

Borges: entre la memoria y la melancolía, el olvido

Daniel Teobaldi

Resumen

En su ensayo titulado “Nueva refutación del tiempo”, Borges deja claramente de manifiesto que el tiempo es su preocupación central, lo que bastaría para ubicar su pensamiento en esa línea tensional formada por la memoria, la melancolía y el olvido. Pero también la melancolía se profundiza, cuando el olvido actúa polarizando los efectos de la memoria. En este punto reside la importancia de la memoria, y este es el sentido que adquiere en la obra de Jorge Luis Borges. En los cuentos titulados “La memoria de Shakespeare” y “23 de agosto, 1983”, y en algunas de sus poesías, Borges plantea la pertinencia de la memoria y del lenguaje como constructores efectivos de la tradición, pero además, así como se puede observar la presencia de una doctrina de la memoria, en una buena parte de la obra de Borges circula una doctrina del olvido. Así el problema central de la relación memoria / olvido, tiene su punto de cruce en el tema del tiempo.

Abstract

In his essay entitled “Nueva refutación del tiempo”, Borges clearly states that time is his main concern. This would be enough to place his thought in a tense field formed by memory, melancholy and forgetfulness. But melancholy is deepened, when forgetfulness acts polarizing the effects of memory. Here lies the importance of memory and this is the sense that acquires in the work of Jorge Luis Borges. In the short stories entitled “La memoria de Shakespeare” and “23 de agosto, 1983” and in some of his poems, Borges deals with the relevance of memory and language as effective builders of tradition. Besides, not only the presence of a doctrine of memory can be observed, but also a doctrine of forgetfulness is present in an important part of Jorge Luis Borges’s work. Thus, the central problem of the relation memory/forgetfulness has its crossing point in the topic of time.

Borges. Entre la memoria y la melancolía, el olvido

1

En su ensayo titulado “Nueva refutación del tiempo”, Borges deja claramente de manifiesto que el tiempo es su preocupación central, como le ocurre a

todo hombre moderno. Pero lo relevante de este ensayo es la atmósfera que lo impregna: la pesadumbre, la añoranza, hasta la tristeza que decantan las palabras de este "argentino perdido en la metafísica", según lo declarado por el propio Borges. En efecto: se trata de una indagación intelectual para tratar de morigerar la angustia que provoca la percepción del paso del tiempo, y su consecuente melancolía.

Borges cierra su ensayo con las siguientes palabras:

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. (...) El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (2005, 177).

Este fragmento bastaría para ubicar el pensamiento de Borges en esa línea tensional formada por la memoria, la melancolía y el olvido.

Precisamente, entre los elementos que caracterizan a la melancolía se encuentran el ensimismamiento, la tristeza, la obsesión por el tiempo y por el paso del tiempo, la inminencia de la muerte, la presencia de la memoria y del pasado y, en el centro de este tándem, el olvido. El melancólico tiene una percepción de la esencia de las cosas. Y el párrafo transcrito de "Nueva refutación del tiempo" confirma una a una las características de la melancolía arriba enumeradas.

La melancolía ha resistido diversas formas para ser afrontada desde distintas disciplinas, que pretenden, ya desde los pensadores antiguos, describir un estado de ánimo que procura una manera de ver el mundo. Aristóteles formula la pregunta inicial, en el Problema XXX: "¿Por qué los hombres más eminentes en filosofía, en política, en poesía o en las artes son tan claramente melancólicos?" (Ricoeur 103), mientras que Robert Burton ofrece la definición más explícita, más amplia, en su voluminosa obra *Anatomía de la melancolía*, cuando afirma que "La melancolía, en este sentido, es una característica inherente al hecho de ser criaturas mortales". (Borges 1997 a 12). Tanto una cita como la otra, remiten a preocupaciones que se registraban en distintos momentos de la historia, pero que apuntaban a un fenómeno común: una cualidad concerniente a un movimiento del espíritu del hombre. Después, el psicoanálisis, la etnografía, entre otras especialidades, habrán de tener a la melancolía como objeto de estudio. Esto permite comprobar que, desde las más diversas disciplinas, la preocupación por la melancolía es una constante, verificable en múltiples formas discursivas:

