de otro, que sueña y recuerda la vida de Shakespeare.

3. “EL FUTURO ES CIERTO; ES EL PASADO EL QUE ES IMPRESCINDIBLE”⁴

Con este lema, la Fundación Calvert 22, en Londres, promocionaba un encuentro de escritores jóvenes. La frase, que apenas se presenta como consigna, unívoca e irrevocable. Dicha “condición de verdad” se estructura sobre la inversión de valores entre presente y futuro, y llama la atención sobre dicha inversión. Sin embargo, la frase permanece en una irresolución que resulta, en última instancia, en un territorio tensionado y altamente productivo, que es donde los jóvenes escritores se mueven. El pasado – la memoria de ese pasado – emerge al mismo tiempo como línea de amenaza y como promesa, como horizonte utópico pero inescrutable. El *Angelus Novus* de Paul Klee, en el que Benjamin viera la imposibilidad de enfrentar el futuro, se entrega de lleno al escrutinio del mañana, y proyecta en el mañana la recuperación de algo perdido ayer.

En efecto, uno de los fenómenos sociales, culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años es el resurgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades contemporáneas. Un giro hacia el pasado que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, característica de la primera mitad del siglo XX. En las páginas de *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* (Huysen, 2002), un lúcido estudio sobre los devaneos de una cultura profundamente mnemotécnica, Andreas Huysen ve en este desplazamiento el paso de una era de “futuros presentes” a una de “pretéritos presentes”. Allí donde la

⁴ Resulta sumamente sugerente la forma en que la exposición “The Future is Certain”, que acompaña al encuentro de escritores, es presentada y el marco en que se inserta. El subtítulo “A group show on writing and rewriting history” sugiere un acercamiento a la escritura (artística) en tensión con la historiografía. Curiosamente, la idea de pasado que asoma en la descripción corresponde precisamente a aquello que se resiste a pasar, a *ser* pasado. Esta paradoja, que constituye uno de los rasgos más productivos de los procesos de memoria, queda, sin embargo, sin reflexión. “This exhibition reflects on the ways history is written and the inevitability with which the past reasserts itself in the future. Bringing together works from nine artists and collectives, «The Future is Certain» is an economy of ideas and artworks as well as historical facts and records *that refuse to disappear on their own*. The past is a force that needs work – cultural, social, political, psychological – otherwise it tends to reaffirm itself in the future. History itself is the central subject of the show: It is a research material, a source of imagery, a producer of revolutions, wars, inventions, and prophecies, and an object for thought (las cursivas son mías).” El texto procede de la página web de Calvert 22 Foundation (<http://calvert22.org/future-is-certain/>).

modernidad había sido articulada sobre un eje cronológico que avanzaba inexorablemente hacia el futuro, como proyecto civilizador y desarrollista, a partir de los años ochenta el foco de atención se dirigió hacia el pasado y hacia la memoria. Un giro temporal venía a suspender ese consenso general acerca del espacio como matriz primera para la comprensión de nuestras sociedades.

En este marco, la industria cultural ha convertido el pasado en mercancía productiva – desde la moda retro hasta las series históricas de TV – generando un amplio mercado mnemónico. El afán *memorialístico* de nuestros días ha generado una suerte de carrera en pos de una ascendente acumulación de información, en la que el *total recall* emerge como meta. Al mismo tiempo, los trabajos de memoria (Jelin, 2001) insertados en esos pasados presentes han tomado un cariz marcadamente político, y han sido cruciales para las luchas reivindicativas de grupos silenciados y marginados. Cruciales también dentro de los procesos de recuperación de la memoria (post)traumática y dentro de las negociaciones que acompañan los periodos de transiciones y pacificaciones. Revisando el mapa mnemónico de nuestros tiempos, veremos que nos movemos entre la politización de la memoria y su creciente trivialización. Vivimos no solo en tiempos de choques culturales, sino igualmente en tiempos de choques mnemónicos.

Frente a esta pulsión *memorialística* se hace urgente repensar los modos, usos, actores, “claves de activación” o dispositivos de memoria que están en la base de las memorias en disputa. En este marco, no pocos han cuestionado y siguen cuestionando la idea de una memoria total, de un archivo infinito. En estos acercamientos hay un énfasis en reposicionar el olvido como parte constitutiva de todo proceso o dispositivo de memoria. En esta línea, por ejemplo, Todorov, en *Los abusos de la memoria*, propone recordar “[...] que la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la supresión y la conservación; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos” (Todorov, 2000: 16).

