

# DEL RECUERDO COMO ESCRITURA.

“La memoria de Shakespeare”



Santiago Bonilla García

2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

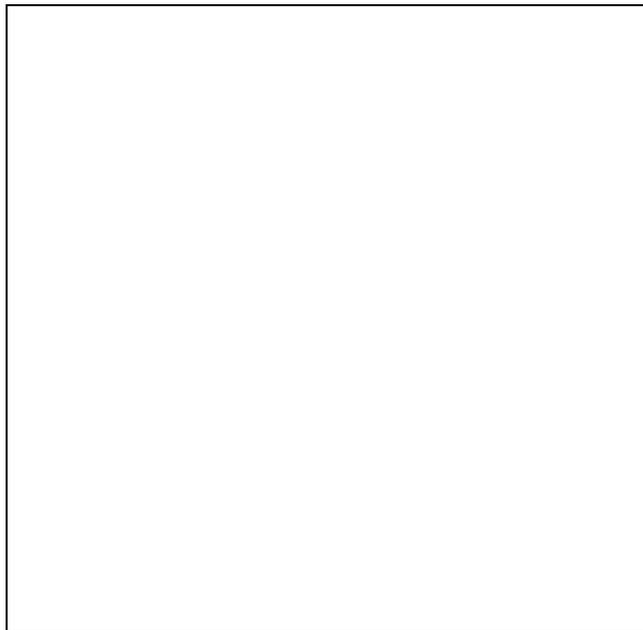
**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# DEL RECUERDO COMO ESCRITURA

“La memoria de Shakespeare”,  
de Jorge Luis Borges



Presenta:

Santiago Bonilla García

Asesora:

Dra. Mónica Quijano Velasco

To be conscious is not to be in time  
But only in time can the moment in the rose-garden,  
The moment in the arbour where the rain beat,  
The moment in the draughty church at smokefall  
Be remembered; involved with past and future.  
Only through time time is conquered.

Burnt Norton, II

T. S. Eliot

## ÍNDICE

Introducción	5
I. Referencia. Qué.	13
II. Configuración Temporal. Cómo.	29
III. Autorreferencia. Quién.	45
Conclusiones	61
Apéndice: “La memoria de Shakespeare”	68
Bibliografía	77

- INTRODUCCIÓN

Narrar y recordar, a la luz de la mirada de la historia del pensamiento, no son sino la coincidencia de tópicos, temas, metáforas. Quizá porque esta historia nunca ha podido analizar la memoria más que a través de la palabra que la hace visible. Al igual que el tiempo, entonces, un recuerdo sólo ha podido ser visto en los rastros que va dejando mientras recorre su propia temporalidad. La coincidencia de tópicos, sin embargo, habla de un suelo común que permite pensarlos iguales a base de un orden del saber compartido. Como escribe Borges: “Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas” (2010a: 16). Una de estas metáforas sería, entonces, la noción de huella, lo sería porque evoca a la vez la problemática de toda palabra y la problemática de todo recuerdo. Tal vez porque cifra en su constitución más profunda el problema de la ausencia. Me parece que es desde Mallarmé que no hemos podido dejar de pensar que una palabra, más que comprometerse con la cosa que nombra, sólo toma su lugar, la sustituye. De la misma manera que la imagen platónica de la impronta de un anillo sobre un bloque de cera sustituye a la experiencia que originó determinado recuerdo.

De esta noción de huella, entonces, de sus especificidades conceptuales y de su orden discursivo, vemos desprenderse un problema común que representa, quizá, los límites de nuestro pensamiento; hablamos, en primer lugar, de la posibilidad de interpretar un recuerdo como un acto de imaginación, y por otro, de la posibilidad de interpretar la palabra como un signo arbitrario. El paralelismo es, a todas luces, evidente: ambas interpretaciones conjeturan que no existe tal cosa como un referente que les dé origen, ambas interpretaciones conjeturan que su referente está dado siempre al interior de la propia representación.

El propósito de esta investigación, no obstante, más que trazar un capítulo de la historia universal que querría Borges, es dibujar ese espacio de pensamiento común que permite pensar ambos problemas de manera simétrica. La estructura, sin embargo, es tripartita, pues no se limita a observar solamente el problema de la referencia, también analiza el problema común de la configuración temporal. Porque si bien nuestra cultura no ha podido decidir todavía el estatuto que da origen a una representación cualquiera, también es cierto que es en el tema del tiempo en donde una u otra postura sobre el estatuto del referente encuentra, al menos, un lugar que le prescribe límites. Una postura presupone que el referente se encuentra fuera de la representación –mnemónica o lingüística, según sea el caso-, es decir, supone un carácter referencial; la otra postura, en cambio, presupone que el referente se encuentra al interior de la representación, es decir, supone un carácter autorreferente. El tiempo, en la postura referencial, sería lo que permite saber si un recuerdo es un recuerdo, de la misma manera que permitiría saber si lo que designamos con una palabra cualquiera realmente es una cosa y no otra serie de palabras. El tiempo, en cambio, en la postura autorreferencial, más que remitirse a una experiencia sería una categoría discursiva instituida bien por un acto de imaginación, bien por el propio lenguaje. Ambos posturas, entonces, se ven definidas por la relación que guardan respecto al tiempo: mientras que la primera lo vindica, la segunda lo niega.

Es de esta manera que queda justificada la estructura tripartita de esta investigación. Un poco a la sombra de un juego dialéctico (o de la indecisión, si se quiere), nuestro primer capítulo defiende una tesis que es totalmente antagónica a la tesis del tercer capítulo. El primer capítulo defiende el carácter referencial de la palabra y el recuerdo, mientras que el tercero defiende su carácter autorreferencial. A la mitad del camino –como hemos mencionado- está lo que representa para nosotros el balance de ambas tesis; el segundo

capítulo (llamado “Configuración temporal”) aborda ese otro rasgo común de la memoria y el lenguaje, que es justamente su capacidad de configurar temporalmente su referente.

Nuestra intención, no obstante, no es en ninguna medida resolver esta triple aporía – referencial, autorreferencial y temporal-, nuestra intención sólo es continuar la paradoja que le da movimiento, es, como dijimos, dibujar esa superficie que permita pensar a la memoria y al lenguaje de manera conjunta. Los textos que utilizamos como bibliografía tienen en común pertenecer a cierta etapa del pensamiento que también está presa en esos mismos problemas, de ahí también las paradojas que enfrentaremos en esta investigación. Decretar si existe el referente de una imagen –mnemónica o lingüística, no importa- no es para nada nuestro objetivo; si en verdad existe un vínculo entre una representación cualquiera y las cosas que le dieron origen es una disyuntiva cuya solución depende de una ética del mundo, la cual no es tampoco objeto de nuestro estudio. Sin embargo, es necesario decir al menos que una supone que hay un otro, el cual habla con ese lenguaje que también es mío, y la otra postura en cambio, pertenece a un orden del saber que se encarga de disponer y esclarecer los medios que hacen a una representación posible. Cada una, a su manera, forma parte de nuestra cultura y le aporta a nuestro pensamiento figuras que poco a poco van conformando lo que entendemos por la palabra “sentido”.

A partir de un concepto que Paul Ricoeur acuña en *Tiempo y narración I* (2007: 144 – 146) empezamos a pensar que el vínculo entre memoria y narración (o, si se quiere, entre memoria y lenguaje) era más profundo de lo que imaginábamos. Este concepto recibe el nombre de “historia potencial o incoactiva”, y se refiere a la demanda de nuestra acción por configurarse de modo narrativo. El filósofo francés habla de una “estructura pre-narrativa de la experiencia”, la cual se resume en que toda experiencia temporal es una narración en potencia. Así, la historia de una vida procede desde historias no contadas e inhibidas hacia

historias efectivas que el sujeto hace suyas y las considera constitutivas de su identidad personal. “La búsqueda de esta identidad personal –señala Ricoeur- asegura la continuidad entre la historia potencial o incoactiva y la historia expresa cuya responsabilidad asumimos” (145). En la estrecha brecha que separaba a esos dos conceptos, tanto a esas historias en potencia como a esas historias efectivas, vimos que residía el lugar de proyección de nuestras acciones, pero una proyección que no emite luz hacia delante sino hacia atrás, como si nuestras acciones estuvieran siempre en reversa, mirando hacia el pasado para determinar, paradójicamente, nuestro futuro. Esta lógica me hacía pensar que el tiempo en el que vivimos cotidianamente es el de la memoria, y que es desde ésta y desde la narración de nuestra vida desde donde construimos tanto nuestra identidad personal como nuestra identidad colectiva.

El estudio de la literatura sería, bajo estos supuestos, el estudio de nuestra identidad narrativa, la cual está dispersa no sólo en nuestros recuerdos sino también en nuestra cultura: en las historias que leemos o que conocemos aun sin haber leído. También, y por las mismas razones, el estudio de la literatura sería el estudio de nuestra consciencia: al menos el estudio de nuestra consciencia objetivada. Porque si bien no tenemos acceso directo o fenomenológico a otra consciencia que no sea la nuestra, la literatura y las metáforas universales que señala Borges constituyen un campo que, paralelo a la noción de huella en el ámbito mnemónico, nos permite tener al menos un tipo de acceso, un acceso representacional.

A este respecto, Luz Aurora Pimentel (2002) señala que el estudio de la consciencia, dado el carácter heterogéneo y amorfo que le ha dado nuestra cultura, ha racionalizado su objeto de dos maneras distintas: la primera, la fase denominada *transitiva*, a la sombra del imperio de la escuela conductista, ha considerado que el estudio objetivo de la consciencia

sólo puede darse a través de experimentos, de apretar botones, de someter a los sujetos a EEGs, y de medir pulsos cardiacos y respuestas galvánicas de la piel, y por mucho tiempo ésta fue la única metodología considerada seria, científica, para el estudio de la consciencia; en contraposición, la otra manera, la denominada fase *intransitiva*, ha caracterizado a la consciencia como fenoménica, es decir, como un fenómeno meramente subjetivo y, por lo tanto, inefable e incommunicable, de ahí su rechazo a los métodos descriptivos y de medición que encabeza el estudio transitivo de la consciencia.

Todo lo que tenemos resumido en estas dos posturas, según Luz Aurora Pimentel, es una serie muy debatible de presupuestos epistemológicos. El primero es el supuesto que considera que existe en efecto un acceso objetivo a través de experimentos científicos, cuando en realidad lo único que tenemos –lo cual, no se malentienda, no es nada menospreciable- es un equivalente de procesos conscientes, esto es, equivalentes en comportamientos y acciones físicas; el otro supuesto es la idea de la consciencia como algo inaccesible dado su carácter inefable, lo cual, señala Pimentel, ignora que el lenguaje es un fenómeno fundamentalmente intersubjetivo. El llamado “acceso directo” a la consciencia no es entonces sino una representación más de lo que en realidad es un múltiple acceso, condicionada además por presupuestos epistemológicos que sólo se validan a sí mismos. El problema, en todo caso, no es la metodología sino la idea de negar todo tipo de representación en sustitución de algo que sea “verdadero” y “directo”, pero eso sí: irrepresentable, como si lo que estuviera oculto fuera más “real” que lo que es visible. Representable o no, lo importante es no olvidar el proyecto que ha motivado el conocimiento de los seres humanos por siglos, el de utilizar la consciencia para que ésta se comprenda a sí misma.

La elección del cuento que analizaremos queda, pues, justificada, ya que no sólo discurre sobre el tema de la memoria sino que lo articula de modo narrativo. Nos gustaría decir entonces, un poco a base de la lectura que Ricoeur hace de Clifford Geertz sobre la mediación simbólica (2007: 119 – 125), que a través del cuento estamos estudiando la memoria misma. O en todo caso que no por ser un texto de ficción estamos estudiando algo que le es ajeno. Lo que queremos decir es que estamos estudiando una de las formas simbólicas de nuestra cultura, las cuales están definidas como “procesos culturales que articulan toda la experiencia” (120), o en última instancia y de manera más precisa, que estamos estudiando la significación de la forma simbólica que encuentra una denominación en la palabra memoria.

No hemos dicho, sin embargo, el nombre del cuento que vamos a estudiar. Aunque ya proferido en el título de esta investigación, queremos mencionar que si bien en un principio se pensó que la obra de Jorge Luis Borges era una referencia constante al tema de la memoria y del lenguaje, “La memoria de Shakespeare”<sup>1</sup> podía representar una sinécdoque de todo lo que hay disperso tanto en la poesía como en la prosa. Y como dijimos en el párrafo anterior, no sólo discurre sobre el tema de la memoria sino que lo articula de modo narrativo. Es un cuento que si bien fue escrito en 1980, es publicado de manera póstuma, y editado solamente en conjunto con el resto de la última década de labor literaria de su autor. Jaime Alazraki, sin embargo, en su libro *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (1983), había prefigurado lo que sería el tema y el estilo del cuento en cuestión; habló de los *tópicos borgeanos* –según la expresión de Anderson Imbert– y describió a partir del conjunto de su narrativa, al menos hasta *El informe de Brodie* (1970),

---

<sup>1</sup> Las referencias se harán únicamente mediante el número de página. Se adjunta también este cuento a manera de apéndice.

tres lugares recurrentes que fueron indispensables para el curso de esta investigación: la idea panteísta de que todo hombre es dos hombres, la memoria, y la noción de que en la obra de Borges “el plano de la ficción cobra visos de realidad porque sobre él se construye una segunda ficción a partir de la primera” (apud: 44).

María Esther Vázquez, cercana colaboradora de Borges, en un breve artículo (1990) que, desde la amistad, registra la génesis de “La memoria de Shakespeare”, anota que después de un viaje que comenzó en París en 1964 para pronunciar una conferencia sobre los 400 años del nacimiento de Shakespeare, y que continuó en Londres y en Yorkshire, Borges le refirió por vez primera que escribiría un cuento sobre la memoria de Shakespeare. Una década después, en 1978, María Esther Vázquez anota que fue hasta esa fecha que comenzó a dictarlo. Y que no fue sino hasta el 15 de mayo de 1980 que el cuento aparecería publicado en el *Suplemento* del diario *Clarín*.

Hace algunos años, por otra parte, Ana María Barrenechea (2002) vio en la posdata de “La memoria de Shakespeare” un signo que indicaba que más que sobre el tema de la memoria, el cuento trataba sobre el tema del sueño. Postuló entonces la tesis de que tiempo, identidad, sueño y la dupla memoria/olvido debían considerarse de manera conjunta en la obra de Borges, e incluso cita aquella línea del prólogo a *El informe de Brodie* que afirma que “la literatura no es otra cosa que un sueño dirigido” (939). Para nosotros, la tesis de Barrenechea no hace sino confirmar que el camino elegido es el correcto. Quizá porque nos hace ver que en este conjunto de tópicos está implícita la aporía de la referencialidad –tanto lingüística como mnemónica-, y que quizá en donde Barrenechea pensó que estaba el tema del sueño, en realidad estaba el tema de la imaginación, como si recordar, imaginar y soñar tuvieran en común los mecanismos naturales de la ficción y de la literatura, y sólo fueran diferentes por la palabra que los identifica, no tanto por el significado de su definición.

Por último, queremos mencionar que la estructura de cada capítulo está dispuesta en dos apartados: el primero aborda los problemas que nos conciernen de manera abstracta, a partir de una filosofía sobre la memoria y de una teoría sobre el lenguaje; el segundo, en cambio, aborda de lleno la crítica literaria de “La memoria de Shakespeare”. Queremos aclarar también que el ejercicio de la crítica no lo entendemos como una práctica que agote el sentido de un texto cualquiera. Para nosotros, este cuento de Borges no necesita ser explicado, ni traducido, ni racionalizado; no necesita ser aclarado porque qué hay más claro que él mismo. Toda obra, para nosotros, en sí es suficiente, está colmada ya de sentido en su propia experiencia. De otra manera estaríamos suponiendo un exceso de significado sobre el significante, como si en el fondo de todo acto del lenguaje residiera una zona oscura que necesitara del metalenguaje de la crítica para iluminar lo que toda palabra literaria tiene –a partir de este metalenguaje- de verdad autorizada. En “La memoria de Shakespeare” no hay zonas oscuras puesto que todo el cuento es perfectamente legible; una de las pruebas más sólidas de esta legibilidad sería la capacidad que tiene de ser repetido en otro contexto por otro interlocutor, de ser contado otra vez bajo circunstancias distintas. En todo caso, si se quiere, podría hablarse de zonas del texto estratificadas por una serie de connotaciones más densa que otras. Nuestro propósito, en cambio, se limita a señalar esa zona donde se entrecruza pensamiento, memoria y lenguaje, el cual –esperamos- se tome como una aproximación de algo que también está colmado de sentido, mientras va sucediendo, en su propia experiencia. “La rosa sin porqué florece porque florece”, escribe Angelus Silesius.