Tanto en el discurso filosófico y literario como en la abundante tradición iconográfica de la melancolía, vemos por lo tanto acumularse espacios vacíos, paisajes

fúnebres, materias yertas: la tristeza melancólica, a causa entre otras cosas de la lucidez y el saber que la acompañan, es siempre una tristeza cósmica, una tristeza que empapa y contamina al universo entero. Nótese que también en la iconografía clásica, Saturno aparece como un anciano con la cabeza cubierta por un velo, observando con meditativa seriedad el globo terrestre, con un compás en la mano. El sentido de esa imagen (Saturno descubre, en la vejez, la inutilidad de la vida y el absurdo de la identidad), es lo que el melancólico sabe desde siempre: la identidad es una ilusión, los ideales son horizontes imposibles de alcanzar, sólo queda la incompletitud, la frustración, la falta mortífera de conclusión, la monótona espera de un desenlace ineluctablemente trágico. (Burton 65).

Precisamente, es esa "tristeza cósmica" lo que acaba justificando la actitud de Borges frente al tiempo y frente a la obra de arte. El melancólico se caracteriza por una meditación desoladora que implica un conocimiento de los distintos modos de pensamiento, porque la sabiduría y la lucidez están directamente vinculadas con su estado. Y la memoria es un componente fundamental, porque se es melancólico al recordar un pasado mejor o al tener la percepción de un presente incompleto. Pero también la melancolía se profundiza cuando el olvido actúa polarizando los efectos de la memoria.

2

El ejercicio de la memoria no significa, exclusivamente, el simple acto de recordar, sino que implica un remontarse hasta los orígenes de los hechos con el propósito de actualizarlos. El que recuerda transfigura en palabra el origen, y pone en escena ese origen. Por lo tanto, al recordar el escritor hace presente un pasado, y cuando esa acción aparece asistida por la comunidad de lectores —o auditores— el escritor o narrador los está conectando con sus propios orígenes. En esto reside la importancia de la memoria y este es el sentido que adquiere en la obra de Jorge Luis Borges.

La narración que abre el libro de cuentos *La memoria de Shakespeare*, titulada "Veinticinco de agosto, 1983", está elaborada bajo la impronta de lo onírico. Ubiquémonos en un momento de la noche, la hora veintitrés, solamente a una hora de la medianoche, momento que la tradición literaria ha elegido, siempre, para la manifestación y exteriorización del sueño, de los sueños. Pero aquí, en la narración borgeana, el sueño habrá de tener una cualidad diferenciadora: actuará como una memoria conexas con el recuerdo, paradójico de lo que vendrá.

En un hotel de las cercanías de Buenos Aires, un Borges sexagenario, en un presente, se encuentra con otro Borges, que ya ha pasado los ochenta años, que también está en su propio presente, y que acaba de ingerir, voluntariamente, una sustancia que lo llevará a la muerte. Muerte y sueño se confunden,

puesto que el sueño se produce en momentos en que se duerme, y la tradición literaria y la cultural, desde Oriente y hacia Occidente, ha asociado el dormir con el morir: dormir es morir un poco.

La narración, entonces, se moviliza en un ámbito onírico. Lo que procura ese dinamismo se apoya en una sucesión de diálogos que se desarrollan entre los dos Borges: el que narra y el otro. El tema del otro también es un tópico recurrente en la obra de Borges, y permanece intacto hasta el final de su producción literaria, hecho este reconocido por el Borges más anciano, cuando afirma que el doble es “el fatigado tema” que le dieron los espejos y Stevenson (Premat 126). Esta referencia admite una doble remisión: una, a la novela de Robert L. Stevenson, titulada *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*; y otra, a la propia obra de Borges, que en su relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, perteneciente al volumen titulado *Ficciones*, los espejos alcanzan un protagonismo preponderante, como duplicaciones del universo, con lo cual se instala la hipótesis recurrente en torno a la discusión sobre los universos paralelos o de los plurales mundos posibles, esos mundos posibles que constituyen los otros, lo otro, y que, obviamente, están habitados por los otros. Hipótesis que en la tradición filosófico-literaria de Occidente arranca con Platón, se traslada a los filósofos neoplatónicos y ancla, de manera significativa, en Giordano Bruno; fuentes a las que Borges recurre de manera continua.