La obra de Borges, sugiero, nos ofrece un sugerente espacio de indagación mnemónico, en el que emergen no solo las paradojas de la memoria en términos generales, sino igualmente, sus implicaciones para el campo de la literatura y la memoria literaria. Gran parte de su producción narrativa, recordemos, gira precisamente alrededor del tema de la memoria. Su narrativa abre y cierra con la memoria. De la *Historia universal de la infamia* a *La memoria de Shakespeare* son pocos los textos borgeanos que no tocan directa o indirectamente el tema. En estos textos, el olvido se presenta como eje que soporta la memoria, como narración – no recuperativa – de la memoria.

4. CANON LITERARIO Y MEMORIA

He comentado “La memoria de Shakespeare”, uno de los textos de Borges menos visitado por la crítica literaria, un texto – como decía – *semi-olvidado*. Voy a “olvidar” conscientemente “Funes el memorioso”, que, por el contrario, y no sin

razón, ha ocupado un lugar ineludible en la “Memoria de Borges” y no menos importante al interior de los estudios *memorialísticos*. Hago este salto no solo por una cuestión de enfoque hacia lo olvidado, sino también porque me gustaría seguir un camino particularmente sugestivo para el marco en el que de las jornadas ginebrinas en homenaje a Borges — reafirmar a Borges como uno de los grandes escritores de nuestro tiempo — y para uno de los objetivos que nos había convocado — recordar a Borges —: se trata de la memoria relacionada con la literatura, la memoria *de* la literatura.

También en este campo, la voluntad *memorialística* de la que hablaban Andreas Huyssen, o más recientemente Zygmunt Bauman, ha tenido fuertes ecos. La desbordante cantidad de textos que nos rodean, la caída de los grandes relatos que parecían organizar el mundo — y también nuestras lecturas —, así como el cuestionamiento profundo de los modos y las instancias de valoración y perpetuación de lo que llamamos cultura, desencadenaron un acalorado debate en torno al canon literario⁵. El enfrentamiento entre defensores y detractores del canon cobró, como era de esperar, matices claramente ideológicos que en no pocas ocasiones llegaron a ocultar las verdaderas dimensiones de la discusión. Los defensores del canon — y de un concepto de cultura basado en el tronco estable y resistente de la alta cultura — lo consideraban un archivo de textos y autores al que se vuelve una y otra vez para ratificar su vigencia y su valor. Para ellos, nuestra cultura depende de ese dispositivo; conservar el canon es nuestra tarea, y la única forma de evitar la caída de todos y de todo. Los detractores, por el contrario, lo entienden como máquina de exclusiones y negaciones, como dispositivo de un saber/poder que legitima precisamente la idea de la alta cultura como exclusivo tronco de nuestras sociedades. Si debemos volver a él, nos alerta esta posición crítica, es solo para denunciar su injusticia, sus mecanismos hegemónicos y excluyentes. Sintomáticamente, tanto un extremo como el otro de la discusión apelan a una indivisibilidad entre canon literario, valor literario y memoria literaria. Desde aquí, transformar el canon constituye igualmente nuestra tarea, la única vía para construir una cultura más justa. Pese a sus enormes diferencias, para ambos grupos el canon es *el* dispositivo paradigmático de la memoria literaria⁶.

Pero más allá de estos dos polos de la discusión, lo que estaba en juego no era solamente qué autores y qué textos debían ser considerados memorables, en el sentido doble de valiosos y dignos de recordar. También se cuestionaba la idea misma del canon como dispositivo estable e imprescindible en la producción,

⁵ Remito aquí a López-Labourdete (2008), donde se desarrolla un análisis detallado de la polémica en torno al canon y de los discursos que la acompañaron.

