

detenerse en la memoria implica conjugar las dos dimensiones, la pesadillesca y redentora. Porque en «épocas de indigencia técnica —escribe Raúl Antelo—, en que las dificultades para estructurar lo nuevo nos remiten a la complejidad de generar compartimentos convencionales, se vuelve prioritaria esa aventura de la memoria cuya lección, recordando a Voltaire, es que "sans le sens il n'y a pas de mémoire et sans la mémoire, il n'y a pas de esprit". Si la historia es memoria, la ficción es memoria y olvido, ir y venir de la escritura, evasión de lo presente y presencia de lo evasivo». A Borges le caben estas palabras, precisamente porque su escritura se internó en ese juego donde la historia se trasmuta en ficción y la ficción en historia. La literatura borgiana se hace cargo de los secretos —a veces inescrutables— de la marcha azarosa de la historia del mundo, y en la infinitud de temas que parece abordar inagotablemente, subyacen sin embargo las preocupaciones de siempre: el tiempo, la imagen duplicada monstruosamente en el espejo, sus sueños de tigres en color amarillo, el heroísmo de personajes olvidados, las indagaciones voluptuosas del origen arcano y misterioso del lenguaje, sus impresiones de caminante infatigable por ciudades atesoradas en la memoria, la obsesión del laberinto y la biblioteca como cosmogonía del universo; una escritura, en fin, que experimenta sin pretender constituirse en estilo vanguardista y que sólo deposita su confianza en el feliz encuentro de forma y contenido, en la sonoridad exuberante de algún poema inmortal.

Esas recurrencias justifican la escritura borgiana, le otorgan un andamiaje, la belleza de una arquitectura compleja y simple al mismo tiempo. «Ahí están asimismo sus hábitos: Buenos Aires, el culto de los mayores, la germanística, la contradicción del tiempo que pasa y de la identidad que perdura, mi estupor de que el tiempo, nuestra subsistencia, pueda ser compartido» (Prólogo a *El otro, el mismo*). El aparente barroquismo temático que parece recorrer la obra de Borges en realidad esconde sus recurrencias, la fidelidad a «sus hábitos», la permanencia de sus conjeturas de siempre. Astutamente él ha construido su obra como si fuera un laberinto hecho de mil tradiciones y atiborrado de lecturas, y, sin embargo, ese laberinto tiene, como toda construcción compleja, su propia lógica, la coherencia de sus engaños y la sabiduría del estratega que intenta confundir al adversario. Leer a Borges es tratar de descubrir la lógica oculta que hace posible salir airoso de la trampa del Minotauro. ¿O quizás una de las secretas intenciones de Borges sea la de hacernos creer que hemos descubierto sus códigos? Es posible, pero bien vale la pena arriesgarse a ser engañado. En su poema «Ariosto y los árabes» Borges metaforiza sobre su propia obra:

Nadie puede escribir un libro. Para
Que un libro sea verdaderamente
Se requieren la aurora y el poniente,
Siglos, armas y el mar que une y separa.

Una estética en la que se cruzan el misterio y la reflexión filosófica; una estética donde el saber del erudito, del que ha trajinado con ardor y pasión ciertas tradiciones se confunde armónicamente con cierto misticismo que emerge de la escritura borgia-

na. Toda esta maravillosa alquimia (donde se entrelazan la memoria, el amor de Buenos Aires, la pasión por las etimologías, la sorprendente erudición nacida de haber fatigado los libros y, sobre todo, las enciclopedias) se encuentra encerrada en «Otro poema de los dones» en el que Borges atraviesa bellamente todos sus amores, sus ilusiones, sus pasiones:

Gracias quiero dar al divino
 Laberinto de los efectos y de las causas
 Por la diversidad de las criaturas
 Que forman este singular universo.

En el poema está la obra, está la razón y está Swedenborg, allí se recuerda *Las mil y una noches* y la *Divina Comedia*; en sus versos se renueva el fervor por los vikingos y por la poesía de Verlaine; Borges recupera, no sin ironía, a Séneca y a Lucano, «de Córdoba / que antes del español escribieron / toda la literatura española»; y el ajedrez con su infinita geometría y su exacta conjunción de razón y azar. Todo el mundo abigarrado de Borges desfila por las estrofas del poema; detenerse en él es penetrar en su historia, su biografía, percibir la exhuberancia y la fragilidad de los recuerdos.

Borges modela el material de su memoria, lo convierte en ficción. Benjamin intenta penetrar en lo moderno haciéndose cargo, precisamente, de la función agónica que le cabe al pasado en la experiencia cotidiana de la sociedad burguesa. El es, a su modo, un batallador contra el olvido, un arqueólogo que con infinita paciencia se detiene a examinar los restos frágiles, los desechos que «la diosa industria» arroja todos los días y que los hombres son incapaces de percibir como expresión brutalizada de su misma sociedad. Vivir en «lo actual» significa —para el hombre moderno— anestesiar su memoria, opacar sus recuerdos y dejar de percibir, en la feroz fugacidad de la moda, la eterna repetición de lo mismo. «Nos hemos hecho pobres —escribe Benjamin—. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo “actual”» («Experiencia y Pobreza», pág. 173). Esa fascinación por lo «actual» corre pareja con la displicencia contemporánea hacia la «herencia de la humanidad», una suerte de alucinada carrera hacia un futuro intangible. Benjamin, a través de su escritura, intenta sortear esta tendencia de época, esta obnubilada inclinación hacia la exaltación de «lo nuevo».

Hay una idea benjaminiana, heredera del espíritu judío, que es importante remarcar en este contexto: cada línea escrita era «una victoria arrancada a las potencias de las tinieblas, de tan incierto» como aparecía el futuro a los ojos de la tradición de la que Benjamin forma parte. Estas palabras fueron escritas pocos meses antes de su suicidio en esa frontera cruzada, siglos atrás, por otros judíos que también intentaron tejer su escritura en el interior tumultuoso de la tradición. La conciencia del exilio definió la mirada benjaminiana de la historia (del mismo modo que su experiencia ginebrina y europea permitió al joven Borges mirar con otros ojos su pasado

argentino); esa milenaria percepción del desarraigo, de la patria confinada al libro, de una diáspora destinada a trajinar el interminable espacio de la historia en la espera mesiánica del día de la redención. En Benjamin la escritura es urgencia, memoria, fidelidad, amparo frente a la barbarie que se aproxima, continuidad de una tradición amenazada de muerte. Borges, desde esta lectura que estamos haciendo, posee otra sensibilidad, sus desarraigos tienen otras connotaciones, su propio anacronismo apunta hacia otro sentido. La experiencia judía es demarcatoria, hace a un peculiar derrotero intelectual; la experiencia de Borges tiene que ver con desinteligencias de época, está preñada por esa conexión tan original en él entre lo antiguo y el presente. La experiencia del exilio y de la persecución definen una escritura, modelan un pensamiento. Borges vivió el fin de una época, trató de ficcionar la trama de esa historia perturbadora, poetizó una ciudad que ya no era. Hay en él una escritura de la nostalgia que en diversas ocasiones deja entrever un escepticismo protector, como si fuera un paliativo frente al desmoronamiento de ese mundo cada vez más ausente de la realidad cotidiana y cuidadosamente guardado en la imaginación. Borges sabe que sus incursiones por el territorio opaco de la memoria suponen perturbar la fuente de los recuerdos, convertirlos en algo diferente a lo que seguramente fueron en el lejano tiempo de su realización. Así podemos comprobarlo en uno de los textos claves de la narrativa borgiana —«Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»— donde el escritor señala que la «metódica elaboración de *hrönir* (...) ha prestado servicios prodigiosos a los arqueólogos. Ha permitido interrogar y hasta modificar el pasado, que ahora no es menos plástico y menos dócil que el porvenir». «Modificar el pasado» es lo que el narrador hace al desplegar esa alquimia de recuerdos oscurecidos por el paso del tiempo y la resignificación que produce la ficción. El pasado, a través de esta conjunción, vive un proceso restitutivo que, como Borges señaló claramente en el texto antes citado, implica una modificación de ese tiempo acontecido. Deberíamos agregar que el recuerdo borgiano no tiene una facultad redentora, un salvar en el presente los sufrimientos de las generaciones anteriores; su función —si es posible utilizar esta palabra— es fundamentalmente estética.

Benjamin recorre otro camino. Su relación con el pasado está profundamente trabajada por el judaísmo; por ese «romance desesperado de los eternamente desesperanzados» (frase escrita por Pursewarden, el personaje de *El cuarteto de Alejandría* de Durrell). Benjamin asume la responsabilidad —muy judía— de hacerse cargo del sufrimiento de las generaciones pasadas y, también, del tremendo dolor de la naturaleza. Su visión redentora es reparadora y no se proyecta como una escatología de la predestinación; la teología benjaminiana, como la de Kafka, es negativa. En su ensayo sobre Kafka, Benjamin se detiene en un extraño texto de Max Brod: «Recuerdo —dice Brod— una conversación con Kafka, cuyo punto de partida era la Europa actual y la decadencia de la humanidad. “Somos —dijo— pensamientos nihilistas, pensamientos de suicidio que afloran en la mente de Dios”. Esto en principio me hizo pensar en la visión del mundo de la Gnosis: Dios como demiurgo maligno y el mundo como