En el relato “Veinticinco de agosto, 1983”, la disposición del discurso narrativo privilegia el diálogo sobre la narración y la descripción, lo que se transforma en un eje indicativo del método empleado por Borges en su relato, esto es, un método platónico. Aquí, la forma se corresponde con el fondo, porque a partir de los diálogos se van produciendo respuestas a cuestiones que competen a los dos dialogantes y que, por consiguiente, preocupan a ambos. Entonces, van surgiendo las dudas en torno a lo que habrá de ocurrir en la existencia del Borges que narra, es decir el más joven. Mientras que el más viejo, a punto de morir, le responde con una especie de repaso de hechos literarios y de acciones que habrán de suceder en la vida del más joven. El ámbito platónico está claramente perfilado, porque el Borges anciano procede como Sócrates a poco de haber bebido el veneno: deja a los más jóvenes su última lección. Pero esta lección se trata de una paradójica memoria profética, porque lo que recuerda es una suma de recuerdos que se perderán en lo profundo de la memoria del más joven, “debajo de la marea de los sueños” (Premat 19-20). A partir de entonces, se pone en escena el acto mismo de la escritura: “Cuando lo escribas —dice el Borges viejo—, crearás urdir un cuento fantástico. No será mañana, todavía te faltan muchos años” (19-20).

El ejercicio de la escritura se plantea como una forma de responder a un tiempo que se presenta fugaz. Es un recurso que el melancólico utiliza, con el propósito de detener el paso del tiempo. El empleo del futuro en los verbos está

indicando la acción de un destino inexorable, con lo cual, el margen de libertad que tienen los protagonistas es mínimo. Así, la atmósfera que prevalece en el relato es totalmente melancólica, porque transmite al lector la tristeza de saber que el hombre tiene límites muy precisos.

Además, las réplicas de los diálogos tienen un propósito común: ir complicando las extrapolaciones temporales. El tiempo es un tópico que obsesionó a Borges, y lo que más trabajó, a partir de sus propios intereses, giró en torno a las paradojas temporales, esto es, esas instancias en las que la relación causa-efecto aparecían invertidas, tal como lo estableció en su ensayo "El arte narrativo y la magia", perteneciente al volumen *Discusión*. En este plano, a Borges lo ocuparon tres cuestiones básicas: la aludida inversión de la relación causa-efecto; los tiempos independientes en los mundos paralelos; y la problemática sobre el eterno retorno. En la narración que se está comentando, Borges concreta la experimentación fusionando la primera y la tercera cuestión en una sola: la reversibilidad del tiempo, combinada con el problema de los tiempos independientes de los mundos paralelos. Porque los dos Borges del relato, el anciano moribundo y el más joven, realizan una acción continua de ida y de regreso en sus tiempos, sin abandonar los tiempos independientes, correspondientes a los presentes continuos, que pertenecen a cada mundo particular. Se ve, entonces, cómo Borges retoma este tema y le da una nueva fisonomía, cuyo efecto consiste en la anulación del tiempo por fusión de campos experienciales. Pero esa fusión, en un plano cotidiano, es posible por la mediación de la memoria, durante la vigilia, o del sueño, donde el tiempo deja de ser una categoría metafísica para transformarse en una aporía hipotética. Por ejemplo, en el siguiente diálogo aparece formulado lo anterior:

—Qué raro —decía— somos dos y somos el mismo. Pero nada es raro en los sueños.

Pregunté asustado:

—Entonces, ¿todo esto es un sueño?

—Es, estoy seguro, mi último sueño.

Con la mano mostró el frasco vacío sobre el mármol de la mesa de luz.

—Vos tendrás mucho que soñar, sin embargo, antes de llegar a esta noche. ¿En qué fecha estás?

—No sé muy bien —le dije aturdido—. Pero ayer cumplí sesenta y un años.