## I. REFERENCIA. QUÉ.

Sin referencia un recuerdo no es un recuerdo, es sólo imaginación. Basta el vínculo que el referente guarda con el tiempo para que la memoria sea memoria; este tiempo, sin embargo, reduce su posibilidad de ser a ser pretérito, puesto que recordar el futuro tampoco sería recordar, seguiría siendo imaginar. Suficiente entonces, también, es definir el recuerdo por el vínculo que guarda con un objeto del pasado, definición que reduce el carácter del recuerdo a un carácter objetal; el problema radica, empero, en la ausencia como rasgo distintivo de todo objeto al que la memoria hace referencia.

Aduciremos a lo largo de este capítulo que el carácter objetal del recuerdo es un carácter compartido por el lenguaje, cuya prueba irrefutable es la naturaleza denotativa de toda palabra. Con nuestros argumentos, sin embargo, veremos el mismo problema que el de la memoria y el del rasgo distintivo de su referente, la ausencia. A pesar de estar ausente, no obstante, sostendremos que un referente lingüístico está definido por el lazo que alguna vez tuvo con el presente y con la presencia, puesto que suponemos que algo no llega al lenguaje sino hasta que se lo experimenta y hasta que esa experiencia se ve compartida con los otros. O viceversa.

En este capítulo, finalmente, nos avocamos a explicar el inextricable vínculo que la problemática de la memoria como imaginación guarda con la problemática del lenguaje y su referente; habremos de recorrer, para ello, las reflexiones de Paul Ricoeur sobre la tesis platónica de la memoria hasta llegar a la tesis de Roland Barthes sobre la denotación. Para ello, nos será útil pensar el fenómeno de la descripción, puesto que si de algo estamos seguros es que dentro de esta tipología discursiva la representación de un objeto cualquiera

posee una ilusión referencial mayor respecto a otros universos lingüísticos. Por último, “La memoria de Shakespeare” será analizado bajo estas premisas.

\*\*\*

Parece que la sentencia de Michael Riffaterre sobre la referencia del lenguaje no hizo sino actualizar lo que Platón había dicho cientos de años antes a propósito de la referencia de la memoria: “*Le référent* –escribió Riffaterre- *est l’absence que la présence des signes supplée*” (1982: 92). No hizo sino actualizar porque, aunque lo diga de manera visualmente lacónica, la palabra “referente” únicamente repite la vieja metáfora de la huella que –según Ricoeur (2008)- podemos leer ya en el *Teeteto* y en *El sofista*. Esta metáfora de la huella, la cual desde nuestros tiempos y desde nuestra geografía llamaríamos impronta mental o huella mnésica, cuya imagen evocada por Platón es el dejo en un bloque de cera de algo que sucedió en el pasado, si bien es una metáfora, no por ello cubre lo que ésta representa. Más aún: su representación metafórica es parte del mismo referente.

La virtud de la sentencia de Riffaterre es que en ella se ve cifrado el enigma que comparten el lenguaje y el recuerdo, el cual es el responsable de que nuestra cultura haya interpretado la memoria como imaginación, por un lado, y la palabra como un signo arbitrario, por otro. La relación entre ambas interpretaciones guarda, en este sentido, un espacio común que permite afirmar del lenguaje y del recuerdo un carácter productor más que reductor de sentido, un carácter desligado de toda imagen previa y consumado en su propia autarquía, como si el vínculo de ambas con su referente fuera un vínculo más afín a la imagen de dos espejos encontrados que de un mero reflejo. Nosotros, en este capítulo, intentaremos vindicar la posición contraria.

Para ello habrá que esclarecer que si las cosas, para ser recordadas, no están, la definición de toda imagen mnemónica queda establecida como doblemente distinta, a su

vez distinta de lo presente (anterior) y distinta de la presencia (ausente). Diremos que toda la problemática de la erística radica en esta definición. A la cual se suma la de la verdad o fidelidad del recuerdo, pues ¿cuál puede ser la verdad de la memoria si la presencia de su condición esencial, su relación con el pasado, no puede sino revelar la ausencia de las cosas, revelar, tautológicamente, que el pasado ya no está? ¿No es entonces la memoria la que nos pone en contacto con la ausencia de las cosas mediante la imagen presente de su presencia desaparecida? Y, en todo caso, ¿cómo persiste esa ausencia de las cosas –o lo que es lo mismo: ese pasado suyo irrevocable?

Hay dos posturas. Ambas –señala Ricoeur (2008: 57 – 66)- son rasgos irrecusables de la memoria. La primera recibe el nombre de “reflexividad”, y la comprendemos justificada por una mirada presa en su interioridad; la segunda, en cambio, recibe el nombre de “mundaneidad”, y la comprendemos argumentada por una mirada puesta en el exterior. La primera –que retomaremos más adelante, en nuestro tercer capítulo- se refiere al sujeto como deixis de referencia de sus propios recuerdos. La segunda, en cambio, se refiere al lazo que el sujeto establece con lo que está más allá de su deixis de referencia, lo cual es eminentemente el espacio que éste habita. La primera postula que no recordamos un momento por las cosas que sucedieron, sino que únicamente recordamos lo que pensamos, sentimos y experimentamos en el momento en que esas cosas sucedieron. La segunda, en contraposición, sostiene que esas cosas son indicadores externos, depositarias de nosotros mismos, en donde la memoria “tiene lugar” y, por lo tanto, nos remiten a aquello que pensamos, sentimos o experimentamos en esas mismas circunstancias.

¿De qué nos acordamos entonces –se pregunta Ricoeur-, de la afección original o de la cosa de donde ésta procede? A lo cual responde: “Si es de la afección, no es de una cosa ausente de la que uno se acuerda; si es de la cosa, ¿cómo, percibiendo la impresión,

podríamos acordarnos de la cosa ausente que no estamos percibiendo? Con otras palabras: ¿cómo, al percibir una imagen, puede uno acordarse de algo distinto de ella?” (2008: 35) En este sentido, la categoría de la similitud entre las cosas recordadas y las cosas percibidas parece dar solución a la pregunta, aunque genera el enigma de la alteridad. Nosotros añadiremos: ¿no es acaso el vínculo entre la cosa y la afección lo que constituye el objeto de nuestros recuerdos, cuya prueba irrefutable sería el reconocimiento de tal o cual recuerdo como mío?

Lo dejamos a manera de duda porque desde que el pensamiento al respecto tiene historia el problema representa una aporía. Por esta razón, en el “Esbozo fenomenológico de la memoria” que realiza Ricoeur (2008: 40 – 66) argumenta una serie indivisible de paralelos en pleno juego dialéctico, imbricados los unos con los otros, de la cual ya hemos mencionado los dos que competen al problema que estamos intentando dilucidar. Para continuar este camino emprendido nos gustaría ahondar un poco más en el término que Ricoeur acuña como “mundaneidad”; nos gustaría ahondar un poco más en este término en específico porque en su explicación podremos encontrar una prueba irrefutable del carácter referencial del recuerdo, el cual –esperamos mostrar- no está preso en su propia autarquía.

Este término –explica Ricoeur- se refiere “a las situaciones mundanas en las que se vio, se sintió, se aprendió”. Y puntualiza: “implican el propio cuerpo y el cuerpo de los otros, el espacio vivido, en fin, el horizonte del mundo y de los mundos, bajo el cual aconteció” (2008: 57). No es por descuido que en el habla cotidiana digamos de algo que sucedió que “tuvo lugar”. El cuerpo constituye, en este sentido, el punto cero que origina toda datación, lo que llamamos líneas atrás “deixis de referencia”. No sólo eso: también constituye un lugar primordial, el aquí, respecto del cual todos los otros lugares están allí. No estamos lejos de las reflexiones de Bergson en *Materia y memoria* (2006) según las

cuales el cuerpo es una imagen privilegiada porque no sólo siente afecciones sino porque realiza acciones, porque interactúa con las cosas y porque interactúa con los demás cuerpos. El cuerpo constituye el “aquí” y el “ahora” que representan fechas absolutas, no meras abstracciones. También constituye –y esto es fundamental- el lugar en donde los otros cuerpos han dejado su impronta; si retomáramos la metáfora platónica del bloque de cera diríamos que es en el propio cuerpo en donde están impresas –marcadas, labradas- las huellas y los surcos de las cosas y de los demás sobre nosotros.

La posición contraria, en cambio, presupone que el vínculo entre una representación cualquiera –mnemónica o lingüística, no importa- y el signo que la evoca es un vínculo arbitrario cuyas polaridades no guardan una relación isomorfa, como si su naturaleza fuera una naturaleza de exclusión mutua. Esta posición –la cual tendrá su debida apología en nuestro último capítulo-, está ubicada en un estado histórico de signos –*episteme*, lo llamaría Foucault- que no concede que el pensamiento esté depositado en las cosas que refiere; este estado histórico de signos también presupone que su constitución se encuentra reducida de manera binaria, analíticamente dispuesta en la polaridad significado-significante. Recordemos, sin embargo, que en el siglo XVI la signatura y lo que ésta designaba eran exactamente de la misma naturaleza, sólo diferentes en tanto a la ley de distribución que obedecían. Ambas –señala Foucault (1968: 34 – 42)- estaban depositadas en el mundo y formaban, a la vez, parte de él, porque las cosas mismas ocultaban y manifestaban su enigma como un lenguaje y porque las palabras se proponían a los hombres como cosas que había que descifrar.

Tengamos en cuenta, por lo tanto, que la referencialidad en la historia del pensamiento no siempre tuvo el mismo estatuto. Antes (al menos en la prehistoria de nuestra modernidad) la relación entre el hombre y las cosas estaba definida por una

mediación que no suponía entre sí un carácter discreto, sino que mantenía una imbricación mutua, continua, guardada en su interior por una pertenencia recíproca. La noción que aseguraba esta mutua pertenencia Foucault la denomina “coyuntura” (1968: 49), y tenía la capacidad –mejor aún: la naturaleza- de entrecruzar de manera indefinida lo que era visto y lo que era escuchado, por lo tanto también lo que podía ser visible y lo que podía ser enunciable, tenía la capacidad, en fin, de entrecruzar las palabras dichas y, a su vez, la contemplación de las cosas. En la ideología de nuestro tiempo, en cambio, la relación entre el referente y la palabra que lo representa parece guardar una resistencia contra el sentido, como si por una exclusión de derecho la inteligibilidad fuera opuesta a las cosas, de las cuales se supone caos, mutismo e impermeabilidad. Al igual que esa otra mitología que supone que la “vida real” no puede, en sí misma, ser narrada sino que toda narración es un instrumento parásito y “artificial” que va a superponerse a la dispersión de nuestras acciones para que éstas puedan existir y, sólo así, ser comprendidas. De esta virtualidad del lenguaje hablaremos en nuestro tercer capítulo, pero antes diremos –siguiendo a Ricoeur- que acción y narración son dos conceptos indivisibles, lo cual muestra, en el fondo, el carácter circular de una tesis que concibe que toda mimesis es también poiesis; esto lo haremos –todo a su tiempo- en nuestro siguiente capítulo.

Por lo pronto avoquémonos a resumir los postulados de Ricoeur a propósito de la referencia de toda narración, los cuales comprenden la referencia del lenguaje y –en el fondo, aunque de manera indirecta- también la referencia de la memoria. Esto sucede porque la propuesta de la “triple mimesis” de *Tiempo y narración I* (2007) es en realidad una hermenéutica general de los signos y una propuesta integral en torno al sentido. Ricoeur inicia diciendo: “Aptitud para comunicar y capacidad de referencia –y éste es su presupuesto de base- deben plantearse simultáneamente” (150). Lo cual le permite llegar a

la siguiente conclusión: “toda referencia es correferencia, referencia dialógica o dialogal” (150). Esto significa que todo acto del lenguaje, en tanto acontecimiento, no se reduce a la correlación inmanente significado-significante dentro de un sistema cualquiera; más bien todo acto del lenguaje –insistimos: en tanto acontecimiento- presupone no sólo un interlocutor, figura que señala que ese acto del lenguaje siempre está destinado a alguien, sino que además tiene como origen una experiencia y la necesidad de llevarla al lenguaje para compartirla. Podríamos concluir entonces que la significación del lenguaje no está sólo en el sentido de lo dicho, sino también, por medio de éste, en su referencia: en la experiencia que la referencia lleva al lenguaje y, en último término, en “el mundo y su temporalidad que despliega ante ella” (2007: 150).

Se confirma con esto el juicio que hace Benveniste sobre la arbitrariedad del signo lingüístico cuando analiza las propuestas de Ferdinand de Saussure a la luz de unas cuantas décadas de su aparición: “Para el sujeto parlante –escribe Benveniste en 1939- hay entre la lengua y la realidad adecuación completa: el signo cubre y rige la realidad; mejor: *es* esta realidad” (1971a: 52). Se confirma también el carácter objetual de la memoria, pues se confirma que recordar no sólo es acordarse de uno mismo, sino –en su modo más transitivo- acordarse de algo, acordarse de la experiencia producida por nuestro contacto directo –corporal, “mundano”- con las cosas. Esta doble confirmación apunta a una tercera, la cual constituye toda la empresa de lo dicho en este capítulo, pues ilumina un espacio común compartido tanto por el lenguaje como por el recuerdo en donde se ubica el enigma –y, a la vez, la solución- de la relación entre el hombre y el mundo, de la relación entre la imagen de las cosas y las cosas mismas. Se confirma, en pocas palabras, el carácter denotativo de cualquier representación.

Para entender este carácter, sin embargo, no es suficiente formular su afirmación; para entenderlo es necesario retomar la discusión emprendida por el estructuralismo a propósito de la dicotomía denotación/connotación, la cual se ve resumida en las reflexiones que Roland Barthes apunta para *S/Z* (1980). En este libro, Barthes habla de la denotación como un mecanismo cuyo movimiento distintivo despliega un lugar que parece ser el principio del sentido o la significación, cuando en realidad –sostiene Barthes– es el último. La denotación, a la luz de este juicio, sería (como el reflejo de un reflejo) un sentido secundario: no ya el principio o el final de la lectura, no ya un sistema diferente a la connotación, sino una operación más de ésta, la cual estaría definida como “una relación, una determinación, una anáfora, un rasgo que tiene el poder de referirse a menciones anteriores, ulteriores o exteriores, a otros lugares del texto (o de otro texto)” (5).

La contradicción a la que se enfrenta este razonamiento es la definición de uno u otro sistema bajo la óptica de un sentido secundario, en principio porque la pregunta evidente que desata es secundario en referencia a qué. No obstante, una explicación más profunda remite otra vez a la disposición del saber en un estado histórico de signos que supone que las palabras o cualquier tipo de representación no está depositada en su referente. Tiene que ver, en última instancia, con la presuposición que el campo conceptual barthiano de la denotación establece como noción de signo, el cual tiene su raíz en una noción instaurada por el siglo XVII. La noción de la que estamos hablando, de la cual entonces las reflexiones de Roland Barthes son herederas naturales, es consecuencia de la reducción de un sistema tripartita a uno binario cuyos componentes, significado y significante, incorporaron la noción de “coyuntura” que ya hemos mencionado. Esta reducción implica, como también hemos dicho, una ideología que supone que las cosas no tienen un vínculo verdadero con las palabras que las significan, sino todo lo contrario. Este

vínculo entonces –que quede claro: para nuestro pensamiento, para el que tiene nuestra edad y nuestra geografía- es discontinuo y arbitrario por una razón: en el orden del saber –insistimos- la disposición ternaria modificó su estructura y en esa modificación la coyuntura que se encargaba de relacionar de manera verdadera un signo con una representación perdió su lugar y, en consecuencia, comenzó a ocupar el espacio del significante. Que haya existido la posibilidad de pensar el signo como algo arbitrario, en principio, indica que la relación que éste mantenía en la época clásica con su contenido ya no estaba asegurada a partir del siglo XVII dentro del orden mismo de las cosas. No sólo eso: esta organización binaria del signo originó la posibilidad de desdoblarse y superponerse, originó –digamos- un nuevo espacio de representación capaz de contener la noción de concatenación de sentidos, la noción, en pocas palabras, autorreferencial del lenguaje; pero hay que subrayar que la característica fundamental de este nuevo espacio creado por la conjunción del significante y la coyuntura fue –como argumenta Foucault (1968: 69 – 73)- que sólo pudo pensarse bajo la noción de la representación.