⁶ Véase Boka (2004): “The study of the canon, though, as cultural memory could reveal important motifs for understanding literature itself. I will try to focus here on some elements of the vocabulary of the canon-theories and their views on literary history, which necessitates the reexamination of certain blind spots involving things like institutional promotion or suppression of literature”.

recepción y transmisión de la literatura. Al reconocer su condición elitista, selectiva y excluyente, insertada en un modelo de cultura –y de memoria cultural– estrecho, se llamaba la atención sobre el carácter institucional del canon. De modo que, si entendemos el canon como memoria literaria institucionalizada, repensarlo implicaría una reflexión crítica en torno a aquellas instancias (universidades, bibliotecas, revistas y reseñas literarias, crítica, etc.) sobre las que descansa su existencia. No se trata, como han querido ver algunas voces alarmadas, de ignorar el hecho de que el canon constituye un saber compartido, una guía y un baremo con que medir lo escrito y lo leído, sino más bien de identificar y cuestionar los modos en que dicho saber está siempre imbricado con poderes y quehaceres institucionales, ajenos en verdad al hecho estético.

La principal función del canon, afirma Harold Bloom, uno de sus defensores más acérrimos, es

the remembering and ordering of a lifetime's reading. The greatest authors take over the role of places in the Canon's theater of memory, and their masterworks occupy the position filled by images in the art of memory. Shakespeare and Hamlet, central author and universal drama, compel us to remember not only what happens in Hamlet, but more crucially what happens in literature that makes it memorable and thus prolongs the life of the author. (2014: 39)

El canon se define, entonces, como sistema mnemotécnico, como dispositivo de memoria, que conserva las obras maestras y controla sus sentidos. Indirectamente dicho canon se define como archivo que salva del cisma del tiempo; de ese tiempo que condenaría, si se perdiera, al abismo del olvido. Salvación entonces de un flujo temporal, que corrompe y arruina, provocando la pérdida definitiva de seres y documentos. En contraposición, la memoria es el vehículo de conservación, pero también la evidencia de los valores intrínsecos a un texto. Canon y memoria se desprenden entonces del autor/texto mismo. El olvido cifra la falla en la memoria, en el autor, en el texto. Shakespeare y Hamlet, parecería afirmar Bloom, son autor central y drama universal, respectivamente, por sus valores inmanentes, y no, como afirmarían otros, por las continuadas lecturas que suscitan. Allí donde los defensores del canon lo imaginan atemporal y permanente, como una suerte de repositorio *autoconservado* de obras maestras, otros –Borges inclusive– ven la institucionalización (la domesticación) de la literatura como su fin, y proponen deshacerse del aparato “mnemotécnico” del canon para volver al placer de la lectura.

5. EL VALOR DEL OLVIDO, LA GRANDEZA DE LO MENOR

El poema de Borges “A un poeta menor de la antología” del volumen *El otro, el mismo* de 1964, ofrece una reflexión en torno a la noción del canon en tanto archivo, que fija sentidos y eterniza valores. Por el contrario, el horizonte aquí delineado es un horizonte de olvido en el que los textos literarios se liberan y en

ese liberarse – de la crítica, de las listas de lectura o, en definitiva, del canon – pueden ser leídos y disfrutados.

¿Dónde está la memoria de los días
que fueron tuyos en la tierra, y tejieron
dicha y dolor y fueron para ti el universo?

El río numerable de los años
los ha perdido; eres una palabra en un índice.

Dieron a otros gloria interminable los dioses,
inscripciones y exergos y monumentos y puntuales historiadores;
de ti sólo sabemos, oscuro amigo,
que oíste al ruiñeñor, una tarde.

Entre los asfódelos de la sombra, tu vana sombra
pensará que los dioses han sido avaros.

Pero los días son una red de triviales miserias,
¿y habrá suerte mejor que la ceniza
de que está hecho el olvido?

Sobre otros arrojaron los dioses
la inexorable luz de la gloria, que mira las entrañas y enumera las grietas,
de la gloria, que acaba por ajar la rosa que venera;
contigo fueron más piadosos, hermano.