—Cuando tu vigilia llegue a esta noche, habrás cumplido, ayer, ochenta y cuatro. Hoy estamos a 25 de agosto de 1983. (11)

Esta escena recuerda otro relato de Borges, incluido en *El libro de arena* (1975), titulado "El otro", en el que, a las orillas del río Charles, en Cambridge, un Borges anciano, que es el narrador, se encuentra con otro Borges, de poco más de veinte años, y es este anciano el que deja esa memoria del porvenir al

“otro”. El diálogo inicial de este relato se reproduce casi en los mismos términos en que se plantea “Veinticinco de agosto, 1983”, pero en el titulado “El otro” aparece la presencia simbólica del río, tópico heraclíteo también frecuente en la obra de Borges, y que se constituye como el símbolo del transcurrir temporal.

La remisión al relato “El otro” configura una especie de guiño para sus lectores, un guiño ficcional, una vuelta de tuerca, porque a continuación, en “Veinticinco de agosto, 1983”, el Borges anciano realiza una apretada síntesis de obras escritas y que escribirá el más joven, hasta, inclusive, ofreciendo algunas pautas hermenéuticas, de interpretación, de su propia obra, empleando un dejo de ironía:

—Escribirás el libro con el que hemos soñado tanto tiempo. Hacia 1979 comprenderás que tu supuesta obra no es otra cosa que una serie de borradores, de borradores misceláneos, y cederás a la vana y supersticiosa tentación de escribir tu gran libro. La superstición que nos ha infligido el *Fausto* de Goethe, *Salammbô*, el *Ulysses*. Llené, increíblemente, numerosas páginas.

—Y al final comprendiste que habías fracasado.

—Algo peor. Comprendí que era una obra maestra en el sentido más abrumador de la palabra. Mis buenas intenciones no habían pasado de las primeras páginas; en las otras estaban los laberintos, los cuchillos, el hombre que se cree una imagen, el reflejo que se cree verdadero, el tigre de las noches, las batallas que vuelven en la sangre, Juan Muraña ciego y fatal, la voz de Macedonio, la nave hecha con las uñas de los muertos, el inglés antiguo repetido en las tardes.

—Ese museo me es familiar —observé con ironía.

—Además los falsos recuerdos, el doble juego de los símbolos, las largas enumeraciones, el buen manejo del prosaísmo, las simetrías imperfectas que descubren con alborozo los críticos, las citas no siempre apócrifas (...)

—Mis palabras, que ahora son el presente, serán apenas la memoria de un sueño. (15-17)

Aquí Borges hace referencia a sus temas predilectos, a sus aficiones literarias, a los símbolos recurrentes, al placer de la citación, al uso del palimpsesto. Pero todo orientado por la memoria, aunque más borroso aún, porque se trata de “la memoria de un sueño”, en donde la realidad aparece extrapolada en una ficción. En este punto, es necesario recordar que Borges entiende que los sueños son también una ficción. Por eso, en su obra la idea de ficción tiene una potencia semántica particular.

El diálogo que cierra “Veinticinco de agosto, 1983” dimensiona las peripecias narradas, proyectándolas en una actitud que rescata una situación humana arquetípica, al traer la referencia sobre una conferencia que el Borges más anciano había dado sobre el Libro VI de la *Eneida*, de Virgilio, cita por lo

demás significativa por el contenido de ese Libro del magno poema del mantuano. Recordemos que en esa sección se narran las peripecias de Eneas al llegar a la isla habitada por las sombras de los antepasados. Eneas busca comunicarse con su padre, Anquises, manteniendo un diálogo profético, como el que se está desarrollando en el relato de Borges:

—Los estoicos enseñan que no debemos quejarnos de la vida; la puerta de la cárcel está abierta. Siempre lo entendí así, pero la pereza y la cobardía me demoraron. Hará unos doce días, yo daba una conferencia en La Plata sobre el Libro VI de la *Eneida*. De pronto, al escandir un hexámetro, supe cuál era mi camino. Tomé esta decisión. Desde aquel momento me sentí invulnerable. Mi suerte será la tuya, recibirás la brusca revelación, en medio del latín y de Virgilio y ya habrás olvidado enteramente este curioso diálogo profético, que transcurre en dos tiempos y en dos lugares. Cuando lo vuelvas a soñar, serás el que soy y tú serás mi sueño. (17)