Esto quiere decir que la noción barthiana de la denotación como una operación connotativa, la cual –como hemos dicho- se propone como una superposición y un desdoblamiento necesario de sentidos, está condicionada por un presupuesto de orden epistemológico en el cual sólo es pensable lo representable. Y el punto crucial es que la experiencia, a la vez origen y destino de toda representación –mnemónica o lingüística, según sea el caso-, no tiene cabida dentro de este presupuesto.

Sin embargo, decir que el pensamiento de Barthes es consecuencia directa del pensamiento del siglo XVII es ignorar, al menos, un estadio intermedio que –según Foucault (1968: 288 – 294)- está ubicado en el siglo XIX y en el cual el lenguaje se ve convertido en objeto; este estadio intermedio instituyó, fundamentalmente, la disyuntiva entre un modelo

de conocimiento que nos permitía creer en la existencia del sentido y entre el descubrimiento del significante, que comenzó a comprometerlo y a interrogarlo. También instituyó, como consecuencia, un modo de pensar la representación como un fenómeno capaz de mantenerse a sí misma de manera aislada y de darse, a la vez –para nuestra ideología- continuidad fuera de sí. En todo caso una cosa es clara: que es la figura de la concatenación la que permite a la vez pensar la dicotomía barthiana de la connotación/denotación y pensar la representabilidad del signo en el siglo XVII.

El nombre propio se encuentra, a este respecto, en un lugar paradójico para pensar la representación. En principio porque se lo puede pensar como una categoría lingüística sólo con valor referencial, es decir, puramente denotativa. No obstante –y he aquí la paradoja- también se lo puede pensar como una categoría lingüística cuyo valor está dado por una serie de connotaciones, es decir, según la definición de Luz Aurora Pimentel, como “un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados” (2001: 29). El mismo Roland Barthes refiriéndose a la obra de Proust –y aquí los argumentos de Barthes señalan una salida frente a la dicotomía denotación/connotación- lo había definido como la forma lingüística de la reminiscencia, arguyendo tres distintas propiedades: primero, se define por el poder de esencialización (puesto que no designa más que un solo referente), luego, por el poder de citación (puesto que se puede convocar a discreción toda la esencia encerrada en el nombre, profiriéndolo), y por último, por el poder de exploración (puesto que se “desdobla” un nombre propio exactamente como se hace con un recuerdo) (1973b: 176). De esta manera, la forma del lenguaje que acabamos de mencionar (que Barthes llama tan adecuadamente la forma lingüística de la reminiscencia) condensa los problemas que sobre

la referencialidad –lingüística o mnemónica, no importa- la historia de nuestro pensamiento se ha encargado de organizar.

Una perspectiva diferente sobre la referencialidad, en todo caso, sugerimos que puede abrirse a partir de pensar estos tres poderes que Barthes menciona a propósito de la obra de Proust y el nombre propio, los cuales, en resumen, asumen que un recuerdo o una palabra no tiene por tarea sustituir a su referente sino configurarlo, configurar, al menos, la experiencia que hizo nacer su representación. Esta perspectiva tiene el valor poético que confía en el lenguaje y en su capacidad de síntesis, tarea opuesta a la rutina de la duda y del análisis, tarea opuesta a la idea occidental que piensa que lo que está oculto siempre es más verdadero que lo que es visible. Podemos concluir entonces que mientras se contemple la experiencia que origina y da cierre tanto al lenguaje como a la memoria, un recuerdo y una palabra tendrán un carácter referencial. *O mejor aún: esa experiencia será su referente.*

\*\*\*

Una descripción es la representación verbal de un espacio. En tanto representación, la ilusión de realidad que genera toda descripción es tal que leer parece ser ver. Esta ilusión, sin embargo, está condicionada por los límites de un texto, principalmente por las distintas formas del lenguaje que hay en él. Nombres comunes, nombre propios y adjetivos –todos interrelacionados por la sintaxis- son suficientes para evocar un mundo y para sugerir los objetos que lo habitan. De estas formas lingüísticas, quizá el que mayor valor referencial tenga sea el nombre propio; en esta forma lingüística hay, empero, una distinción pertinente, la cual comprende que el referente sea o bien instituido por el texto mismo –por lo cual se le llamaría nombre propio con referente intratextual-, o bien que el referente sea anterior al texto –por lo cual se le llamaría nombre propio con referente extratextual.

El espacio de “La memoria de Shakespeare”, sin embargo, no está construido a base de una descripción cuyos nombres propios tengan un referente intratextual. Pretoria, Londres, Lahore, Lübeck, el Oriente, Stratford-on-Avon, Bremen, todos estos nombres tienen en común la verificabilidad afuera de “La memoria de Shakespeare”, puntualizamos: en el imaginario colectivo. Que el cuento evoque lugares extratextuales implica dos cosas: primero, que no los instituye sino que los reconstruye; y segundo, que el estatuto de estos lugares depende y se consume –tanto en el cuento como en el lector- gracias a un bagaje anterior a su enunciación (que es la narración en su totalidad) de carácter anónimo y colectivo, sobra decir.

La categoría del espacio es entonces interesante de analizar por dos motivos. En primer lugar porque representa perfectamente, en el terreno de la ficción, lo que dijimos páginas atrás sobre uno de los fenómenos que comprueban el carácter objetual de la memoria, la “mundaneidad”. Y, en segundo lugar, porque a partir de pensar el universo material o el espacio narrativo dentro del cual se desenvuelve el cuento podemos ver que “La memoria de Shakespeare” más que solucionar el problema de la referencialidad, sólo lo sugiere y lo expone. Podríamos decir, bajo la lógica de Ricoeur, que responde poéticamente a la aporía de la referencia.

Podríamos decir también que este espacio fictivo está condicionado por cuestiones genéricas que, si se quiere, determinan la estructura y el estilo del cuento; no obstante, una lectura más atenta da cuenta de la funcionalidad de sus recursos descriptivos, de su valor simbólico y de su carácter literario. Empecemos por mencionar que del cuento en su totalidad, a excepción de la propia escritura, no hay un espacio que asegure el origen vocal que lo erige, restringe y selecciona. Esto quiere decir que la geografía desde la cual habla o escribe el protagonista no está atestada dentro de su propio discurso. También quiere decir

que el plano cartográfico del cuento está dado sólo por algunos nombres de ciudades: Pretoria, Londres, Lahore, etcétera, nombres cuya característica primordial es que son nombres propios que tienen un referente extratextual.

Una cosa, sin embargo, es clara y podemos resumirla en una sentencia: que el espacio que circunscribe “La memoria de Shakespeare” es un espacio exiguo. Una explicación de esta exigüidad se podría encontrar en una generalización como la siguiente: todo cuento, por razones genéricas, describe de manera lacónica cualquier espacio. Esta explicación, no obstante, justifica de manera exógena un recurso textual. Omite decir, además, que es un espacio que desatiende el sentido de lo visible. Esta omisión es grave si se considera que Hermann Soergel es parcialmente ciego y que es la única fuente de información narrativa dentro del cuento. Omite decir, por último, que es una fuente de información que no sólo desatiende el sentido de lo visible sino que precisamente por tener representaciones visiblemente lacónicas privilegia la palabra y pone de lleno al lenguaje como centro y objeto. Este encuentro del lenguaje consigo está manifiesto en el cuento mismo por medio de un recurso constante en la obra de Borges, un recurso autorreferencial o –como diría Ana María Barrenechea (1975)- autoanalítico:

Ya habrá advertido el lector el rasgo común de esas primeras revelaciones de una memoria que era, pese al esplendor de algunas metáforas, harto más auditiva que visual. (394)

Esta exigüidad espacial, como hemos dicho, está evocada gracias a nombres propios cuyo referente es extratextual. Otro tipo de espacios –los únicos- están dados a partir de la forma más simple de describir, a partir de nombres comunes. Estos espacios son espacios fictivos solamente intratextuales, son el “decorado”, la “escenografía”, son el “efecto de realidad”

barthiano (1987) que, por su estructura meramente analógica, parecen no tener significación alguna más que poblar de objetos la narración. Todo esto sería invariable si no existiera la descripción de la estación de Bremen; ésta es su transcripción:

Empecé a no entender las cotidianas cosas que me rodeaban (*die alltägliche Umwelt*). Cierta mañana me perdí entre grandes formas de hierro, de madera y de cristal. Me aturdieron silbatos y clamores. Tardé un instante, que pudo parecerme infinito, en reconocer las máquinas y los vagones de la estación de Bremen. (396)

Sería invariable la estructura “insignificante” de este recurso textual si no fuera porque esta descripción en particular tiene un movimiento inverso al habitual. Toda descripción se define generalmente como la expansión textual de un nombre, como el análisis o la descomposición de un objeto en una serie predicativa que pone en equivalencia uno y otro término, según Luz Aurora Pimentel (2001). La descripción de la estación de Bremen no sólo es la más prolífica en el cuento sino que en primer lugar analiza y después nombra, primero descompone y enseguida sintetiza. En este sentido no es la construcción de un espacio sino su deconstrucción. Y lo que parecería la evocación de objetos visibles no es sino su obliteración, obliteración que está dada –si observamos bien- por una descripción que en realidad es táctil: “formas de hierro, de madera y de cristal” son adnominales que funcionan como adjetivos, es decir, como particularizantes de un concepto bastante ambiguo y, de paso, bastante palpable: la *forma* de las cosas.

Esta exigüidad espacial guarda, sin embargo, un paralelo opuesto: pues frente a ella se contraponen, de manera simétrica, una plétora de nombres propios. Esta plétora no tiene lugar en el aspecto espacial del mundo narrado ni en el universo material o cartográfico. Esta plétora se constituye de la referencia constante a la cultura literaria universal: bien las

Eddas, el cantar de los Nibelungos, Victor Hugo, Spinoza, De Quincey, Goethe, Chaucer, Chapman, Spenser, Christopher Marlowe, San Agustín o, claro, los pormenores de la vida y obra de Shakespeare. Parece entonces que el abanico de nombres propios –los cuales, recordemos, son las formas lingüísticas con mayor valor referencial- no se despliega en la zona espacial del cuento sino en una zona que tiene que ver profundamente con la literatura. Queremos proponer entonces que el espacio que configura “La memoria de Shakespeare” más que ser un espacio exiguo es ante todo un espacio literario, y sus recursos están dados por medio de la traducción, la citación, la escritura y la postdata, el autoanálisis, por la filología, por la constante reflexión desde el pensamiento literario y por la mención recurrente de obras literarias.

Esto nos hace pensar que si el objeto de la literatura puede ser la misma literatura – o, si se quiere, el lenguaje de que ésta está hecha- el carácter referencial que hemos vindicado a lo largo de este capítulo quedaría dispuesto entre interrogantes. Interrogantes que se preguntan hasta qué punto existe la denotación de un objeto y hasta qué punto el lenguaje es imitación o fundación, descripción o prescripción. Estos mismos interrogantes se preguntan hasta qué punto hay recuerdos y no sujetos que recuerdan, hasta qué punto recordar es acordarme de mí y, por lo tanto, cuáles son los límites entre mi memoria y yo. Si no es un referente temporal o un objeto del pasado, recordar no es más que imaginar y hablar es sólo decir que digo. Propusimos en el transcurso de estas páginas el espacio como categoría que responde de manera natural. Pero la ingenuidad no nos lleva a pensar en este espacio como un espacio mediatizado por una mirada positiva, productora más que reductora de sentido. No. Pensamos este espacio en relación con un cuerpo que lo mide, lo toca y lo percibe, irreductible quizá al lenguaje como lenguaje, pero reductible, al menos, al vínculo de éste con la experiencia que lo ha instituido.

\*\*\*

Si la mención de una representación mnemónica o lingüística es una operación descriptiva o solamente una reescritura es, entonces, el problema al que ahora nos enfrentamos. “La memoria de Shakespeare” abre la discusión de este tema porque su protagonista, Hermann Soergel, al tener dos memorias tendría dos experiencias que la originan. Esto tiene como base, nada menos, la negación del tiempo, la cual evaluaremos en nuestro próximo capítulo. “De Quincey –leemos en nuestro cuento- afirma que el cerebro del hombre es un palimpsesto. Cada nueva escritura cubre la escritura anterior y es cubierta por la que sigue, pero la todopoderosa memoria puede exhumar cualquier impresión, por momentánea que haya sido, si le dan el estímulo suficiente” (394). Parece que con esta sentencia Borges abre la posibilidad de pensar tanto un recuerdo como algún fragmento del lenguaje, de la literatura, como algo ya dicho, ya recordado. Es más: la memoria, de entrada, es propuesta como escritura. Esto es, en el fondo, el tema que estamos intentando esclarecer.

## II. CONFIGURACIÓN TEMPORAL. CÓMO.

El problema del tiempo es menos un problema de raíz que de justificación. Hablar sobre él siempre es una tarea difícil. Lo es porque derivar una fenomenología pura es un camino imposible. En sí mismo el tiempo constituye un punto ciego; únicamente se nos presenta visible fuera de sí, representado como sus huellas. Sólo éstas podemos reconocer. Y la escritura es una emblemática, de cuya imbricación recíproca no tenemos duda: la pertenencia, sabemos, siempre será mutua, adecuada.

De la memoria cabe decir lo mismo. Mencionamos en el capítulo anterior que el pensamiento filosófico la emparentaba con la imaginación; mencionamos también que la única distinción posible era su referente. Ya Ricoeur había señalado que la mayor aportación de Aristóteles en este campo era apuntar justamente el carácter indiviso del recuerdo frente al tiempo, que leemos en la lacónica sentencia de *De memoria et reminiscentia*: “La memoria es del pasado”.<sup>2</sup>

En el presente capítulo ensayamos una explicación de este inextricable vínculo, y lo hacemos a partir de tres estadios: a) primero, a partir de la expresión gramatical de tiempo prototípica escogida por la ficción; b) luego, a partir del concepto de trama que estatuye Ricoeur desde la *Poética* de Aristóteles, el cual relacionaremos con el de narratividad, de Greimas; c) y por último, a partir de “La memoria de Shakespeare”, es decir, a partir de lo que la propia ficción tiene que decir (aparte de lo que ya dice).

\*\*\*

---

<sup>2</sup> Citado por Ricoeur, 2008: 33.

Hay un estrecho vínculo entre la expresión gramatical de tiempo prototípica de la escritura de ficción y todo acto de memoria: ambos hacen referencia al pasado.<sup>3</sup> Recordemos que todo recuerdo, desde Aristóteles, se define bajo los parámetros de una marca temporal que lo distingue de manera inequívoca, esta marca temporal es la anterioridad. Todo recuerdo es un recuerdo porque sucedió en un pasado anterior al presente, que es el tiempo en el que ese momento del pasado aparece no ya como hecho, sino que reaparece como recuerdo. Esta anterioridad, observemos, no está definida de manera intrínseca; su definición se establece más bien de manera relacional, por el vínculo que guarda con el presente.

Esta definición es el desenlace natural de un pensamiento que concibe un tiempo desfasado de manera tripartita: que ignora la idea habitual de un presente, un pasado y un futuro, y que propone un presente de las cosas pasadas (la memoria), un presente de las cosas presentes (la visión o la atención), y un presente de las cosas futuras (la expectación). Esta definición también es el desenlace natural de un pensamiento cuyo objeto ha quedado fuera de su campo de visión porque no puede sujetarlo de manera aislada; es una definición que necesita relacionar el *antes* con el *después* porque no puede pensar el tiempo por sí mismo. Es el desenlace natural de un pensamiento que no puede pensar el curso de su objeto, tan sólo sus rastros.

Inherente a la esencia de la memoria, entonces, la noción de distancia temporal es la única condición que permite realizar la distinción entre memoria e imaginación. Escribe Ricoeur: “No tenemos nada mejor que la memoria para significar que algo tuvo lugar, sucedió, ocurrió *antes* de que declaremos que nos acordamos de ello”. Y líneas atrás: “Si se puede criticar a la memoria su escasa fiabilidad, es precisamente porque es nuestro único

---

<sup>3</sup> Tenemos en cuenta que hay ejemplos narrativos que buscan lo contrario, estos generalmente de índole experimental; aquí nos atenemos estrictamente a un modelo prototípico.

recurso para significar el carácter pasado de aquello de lo que declaramos acordarnos”. Y por último: “Nadie pensaría en dirigir semejante reproche a la imaginación, en la medida en que ésta tiene por paradigma lo irreal, lo ficticio, lo posible” (2008: 40 – 41).