En el éxtasis de un atardecer que no será una noche,
oyes la voz del ruiñeñor de Teócrito. (Borges, 1996b: 249)

El poema se articula como una suerte de antítesis al canon tradicional, figurado a través de “inscripciones y exergos y monumentos y puntuales historiadores”. La idea del anquilosamiento a través de la elegía y el canon, que tenemos aquí, reaparece además una y otra vez en los comentarios de Borges sobre otros autores. En una conversación con Antonio Carrizo, Borges vuelve sobre su caracterización de Mujica Láinez como gran escritor y apunta:

Y ¿por qué un gran escritor? Un gran escritor no es nada. Tengo la seguridad de que es “un escritor”. Como tengo la seguridad de que es “un poeta” porque un gran poeta ya parece algo un poco falso [...] Un gran poeta ya parece una estatua. Un aniversario. (Borges y Carrizo, 1982: 73)

En consonancia con este comentario, el poema pone en jaque al canon a través de dos modos de desestabilización de la dicotomía memoria *versus* olvido, basados en la reflexión sobre las correspondientes nociones de valor literario y placer estético. Al quedar asimilada la memoria a la gloria literaria (el escritor mayor) y esta a un proceso que irrevocablemente concluye en la fijación, la exposición y la petrificación del texto (la estatua), esa memoria conlleva a la desaparición del hecho estético como tal. La literatura deviene entonces luto, sepelio, triste acto

de “husmear en corrupciones”⁷. Desde el otro extremo, el olvido y la exclusión del gran canon (“esa minoridad” del poeta menor) aparecen como única vía para que ni la repetición ni la automatización del trino o del verso hagan declinar su fuerza y el placer de escucharlos. Con la ayuda del olvido –del nombre, del sentido, de las circunstancias– el canon del poder habrá de convertirse en canon del placer.

Como se ha afirmado repetidamente, para Borges el gran valor de la literatura no se encuentra ni en la escritura ni en el texto, sino en el proceso de lectura. Y el proceso de lectura es, de por sí, un proceso efímero, que tiene que ver con el placer (también efímero por su propia naturaleza). De esta lógica se desprende que todo canto panegírico, todo homenaje, no hace más que fijar los textos y cerrar la posibilidad del placer y la lectura infinita. Borges ve en la memoria, entendida como archivo de “lo mejor”, un proceso museístico o de domiciliación de la literatura, un proceso de desgaste, que termina por convertirse en ese “universo ideal a que nos convida Plotino, [...] el inmóvil y terrible museo de los arquetipos platónicos” (Borges, 1996a: 355).

Leídos desde este horizonte, muchos de los poemas a menudo interpretados como falsa coquetería con el olvido adquieren un nuevo matiz. Así, por ejemplo, los últimos versos de “El despertar”:

¡Ah, si aquel otro despertar, la muerte,
me deparara un tiempo sin memoria
de mi nombre y de todo lo que he sido!

¡Ah, si en esa mañana hubiera olvidado! (Borges, 1996b: 482)

Versos que pertenecen a *El otro, el mismo* de 1964 y que pudieran sugerir un anhelo de librarse de una eternidad, “quieta, monstruosa y clasificada” (Borges, 1995a: 355), como ya había propuesto en *Historia de la eternidad*, de 1936. La idea de un archivo como prótesis degradada de un pasado, que cifran estos dos textos, aparece de forma similar en el poema “El pasado” de *El oro de los tigres*, de 1972:

El ilusorio ayer es un recinto
de figuras inmóviles de cera
o de reminiscencias literarias
que el tiempo irá perdiendo en sus espejos.
Enrico el Rojo, Carlos Doce, Breno
y esa tarde inasible que fue tuya
son en su eternidad, no en la memoria. (Borges, 1996b: 462)

⁷ Cfr. Borges en “Paul Groussac” (1995, *OCL*: 234): “No hay muerte de un escritor sin el inmediato planteo de un problema ficticio, que reside en indagar –o profetizar– qué parte quedará de su obra. Ese problema es generoso, ya que postula la existencia posible de hechos intelectuales eternos, fuera de la persona o circunstancia que los produjeron; pero también es ruín, porque parece husmear corrupciones”.