De aquí se pueden extraer dos cuestiones: una, relativa a la isla habitada por las ánimas, especie de *descensum ad inferos*, experiencia fundamental¹. Este Borges anciano, que está a punto de morir, habla de otros muertos, que son muertos ilustres. Pero de este punto surge la otra cuestión: un Borges que, si bien ha transpuesto las puertas del infierno, no ha olvidado la lección estoica: “no debemos quejarnos de la vida”, y proyecta esta lección en el más joven, transfiriendo la memoria de su experiencia. Una experiencia que se resuelve en el plano de lo onírico, y que se va pasando de uno a otro, sin solución de continuidad, como se procede en las tradiciones: “Cuando lo vuelvas a soñar, serás el que soy y tú serás mi sueño.” La reversibilidad propone la acción de un tándem de ida y de vuelta, como en un eterno retorno, que configura un tiempo circular, alimentado y sostenido por la memoria.

3

En el cuento titulado “La memoria de Shakespeare”, Borges plantea la pertinencia de la memoria y del lenguaje como constructores efectivos de la tradición. Al narrador, un especialista en lengua y literatura anglosajonas, le es transferida la memoria de Shakespeare. Lo interesante de este cuento reside en el hecho de que no es otro especialista el que la posee, sino un individuo

¹ Experiencia necesaria para todos los héroes antiguos, que repiten los hombres siguiendo esa ruta arquetípica. Todos, en algún momento de nuestra existencia, hemos tenido o habremos de tener ese descenso infernal, tal como lo describieron los poetas antiguos, apelando a los mitos que, aún hoy, no nos han abandonado: somos nosotros los que queremos abandonarlos, y no podemos porque el mito y el símbolo son “presencias reales”.

común, que cultiva la amistad del narrador. Pero esta propuesta constituye la continuación de otra similar cuando al actual poseedor, otro, un soldado raso herido de muerte, le hace el mismo ofrecimiento. Borges apela aquí a algunas estrategias del cuento maravilloso, al considerar la memoria de otro como un don que, al ser dado, tiene que cumplir un ritual específico. Refiriéndose al momento en que el soldado desconocido le ofreció la memoria de Shakespeare, describió cómo tenía que ser ese ritual: "El poseedor tiene que ofrecerlo en voz alta y el otro que aceptarlo. El que lo da lo pierde para siempre" (68-69).

Cuando el narrador recibe la memoria de Shakespeare, el otro le advierte: "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. (...) A medida que yo vaya olvidando, usted recordará" (70-71).

Una vez asumida esa memoria ajena, pero ya propia, se transforma en algo personal que, con la progresiva asimilación, termina configurándose en una cualidad que es inherente al narrador, cuando razona que al poseer la memoria de Shakespeare, de algún modo él sería Shakespeare (71-72).

En un ensayo que forma parte de *Discusión*, titulado "El escritor argentino y la tradición", Borges afirmaba que los agentes más eficaces para la transformación de las tradiciones no se encontraban en el centro de esas tradiciones, sino en las periferias. El ensayo se ocupaba de demostrar cómo culturas periféricas, como la irlandesa y la judía, habían sido las que ejercieron los mayores aportes a las que podrían denominarse "culturas centrales". Este es el planteo de "La memoria de Shakespeare" al transformarlo en ficción: un individuo que no tiene la formación académica del narrador, de lo que da debida cuenta al principiar el cuento, y por lo cual ocupa un lugar "periférico" en la cultura, en oposición al espacio "central" que sostiene el que se va a transformar en el depositario de la memoria shakespeariana.

Pero, en este punto, confluyen dos observaciones realizadas por el narrador, cuando plantea, por una parte, la analogía entre el cerebro y un palimpsesto: "De Quincey 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" (73), para afirmar más adelante que "La memoria del hombre no es una suma; es un desorden de posibilidades indefinidas" (76).