Lo irreal, lo ficticio, lo posible, sin embargo, encuentra su forma de expresión en el mismo tiempo pasado que la memoria hace referencia, al menos en su modo narrativo. Pero, ¿es verdaderamente esta referencia una referencia compartida? En otras palabras, ¿es el tiempo pasado el mismo expresado por la ficción que el significado por la memoria?, ¿o acaso es otro, acaso el tiempo ficticio no es tiempo? Esta pregunta se la hacía Roland Barthes algunas décadas atrás, y con él todo el pensamiento estructuralista. En su “Introducción al análisis estructural de los relatos” (1974) se cuestionaba si detrás del tiempo del relato existía una lógica intemporal; es decir, si es una condición necesaria que toda historia o todo relato se ancle y se arraigue en el tiempo, el que supondríamos su materia constituyente; o bien, que el tiempo exista en el relato sólo funcionalmente, como elemento de un sistema semiótico, no perteneciente al discurso, sino únicamente al referente. Escribe Barthes: “Desde el punto de vista del relato, el tiempo no existe”. Y líneas adelante arguye: “El ‘verdadero’ tiempo es una ilusión referencial”, que sentencia con el decimonónico adjetivo: “realista” (23 – 24).

Ya desde *El grado cero de la escritura* (1973: 35 – 46), Roland Barthes razonaba que la función del tiempo en el discurso sólo era la de establecer una noción de orden, y con ello propagar toda una jerarquía en el imperio de los hechos. El problema es que lo hace de manera inadvertida e instaura todo un sentido de la causalidad, que a la vez lo reduce y lo produce. No dice tanto: “En el principio era el Verbo”, sino “en el Verbo era el principio”. Este tiempo, por lo tanto, es un tiempo sin espesor cuya realidad no es absurda ni misteriosa: es clara y coherente, capaz de vincular una causa y una consecuencia, capaz

de volver el mundo en un mundo legible. “Ya no está encargado de expresar un tiempo – resume Barthes-. Su papel es el de llevar la realidad a un punto y abstraer de la multiplicidad de los tiempos vividos y superpuestos, un acto verbal puro, liberado de las raíces existenciales de la experiencia y orientado hacia una relación lógica con otras acciones” (36).

¿Debemos reconstruir entonces nuestra hipótesis y decir que el tiempo significado por la memoria y el tiempo expresado por la literatura son dos tiempos distintos: es decir, no son el mismo tiempo?, ¿debemos asumir acaso que el uso del pasado en toda narrativa sólo supone una connotación de la literalidad del relato más que una denotación del pasado?

No. Según la tesis de Paul Ricoeur, entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana hay una correlación profunda que no es puramente accidental. Y aun más: “El tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal” (2007: 113). Por esta razón Borges escribe al final de su “Nueva refutación del tiempo” una palinodia: “*And yet, and yet...* – escribe Borges- Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos”. Afirma: “El tiempo es la sustancia de que estoy hecho” (2010: 157 – 158).

Frente a la aporía del no ser del tiempo, que se resume burdamente en ser un presente que no sobrevive el instante, Paul Ricoeur insiste en que la poética de la narratividad es la que le responde y corresponde. Que la forma que haya encontrado la narrativa para expresar su temporalidad sea el pasado no niega su condición de categoría discursiva; pero no se limita a ella. Una cosa es el carácter gramatical de tiempo de la

instancia del discurso y otra cosa es la significación de ese carácter, que es la relación entre la instancia del discurso y el discurso mismo: entre el discurso como objeto y los objetos que refiere el discurso.

Además, si la conjugación en pasado sólo significara una pauta lingüística para entrar de lleno en el mundo fictivo, ¿por qué conservaría entonces la marca temporal de lo anterior?, ¿la negación de la temporalidad del lenguaje no procede acaso de las condiciones de enunciación que la observan?, ¿no debería entonces reconsiderarse su causa primigenia, la mirada acrónica derivada del estructuralismo?, ¿de dónde viene esa mirada sin tiempo, me pregunto? “La ficción –insiste Ricoeur- realiza continuamente el paso entre la experiencia anterior al texto y la posterior”. Y puntualiza: “El sistema de los tiempos verbales, por autónomo que sea con respecto al tiempo y a sus denominaciones corrientes, no rompe en todos los aspectos con la experiencia del tiempo. Procede de ella y a ella vuelve, y los signos de esta filiación y de este destino son indelebles” (2004: 489).

La afirmación anterior implica toda una hermenéutica del mundo, de las palabras y las cosas, de la literatura y las acciones que retrata; justifica, en resumen, toda una postura frente al problema de la mimesis. Toda narración es el retrato de un mundo de acción humana. Y la acción humana siempre está mediatizada por el lenguaje narrativo: decir que está mediatizada es decir que la inteligibilidad del concepto de acción depende de su articulación en un modo narrativo, y que la narración sólo puede articular lo que la inteligibilidad del concepto de acción figuró en el campo anterior a la narración misma. Es decir también que existe una prefiguración y una refiguración de las acciones, mediadas por la configuración que ellas mismas representan. Es esta configuración lo que postulamos como trama.

Nuestra definición parte de Paul Ricoeur y las reflexiones de Aristóteles sobre la tragedia, quien la define en la *Poética* como “una acción llevada hasta su término, que forma un todo y tiene cierta extensión”<sup>4</sup>. Anotemos que es desde la noción de extensión, desde la noción de un todo cercado por ciertos límites, desde donde se deriva la noción de principio de una historia, de un medio y de su final constituyente: que pueda desplegarse de manera tripartita nos hace concluir el evidente paralelismo que guarda con la noción de temporalidad. Precisemos con una analogía del campo de la lingüística: el concepto de trama tiene como cimiento la operación que hace desplegar en el orden sintagmático, el orden previo de los paradigmas.

Los paradigmas son acontecimientos dispersos que encuentran su concatenación en el sintagma que comprende toda narrativa. La característica de base de estos acontecimientos no se limita solamente a su dispersión sino sobre todo a su silencio. Si algo hay que decir a propósito de su condición es que su naturaleza no significa nada en la medida en que por sí mismos se proponen como mudos: comienzan a hablar cuando se manifiesta su concatenación. De tal manera que su imbricación no sólo reconstruye su carácter de suceso aislado, sino que –como señala Barthes- instaura toda una noción de causalidad en su orden interno y les hace decir lo que por su constitución más profunda no podrían.

La trama –arguye Ricoeur (2007: 131 – 133)- es mediadora entonces en tres distintos sentidos:

- a) Primero, media entre incidentes individuales o aislados y una historia.

---

<sup>4</sup> 50b, 23 – 24. Citado por Ricoeur, 2007: 92.

- b) Luego, integra los rasgos previos a una historia, que permiten a la vez su producción y su inteligibilidad –lo que Ricoeur llama “semántica de la acción”- y la historia misma.
- c) Y, por último, la trama es mediadora por sus caracteres temporales propios: representa las paradojas del tiempo y las resuelve no según el modo especulativo, sino según el poético.

Es menester, en este sentido, retomar la discusión a propósito del narrador como figura inherente a todo relato. Es menester porque su dilucidación puede iluminar que el acto mismo de narrar es anterior a la práctica literaria y, por lo tanto, afirmar un profundo vínculo con cualquier acto de memoria. La discusión que retomamos, sin embargo, deja de soslayo la conclusión sobre el narrador, pues lo que interesa en este capítulo es más bien plantear que el inextricable vínculo de la literatura y el recuerdo puede deberse a una noción de trama que precede incluso la noción de acción y de tiempo, o que más bien es imposible saber su diferencia.

Para ello nos gustaría resumir el concepto que Greimas plantea en su *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1982) bajo la entrada de narratividad. Bajo esta entrada se abre la discusión ya dicha, a saber, si es el narrador una condición inherente a toda narración. Greimas vindica la posición negativa. Y para ello aduce dos estructuras discursivas cuya mutua subordinación depende de una elección que no es otra cosa que una elección de corte epistemológico; esta subordinación considera que bien es la enunciación la instancia que estructura la narración, o bien es la enunciación la que depende de estructuras más abstractas y profundas que se encargan de organizar previamente la narración. Dijimos que es una elección de corte epistemológico porque la diferencia entre

ambas es una diferencia de método analítico: a una de estas estructuras sólo le concierne la enunciación y, por lo tanto, se limita a observar la producción del sentido; a la otra, en cambio, le compete la inteligibilidad en su totalidad (la “competencia narrativa”, según Greimas), la cual comprende la tríada que constituye la significación de manera entera: producción, texto, recepción.

La estructura que Greimas vindica recibe el nombre de estructura semio-narrativa y, como mencionamos, representa la existencia de organizaciones profundas que relatan acciones y acontecimientos mediados, desde su origen también, por una ética, por una cultura; esto equivale decir que son organizaciones que comprenden una significación implícita que rige a la vez su producción y su lectura. De ello se deduce que el narrador (o la enunciación) esté subordinado a esta estructura de manera natural. Que el argumento de Greimas privilegie la inteligibilidad representa la justificación de su postura, porque si, en efecto, la acción puede contarse, quiere decir que ya está articulada en signos, reglas, normas: desde siempre está mediatizada de manera narrativa.

Lo inteligible, bajo estas condiciones, sólo puede cobrar forma de relato. Se nos objetará que la narración no agota el sentido. Y nosotros diremos: en efecto, la significación no termina ahí, en el fondo el sentido jamás acaba porque es producto de todas las causas del tiempo; a ello se deba, acaso, que una cosa sea infinitas cosas y que un hombre no sea solamente un hombre. Comprendemos algo porque está estructurado a manera de relato, y esta estructura tiene su origen en una experiencia anterior que la conforma y la ordena: experiencia compartida –hay que aclarar- que precede y continúa nuestras acciones. Experiencia presentida, creo yo, en las estructuras semio-narrativas definidas por Greimas en su *Diccionario*, que apuntan a la idea panteísta de que una narración no es solamente una narración: una narración son los motivos que orillaron su producción, son las razones

de su lectura, las causas de su repetición bajo narradores distintos, la mutación de su temática, la adecuación a nuevos lectores. En otras palabras: una narración no se reduce a un texto, una narración es ante todo contexto.

Todo relato, por lo tanto, es anterior a sí mismo. Podríamos decir: las connotaciones de una historia son también sus denotaciones. O de otra manera: una historia prefigura y configura la experiencia. Que sea anterior significa que no hay nuevos relatos sino repeticiones del mismo, que erigen en alguna medida su diferencia. Que sea anterior también le impone límites a la experiencia. En “Los cuatro ciclos” Borges había señalado: “Cuatro son las historias. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformadas” (2010b: 539). Transformadas, en efecto, ¿pero transformadas por quién o por qué?

¿Acaso por la memoria, que preserva y que modifica, que elige y que redescubre, que ignora e imagina? ¿No nos indica algo acaso que una metáfora antigua diga que conocer algo es recordarlo, que encontrar es más bien reencontrar? Quizá olvidar sea imposible y de alguna manera todos somos Funes, para quien el tiempo no se desvanece, sólo continúa su curso de insomnio. En todo caso podríamos alterar la sentencia de Borges y afirmar que, en efecto, son cuatro las historias que narramos una y otra vez, pero que no son transformadas a causa de la memoria o la imaginación, sino meramente configuradas por el acto de narrar.

Al principio de este capítulo afirmamos que hay un estrecho vínculo entre la expresión gramatical de tiempo prototípica de la escritura de ficción y todo acto de memoria, pues sendos ejercicios hacen referencia al pasado; ambos rezuman la marca temporal que los distingue de manera inequívoca, la anterioridad. Olvidamos decir, sin embargo, que la literatura no agota de ninguna manera nuestra experiencia del tiempo.

Podrá agotar su representación, mas no su experiencia. Recordar no significa recordar narrativamente. Hay memorias que no están sujetas a la causalidad, hay memorias que pertenecen a un orden del saber que ya en sí es suficiente: colmado en su propia experiencia.

Recordar el sándalo, por ejemplo, no exige narrar la historia de un árbol ni la historia de quien percibe su fragancia. Puedo recordar el sabor del café sin saber que era jueves, que llovía y que estaba esperando que llegaras. Los sentimientos y los sentidos no tienen historia, o al menos en su experiencia deslindan toda posibilidad de causalidad y justificación, pues ellos mismos ya son presencia pura e inmediatez. La discusión es vieja, lo sabemos, e implica el juego que se gesta siempre entre recordar y percibir. Si no me equivoco, el primero en apuntar que diferían por naturaleza y no por meramente por intensidad fue Bergson (2006), quien aduce que el error capital es remontar la psicología a la metafísica y argumentar que la diferencia es una diferencia únicamente cuantitativa, cuando en realidad es una diferencia cualitativa. Y sin embargo añade: no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos.

No pretendemos dar resolución a esta discusión; en el capítulo pasado sugerimos la condición dual de toda imagen, que es a la vez ella misma y la copia de otra cosa. Lo que nos interesa en este momento es más bien afirmar que hay recuerdos inefables, sin posibilidad de paráfrasis. Y la paráfrasis es el rasgo que Philippe Hamon argumenta como distintivo de la literatura realista (1982: 139). El concepto de trama que esbozamos, junto con la noción de estructuras semio-narrativas, pudo hacernos ver que una historia es anterior a su enunciación, la cual sólo posibilita su actualización: nosotros afirmamos que esta actualización es de hecho el acto mismo de paráfrasis, que significa comprender algo, volver a contarlo, repetirlo e interpretarlo.

En este sentido, una historia legible es siempre una narración con posibilidad de paráfrasis, lo que hace a “La memoria de Shakespeare” un cuento realista. Veremos en el siguiente capítulo las implicaciones de esta condición. Por ahora sólo nos interesa puntualizar que la memoria significa mucho más que contar una historia. La sobrecodificación propia a la paráfrasis puede acompañar a algún recuerdo, en efecto, pero no a manera de exigencia. Un recuerdo no necesariamente es inteligible, no necesariamente está mediatizado por el lenguaje y no necesariamente tiene forma de relato. Nuestra propuesta nunca pretendió señalar que ambos compartieran una mismidad, nuestra propuesta se basó, únicamente, en señalar que *la acción humana sólo puede recordarse de manera narrativa*.

\*\*\*

Ahora nos gustaría dar paso a lo que la narrativa tiene que decir sobre su propia condición y su condición paralela, la memoria. Afirmar esto (que la literatura puede decir algo más de lo que ya dice) es afirmar (o suponer) una complementariedad semiológica en donde unos en otros los sentidos se apilan a manera de palimpsesto, el cual supone que el olvido no es la erosión de una huella temporal sino la reescritura de otro tiempo en otro tiempo en otro tiempo, en donde el olvido es imposible. Ahondaremos en ello en nuestro próximo capítulo. De momento sólo queremos decir que “La memoria de Shakespeare” aparenta ser una refutación del tiempo.

Escribimos aparenta porque desde el punto de vista de la acción constituye una refutación; pero no desde el punto de vista del tiempo. Entendemos aquí acción en el sentido aristotélico de la diégesis, es decir, como el contenido narrativo del cuento. Por tiempo entendemos una categoría discursiva limitada por la enunciación. Pretendemos con estas dos definiciones que nuestra interpretación no desborde las fronteras del texto, y

gracias a ellas podemos replantear nuestra primera afirmación: a nivel del enunciado “La memoria de Shakespeare” logra ser una refutación del tiempo, no lo logra a nivel de la enunciación.

Dijimos páginas atrás que tanto la memoria como el relato tienen como marca distintiva el tiempo pasado porque en ambos reside la expresión de la anterioridad, que es la condición que les permite ser o bien una imagen mnemónica, o bien una imagen literaria, ésta en su vertiente narrativa. Dijimos también que analizaremos el tiempo sólo como categoría discursiva. Resta puntualizar los mecanismos formales por los cuales el cuento de Borges es capaz de representar un recuerdo. Esto significa responder a la pregunta que hemos dejado de lado en estas páginas, pero que es una consecuencia lógica de lo que hasta aquí hemos escrito: ¿toda narración expresada en un tiempo pretérito es un recuerdo?

Para responder habrá que observar que la conjugación verbal que organiza “La memoria de Shakespeare” es, en efecto, una pauta lingüística que abre el mundo de la ficción a nosotros, los lectores; que propaga una lógica que ordena el mundo del relato; que cumple la función que querría Barthes de ilusión referencial; y que, en última instancia, representa la connotación de la literalidad del cuento. Y sin embargo, no por ello la expresión de la anterioridad se limitará a ser la ilusión de una anterioridad. Para describir su verdad deberá plantearse que la conjugación verbal que organiza “La memoria de Shakespeare” es ante todo la denotación de un tiempo que es inequívocamente mnemónico, y ese tiempo –como hemos insistido- es un tiempo pretérito.