6. UN FUTURO SIN CANON, UN FUTURO SIN ESTATUAS

Para cerrar me gustaría detenerme en un último texto, “Utopía de un hombre que está cansado”, aún más radical en este sentido. El cuento apareció incluido en el volumen *El libro de arena* en 1975. El protagonista, un desorientado profesor argentino de nombre Eudoro Acevedo, nacido en 1897, profesor de literatura inglesa y americana, y, además, autor de relatos fantásticos, camina por una inmensa llanura y llega al universo de “los hombres del porvenir”. Constata que han regresado al latín, y establece un futuro vinculado al pasado tanto del narrador como de todo posible lector. Sin embargo, al mismo tiempo se han eliminado los archivos, los museos y las bibliotecas, formas de conservación del pasado, pero también dispositivos de retención de memoria. El universo del cuento renuncia con ello al poder sobre el documento, a la vez que renuncia a una arquitectura del saber basada precisamente en dicha retención, y en sus correspondientes mecanismos de clasificación y consignación. Un habitante de ese mañana sin archivos explica al recién llegado el particular proyecto que los guía hacia el futuro: “Queremos olvidar el ayer, salvo para la composición de elegías. [...] Cada cual debe producir por su cuenta las ciencias y las artes que necesita”, a lo que el visitante añade: “[...] cada cual debe ser su propio Bernard Shaw, su propio Jesucristo y su propio Arquímedes” (Borges, 1996c: 53).

No se trata entonces de la desaparición de la literatura, como se ha sugerido alguna vez (Barrenechea, 1957: 83). Tampoco estamos ante una distopía armada sobre la monotonía⁸. Más que de una derrota, se trata de una liberación de los mecanismos que, al querer retener la obra, la conducen al agotamiento y a la clausura.

El propio Borges afirma al comentar “Utopía de un hombre que está cansado”:

Y no hay clásicos, y no hay bibliotecas. Porque todo hombre puede producir una biblioteca, puede producir una galería, o puede elevar una estatua o construir una casa. [...] Y entonces ya se borrarían esas molestias: las historias de la literatura, la biblioteca, los museos, colecciones. [...] La obra artística debería perecer con quien la ha hecho. Porque si no... ¿Qué quiere decir eso? Quiere decir que ahora no podemos repetir los libros antiguos. [...] ¿Para qué vivir de la Edad Media? [...] ¿Para qué vivir de obras de arte ajenas y antiguas? Que cada hombre construya su propia catedral. (Borges y Carrizo, 1982: 125)

⁸ Véase Sánchez Rojel (2005: 26): “Borges escribe una distopía porque anticipa algo posible: La uniformidad, el aislamiento y el sin sentido de la vida. En un mundo donde ya no pasa nada, la vida es sublime, pero aburrida. En esta sociedad perfecta, de seguridad, abundancia y paz, reina el tedio, la monotonía”.

Hay implícito en estas palabras un rechazo a las cronologías; un rechazo que conocemos de otros cuentos y ensayos borgeanos. Vale la pena, quizá, tener en cuenta también la relación de Borges con las utopías en general y con las literarias, en particular. Como sabemos, la defensa de aquellas fueron la base de estas. Tanto en una como en otra, la ruptura con el pasado, su anulación, su desintegración, constituyen el punto de partida para un programa futuro que se presenta como solución a un pasado improductivo y errado. Las vanguardias literarias, esos “futuros presentes” que según Huyssen (2002) caracterizaban a la modernidad, proponían suprimir el pasado artístico con miras a establecer nuevas y renovadoras formas de creación. Negar el canon establecido y “quemar las bibliotecas” constituía un gesto emancipador, una ideología de la libertad, inherente al discurso iconoclasta vanguardista (Schmidt, 1987: 336).

En sus primeras publicaciones, el joven Borges, inmerso de lleno en la defensa y promoción de la corriente ultraísta, muestra una clara tendencia a cortar con el pasado y establecer normativas poéticas negativas, articuladas en su mayoría dentro del marco de los manifiestos⁹. De esta suerte, el rechazo al canon de la época —personalizado en la figura de Lugones y sus acaloradas defensas de las tradicionales formas de creación literaria— da pie a su sustitución por un “contracanon”, cuyas normas serán definidas en varios ensayos de dicha etapa (“Ultraísmo”, 1921, “A quien leyere”, 1923, o en la reseña a *Telarañas* de Nydia Lamarque, 1925). No fueron pocas las declaraciones que, avaladas por la idea de una poética definitiva y novedosa, respondían a la tendencia vanguardista de anulación-refundación. Sin embargo, sería un error pasar por alto la reflexión y el escepticismo que va articulándose paralelamente a estos pronunciamientos más radicales. Considero que en ese posicionamiento defensor y a la vez polémico de una cronología literaria está el germen de su crítica posterior del canon.