Así, la memoria se transforma en un conglomerado de palabras y de acontecimientos que tienen sentido tanto para el individuo que las recibe como para la comunidad de la cual forma parte ese individuo. Pero, al poseer una memoria ajena tan poderosa, la identidad del narrador empieza a desfigurarse. Entonces, sumido en una profunda tristeza y en el límite de la desesperación, el protagonista decide transferirla a otro.

Si se retoma lo que Borges afirmaba en “El escritor argentino y la tradición”, la memoria como sustento de la tradición no puede ser intercambiada por otra sino que necesita de una continuidad formada por toda una acción previa, y por una actitud que apunta al sostén de esa memoria.

4

Borges, a la hora de ensayar una explicación del fenómeno poético, termina confirmando la acción y el efecto de la memoria, a la vez que realiza una transposición epocal, una actualización del procedimiento:

La poesía es el encuentro del lector con el libro, el descubrimiento del libro. Hay otra experiencia estética que es el momento, muy extraño también, en el cual el poeta concibe la obra, en el cual va inventando o descubriendo la obra. Según se sabe, en latín las palabras “inventar” y “descubrir” son sinónimas. Todo está de acuerdo con la doctrina platónica, cuando dice que inventar, que descubrir, es recordar. (1997 b, 149).

En este punto cabría preguntarse sobre el sentido de la inspiración, el poder de la Musa, que visita a los poetas susurrando a los oídos el sentido último de la existencia. Así, el mismo Borges trata de definir el rol de esta “fuerza misteriosa”: “... el poeta sería un amanuense de esa fuerza misteriosa que puede salir de su mente, en la cual, tal como creía el poeta irlandés Yeats, estaba contenida la gran memoria, la memoria de todos los antepasados, y quizá la memoria de los arquetipos platónicos”. (1993, 107). Entonces, surge la pregunta: ¿qué es lo que se recuerda? Borges trata de responder: “... uno de los efectos de la poesía debe ser darnos la impresión, no de descubrir algo nuevo, sino de recordar algo olvidado.” (1997 b, 149).

Así como se puede observar la presencia de una doctrina de la memoria, en la poesía de Borges —y en una buena parte de su obra— circula una doctrina del olvido. En efecto: la doctrina del olvido se presenta como una contraparte de la doctrina de la memoria. Sin embargo, hay algunos rasgos que ubican al olvido en una situación de equidistancia, lográndose un efecto de suspensión, de estadio intermedio.

El soneto titulado “Everness”, perteneciente al poemario *El otro, el mismo* (1964)², plantea la viabilidad de considerar una circunstancia como algo verdaderamente sustantivo. La actitud se refleja en el título mismo del soneto, al transformar un adverbio en sustantivo abstracto, cuya traducción podría aproxi-

² Borges, Jorge Luis. *Obra poética*, Buenos Aires, Ed. EMECÉ, 1989, p. 252. Todas las citas corresponden a esta edición.

marse a "siempreidad". A partir de estas precisiones léxicas, que en Borges alcanzan un verdadero significado, se logra una primera aproximación, de manera que la lectura del poema puede orientarse en este sentido:

Everness

Sólo una cosa hay. Es el olvido.
Dios, que salva el metal, salva la escoria
Y cifra en su profética memoria
Las lunas que serán y que han sido.

Ya todo está. Los miles de reflejos,
Que entre los dos crepúsculos del día
Tu rostro fue dejando en los espejos
Y los que irá dejando todavía.

Y todo es una parte del diverso
Cristal de esa memoria, el universo;
No tienen fin sus arduos corredores

Y las puertas se cierran a tu paso,
Sólo del otro lado del ocaso
Verás los Arquetipos y Esplendores.

En el primer verso, Borges está enunciando la doctrina del olvido: "Sólo una cosa hay. Es el olvido." El olvido se sustenta al plantearse como la oposición de la memoria, siempre que se conciba a ésta como la posibilidad de salvaguarda ante la muerte. La memoria siempre mantiene presentes a los individuos; los dota de una vida trascendente. En el caso del poeta, éste se ocupa de dejar testimonio de su acción, el poetizar, que se ve enaltecido con el ejercicio efectivo de la palabra poética.