Escribimos páginas atrás que recordar no significa recordar narrativamente,<sup>5</sup> sin embargo, percibimos que el cuento de Borges comporta una mecánica que hace compartir al lenguaje y la memoria un espacio idéntico, en el cual la interdependencia es un rasgo

---

<sup>5</sup> Véase p. 38.

necesario y, por lo tanto, intercambiable. En otras palabras: para argumentar que “La memoria de Shakespeare” es un recuerdo no basta describir el paradigma que ordena su conjugación verbal, no basta decir que el cuento está estructurado en un tiempo pasado; para argumentar que “La memoria de Shakespeare” es un recuerdo hay que observar la relación temporal que se gesta al interior del cuento mismo. Esto equivale a responder la pregunta que plantea la significación del pretérito: ¿qué es anterior a qué en “La memoria de Shakespeare”?

Dijimos ya que el cuento en su totalidad es el pasado del protagonista; lo que no hemos dicho es que el protagonista funge el papel de narrador homodiegético, puesto que guarda una relación con el mundo que habita que se define al interior de la propia historia. En otras palabras: Hermann Soergel, el protagonista, vive un mundo que él mismo narra y vive una historia que él mismo relata. Esta relación es definitiva para el esclarecimiento del acto de memoria que se lleva a cabo dentro del texto, porque marca la pauta temporal de presente y de pasado, que queda manifiesta de la siguiente forma: mientras el pasado está definido por el enunciado (que es el contenido narrativo), el presente se define por la enunciación (que es el narrador).

Podemos concluir entonces que “La memoria de Shakespeare” es capaz de representar un recuerdo porque es capaz de representar una anterioridad, la cual está dada al interior del cuento por el binomio enunciación/enunciado. La memoria de Hermann Soergel se caracteriza por ser anterior al acto mismo de enunciarla, lo cual no es un detalle nimio o insignificante, porque ese acto es el cuento en su totalidad, que en última instancia es la propia escritura.

Las reflexiones de páginas atrás sobre Greimas y su propuesta sobre las estructuras semio-narrativas que rigen la enunciación pueden hacernos ver que existe en consecuencia

un paralelismo natural entre éstas y el enunciado, porque en ambas la posibilidad de paráfrasis es un hecho. “La memoria de Shakespeare”, sin embargo, pone al descubierto los límites que implica este razonamiento, porque si bien sabemos que el enunciado puede ser enunciado otra vez por otro enunciador, el enunciador mismo no puede ser sometido a la misma operación, puesto que el hecho mismo de hablar es erigir un espacio propio. En otras palabras: puedo decir lo que tú dijiste, pero no puedo decirlo desde ti ni con tu propia voz; puedo recordar algo pero mi recuerdo no incumbe tu tiempo ni tu espacio, ni tampoco incumbe tu deixis de referencia, la cual, como mencionamos en el capítulo pasado, es la única prueba de verdad para saber que ese recuerdo es mío o es tuyo.

No obstante, el cuento de Borges pone al descubierto los límites de esta interpretación porque su protagonista, Hermann Soergel, puede recordar la memoria de alguien más, puede recordar la memoria de Shakespeare. Esto pone en duda el carácter configurante tanto de la literatura como del recuerdo, porque pone en evidencia la asimetría que guarda la enunciación frente al enunciado, y al mismo tiempo porque deslinda la experiencia temporal del hecho de recordarla, que implica deslindar la experiencia del mundo del acto mismo de narrarlo; lo cual no significaría nada si nuestra identidad personal no dependiera de nuestra memoria, que al final es la configuración de nuestra personalidad en un relato (que es nuestra propia vida) en donde nosotros somos los personajes principales.

De este deslinde entre la enunciación y el enunciado nace la refutación del tiempo; dijimos líneas atrás que temporalmente “La memoria de Shakespeare” aparentaba ser una negación, mientras que desde el punto de vista de la acción narrativa no lo aparentaba, sino que lo era. Dijimos esto porque construimos un paralelo entre el enunciado y la acción, por un lado, y por otro, entre la enunciación y el tiempo. En el primer paralelo podemos decir

que, en efecto, constituye una refutación porque su significación evoca, en el plano de la ficción, que alguien puede tener dos memorias; en el segundo paralelo, en cambio, en el plano del lenguaje que enuncia el cuento, la refutación constituye una paradoja, puesto que expresa por medio de caracteres temporales algo que está fuera de la temporalidad.

Borges mismo, en el ensayo citado de *Otras inquisiciones*, “Nueva refutación del tiempo” (2010: 143 – 158), postula que basta la coincidencia de dos instantes para desbaratar la noción de causalidad y de tiempo, para deshacer por completo la noción de historia. Argumenta, a partir de Berkeley, Leibniz, Schopenhauer, Hume, entre otros, que el tiempo es un proceso mental, y, si es así, se pregunta: “¿cómo pueden compartirlo millares de hombres, o aun dos hombres distintos?” (149). Ante esta imposibilidad (o la apariencia de tal), no sólo niega el carácter sucesivo de las cosas sino su carácter contemporáneo. Pone un ejemplo, que tiene la virtud de confundir una ética con una lógica: “El amante que piensa *Mientras yo estaba tan feliz, pensando en la fidelidad de mi amor, ella me engañaba*, se engaña: si cada estado que vivimos es absoluto, esa felicidad no fue contemporánea de esa traición” (148).

Páginas después, recuerda (sin nombrarlo) a San Agustín y sus especulaciones aporéticas de la temporalidad que, como mencionamos nosotros a vuelo de pájaro, presumen que el tiempo no existe más que en el instante presente, cuya condición es no durar más que ese instante. Argumenta: “Negar el tiempo es dos negaciones: negar la sucesión de los términos de una serie, negar el sincronismo de los términos de dos series. En efecto –agrega-, si cada término es absoluto, sus relaciones se reducen a la conciencia de que esas relaciones existen” (156) Y después (para nosotros) escribe con fuerza de axioma la génesis del cuento que nos compete: “¿No basta *un solo término repetido* para

desbaratar y confundir la serie del tiempo? ¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?” (149).

\*\*\*

Escribir lo que describe “La memoria de Shakespeare” (que un hombre puede ser dos hombres) tiene implicaciones que competen no sólo al tiempo (como lo hemos dicho) sino a la identidad, cuya diferencia no se divisa (lo hemos dicho también) con la razón. En el fondo, negar el tiempo y negar el yo tienen como bastión de sentido el hecho de que mis recuerdos no son enteramente míos sino que son parte de una serie de la cual yo soy un instante. Recordar, al parecer, no es recordarme. Nuestro siguiente capítulo parte de la memoria colectiva (que es otra negación del yo) y la emparenta con la autorreferencia de la literatura, la cual sostiene que no importa quién habla.

### III. AUTORREFERENCIA. QUIÉN.

Si la memoria no tiene referente alguno entonces cualquier imagen evocada por ella es sólo imaginación. Insistimos lo suficiente en el capítulo pasado sobre la condición que hace que un recuerdo sea un recuerdo, que es su lazo inextricable con el tiempo pasado. Omitimos decir, sin embargo, que la única manera que tenemos para distinguir una imagen mnemónica de otro tipo de imagen es la memoria misma. De ahí la paradoja que enfrentamos cotidianamente al recuperar algo de la erosión que representa el olvido. Dijimos erosión, en efecto, pero páginas atrás dijimos palimpsesto, el cual supone que una escritura se superpone a otra y a otra más, erigiendo así una espesa capa de múltiples estratos que se sostienen unos a partir de los otros; pero al final, escritura.

Escritura cuyos signos abren un espacio profundo en donde las referencias, bien sea que estén dadas por el sentido o por la sintaxis, tienen su lugar al interior de sus propias representaciones, las cuales no son sino la consecuencia de representaciones anteriores. De tal modo que ésta es una escritura que no cesa de repetirse. Argumentamos en el capítulo pasado que todo relato no es sino la actualización de estructuras semio-narrativas que se encargan de configurar la acción humana; dijimos también que podemos llamar a esta actualización un acto de paráfrasis. Queda por decir si toda narración –nos atreveremos a decir: toda literatura- no tiene como forma constitutiva lo que en retórica llamaríamos una figura anafórica.

En este capítulo nos avocamos al problema que plantea saber cuál es el estatuto del sujeto que escribe o recuerda. Nuestra propuesta radica en señalar que el problema es

compartido, que tanto la memoria como la literatura pueden prescindir de lo que llamamos en páginas anteriores una deixis de referencia. Nuestra explicación parte de las reflexiones de Paul Ricoeur sobre la memoria colectiva, de las cuales extendemos un puente hacia los apuntes que Michel Foucault redactó para la conferencia “Lenguaje y literatura” (1996); sobra decir que estos textos remitirán a otros textos, lo cual es una demostración en discurso de lo que intentamos decir en estas páginas. Por último, analizaremos “La memoria de Shakespeare” a la luz de estas reflexiones.

\*\*\*

Que nuestro único recurso para representar el pasado –representar en su doble acepción: presenciar de nuevo y presenciar algo anterior- sea la memoria comprende el enigma de toda imagen mnemónica, el cual podemos reformular de manera más simple para que se ponga en relieve su evidente tautología: el único recurso que tenemos para recordar el pasado es la memoria. Esta tautología, sin embargo, expresa más de lo que aparenta; más que ser un simple pleonasma cifra un carácter y una profunda constitución de lo que significa recordar: cifra, en resumen, su carácter autorreferencial.

Aducimos dos razones para ello, una derivada de la otra. 1) la memoria es autorreferencial porque para representar el pasado no tenemos otra imagen que la evocada por el recuerdo, esto implica que toda evocación se distingue de cualquier acto de imaginación sólo mediante la imagen misma: es autorreferencial entonces porque tanto la imagen de carácter mnemónico como la de carácter imaginario confunden su ser en ser imágenes, de ahí la incertidumbre a propósito de la memoria como reductora más que como productora de sentido; 2) en consecuencia, es autorreferencial porque sólo el sujeto que recuerda puede discernir una imagen mnemónica de una imagen ficticia, el problema es cómo distinguir entre ambas imágenes si las dos, para ser inteligibles, están mediatizadas

por el lenguaje, el cual representa el lugar de una contradicción, ya que por un lado es el lenguaje la única marca distintiva para la atribución de un recuerdo a cualquier sujeto y, por otro, es justamente por radicar en el espacio del lenguaje por lo que se borra todo sujeto que recuerda.

Por esta razón es una paradoja que sostengamos que una de las características de la autorreferencia es la reflexividad, la cual es razonada por Ricoeur en su “Esbozo fenomenológico de la memoria” (2008: 40 – 66), en donde se plantea regular el polisémico campo designado por el lenguaje cotidiano a través del término “memoria”. Es paradójico porque esta característica afirma al sujeto, mientras que en el otro extremo de lo que entendemos por autorreferencia el sujeto que recuerda es un sujeto colectivo, si se nos permite el adjetivo. En este esbozo Ricoeur propone tres pares oposicionales cuyo orden constituye una especie de tipología, el primer término del último par que plantea es aquí el que nos interesa dilucidar. Se llama –ya lo dijimos- reflexividad, y se refiere al recuerdo como afección original más que como una cosa de la cual procede. No me acuerdo tanto de un momento y de sus circunstancias, sino que me acuerdo de lo que sentí, experimenté y pensé en ese momento y en esas circunstancias; es decir, de lo que me acuerdo es de la afección que algo me produjo, no tanto de las cosas que me produjeron la afección. Desde este punto de vista, el pronombre personal, presente tanto en francés como en español, data el carácter autorreferencial –reflexivo, lo llama Ricoeur- en donde el recuerdo mismo queda subordinado frente al sujeto que recuerda. Esta subordinación es la que nos interesa destacar.

Esta prueba del pronombre personal, sin embargo, exige al menos dos explicaciones. Exige decir que es la única marca externa a la memoria misma que permite distinguir a quién le pertenece determinado recuerdo. Y exige decir también que es una

marca de carácter lingüístico. Afirmamos en el capítulo pasado que la acción humana sólo puede recordarse de manera narrativa. Dijimos con esto que toda narración está prefigurada por estructuras semio-narrativas y luego configurada por el lenguaje. Nuestro intento prevalecía en apuntar a las palabras como único medio posible para dilucidar la atribución del recuerdo.<sup>6</sup>

Sin embargo, la reflexividad no agota el concepto de autorreferencia, tampoco la atribución del recuerdo a un solo individuo; en el otro extremo, como mencionamos antes, encontramos el concepto de memoria colectiva, que tiene vínculos profundos con la autorreferencialidad de la literatura. Eso esperamos mostrar. Nuestro razonamiento parte de la base de que tanto el lenguaje como la memoria son actos sociales. Es importante decir también que no es sino hasta el siglo XX que la historia del pensamiento registra la fecha en la que la cultura comienza a preguntarse por la cuestión relativa al sujeto que recuerda. “Ni Platón ni Aristóteles –escribe Ricoeur-, ni ninguno de los antiguos, habían considerado como una cuestión previa la de saber quién se acuerda. Ellos se preguntan qué significa tener un recuerdo o intentar recordar. La atribución a alguien capaz de decir yo o nosotros quedaba implícita, en la conjugación de los verbos de memoria o de olvido, a personas gramaticales y a tiempos verbales diferentes” (2008: 126).

No es sino hasta *La Memoire collective*, de Maurice Halbwachs, cuando comienza a ser planteada la pregunta por la deixis de referencia de todo recuerdo, cuyo argumento fundamentalmente es el siguiente, según Ricoeur: “para acordarse, necesitamos de los

---

<sup>6</sup> Retomamos las reflexiones de Ricoeur (2008: 163 – 167) sobre las relaciones generales entre predicados prácticos en particular y predicados psíquicos en general, que a su vez él retoma de la obra de P. F. Strawson, *Individuals*.

otros” (2008: 157). Uno no recuerda ni se recuerda solo: esto sucede porque incluso si uno recuerda un momento íntimo de soledad no está siendo consciente de que la definición de soledad se establece a partir de la definición de compañía, ya que únicamente se está solo respecto a un grupo dado. Maurice Halbwachs es el primero que abre la posibilidad de pensar la atribución de la memoria ya no respecto a un individuo, sino que plantea que todo recuerdo es de hecho un fenómeno social. Nos gustaría agregar incluso que la base de nuestra identidad individual no radica solamente en nuestra historia personal (la cual no existe por sí misma a manera de acontecimientos dispersos, sino que siempre está mediatizada por la memoria, por su narración) sino que nuestra identidad personal se construye a partir de la relación que establecemos con los otros.

Nuestra definición de autorreferencia, en todo caso, no tiene tanto que ver con la atribución individual o colectiva de la memoria, tiene que ver, en última instancia, con su ambivalencia. Porque la ambivalencia que encontramos en saber quién es el sujeto que recuerda, cuya razón de ser se encuentra (otra vez) en la mirada que se posa sobre su objeto, llámese mirada sociológica o fenomenológica, mirada interior o mirada exterior, halla un claro límite en la atestación del hombre capaz. En la práctica lingüística, la aserción de una posesión del recuerdo constituye “un modelo de posesión privada para todos los fenómenos psíquicos” –según escribe Ricoeur- (2008: 162 – 163). Es por ello que afirmamos que el lenguaje es la única marca externa a la memoria misma que permite distinguir al sujeto que recuerda; sin embargo, habría que pensar si no es más bien una marca que únicamente permite su atribución.

Atribución arbitraria en tanto que uno de los rasgos esenciales del lenguaje es su naturaleza deíctica. Por esta razón dijimos páginas atrás que la mediación lingüística de todo recuerdo constituía una paradoja: la palabra es a la vez la prueba de su posesión

personal y la prueba de su posesión colectiva. Curiosamente es también la prueba de la existencia del sujeto. No nos referimos tanto al sentimiento que cada persona experimenta de ser ella misma, sino a lo que asegura la continuidad y la permanencia de su conciencia. Es el lenguaje la única herramienta humana que asegura esta unidad, sostiene Benveniste, quien prefigura el razonamiento de Ricoeur y sus explicaciones sobre la reflexividad al escribir que “no hay otro testimonio objetivo de la identidad del sujeto que el que así da él mismo sobre sí mismo” (1970: 183). El lenguaje, por lo tanto, asegura esta doble unidad: por un lado asegura la pertenencia del recuerdo a cualquier sujeto, y por el otro asegura la noción misma de sujeto.