El cuestionamiento de la tendencia rupturista de la vanguardia culmina, como sabemos, con la exclusión en 1923 —la primera de las tantas censuras posteriores de su lírica ultraísta— de casi todos los poemas ultraístas del volumen *Fervor de Buenos Aires* (1923)¹⁰. La causa de ello puede estar, como afirma de Torre, en esa “actitud de desconfianza innata hacia todo lo afirmativo y una inclinación contraria hacia las dudas y las perplejidades, tanto de índole estética

⁹ En “Réplica”, por ejemplo, Borges (1997: 70) afirma: “Despreciamos el lenocinio espiritual de aquellos poetas que ostentan su melancolía como un pordiosero ostenta una llaga, y la ecolalia de aquellos que trafican con las sempiternas baratijas de luna pálida, suspiros, *ayes* lastimeros, risa cristalina, dolor amargo”.

¹⁰ Guillermo de Torre comenta su sorpresa, y la de algunos de los ultraístas, cuando Borges saca a la luz *Fervor de Buenos Aires*: “Contrariamente, cuando Borges publica en la misma fecha [de publicación de la antología ultraísta confeccionada por de Torre] su primer libro poético (*Fervor de Buenos Aires*), excluye, salvo una, todas las composiciones de estilo ultraísta, acogiendo únicamente otras más recientes, de signo opuesto o distinto. De ahí mi asombro, y el de otros compañeros de aquellos días, al recibir tal libro, y no tanto por lo que incluía como por lo que omitía” (Torre, 1975: 82).

como filosófica” (Torre, 1975: 81). Lo que para nosotros resulta relevante no es tanto el hecho de una negación de la idea del futuro como promesa, inherente a la vanguardia, sino la crítica a la idea de autenticación de lo literario establecida sobre un eje estrictamente cronológico. No se trata de romper con el pasado, pues la promesa de futuro se mantiene solo en su no-realización, en su aún-no. En el momento en que ese aún-no se hace presente, se convierte inmediatamente en pasado de un nuevo futuro¹¹.

El posicionamiento de Borges frente al canon transita así dos momentos: el primero cuestiona la anulación del pasado como garante de la calidad literaria del porvenir; el segundo pone en solfa la idealización del pasado como garante de una “gran” literatura en el futuro.

7. EL PHARMAKON DE LA MEMORIA LITERARIA

Concluyendo, la mirada de Borges sobre el canon apunta a una memoria desmemoriada que, en su condición paradójica, recupera el olvido. Desde aquí podemos pensar el canon literario borgeano como un *pharmakon* para la literatura. Este concepto, originario del *Fedro* de Platón y retomado más tarde por Jacques Derrida en “La farmacia de Platón”, supone un efecto doble: cura y veneno¹². Si, por un lado, la literatura viene a ser transmitida a través del archivo canónico o el monumento (formas exteriores o prótesis de la memoria), dicha transmisión arrastra consigo el agotamiento y la automatización, precisamente aquello que termina por anular las causas por las que algo pasa a ser parte del grupo selecto. Lo que Borges en este cuento y en otros propone es deshacerse de la tradición *hipomnémica* de la memoria, contaminándola con las formas de la anamnesis, o sea, con la memoria viva, con la experiencia estética frente a un texto o acto de lectura que incluye constantes olvidos. Es, por lo tanto, en una lectura libre de prescripciones —ni críticas, ni autoriales, ni de conservación de un sentido primero— donde aparece el momento exclusivo del placer y, por ende, de la literatura.

¹¹ Declara Borges (1997: 210-211): “Primeramente, quiero echarle en cara su progresismo, ese además molesto de sacar el reloj a cada rato. Su pensamiento traducido a mi idioma (con evidente riesgo de sofisticarlo y cambiarlo) se enunciaría así: Nosotros los ultraístas ya somos los hombres del viernes; ustedes rubenistas son los del jueves y tal vez los del miércoles, “ergo”, valemós más que ustedes ... A lo cual cabe replicar: ¿Y cuando viene el sábado, dónde lo arrinconan al viernes? También podemos retrucarle con su propio argumento y señalarle que esa primacía del viernes sobre el jueves, de hoy sobre el ayer, ya es achaque del jueves, quiero decir del siglo pasado”.