Por lo anterior se confirman dos cuestiones: por una parte, que el problema central de la relación memoria / olvido tiene su punto de cruce en el tema del tiempo, pues en la memoria se concentra todo el tiempo y en la memoria de Dios se establece lo eterno:

Dios, que salva el metal, salva la escoria
Y cifra en su profética memoria
Las lunas que serán y que han sido.

En este punto surge la segunda cuestión, que tiene vínculo directo con la melancolía por cuanto quedan establecidos los efectos de la conciencia del

paso del tiempo. Sin embargo, en el eje tensional, en cuyos polos se reconocen la memoria y la melancolía, aparece el olvido como motor de lo que ocurre siempre.

Aquí se enuncia el sentido del título: siempreidad, porque Dios es el único capaz de tener la percepción completa y la contención del tiempo. Sin embargo, en este sentido, el filósofo español Emilio Lledó afirma que “lo importante es el ‘cuidado’ de la memoria. Este tema (...), expresa la lucha entre el hombre y el tiempo.” (Lledó 68-69)

Ahora bien: esa tensión entre memoria y olvido se fundamenta, según Emilio Lledó, en una pulsión poderosa, que consiste en la manifestación de la lucha por cuidar la memoria “... por superar lo que, sin embargo, es una condición esencial del hombre y, por supuesto, de la naturaleza: su carácter temporal. Ser es transcurrir.” (69)

Los miles de reflejos,
Que entre los dos crepúsculos del día
Tu rostro fue dejando en los espejos
Y los que irá dejando todavía.

El ser se moviliza en el tiempo. Las imágenes especuladas que marcan las apariencias prefiguran la esencia porque en el marco de la poética borgeana, el espejo es un símbolo que tiene significados variados, como por ejemplo el reflejo del otro o de lo otro, que en realidad constituye mi esencia. Al poeta, en esta instancia de motilidad, le queda la esperanza en otro mundo, diferente de éste, reflejo de éste, pero en esencia igual, aunque es ese mundo el que alberga la perfección:

Sólo del otro lado del ocaso
Verás los Arquetipos y Esplendores.

Entonces, memoria y olvido tienen la impronta de configurarse como dos rostros de una misma realidad, que terminan conjugándose en la palabra escrita. Afirma Emilio Lledó:

El texto es una mezcla de memoria y olvido. Memoria, porque la posibilidad de esos textos, su dinamismo se hace *enérgica* sólo cuando irrumpe, desde la penumbra en la que yace esa memoria, hasta el umbral del tiempo donde está situada la consciencia del lector, la consciencia viva que arrastra el tiempo con ella. Olvido, porque esos textos, que conservan en su grafía los rasgos del tiempo en que fueron creados, sólo pueden vivir en la consciencia del otro, en la iluminación que aporta los latidos reales del real tiempo en el que el lector alienta. (30)

5

La tensión que vertebran memoria, melancolía y olvido, constituye uno de los ejes de lectura de la obra de Jorge Luis Borges. Se trata de reconstruir el proceso de creación, en el que Borges se refiere a la constante monotonía e incompletitud. No obstante, la filosofía permite avizorar las cualidades de la melancolía en tanto posibilidad para definir a aquel que Aristóteles había destacado tan positivamente.

Las relaciones entre filosofía y literatura, como aparecen en el caso de Borges, implican una puerta de acceso a un mundo que se abre desde el ejercicio de la memoria, como una forma de contrarrestar el olvido, pero que se ve plenamente manifestado con la intervención de la melancolía.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. *Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires*, Buenos Aires: Editorial Galma, 1993.
- . *La memoria de Shakespeare*, Madrid: Alianza Editorial, 1997 a.
- . “La poesía”. *Siete noches*. Buenos Aires: EMECÉ, 1997 b.
- . “Nueva refutación del tiempo”. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: EMECÉ, 2005.
- . *Obra poética*. Buenos Aires: EMECÉ, 1989.
- Burton, Robert. *Anatomía de la melancolía*, prólogo y selección de Alberto Manguel, Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- Lledó, Emilio. *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona: Ed. Crítica, 1992.
- Premat, Julio. *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.