Nos gustaría ahondar un poco más sobre las implicaciones del pronombre personal como marca distintiva o atributiva del sujeto, y para ello daremos una breve lectura del artículo de Benveniste, “De la subjetividad en el lenguaje” (1970). En este artículo Benveniste apunta que es un hecho notable que “entre los signos de una lengua, del tipo, época o región que sea, no faltan nunca los ‘pronombres personales’ ”. Por esta razón sostiene que “una lengua sin expresión de la persona no se concibe”. Y, sin embargo, se pregunta a qué remiten estas formas lingüísticas, qué designan, cuál es su referente. A esto responde: “*no remiten ni a un concepto ni a un individuo*” (182). La palabra “yo”, acorde a Benveniste, no designa un objeto de la misma manera que la palabra “árbol”; la palabra “árbol” es una entidad léxica capaz de reunir bajo su significado una serie de objetos que poseen ciertas semejanzas entre sí, la palabra “yo” en cambio es incapaz de englobar el sentido de todas sus enunciaciones, y tampoco puede particularizar (como lo hace un nombre propio) a cierto individuo, pues el mismo término lo referiría indiferentemente al mismo tiempo que lo identificaría en su particularidad.

¿A qué se refiere entonces la palabra “yo”? “A algo muy singular –responde Benveniste-, que es exclusivamente lingüístico: *yo* se refiere al acto de discurso individual en que es pronunciado, y cuyo locutor designa” (182). Es yo entonces quien dice yo. Y no puede ser identificado más que en la propia instancia del discurso, pues su referente se encuentra al interior del propio espacio que logra instaurar, el cual es también el espacio de su constante actualización, ya que los pronombres alcanzan un sentido en la medida en que su naturaleza deíctica deja de estar vacía, y esto sucede cuando se produce el vínculo con su enunciación, que es la que los hace legibles y significativos.

Este espacio de actualización que genera la enunciación de los pronombres personales guarda una perfecta simetría con lo que llamamos en el capítulo pasado acto de paráfrasis, del cual mencionamos que tiene como base estructuras semio-narrativas que rigen a la vez su producción y su lectura. Guarda una perfecta simetría porque el espacio compartido por ambos posee una virtualidad característica a la espera de una actualidad que borre por fin su existencia fantasmal. Nos gustaría afirmar que esta virtualidad está dada al interior de todo lenguaje o todo sistema de signos, pero que sobre todo encuentra un lugar perfecto en la literatura, la cual –dicho sea de paso- no está lejos de ser un sistema de signos o un lenguaje por sí misma, ni tampoco su lugar se encuentra al interior de un lenguaje mayor del cual ella sólo sería un sistema parásito o metalenguaje. Esta doble distinción no es propiamente pertinente. En todo caso si es verdad que la literatura constituye un lenguaje que habla sobre otro lenguaje, es imposible distinguir entre ella misma y el lenguaje objeto al que se refiere, pues de la misma manera que una imagen mnemónica se distingue de una imagen fictiva sólo a través de la imagen, el lenguaje literario y el lenguaje objeto al que éste se refiere sólo pueden distinguirse en el interior mismo del lenguaje.

Algunas décadas atrás Roland Barthes había señalado que la distinción entre lenguaje objeto y metalenguaje era una distinción que se debía a la lógica; pero a una lógica que es la consecuencia de prácticas institucionales exógenas a la práctica discursiva de la literatura, la cual describía Barthes como una máscara que no cesa de señalarse a sí misma como máscara (*“elle est un masque qui se montre du doigt”*, 1964: 111). La literatura – aunque Barthes preferiría decir: la escritura- sería más bien el lugar de la destrucción de la propia voz que la enuncia, y por lo tanto la destrucción total de su origen. Así lo argumenta en “La muerte del autor” (2003), en donde sostiene que “escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad –que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora de la novela realista- ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, ‘performa’, y no ‘yo’ ” (340). Se entiende con esto que nunca es el autor el que habla, sino el propio lenguaje; pero al decir el autor nos referimos no sólo al propio cuerpo que escribe sino a todo tipo de prácticas ajenas a la propia escritura, nos referimos a la época en la cual se escribió, a la noción de unidad estilística, a la noción de coherencia conceptual, a la sociedad que lo circunscribe, a la historia que lo soporta... en resumen, a una noción teleológica de la literatura.

Con esta muerte simbólica, Barthes señalaba que la escritura moderna no designa más una operación de registro ni de constatación, ni siquiera de representación; la escritura moderna –y quién más perfecto que Borges para esta categoría- ahora es una forma verbal “en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere” (2003: 342 – 343). Michel Foucault, por su parte, alrededor de los mismos años en los que Roland Barthes publicara “La muerte del autor”, pronunció la conferencia “¿Qué es un autor?” (2003) ante la Sociedad Francesa de Filosofía. En el comienzo de esta conferencia ofrece algunos breves apuntes sobre la escritura. Foucault no

habla ni de textos de ficción ni de textos filosóficos, ni siquiera de textos históricos; pero concuerda con Barthes al afirmar que la escritura de hoy “sólo se refiere a sí misma”, y sin embargo, va más allá que el propio Barthes al mencionar que “no está atrapada en la forma de la interioridad: se identifica a su propia exterioridad desplegada” (355).

De tal manera que lo que Foucault propone como el ser mismo del lenguaje, lo observamos en Borges algunas décadas atrás en el ensayo “Del culto de los libros” (1974), el cual registra la historia de una metáfora en la que el mundo es descrito como un libro abierto que hay que leer para poder comprender. Ambas propuestas son, en este sentido, agudas, pero la nota de Borges deja ver que desde la *Odisea* hasta Mallarmé la noción de una naturaleza cifrada a manera de escritura es una representación constante de lo que nos rodea.<sup>7</sup> Podríamos decir con esto que la noción de texto ya no es más una noción parasitaria que esté subordinada a una estructura superior, anterior y más amplia; aquí la noción de texto es una noción que constituye su referente, y por lo tanto el concepto platónico de mimesis se vuelve inoperante, puesto que no hay modo posible de distinguir entre ambas representaciones del mundo: todo lo que podemos conocer son las ideas que tenemos al respecto, y esto instaaura la autorreferencia como único modo de saber.

Esto supone que una de las características primordiales de la autorreferencia es una complementariedad semiológica en donde todo texto está sobrecodificado, pues los sentidos desplegados y apilados en su interior están siempre asociados entre sí, concatenados los unos con los otros. Dijimos al principio de este capítulo que la escritura no cesa de repetirse, que su forma constitutiva es una forma anafórica; dijimos esto porque

---

<sup>7</sup> Confróntese con la siguiente cita de *Las palabras y las cosas*: “Entre el lenguaje y la teoría de la naturaleza existe, pues, una relación de tipo crítico; en efecto, conocer la naturaleza es construir, a partir del lenguaje, un lenguaje verdadero que descubrirá en qué condiciones es posible cualquier lenguaje y dentro de qué límites puede tener un dominio de validez. (Foucault, 1968: 162)

teníamos en cuenta la paráfrasis como estructura fundamental que produce el sentido, la cual no es sino la repetición de estructuras semio-narrativas en cuyo seno se encuentra su identidad y su diferencia. Su identidad porque asegura la cohesión de la información que transmite, lo que hace de todo texto un texto coherente; su diferencia porque compromete el código en el que está situada.

Al respecto de su identidad, Philippe Hamon (1982: 134) insiste en que la coherencia está dada a partir de una serie de hipertrofias que él describe para todo texto realista como una hipertrofia de la redundancia, y otra de procesos anafóricos que aseguran la cohesión y la desambiguación de la información.<sup>8</sup> Al respecto de su diferencia, Michel Foucault argumenta (1996: 84 – 86) que si la literatura en efecto obedece al código en el que está situada, éste se halla comprometido en el momento mismo en el que la literatura empieza a hablar, puesto que cualquier frase de cualquier obra está definida no por el exterior sino por el interior mismo de la obra.

Para explicar esto queremos recurrir al mecanografiado de la conferencia “Lenguaje y literatura” (1996), en donde Foucault revisa en el espesor mismo de la historia literaria dos nociones que parecen tener un origen más reciente de lo que cotidianamente pensamos, estas dos nociones son la de obra y la de la misma literatura. Su hipótesis señala que en el ocaso del siglo XIX, al menos con la aparición de Mallarmé, el lenguaje literario comienza a plantearse la pregunta edípica por excelencia, “¿quién soy?” Esta pregunta, paradójicamente, nace a la par de la muerte de la retórica como institución metalingüística avocada a fijar y definir los signos que constituyen el ser mismo de la literatura. Esta desaparición de la retórica significa la desaparición de un discurso capaz de responderle a la

---

<sup>8</sup> Por el término “realista” Hamon no se refiere a lo que la crítica literaria ha denominado históricamente como una generación o una corriente enmarcada en el siglo XIX, sino a una tipología discursiva que permite que un texto sea legible.

literatura quién es, y por lo tanto, significa el comienzo, en el seno mismo de la literatura, de la pregunta por su propia esencia. En el momento en que la literatura intenta responder esta interrogante empieza a hablar sobre su propia virtualidad, que es la distancia que ella misma concibe entre sí y la noción de obra que le precede, a la cual nunca podrá llegar y a partir de la cual va a surgir esa impotencia que será todo lo que ella pueda decir sobre sí misma para definirse.

Este encuentro del lenguaje consigo está relacionado con un estado histórico de signos en donde las palabras y las cosas no comparten más el mismo espacio porque la representación del mundo es una representación desligada de los significantes que la producen. Quizá, en este sentido, es coherente pensar que la atribución lingüística del recuerdo es una atribución cuyo sustento epistemológico está íntimamente ligado al sustento epistemológico de la teoría moderna de la representación y del lenguaje, la cual no concede que las palabras estén depositadas en el mismo espacio de lo que refieren sino que la relación que establecen con lo que designan es una relación distante en donde el pensamiento no tiene permitido alojarse. Quizá entonces también es coherente pensar que el lenguaje y la representación que despliega no guardan un vínculo arbitrario y, por lo tanto, la memoria (en tanto representación también) tiene un vínculo profundo y verdadero con el lenguaje que la enuncia. En todo caso, nuestra propuesta nunca pretendió afirmar si en verdad existe un vínculo entre lo que decimos y lo que vivimos, nuestra propuesta sólo se limitó a señalar que *mientras un recuerdo sea narrado por medio de la palabra es autorreferencial*.

\*\*\*

La crítica coincide en que lo literario representa un tópico en la obra de Borges. Al menos Gérard Genette, Maurice Blanchot, Ana María Barrenechea y Jaime Alazraki han señalado

lúcidamente esta obsesión de cifrar una obra literaria dentro de una obra literaria.<sup>9</sup> Es paradójico, sin embargo, que la clave para descifrar su obra la hayan encontrado desperdigada en los muchos escritos del autor argentino. Me parece con esto que para dar con su poética han descrito, a partir de lo que el mismo Borges dijo sobre su propia obra, la poética que ya se encontraba dispersa a lo largo de su escritura. Esto significa que no han descrito su poética sino que más bien la han reescrito.

No se entienda con lo que digo un menoscabo de su labor, la cual me parece valiosa e imprescindible. Entiéndase más bien que la crítica no puede responder qué es la literatura más que a partir de lo que la propia literatura dice sobre su propio ser. Éste es un claro ejemplo de lo que planteamos en el segmento pasado a propósito de la relación entre lenguaje y metalenguaje. Quizá la imagen más clara se encuentre en el subtítulo del libro *Versiones. Inversiones. Reversiones*, el cual afirma *El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Aquí la imagen del espejo se enuncia como una de las claves de la composición de sus distintos universos narrativos; sin embargo, –esto es lo que queremos destacar– es evidente que Alazraki tomó esta imagen del propio autor que analiza.

Parece entonces que se confirma lo que hemos argumentado a lo largo de este capítulo sobre la impotencia de la literatura por decir algo más aparte de que es literatura. Parece también que el único mapa que tiene la crítica es el que ha trazado el propio lenguaje. Es evidente, sin embargo, que las líneas de este mapa sólo han podido dibujar su propia ubicación. Y para ello debieron recurrir, como el mapa de Royce, a dibujarse un mapa al interior. O quizá, dicho de manera menos metafórica, como el idioma analítico de John Wilkins en donde cada una de las letras que integran cada una de sus voces es

---

<sup>9</sup> Nos referimos a “La utopía literaria” (1976); “El infinito literario: *El Aleph*” (1976); “Borges y la narración que se autoanaliza” (1975); y “El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges” (1984), respectivamente.

significativa, lo cual posibilita que cada palabra guarde en su interior, aunque de manera cifrada para los no versados en las distintas categorías, su propia definición.

“La memoria de Shakespeare” contiene, en este sentido, dos discursos a la vez. Por un lado, la diégesis o la acción narrativa del cuento, la cual relata la historia de Hermann Soergel, un filólogo alemán consagrado a estudiar la obra de Shakespeare, a quien, en circunstancias de cierto congreso, Daniel Thorpe le ofrece la memoria del famoso dramaturgo inglés, lo cual posibilita que recuerde dos memorias a la vez. “La memoria de Shakespeare”, por otro lado, contiene un discurso que no deja de referirse a sí mismo. O que al menos no deja de referir a la institución de la literatura. Con esto no sólo hablamos de aquel mecanismo que menciona Ana María Barrenechea (1975) en el cual la narración borgeana es interrumpida para hacer un comentario generalmente de índole analítico acerca de la escritura, sino que hablamos de la constante alusión a una serie de lecturas (Shakespeare, De Quincey, William Blake, Goethe), las cuales están insertas en el cuento con un valor doble, pues representan los recuerdos del protagonista y son citas literarias a la vez.

Lo anterior lo habíamos apuntado ya al mencionar en nuestro primer capítulo que el espacio que circunscribe “La memoria de Shakespeare” es un espacio literario. Mencionamos como prueba el recurso de la traducción, de la citación y de la constante alusión a distintas obras de la literatura; con esto comprobamos la focalización del lenguaje como centro y objeto. Un ejemplo paradigmático es la parábola que relata Barclay al principio del cuento, la cual refiere una historia del Islam en la que existe una sortija que le permite a quien la posee entender la lengua de los pájaros. En algún momento de la historia el relato se ve interrumpido por Daniel Thorpe, quien desmiente el carácter de parábola, y en cambio afirma el carácter verdadero de la historia de la sortija. Tiempo después, en una

conversación más íntima con Hermann Soergel, tiempo en el que se le ofrece la memoria de Shakespeare, Thorpe matiza su previa afirmación y en cambio valora el ropaje alegórico o simbólico de esa historia perdida del Oriente. Transcribimos sus palabras, que están a manera de diálogo:

– Le ofrezco la sortija del rey. Claro está que se trata de una metáfora, pero lo que esa metáfora cubre no es menos prodigioso que la sortija. Le ofrezco la memoria de Shakespeare desde los días más pueriles hasta los del principio de abril de 1616 (392).

En esta afirmación (“Claro está que se trata de una metáfora, pero lo que esa metáfora cubre no es menos prodigioso que la sortija”) vemos cifrada una doble consecuencia. La primera tiene que ver con la construcción de una ficción dentro de otra ficción; tiene que ver con referir por medio de una historia (la parábola de la sortija) una historia más amplia (“La memoria de Shakespeare”); tiene que ver con aquello que explica Jaime Alazraki como la estructura especular de las narraciones de Borges: “versiones de un texto anterior que el relato invierte o revierte desde sus significantes literarios” (1984: 282). La segunda consecuencia está íntimamente ligada con el ejercicio de las letras, y con esto nos referimos a la relación entre lectura y escritura. “La memoria de Shakespeare” no sólo es una lectura de la parábola de la sortija, sino que la parábola de la sortija es la clave interpretativa del cuento; pero el rasgo distintivo de ambas, tanto de la lectura como de la clave interpretativa, es que están dichas por medio de la escritura, es decir, están escritas en forma de cuento.

Aunque sería más preciso decir que están reescritas en forma de cuento. Lo cual no es nuevo en ninguna medida para la crítica, Jaime Alazraki, por ejemplo, había insistido ya

en que para Borges “escribir es releer un texto anterior, es reescribirlo” (1984: 281). Sin embargo, no nos interesa tanto destacar la novedad de nuestro apunte, nos interesa más bien relacionarlo con el tema de la memoria. Hemos argumentado que un recuerdo debe estar mediatizado por el lenguaje narrativo para ser inteligible. Hemos argumentado también que la narración está ordenada por estructuras semio-narrativas que rigen a la vez su producción y su lectura. Que la estructura fundamental del lenguaje sea la repetición (le hemos llamado a lo largo de este capítulo: anáfora, paráfrasis, reescritura, autorreferencia –podríamos llamarle intertextualidad-, la etiqueta es lo de menos) indica que la narración de nuestros recuerdos también está estructurada de manera repetitiva, lo cual evidencia que todo recuerdo no tiene su origen en el individuo que recuerda. O quizá, en todo caso, evidencia que la deixis de referencia de la memoria sobrepasa al sujeto que la posee, pero encuentra en él una condición necesaria para manifestarse. E incluso podemos ir todavía más allá y decir que nuestros recuerdos guardan un perfecto isomorfismo con los relatos que los preceden y, por lo tanto, éstos son necesarios para la existencia de aquellos. ¿Qué recordamos de nuestra vida sino historias en potencia, prefiguradas por las historias que hemos visto ya o leído, o escuchado?, ¿qué recordamos sino lo que nuestra cultura literaria nos permite recordar?, ¿y quién más adecuado para representar esa cultura literaria que Shakespeare, a quien se le ha adjudicado incluso la invención –sí, la invención- de la personalidad humana?

Hace algunos años Foucault hablaba de autores “fundadores de discursividad”, los cuales se caracterizan no solamente por ser los autores de sus obras o de sus libros sino por ser “la posibilidad y la regla de formación de otros textos” (2003: 368). William Shakespeare es, en este sentido, un paradigma. Y lo es porque representa un canon literario. Esto significa que ha originado hábitos y rutinas que van más allá de las palabras que lo

identifican. Las citas de *Macbeth*, de *All's well that ends well* y de *Romeo and Juliet*, vistas desde esta perspectiva, no reducen su significado a su contexto de enunciación (las obras mismas), sino que su significado se duplica, se sobrecodifica, se superpone a manera de palimpsesto sobre el nuevo contexto en el que se enuncian (“La memoria de Shakespeare”) y cobran matices que sin esa paráfrasis que las recuerda y las multiplica, que las vuelve a presentar, que las representa, no podrían tener.

¿Cómo explicar, bajo esta noción de palimpsesto, la presencia de Bach en el cuento? La única manera, para nosotros, es bajo los parámetros del olvido: como erosión de huellas o como superposición de otras, no importa, Bach representa el único lugar que no puede ser enunciado otra vez por medio de paráfrasis alguna. La expresión, en este sentido, “Bach representa”, no es del todo adecuada porque Bach, en “La memoria de Shakespeare”, no representa un lugar sino que se escapa de la representación. En este sentido también, la presencia de Bach está ubicada en un lugar de silencio: silencio en tanto escape de la literatura; escape de escribir constantemente la imposibilidad de escribir; escape de no poder, al hablar, más que decir que digo algo; escape, al recordar, de sólo decir que recuerdo; escape, finalmente, de una imagen duplicada que guarda en su interior la locura de ser ella misma y al mismo tiempo la copia de otra cosa.

- CONCLUSIONES

En el epílogo de *El libro de arena*, Borges habla de la memoria como un espejo que hace de nosotros un actor y un espectador a la vez, lo dice para justificar el origen del tema del doble en nuestra cultura, y lo dice también para justificar la escritura del cuento “El otro”. La imagen de la memoria como un espejo muestra el encuentro inevitable con uno mismo, más allá de una fantasía literaria. También, sin embargo, esta misma imagen abre una distancia en nuestro interior, y esta distancia es eminentemente temporal, de lo que antes fuimos y de lo que ahora somos.

La dicotomía que Borges apunta en este epílogo parece, entonces, resumir los problemas a los que nos hemos enfrentado a lo largo de esta investigación. La ausencia proveniente de la noción de huella que define todo recuerdo, define también el carácter de todo referente; de esta ausencia mencionamos que se deriva el enigma de la alteridad, pues toda imagen mnemónica es distinta de lo presente (anterior) y distinta de la presencia (ausente). Esta ausencia es el rasgo que posibilita ser actores y espectadores a la vez. Recordar un momento de la vida es, pues, ser simultáneamente el sujeto de ese momento y el objeto de ese recuerdo; es ser a la vez el narrador y el protagonista de la narración; es ser el sujeto que lleva a cabo la acción y el objeto del relato que lo configura. Como hemos dicho, entonces, esta dicotomía que menciona Borges resume todas las dicotomías que trabajamos a lo largo de estas páginas.

Primero, porque a partir de esta dicotomía puede pensarse la referencialidad con una debida base que la justifique, atendiendo –digamos- a lo que está fuera del espejo que origina el reflejo. Esta imagen resume la mundaneidad que vindicamos en nuestro primer capítulo, la cual, recordemos, comprueba la referencialidad del pensamiento. Encuentra un

eco, por lo tanto, en la categoría del espacio, en el vínculo que el cuerpo establece con las cosas que están más allá de él, encuentra un eco también en lo que llamamos la memoria de los lugares, lugares que al parecer conservan comprimido el tiempo a la espera de un sujeto que –como la magdalena proustiana- haga estallar un sinfín de imágenes mnemónicas.

A partir de esta dicotomía, sin embargo, también puede justificarse la autorreferencialidad del pensamiento, atendiendo –de manera inversa- solamente a la imagen interna del espejo. Un reflejo es una imagen autónoma cuya perspectiva de las cosas está dada únicamente en el espejo. La reflexividad de nuestro tercer capítulo, la cual, recordemos, comprueba la autorreferencialidad del pensamiento, sostiene que no recordamos un momento por las cosas que sucedieron sino que recordamos un momento por lo que pensamos, sentimos y experimentamos en ese momento en que esas cosas sucedieron. Parece entonces, a partir de este razonamiento, que el narrador proustiano no necesitaba de la magdalena después de todo.

Hay, sin embargo, un camino intermedio. Esta investigación no hubiera estado completa sin un capítulo que estableciera por qué un recuerdo es un recuerdo. El carácter temporal de la memoria –a partir del cual ésta se define- indica un camino de salida frente a la dicotomía referencia/autorreferencia. Que digamos que la memoria es del pasado implica, no se confunda, que más que ser un hecho comprobable, es una postura política frente al problema de la mimesis. Esta postura, no obstante, para ser coherente debe tener en cuenta la dicotomía antes mencionada, sólo así puede balancear ambas posturas. Más que inclinarse por el mero reflejo o por la imagen que le da origen, el carácter temporal del recuerdo y del lenguaje establece que es la relación entre el reflejo y lo que está fuera del espejo lo que funda el significado de la palabra sentido. ¿Es variable? Sí. ¿Es parcial?

También. ¿Es texto o es ante todo contexto? Ninguna de las dos, es la relación que todo texto guarda con determinado contexto.

Hemos insistido a lo largo de este trabajo en que el estado histórico de signos en el que se encuentra nuestra cultura ha organizado el pensamiento de tal manera que la referencialidad lingüística –al igual que la mnemónica- está dispuesta entre interrogantes que ponen en duda su estatuto; parece incluso que el saber sólo ha podido ordenarse de manera autorreferente, ello ha dado origen a discursos cuya tarea es únicamente analizarse como discursos: analizar lo que los hace posibles, los supuestos en los que se basan, y las condiciones sintácticas y semánticas que los hacen ser discursos. Esta tendencia presupone que las palabras no están depositadas en las cosas, de la misma manera que presupone que un recuerdo es un acto de imaginación. Esta tendencia autorreferente también presupone la autarquía de un recuerdo o de una serie de palabras; lo hace porque –a la sombra de la noción de huella- reconoce que sólo se los puede conocer como discursos, que únicamente se los puede conocer a través de la objetivación de la experiencia que hizo nacer su representación.

Nosotros propusimos que el sustento epistemológico de la teoría moderna sobre la representación y el lenguaje está íntimamente ligado al sustento epistemológico que concibe que recordar realmente es imaginar. No dijimos, sin embargo, que Ricoeur había hablado de dos tipos de referencias, de la referencia metafórica y de la referencia por huellas (2007: 152 – 155). No dijimos tampoco que la “ilusión referencial” estructuralista no soluciona en ninguna medida el problema de la relación entre el mundo y el sujeto que habla o recuerda, sólo lo aplaza. Porque sería necesario no sólo explicar el efecto de sentido que tiene toda ilusión referencial, sino explicar detalladamente las modalidades en que éstas

son posibles, sería necesario explicar de manera precisa las modalidades –escribe Ricoeur (2007: 151)- de su veridicción.

La ficción bajo estos supuestos, etiquetada si se quiere como imaginación o como literatura, tendría siempre un referente al hablar del mundo y de las acciones del ser humano que lo habita. No por no estar organizada como un discurso historiográfico –el cual, en la terminología de Ricoeur, representaría la referencia por huellas- dejaría de referirse a la realidad. Por esta razón, habla de una referencia metafórica que, en sus propias palabras, “consiste en que la supresión de la referencia descriptiva –que, en una primera aproximación, reenvía el lenguaje a sí mismo- se revela, en una segunda aproximación, como la condición negativa para que sea liberado un poder más radical de referencia a aspectos de nuestro ser-en-el-mundo que no se pueden decir de manera directa” (2007: 152). Más que una sombra platónica, la ficción estaría definida entonces como una ampliación icónica de su referente, puesto que representa la realidad agrandándola, construyendo una síntesis a partir de su heterogeneidad.

Y si por un momento hemos invocado al discurso historiográfico es porque las condiciones exógenas e institucionales que lo rodean podrían hacernos afirmar que únicamente sería pertinente hablar de una referencialidad dentro de sus límites. Nosotros no pretendemos vindicar la posición contraria, sino afirmar de ambos discursos –tanto del fictivo como del historiográfico- su carácter referencial. Después de todo, las páginas de *Tiempo y narración* están consagradas a hacernos entender que ambas referencias –tanto la referencia por huellas como la referencia metafórica- tienen en común la temporalidad de la acción humana, temporalidad defendida en nuestro segundo capítulo.

En la imagen borgiana de la memoria como un espejo también se ve cifrada la dicotomía enunciado/enunciación, de la cual dijimos –a partir de Greimas- que podía estar

subordinada a estructuras profundas encargadas de organizar la narración. Si la figura del narrador depende de la organización previa de estas estructuras o si más bien es el narrador lo que define la organización de la narración deja de ser una dicotomía porque, bajo los preceptos de la temporalidad, la narración lo único que hace es re-significar lo que ya se ha pre-significado en el plano del obrar humano. Lo que pareció un paréntesis en nuestro segundo capítulo, ese que mencionaba que los recuerdos no están sujetos a una causalidad narrativa,<sup>10</sup> se vuelve inoperante si tenemos en cuenta que el referente de la memoria –al igual que el del lenguaje- es la acción humana. Por esta razón la conclusión que planteamos cifra en su interior narración, acción humana y memoria, porque los límites entre estas tres operaciones del pensamiento son meramente una aproximación metodológica.

La otra dicotomía a la que nos enfrentamos en este trabajo fue el carácter denotativo/connotativo de toda representación. Argumentamos que la tendencia estructuralista de negar cualquier tipo de denotación y de ver más bien que toda operación del pensamiento es una operación connotativa es un presupuesto de orden epistemológico en el cual sólo es pensable lo representable; sostuvimos también que en este presupuesto no tiene cabida la experiencia, la cual es el verdadero referente de toda representación. Este juicio debería contribuir a la superación del prejuicio que opone un “dentro” y un “fuera” del texto. El referente que funda una representación cierra un círculo en la experiencia de recordarlo o en la de hablar sobre él. Ni recordar ni hablar es una experiencia aislada del sujeto, es una experiencia intersubjetiva que se vincula con el mundo y que se va transformando poco a poco con el paso de la historia.

En cuanto a “La memoria de Shakespeare”, si algo nos gustaría concluir es que el cuento es una referencia manifiesta de los distintos problemas que abordamos a lo largo de

---

<sup>10</sup> Véase p. 38.

esta investigación. La ficcionalización de estos problemas abre en el mundo del lector otros mundos posibles que, a partir de un modelo alegórico, permiten entender problemas filosóficos de gran envergadura. No se entienda con esto, sin embargo, que la literatura es una simple transcripción de los discursos filosóficos, la literatura no necesita explicaciones teóricas para comprenderse, en todo caso necesita discursos que solamente reescriban lo que ella ya había dicho. Entiéndase con esto que “La memoria de Shakespeare” y en general toda la obra de Borges tiene la virtud de confundir una escritura reducible a conceptos (por ejemplo: Shakespeare como sinécdoque de toda la literatura) y una escritura legible sin este frío juego de abstracciones. Es decir, “La memoria de Shakespeare” puede interpretarse, en efecto, como una alegoría de lo que es la institución de la literatura, pero también puede leerse sencillamente como la historia de un hombre que tiene dos memorias y lo que le pasa a partir de ello.

La elección del cuento fue, en este sentido, perfecta, ya que permitió observar que en un espacio en el que se estaba tratando el tema del recuerdo también se estaba tratando el tema del lenguaje y de la escritura. Es de esta manera que “La memoria de Shakespeare” responde de manera poética a las aporías que enfrentamos a lo largo de estas páginas. Esto implica que el estudio de la memoria a través de una representación –en este caso, una representación literaria- puede iluminar ciertas zonas del estudio de la consciencia que, por alineación a ciertos paradigmas epistemológicos, otras disciplinas no tienen en su campo de visión; si a ello se le suma la colaboración interdisciplinaria con las neurociencias, con la lingüística, con otras disciplinas médicas y con las ciencias cognitivas en general, el saber filológico y la literatura comparada pueden encontrar un lugar y contribuir al desarrollo de métodos que profundicen, desde otros paradigmas, en el estudio de las facultades cognitivas del ser humano. Porque como señala C. G. Jung: *“The phenomenology of the psyche is so*

*colorful, so variegated in form and meaning, that we cannot possibly reflect all its riches in one mirror*” (1966: 85).

Por último, nos gustaría evocar “The finest story in the world”, un cuento de Rudyard Kipling (el cual, por cierto, compila Borges en su *Antología de la literatura fantástica*) que relata la historia de un joven que, como si no hubiera bebido las aguas del Leteo, recuerda sus vidas pasadas siendo un galeote y recorriendo el mar. Lo paradójico es que este joven piensa que sus recuerdos no son recuerdos, sino sueños o fantasías literarias. Un escritor mayor, entonces, insta que le revele las historias latentes que esconde en su memoria como aquel esclavo que alguna vez fue en una galera griega. El joven, sin embargo, se enamora de una mujer y olvida todo. Nos parece con esto que Kipling concluye lo que a nosotros nos gustaría concluir, y es que si bien la historia del pensamiento ha pensado siempre que recordar es imaginar, no ha podido pensar –más que a la sombra de la propia ficción- el camino contrario, que imaginar pueda ser en realidad recordar.

“La memoria de Shakespeare”, Jorge Luis Borges, en *Obras Completas III*, Buenos Aires, Emecé, 1996, pp. 391 – 397.

Hay devotos de Goethe, de las Eddas y del tardío cantar de los Nibelungos; Shakespeare ha sido mi destino. Lo es aún, pero de una manera que nadie pudo haber presentido, salvo un solo hombre, Daniel Thorpe, que acaba de morir en Pretoria. Hay otro cuya cara no he visto nunca.

Soy Hermann Soergel. El curioso lector ha hojeado quizá mi *Cronología de Shakespeare*, que alguna vez creí necesaria para la buena inteligencia del texto y que fue traducida a varios idiomas, incluso el castellano. No es imposible que recuerde asimismo una prolongada polémica sobre cierta enmienda que Theobald intercaló en su edición crítica de 1734 y que desde esa fecha es parte indiscutida del canon. Hoy me sorprende el tono incivil de aquellas casi ajenas páginas. Hacia 1914 redacté, y no di a la imprenta, un estudio sobre las palabras compuestas que el helenista y dramaturgo Robert Chapman forjó para sus versiones homéricas y que retrotraen el inglés, sin que él pudiera sospecharlo, a su origen (*Uprung*) anglosajón. No pensé nunca que su voz, que he olvidado ahora, me sería familiar... Alguna separata firmada con iniciales completa, creo, mi bibliografía literaria. No sé si es lícito agregar una versión inédita de *Macbeth*, que emprendí para no seguir pensando en la muerte de mi hermano Otto Julius, que cayó en el frente occidental en 1917. No la concluí; comprendí que el inglés dispone, para su bien, de dos registros –el germánico y el latino– en tanto que nuestro alemán, pese a su mejor música, debe limitarse a uno solo.

He nombrado ya a Daniel Thorpe. Me lo presentó el mayor Barclay, en cierto congreso shakespiriano. No diré el lugar, ni la fecha; sé harto bien que tales precisiones son, en realidad, vaguedades.

Más importante que la cara de Daniel Thorpe, que mi ceguera parcial me ayuda a olvidar, era su notoria desdicha. Al cabo de los años, un hombre puede simular muchas cosas pero no la felicidad. De un modo casi físico, Daniel Thorpe exhalaba melancolía.

Después de una larga sesión, la noche nos halló en una taberna cualquiera. Para sentirnos en Inglaterra (donde ya estábamos) apuramos en rituales jarros de peltre cerveza tibia y negra.

–En el Punjab –dijo el mayor– me indicaron un pordiosero. Una tradición del Islam atribuye al rey Salomón una sortija que le permitía entender la lengua de los pájaros. Era fama que el pordiosero tenía en su poder la sortija. Su valor era tan inapreciable que no pudo nunca venderla y murió en uno de los patios de la mezquita Wazil Khan, en Lahore.

Pensé que Chaucer no desconocía la fábula del prodigioso anillo, pero decirlo hubiera sido estropear la anécdota de Barclay.

– ¿Y la sortija? –pregunté.

– Se perdió, según la costumbre de los objetos mágicos. Quizás esté ahora en algún escondrijo de la mezquita o en la mano de un hombre que vive en un lugar donde faltan pájaros.

– O donde hay tantos –dije– que lo que dicen se confunde. Su historia, Barclay, tiene algo de parábola.

Fue entonces cuando habló Daniel Thorpe. Lo hizo de un modo impersonal, sin mirarnos. Pronunciaba el inglés de un modo peculiar, que atribuí a una larga estadía en el Oriente.

– No es una parábola –dijo–, y si lo es, es verdad. Hay cosas de valor tan inapreciable que no pueden venderse.

Las palabras que trato de reconstruir me impresionaron menos que la convicción con que las dijo Daniel Thorpe. Pensamos que diría algo más pero de golpe se calló, como arrepentido. Barclay se despidió. Los dos

volvimos juntos al hotel. Era ya muy tarde, pero Daniel Thorpe me propuso que prosiguiéramos la charla en su habitación. Al cabo de algunas trivialidades, me dijo:

– Le ofrezco la sortija del rey. Claro está que se trata de una metáfora, pero lo que esa metáfora cubre no es menos prodigioso que la sortija. Le ofrezco la memoria de Shakespeare desde los días más pueriles y antiguos hasta los del principio de abril de 1616.

No acerté a pronunciar una palabra. Fue como si me ofrecieran el mar.

Thorpe continuó:

– No soy un impostor. No estoy loco. Le ruego que suspenda su juicio hasta haberme oído. El mayor le habrá dicho que soy, o era, médico militar. La historia cabe en pocas palabras. Empieza en el Oriente, en un hospital de sangre, en el alba. La precisa fecha no importa. Con su última voz, un soldado raso, Adam Clay, a quien habían alcanzado dos descargas de rifle, me ofreció, poco antes del fin, la preciosa memoria. La agonía y la fiebre son inventivas; acepté la oferta sin darle fe. Además, después de una acción de guerra, nada es muy raro. Apenas tuvo tiempo de explicarme las singulares condiciones del don. El poseedor tiene que ofrecerlo en voz alta y el otro que aceptarlo. El que lo da lo pierde para siempre.

El nombre del soldado y la escena patética de la entrega me parecieron literarios, en el mal sentido de la palabra.

Un poco intimidado, le pregunté:

– ¿Usted, ahora, tiene la memoria de Shakespeare?

Thorpe contestó:

– Tengo, aún, dos memorias. La mía personal y la de aquel Shakespeare que parcialmente soy. Mejor dicho, dos memorias me tienen. Hay una zona en que se confunden. Hay una cara de mujer que no sé a qué siglo atribuir.

Yo le pregunté entonces:

– ¿Qué ha hecho usted con la memoria de Shakespeare?

Hubo un silencio. Después dijo:

– He escrito una biografía novelada que mereció el desdén de la crítica y algún éxito comercial en los Estados Unidos y en las colonias. Creo que es todo. Le he prevenido que mi don no es una sinecura. Sigo a la espera de su respuesta.

Me quedé pensando. ¿No había consagrado yo mi vida, no menos incolora que extraña, a la busca de Shakespeare? ¿No era justo que al fin de la jornada diera con él?

Dije, articulando bien cada palabra:

– Acepto la memoria de Shakespeare.

Algo, sin duda, aconteció, pero no lo sentí.

Apenas un principio de fatiga, acaso imaginaria.

Recuerdo claramente que Thorpe me dijo:

– La memoria ya ha entrado en su conciencia, pero hay que descubrirla. Surgirá en los sueños, en la vigilia, al volver las hojas de un libro o al doblar una esquina. No se impaciente usted, no invente recuerdos. El azar puede favorecerlo o demorarlo, según su misterioso modo. A medida que yo vaya olvidando, usted recordará. No le prometo un plazo.

Lo que quedaba de la noche lo dedicamos a discutir el carácter de Shylock. Me abstuve de indagar si Shakespeare había tenido trato personal con judíos. No quise que Thorpe imaginara que yo lo sometía a una prueba. Comprobé, no sé si con alivio o con inquietud, que sus opiniones eran tan académicas como las mías.

A pesar de la vigilia anterior, casi no dormí la noche siguiente. Descubrí, como otras tantas veces, que era un cobarde. Por el temor de ser defraudado, no me entregué a la generosa esperanza. Quise pensar que era ilusorio el presente de Thorpe. 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.*

Recordaría a Anne Hathaway como recuerdo a aquella mujer, ya madura, que me enseñó el amor en un departamento de Lübeck, hace ya tantos años. (Traté de recordarla y sólo pude recobrar el empapelado, que era amarillo, y la claridad que venía de la ventana. Este primer fracaso hubiera debido anticiparme los otros.)

Yo había postulado que las imágenes de la prodigiosa memoria serían, ante todo, visuales. Tal no fue el hecho. Días después, al afeitarme, pronuncié ante el espejo unas palabras que me extrañaron y que pertenecían, como un colega me indicó, a “An ABC”, de Chaucer. Una tarde, al salir del Museo Británico, silbé una melodía muy simple que no había oído nunca.

Ya habrá advertido el lector el rasgo común de esas primeras revelaciones de una memoria que era, pese al esplendor de algunas metáforas, hartamente más auditiva que visual.

De Quincey afirma que el cerebro del hombre es un palimpsesto. Cada nueva escritura cubre a la anterior y es cubierta por la que sigue, pero la todopoderosa memoria puede exhumar cualquier impresión, por momentánea que haya sido, si le dan el estímulo suficiente. A juzgar por su testamento, no había un solo libro, ni siquiera la Biblia, en casa de Shakespeare, pero nadie ignora las obras que frecuentó. Chaucer, Gower, Spenser, Christopher Marlowe. La Crónica de Holinshead, el Montaigne de Florio, el Plutarco de North. Yo poseía de manera latente la memoria de Shakespeare; la lectura, es decir la relectura, de esos viejos volúmenes sería el estímulo que buscaba. Releí también los sonetos, que son su obra

más inmediata. Di alguna vez con la explicación o con las muchas explicaciones. Los buenos versos imponen una lectura en voz alta; al cabo de unos días recobré sin esfuerzo las erres ásperas y las vocales abiertas del siglo dieciséis.

Escribí en la *Zeitschrift für germanische Philologie* que el soneto 127 se refería a la memorable derrota de la Armada Invencible. No recordé que Samuel Butler, en 1899, ya había formulado esa tesis.

Una visita a Stratford-on-Avon fue, previsiblemente, estéril.

Después advino la transformación gradual de mis sueños. No me fueron deparadas, como a De Quincey, pesadillas espléndidas, ni piadosas versiones alegóricas, a la manera de su maestro, Jean Paul. Rostros y habitaciones desconocidas entraron en mis noches. El primer rostro que identifiqué fue el de Chapman; después, el de Ben Jonson y el de un vecino del poeta, que no figura en la biografías, pero que Shakespeare vería con frecuencia.

Quien adquiere una enciclopedia no adquiere cada línea, cada párrafo, cada página y cada grabado; adquiere la mera posibilidad de conocer alguna de esas cosas. Si ello acontece con un ente concreto y relativamente sencillo, dado el orden alfabético de las partes, ¿qué no acontecerá con un ente abstracto y variable, *ondoyant et divers*, como la mágica memoria de un muerto?

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 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. No sin algún escándalo recordé que Ben Jonson le hacía recitar hexámetros latinos y

griegos y que el oído, el incomparable oído de Shakespeare, solía equivocarse una cantidad, entre la risotada de los colegas.

Conocí esos estados de ventura y de sombra que trascienden la común experiencia humana. Sin que yo lo supiera, la larga y estudiosa soledad me había preparado para la dócil recepción del milagro.

Al cabo de unos treinta días, la memoria del muerto me animaba. Durante una semana de curiosa felicidad, casi creí ser Shakespeare. La obra se renovó para mí. Sé que la luna, para Shakespeare, era menos la luna que Diana y menos Diana que esa obscura palabra que se demora: *moon*. Otro descubrimiento anoté. Las aparentes negligencias de Shakespeare, esas *absences dans l'infini* de que apologeticamente habla Hugo, fueron deliberadas. Shakespeare las toleró, o intercaló, para que su discurso, destinado a la escena, pareciera espontáneo y no demasiado pulido y artificial (*nicht allzu glatt und gekünstelt*). Esa misma razón lo movió a mezclar sus metáforas.

*my way of life*

*Is fall'n into the sear, the yellow leaf.*

Una mañana discerní una culpa en el fondo de su memoria. No traté de definirla; Shakespeare lo ha hecho para siempre. Básteme declarar que esa culpa nada tenía en común con la perversión.

Comprendí que las tres facultades del alma humana, memoria, entendimiento y voluntad, no son una ficción escolástica. La memoria de Shakespeare no podía revelarme otra cosa que las circunstancias de Shakespeare. Es evidente que éstas no constituyen la singularidad del poeta; lo que importa es la obra que ejecutó con ese material deleznable.

Ingenuamente, yo había premeditado, como Thorpe, una biografía. No tardé en descubrir que ese género literario requiere condiciones de escritor que ciertamente no son mías. No sé narrar. No sé narrar mi propia historia, que es harto más extraordinaria que la de Shakespeare. Además,

ese libro sería inútil. 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 vívidos 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*?

Goethe constituye, según se sabe, el culto oficial de Alemania; más íntimo es el culto de Shakespeare, que profesamos no sin nostalgia. (En Inglaterra, Shakespeare, que tan lejano está de los ingleses, constituye el culto oficial; el libro de Inglaterra es la Biblia.)

En la primera etapa de la aventura sentí la dicha de ser Shakespeare; en la postrera, la opresión y el terror. Al principio las dos memorias no mezclaban sus aguas. Con el tiempo, el gran río de Shakespeare amenazó, y casi anegó, mi modesto caudal. Advertí con temor que estaba olvidando la lengua de mis padres. Ya que la identidad personal se basa en la memoria, temí por mi razón.

Mis amigos venían a visitarme; me asombró que no percibieran que estaba en el infierno.

Empecé a no entender las cotidianas cosas que me rodeaban (*die alltägliche Umwelt*). Cierta mañana me perdí entre grandes formas de hierro, de madera y de cristal. Me aturdieron silbatos y clamores. Tardé un instante, que pudo parecerme infinito, en reconocer las máquinas y los vagones de la estación de Bremen.

A medida que transcurren los años, todo hombre está obligado a sobrellevar la creciente carga de su memoria. Dos me agobiaban, confundiéndose a veces: la mía y la del otro, incomunicable.

Todas las cosas quieren permanecer en su ser, ha escrito Spinoza. La piedra quiere ser una piedra, el tigre un tigre, yo quería volver a ser Hermann Soergel.

He olvidado la fecha en que decidí liberarme. Di con el método más fácil. En el teléfono marqué números al azar. Voces de niño o de mujer contestaban. Pensé que mi deber era respetarlas. Di al fin con una voz culta de hombre. Le dije:

– ¿Quieres la memoria de Shakespeare? Sé que lo que te ofrezco es muy grave. Piénsalo bien.

Una voz incrédula replicó:

– Afrontaré ese riesgo. Acepto la memoria de Shakespeare.

Declaré las condiciones del don. Paradójicamente, sentía a la vez la nostalgia de libro que yo hubiera debido escribir y que me fue vedado escribir y el temor de que el huésped, el espectro, no me dejara nunca.

Colgué el tubo y repetí como una esperanza estas resignadas palabras:

*Simply the thing I am shall make me live.*

Yo había imaginado disciplinas para despertar la antigua memoria; hube de buscar otras para borrarla. Una de tantas fue el estudio de la mitología de William Blake, discípulo rebelde de Swedenborg. Comprobé que era menos compleja que complicada.

Ese y otros caminos fueron inútiles; todos me llevaban a Shakespeare.

Di al fin con la única solución para poblar la espera: la estricta y vasta música: Bach.

P.S. 1924 – Ya soy un hombre entre los hombres. En la vigilia soy el profesor emérito Hermann Soergel, que manejo un fichero y que redacto trivialidades eruditas, pero en el alba sé, alguna vez, que el que sueña es el otro. De tarde en tarde me sorprenden pequeñas y fugaces memorias que acaso son auténticas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bibliografía primaria

BORGES, Jorge Luis, 1996, “La memoria de Shakespeare”, en *Obras Completas III*, Buenos Aires, Emecé, pp. 391 – 397.

- Bibliografía secundaria

ALAZRAKI, Jaime, 1983, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos.

- 1984, “El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges”, en *Hispanic Review*, University of Pennsylvania.

BARRENECHEA, Ana María, 1975, “Borges y la narración que se autoanaliza”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, v. 24, n. 2.

- 2002, “Tiempo, identidad, memoria y sueño”, en *Bulletin Hispanique*, Nº 2.

BARTHES, Roland, 1964, “Littérature et méta-langage”, en *Essais Critiques*, París, Éditions du Seuil.

- 1973 [1972], “El grado cero de la escritura”, en *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*, trad. Nicolás Rosa, México, Siglo XXI.
- 1973b [1972], “Proust y los nombres”, en *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*, trad. Nicolás Rosa, México, Siglo XXI.

- 2003, “La muerte del autor”, en *Textos de teorías y crítica literarias. Del formalismo a los estudios postcoloniales*, Nara Araujo, Teresa Delgado (ed.), México: UAM-Iztapalapa.
- 1974 [1966] “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- 1987 “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. C. Fernández Medrano, México, Paidós.

BENVENISTE, Émile, 1971a [1966], “Naturaleza del signo lingüístico”, en *Problemas de lingüística general I*, trad. de Juan Almela, México, Siglo XXI.

- 1971b [1966], “De la subjetividad en el lenguaje”, en *Problemas de lingüística general I*, trad. de Juan Almela, México, Siglo XXI.

BERGSON, Henri, 2006, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, trad. de Pablo Ires, Buenos Aires, Cactus.

BLANCHOT, Maurice, 1976, “El infinito literario: *El Aleph*”, en *Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (ed.), Madrid: Taurus.

BORGES, Jorge Luis, 2010, “Nueva refutación del tiempo”, en *Obras Completas 2*, Buenos Aires, Emecé.

- 2010a, “La esfera de Pascal”, en *Obras Completas 2*, Buenos Aires, Emecé.
- 2010b, “Los cuatro ciclos”, en *Obras Completas 2*, Buenos Aires, Emecé.

FOUCAULT, Michel, 1996 [1994], “Lenguaje y literatura”, en *De lenguaje y literatura*, trad. de Isidro Herrera Baquero, México, Paidós.

- 2003, “¿Qué es un autor?”, en *Textos de teorías y crítica literarias. Del formalismo a los estudios postcoloniales*, Nara Araujo, Teresa Delgado (ed.), México: UAM-Iztapalapa.
  - 1968 [1966], *Las palabras y las cosas*, trad. de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI.
- GENETTE, Gerard, 1976, “La utopía literaria”, en *Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki (ed.), Madrid: Taurus.
- GREIMAS, Julián Algirdas, y J. Courtés, 1982, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, trad. Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión, Madrid, Gredos.
- HAMON, Philippe, 1982, “Un discours contraint”, en *Littérature et réalité*, Tzvetan Todorov, G. Genette (*et al.*), París: Éditions du Seuil.
- JUNG, Carl Gustav, 1966, “Psychology and Literature”, en *The spirit in Man, Art and Literature*, trad. R. F. C. Hull, Princeton: Princeton University Press.
- PIMENTEL, Luz Aurora, 2005 [1998], *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI.
- 2001, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI.
- RICOEUR, Paul, 2008 [2000], *La memoria, historia, el olvido*, trad. Agustín Neira, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- 2007 [1985] *Tiempo y narración I*, trad. Agustín Neira, México, Siglo XXI.
  - 2004 [1984] *Tiempo y narración II*, trad. Agustín Neira, México, Siglo XXI.
- RIFFATERRE, Michael, 1982, “L’illusion référentielle”, trad. del inglés por Pierre Zoberman, en *Littérature et réalité*, T. Todorov, G. Genette (*et al.*), París: Éditions du Seuil.
- VÁZQUEZ, María Esther, 1990, “‘La memoria de Shakespeare’: El último juego de Borges”, *Revista Iberoamericana*, LVI, N°151.