¹² El análisis de Jacques Derrida parte de un pasaje de *Fedro* en el que Sócrates evoca la historia del dios-inventor Theus al presentar sus nuevos descubrimientos: los números, el cálculo, la geometría, la astronomía, los dados y la escritura. Al argumentar la validez de la escritura ante Thamus, Theus la presenta como salvación de la memoria. Para ello utiliza el término *pharmakon* que como acentuaría más tarde Derrida se dirige no solamente hacia la retención de la memoria, sino también hacia su borradura en el plano vivencial. *Pharmakon* debe ser entendido, entonces, como remedio y veneno a la vez.

Al trastocar las disposiciones más comunes de memoria y olvido, Borges rescata, por un lado, las ventajas de lo profano, la salvación que puede producir el olvido, la libertad de lo omitido, la productividad de las supuestas implacables marcas del tiempo; por otro lado, Borges nos advierte de las catástrofes que puede traer la memoria y el canon, cuando ellos conllevan la petrificación, el agotamiento en elegías, la pobreza e inmutabilidad de lo sagrado.

En esta propuesta de contaminación y movilización de la memoria y los archivos, se enuncia la clave de una productividad futura: único garante real del éxito de un texto. ¿Qué caminos traza, entonces, esa memoria de Borges que hemos querido seguir? Solo una memoria que lleve consigo el olvido, del mismo modo que el olvido carga en su seno mucho de memoria, conseguirá atenuar la inexorable luz que cae sobre el poeta mayor, sobre el autor canónico, aquella que “acaba por ajar la rosa que venera”.

Bibliografía

- BARRENECHEA, Ana María (1957) *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, México, Colegio de México.
- BLOOM, Harold (1994) *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt.
- BOKA, Laszlo (2004). “Memory vs. Text, Culture vs. Canon. Constructing, Storing and Retrieving Literature Through Literary History”, *Trans* 15: 5.12 Narration in Literature and Writing History, http://www.inst.at/trans/15Nr/05_12/boka15.htm.
- BORGES, Jorge Luis (1997) *Textos recobrados 1919-1929*, Barcelona, Emecé.
- _____ (1996a) *Obras completas. Tomo II*, Barcelona, Emecé.
- _____ (1996b) *Obras completas. Tomo II*, Barcelona, Emecé.
- _____ (1996c) *Obras completas. Tomo III*, Barcelona, Emecé.
- _____ (1989) *Obras completas. Tomo II*, Buenos Aires, Emecé.
- _____ (1940) “H. G. Wells, Travel of a Republican Radical in Search of Hot Water”, *Sur*, 64, pp. 16-19.
- _____ y Antonio CARRIZO (1982) *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- DERRIDA, Jacques (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta.
- FOUCAULT, Michel (2002) *Arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.

- GERTEL, Zunilda (1999) "Paradojas de la identidad y la memoria de «El acercamiento a Almotásim» a «La memoria de Shakespeare»", en Alfonso de Toro, coord., *El siglo de Borges: homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario*, Madrid, Vervuert, vol. 2, pp. 85-100.
- HUYSEN, Andreas (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, FCE.
- JELIN, Elizabeth (2001) *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI.
- LÓPEZ-LABOURDETTE, Adriana (2008) *Esa moneda que no es nunca la misma. Jorge Luis Borges y el canon literario*, Hildesheim, Olms Verlag.
- PIGLIA, Ricardo (1996) "La memoria ajena. Shakespeare y el último relato", *Clarín, Cultura y Nación*, 13 de junio de 1996, p. 9. <http://edant.clarin.com/diario/especiales/Borges/html/Piglia.html> (fecha de consulta 03/08/2018).
- SÁNCHEZ ROJEL, Marcelo (2005) "Borges y el cansancio de lo mismo", *Acta Literaria*, 31, pp. 23-51.
- SCHMIDT, Siegfried (1987) "Abschied vom Kanon? Thesen zur Situation der gegenwärtigen Kunst", en Aleida Assmann y Jan Assmann, eds., *Kanon und Zensur, Archäologie der literarischen Kommunikation II*, München, Wilhelm Fink, pp. 336-347.
- TODOROV, Tzvetan (2000) *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.
- TORRE, Guillermo de (1975) *Historia de las literaturas de vanguardias*, Madrid, Guadarrama.
- VÁZQUEZ, María Esther (1996) *Borges. Esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets.