



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
("LETRAS LATINOAMERICANAS)



MELANCHOLIA LECTORI:

Representación y tratamiento de la melancolía, la biblioteca y el libro en “La Biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges

Tesis de maestría

que para optar por el grado de
Maestría en Letras (Letras Latinoamericanas)

Presenta

Lidia Alejandra Vásquez Velasco

Tutor

Gabriel Eduardo Linares González
Adscrito a la Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad Universitaria, México, junio de 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

TESIS REALIZADA CON EL APOYO DEL PROGRAMA DE BECAS PARA
ESTUDIOS DEL POSGRADO DE LA UNAM

*Para aquellos lectores que secretamente esperan
escuchar la voz de Dios a través de un libro.*

Para mi amada familia en Cristo Jesús.

AGRADECIMIENTOS

Muchas son las personas y las causas que hicieron posible que culminara esta investigación. Pero principalmente doy gracias al Divino Señor de las causas y los efectos que tramó una red de seres y eventos para que esta tesis pudiera ser posible; primero me dio la oportunidad de ser aceptada al programa de maestría de nuestra querida Universidad Nacional Autónoma de México y el acceso a una beca, sé que fue Él, porque no me sentía con la formación necesaria para merecer tanta gracia. Después puso a cargo de esta investigación a un asesor de tesis que me exigió siempre el rigor y la perfección, el doctor Gabriel Enrique Linares González. Todavía lamento no haber escrito algo mejor, por ello si algún lector encuentra un error de cualquier naturaleza sepa que es resultado de mi impaciencia y de mi distracción, no se le impute tal falta a mi asesor, en cambio si encuentra algún acierto o bondad en el texto, sepa que es resultado de la discusión con él y sus continuas recomendaciones.

También doy gracias porque Dios me permitió continuar con mi investigación a pesar de haber concluido mis estudios y haber cesado la beca; por medio de mi ingreso al Instituto Tecnológico de Monterrey como docente, donde me apoyaron con los medios materiales y acceso a redes de información. Finalmente, puso a mi disposición a lectores de alto nivel académico, a quienes les agradezco infinitamente sus correcciones, comentarios y sugerencias. Gracias Dios por poner en mi camino al dr. Rodolfo Mata, a la dra. Silvana Ravinovich, al dr. Fernando Morales y al dr. Ricardo Chavés, todos ellos expertos que estuvieron siempre dispuestos a leer esta tesis que en su momento adolecía de muchas fallas. Gracias queridos lectores sinodales por tener la disposición de leer esta tesis con más errores que aciertos y darse a la tarea de ayudarme a corregirla.

Ahora, hijo mío, á más de esto, sé avisado. No hay fin de hacer muchos libros; y el mucho estudio aflicción es de la carne.

Eclesiastés 12:12 [Reina Valera, 1569]

La alegoría es, en efecto, la única y poderosa diversión que se le concede al melancólico.

Walter Benjamin

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
-------------------	---

PARTE PRIMERA

ΜΕΘΟΔΟΣ

Procedimientos.....	4
El problema.....	7
Heurística.....	8
Genealogías eidéticas.....	9
Panorama de la crítica.....	11
<i>Τέχνη</i>	17
<i>Αλληγορία</i>	21

PARTE SEGUNDA

BIBLIOTHECA SIVE UNIVERSUM

“La Biblioteca de Babel”.....	25
El título.....	27
Biblioteca.....	28
Babel.....	34
Los libros.....	35
El libro total.....	42
<i>More geometrico</i>	48

PARTE TERCERA

ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΑ

Iconografía.....	55
Epígrafe.....	53
Nota al pie.....	57
<i>Πρόβληματα</i>	59
<i>Melancholia artificialis</i>	70
De la confusión.....	79
<i>Ars combinatoria</i>	86

PARTE CUARTA

ALEGORESIS

El artificio narrativo.....	92
Esfera.....	96
Prisión o laberinto.....	100
Eterno Retorno.....	104
<i>Melancholia lectori</i>	109
CONCLUSIONES.....	124
BIBLIOGRAFÍA.....	130

INTRODUCCIÓN

Y di mi corazón a inquirir y buscar con sabiduría sobre todo lo que se hace debajo del cielo: este penoso trabajo dio Dios a los hijos de los hombres, en que se ocupen.

Eclesiastés 1:13

En esta tesis, exponemos los resultados de una investigación literaria motivada por el *desconcierto* que la literatura de Borges produce en su lector, especialmente la lectura de su cuento “La Biblioteca de Babel”. Varios son los hallazgos que se encontraron en esta investigación gracias al uso operativo de la noción de desconcierto, primero su formalización, pues usamos tal categoría para designar una emoción estética producto de la lectura que nos permitió escudriñar el texto, pues es relevante para la comprensión de los conceptos de *lectura*, de *libro* y de *biblioteca*. También exponemos una lectura e interpretación del cuento “La Biblioteca de Babel” por medio de un análisis textual que colinda entre la estilística, la iconografía y la exegetica. Dicho análisis nos permitió registrar y nombrar un fenómeno literario, relacionado con la melancolía y el libro.

La hipótesis de la que partió esta investigación fue suponer que el desconcierto es el resultado de la expresión alegórica en el relato. Es decir que, en el cuento de Borges, se expresan conceptos en pugna expresados en imágenes, pero cuya relación o afinidad no es evidente, sino que tal correspondencia está cifrada de modo oblicuo y abstruso, pues cada imagen establece correspondencias formando redes isotópicas con otros conceptos, principalmente en torno al concepto de *melancolía* cuya configuración produce desconcierto.

Para demostrar dicha hipótesis, nos servimos principalmente de la lectura de algunos ensayos del mismo autor, relacionados con la melancolía, concepto central en esta

investigación; sin por ello, considerar que hacemos una investigación léxica, pues no tratamos de ubicar un concepto en varios textos, sino que sólo nos servimos de dichos textos para aclarar conceptos, reforzar ideas y para establecer rutas de lectura que nos permitieron realizar una lectura cabal y rigurosa del cuento, que presentamos en el capítulo cuatro de esta tesis.

Según estos ensayos, el libro ha sido considerado de diferentes formas, a veces como un objeto sagrado (tradición oriental), otras como un agente pernicioso (tradición clásica griega) que afecta tanto al intelecto como a las emociones o un instrumento para transmitir ideas. De esta tradición se desprende la concepción que Borges tenía acerca del libro, pues según él este objeto puede ser definido como agente patológico, pues un lector a veces se relaciona negativamente con los libros como el artista con su creación, el enamorado con su objeto amado, o mejor aún, el enfermo con su mal, en otras palabras el libro puede enfermar a su lector. La iconografía de tal patología y su representación la encontramos en la esfera médica, pictórica y literaria, en especial, relacionada con la *melancholia artificialis*. Sin embargo, en el relato se distingue de la primera porque la causa de ésta es la genialidad y la de aquella es el libro. Debido a que no encontramos registro alguno de su identificación médica o literaria, consideramos que dicha patología está de modo subrepticio en la historia literaria hasta que encontró una representación formal en “La Biblioteca de Babel”. Nos atrevimos a nombrar a tal enfermedad como: *melancholia lectori*.

En esta investigación procedimos de una manera un poco común, pues no nos circunscribimos a un solo método o corriente teórica, sino que tomamos diferentes conceptos, categorías y métodos para analizar el cuento porque su cuento es expresión de problemas multifactoriales tal y como se encuentran en el pensamiento mismo.

PARTE PRIMERA
ΜΕΘΟΔΟΣ



Fig. 0 *El filósofo meditando* de Rembrandt (1632)

Procedimientos

¿A quién enseñará conocimiento, o a quién interpretará el mensaje? [...] Porque dice: ``Mandato sobre mandato, línea sobre línea, línea sobre línea, un poco aquí, un poco allá.

Isaías 28:10

En el siguiente apartado queremos exponer algunos momentos teóricos que permiten comprender las decisiones metodológicas que tuvimos que tomar para comenzar, desarrollar y finalizar esta investigación, así como la formulación de su tesis y sus hallazgos. Al modo, de la filosofía del renacimiento y del barroco, asumimos que el pensamiento es una realidad. Por ello, así como en la figura 0 que abre este apartado, el filósofo de Rembrandt, la imagen del filósofo representó la indagación y el descubriendo de la realidad y colocó los cimientos de la ciencia actual, ahora gracias a la teoría literaria y a los estudios formales de literatura, podemos considerar que una lectura exegética puede formar parte de dicho sistema, por esa razón nuestras meditaciones y nuestro análisis tuvieron su origen en el establecimiento de criterios filológicos, pues la filología es quizá la rama de los estudios literarios que más se acerca al método científico, así también cuenta con una rica y antigua tradición metodológica que nos permita indagar la realidad literaria con cierto rigor.

El texto central en esta investigación es el cuento “La Biblioteca de Babel”.¹ En esta pesquisa quisimos hacer su lectura filológica, pero debido a la dificultad de conseguir el manuscrito original tuvimos que conformarnos con analizar una edición supervisada por el propio autor. Por desgracia, no sólo no pudimos acceder ni al manuscrito tampoco a una

¹ No existe edición facsimilar del cuento “La Biblioteca de Babel” y no pudimos tener acceso ni a su manuscrito ni a su primera edición impresa por la revista *Sur*, por ello usamos la edición que aparece en *Obras completas*, Buenos Aires: Émece, 1947, p. 465-469. Dirigida y realizada por Carlos V. Frías bajo la supervisión del mismo Jorge Luis Borges.

versión facsimilar, además desconocemos si hay un proyecto en ciernes que desee formalizar los estudios de la obra de Borges, existe sólo una edición facsimilar de un solo cuento de Borges, “El Aleph”, a pesar de la popularidad que goza entre los investigadores y académicos universitarios.² Debido a este descuido por parte de la crítica, usamos como *corpus* de investigación, la edición de *Obras Completas* (1923-1974) de Emecé, publicada en la ciudad de Buenos Aires en el año de 1976. Esta elección dependió de que Borges mismo supervisó su publicación y trabajó para ello en colaboración con Carlos V. Frías. Además, en esa edición encontramos el último prólogo de Borges a *Ficciones*, el cual nos importa porque ahí expone quienes fueron sus precursores: Leucipo, Lewis Carroll y Kurd Laßwitz.

Aunque no es parte del *corpus*, consultamos algunos textos de naturaleza teórica que nos ayudaron a comprender los conceptos, ideas y problemas relacionados con la imagen de la biblioteca en el cuento de Borges, también a rastrear algunos conceptos subordinados como *eternidad*, *infinito* o *melancolía*, tal es el caso de los ensayos “Del culto de los libros” (p. 249-253),³ “Nota sobre Whitman” (p. 249-253), “La flor de Coleridge” (p. 249-253), “Del libro”, ensayos que pertenecen tanto al libro *Discusión* (1932), como al libro *Otras Inquisiciones* (1952), ambos incluidos en la edición que usamos. En cada uno de estos textos encontramos la relevancia de conceptos como *libro* y *biblioteca* para la comprensión del cuento de nuestro interés. También usamos el ensayo titulado “La Biblioteca Total”,⁴ porque ahí nuestro autor da cuenta del concepto e imagen de la *biblioteca infinita*.

² Jorge Luis Borges, “La Biblioteca Total”, *apud*, Antonio Fernández Ferrer, *op. cit.*, p. 465-469. Actualmente el manuscrito está con John Wronoski, propietario de la librería Lane Duck Books, en Cambridge, quien lo compró a los editores de la revista *Sur*.

³ Jorge Luis Borges, *Obras Completas* (1923-1974), Buenos Aires: Emecé, 1976.

⁴ El ensayo “La Biblioteca Total” fue publicado en *Sur* en el número 69, en la página 13 de la edición de agosto de 1939, mientras que el cuento apareció posteriormente publicado hasta 1944. Fue imposible

Consideramos que la idea de una biblioteca infinita subyace al cuento de nuestro interés, pero para explicar sus efectos estéticos se utilizó el *desconcierto* como una categoría estética y literaria, una de las razones de esta elección es el uso intuitivo que Borges da a este término en sus ensayos para describir este fenómeno estético, sólo que con un matiz mucho más dramático, pues él emplea la palabra *horror*: “Uno de los hábitos de la mente es la invención de imaginaciones horribles. Ha inventado el Infierno, [...] han inventado la teratológica, Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria”.⁵ En la cita, tanto la biblioteca como el infierno son definidos como invenciones horribles de la imaginación, como una especie de horror intelectual.

Para nuestro autor, la imagen de una biblioteca total e infinita causa horror a la imaginación y también asombro, por ello este malestar intelectual es identificado en esta investigación como *desconcierto*, pues está directamente relacionado con la idea de *confusión* producto de una imagen conceptual en la imaginación. Por eso, hemos elegido la noción de desconcierto, y no la de *horror*, como una categoría estética, pues es más orgánica dentro del campo isotópico del cuento que nos incumbe y, como veremos adelante, se encuentra estrechamente relacionada con los problemas que Borges aborda en el relato.⁶

consultar las primeras ediciones del ensayo, de modo que nos vimos obligados a usar para su cotejo, la edición impresa hecha por Antonio Fernández Ferrer, *Ficciones de Borges: en las galerías del laberinto*, Madrid: Cátedra, 2009, pp. 465-469.

⁵ *Vid.*, Jorge Luis Borges, “La Biblioteca de Babel”, *op. cit.*, p. 105.

⁶ Según la DRAE, desconcierto es sinónimo de confusión, desorientación y perplejidad. El término es de Francis Yates, aunque ha sido pensado con otros nombres: extrañamiento o desautomatización. *Vid.*, Francis Yates, *La filosofía Oculta en la época isabelina*, traducción de Roberto Gómez Ciriza, México: Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 55-108.

El problema

Consideramos que uno es el problema central que se aborda en el relato, la representación del libro, la biblioteca y la melancolía, aunque de tal problema se desprenden muchos otros los cuales se pueden resumir en una serie de cuestionamientos, por ejemplo ¿cuáles son las variantes conceptuales o eidéticas⁷ del libro, de la biblioteca y de la melancolía representada? y ¿cómo es el proceso de su representación? Para responderlas, decidimos circunscribirnos a las definiciones propuestas por Robert Burton en *Anatomy of melancholy*, citado por Borges en su epígrafe.⁸

Burton afirma que existen varios tipos de melancolía como: la médica, la pictórica y la musical. En este caso, nuestra variante es literaria porque se relaciona alegóricamente con conceptos literarios: *libro*, *lectura* y *biblioteca*, es decir por medio de sus imágenes y conceptos. Debemos aclarar que la relación entre melancolía y el libro se estableció muy tardíamente, según puede notarse en algunos textos, *Histoire d'un affect, la mélancolie* e *Historia del tratamiento de la melancolía desde sus orígenes hasta 1900*,⁹ aunque hay un antecedente indirecto en el concepto de fármaco griego, según Derrida, pero en cuya vertiente no ahondaremos debido a su naturaleza más filosófica que literaria.¹⁰ Por ello, consideramos que la relación entre el libro y la melancolía es moderna, en el sentido que se relaciona más con la invención de la imprenta que con la cultura griega oral y manuscrita.

⁷ Empleamos el término eidético para indicar algo relativo a la idea aunque puede también referirse a un concepto o una imagen mental según el *Diccionario de la Real Academia Española* consultado en línea. La palabra imagen proviene de los términos griegos *eikón* (εἰκών) y *eidolón* (εἰδωλον), eidético hace visible la relación entre idea e imagen

⁸Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*, consultado el 4 de enero 2009, <http://www.gutenberg.org/files/10800/10800-h/ampart1.html>. Esta es nuestra fuente de citas.

⁹ Jean Starobinsky, *Historia del tratamiento de la melancolía desde sus orígenes hasta 1900*, Basilea, Geigy, 1962.

¹⁰ Derrida explica que el concepto de libro como fármaco de origen griego, Jaques Derrida, “La Farmacia de Platón”, en *La Diseminación*, traducción de José Martín Arancibia Madrid, Espiral, 1997; p. 99.

Heurística

La obra de Borges es tan compleja justamente por es el resultado de la intersección entre las pasiones que dominan su escritura y su expresión por medio de procedimientos racionales. Si quisiéramos explicar su estilo, podría escribirse una enciclopedia por cada una de sus líneas, porque el análisis de cada línea o frase implica el despliegue de una serie de relaciones complejas conceptuales. Por tal motivo, no disminuye la calidad de nuestra investigación el circunscribirla a un solo cuento.

Debido a esta complejidad, abordamos el texto con un método ecléctico desarrollado en tres fases que nos permitan dilucidar los modos y el tratamiento en la representación de conceptos. Por esa razón, parece que hacemos tres tipos de lectura del texto; a) primero ubicamos las figuras retóricas, estrategias y procedimientos literarios más frecuentes,¹¹ b) después establecimos las relaciones intertextuales,¹² y c) finalmente, elaboramos una interpretación de los datos obtenidos en los dos primeros momentos del análisis.¹³ Empleamos diferentes enfoques teóricos atendiendo las necesidades de cada momento del análisis. En la primera parte, se presenta un análisis textual guiado por medio de un método retórico, sin por ello constreñirnos sólo a recopilar *tropos* o figuras retóricas. En la segunda parte, se presenta un resumen del análisis de iconográfico de sus *paratextos* y sus correspondencias conceptuales. Finalmente, una *alegoresis* para explicar la alegoría.

¹¹ Nuestro proceder en el análisis retórico es claramente hispanista pues seguimos a Helena Beristáin y Rocío Olivares, Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México: UNAM-Porrúa, 199; Rocío Olivares en su artículo, “Retórica y emblemática en “El sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz” en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/retosorj.html>.

¹² Para este análisis, Edwing Panofsky, *Estudios sobre iconología*, traducción Bernardo Fernández, Madrid: Alianza, 2005; Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989.

¹³ *Alegoresis* es el nombre que recibe la exégesis de una alegoría. Jorge Luis Borges, “De la alegoría a las novelas” en *Obras Completas*, p. 718-720; Nos acercamos al concepto de alegoría de Walter Benjamin, “El origen del Trauerspiel alemán” en *Obras Completas I*, edición de Rudolf Tiedermann y Hermann Schweppenhäuser, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Abada Editores, 2007, p. 130-150.

Genealogías eidéticas

Tanto para nosotros, como para nuestro autor, la comprensión de las ideas y conceptos que predominan en el texto, *libro*, *biblioteca* y *melancolía*, requieren del conocimiento de la historia de sus representaciones, es decir, la elaboración de su genealogía conceptual.¹⁴ Para establecer esta historia recurrimos a diversos ensayos del propio Jorge Luis Borges; para el caso del libro, a los ensayos, ya mencionados, “Del libro” y “Del culto de los libros”.¹⁵ Gracias a ellos, consultamos el trabajo de Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente* y también el capítulo final del libro de Ernest Curtius titulado, *Literatura europea y Edad Media latina*. “El libro como símbolo”¹⁶ Textos que nos sirvieron para comprender la consolidación del libro como símbolo cultural, como concepto y como imagen y elaborar una exégesis cabal. También nos sirvió también la breve reconstrucción histórica de la metáfora del libro hecha por Hans Blumenberg en *La legibilidad del mundo*. Este texto nos sirvió únicamente como fuente de datos para situar el problema de la representación del libro en la historia del conocimiento, aunque también indicó la importancia que ha cobrado el libro en nuestra cultura, pues se ha convertido en una metáfora que expresa nuestro modo de ver el conocimiento, la realidad y la vida.¹⁷

¹⁴ Usamos para fines de esta tesis el concepto genealogía, para distanciarnos de un proceso, como es el caso de del método historiográfico. *Vid.*, Michael Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, consultado en línea: http://www.pueg.unam.mx/images/seminarios2015_1/critica_cultural/fou_mic.pdf. Borges mismo escribió a propósito de la reconstrucción histórica entendida como genealogía no como historiografía: “yo, ahora, las invoco para ejecutar un modesto propósito: la historia de la evolución de una idea, a través de los textos heterogéneos”, Jorge Luis Borges, “La Flor de Coleridge”, *op. cit.*, p. 639.

¹⁵ Jorge Luis Borges, “El libro” en *Obras Completas*, Vol. IV, Buenos Aires: Emecé, 2002, pp. 177-185. Jorge Luis Borges, “Del culto de los libros” en *Obras Completas*, *op. cit.*, p. 713.

¹⁶ Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*, Tomos I y II, traducción Manuel G. Morent Madrid: Espasa Calpe, 1985. Ernst Robert Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, traducción de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México: Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 423-489.

¹⁷ Hans Blumenberg, *La legibilidad del mundo*, traducción de Pedro Madrigal Devesa Barcelona-México: Paidós, 2000, p. 11-20. En los dos primeros capítulos da cuenta del método con el que guía su investigación, provechoso en términos historiográficos.

La historia de la biblioteca también goza de una reconstrucción histórica muy interesante, aunque no tan copiosa como la del libro, de tales escritos la breve historia hecha por Alberto Mangel en su libro *La biblioteca de noche* nos sirvió para ubicar la importancia de las bibliotecas en la historia de Occidente¹⁸ Aunque claramente hay otros trabajos de corte histórico, pero en términos materiales como el trabajo de Hipólito Escobar.¹⁹

Para comprender el concepto de melancolía utilizamos las principales fuentes históricas del concepto en la época clásica: *Problemata XXX* de Aristóteles, *Cartas médicas* de Hipócrates y *Anatomy of melancholy* de Robert Burton ubicado en la época moderna del barroco.²⁰ Consultamos el famoso estudio de Erwin Panofsky y Raymond Klibansky, *Saturno y la melancolía* para comprender las representaciones pictóricas de la melancolía, y finalmente el texto de Francis Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina* ya clásico por su aportación a la iconografía literaria.²¹

Por lo anterior, nos situamos entre una perspectiva estilística y una perspectiva conceptual, pues nos preocupan tanto el estilo como los conceptos a los que aluden.²² De este modo, procedemos imitando el método del autor así como su forma operativa en el proceso de lectura e investigación de algunos conceptos.

¹⁸ Alberto Mangel, *La biblioteca de noche*, Madrid: Alianza editorial, 2007.

¹⁹ Hipólito Escobar, *Historia de las bibliotecas*, Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Madrid: Pirámide, 1990.

²⁰ La etimología de esta palabra según la tradición griega es *Melaykolia*: melas=negro, kolis= bilis. Vid., *De la melancolía*, traducción de Conrado Tostado revisada por Renán Cetina, prólogo de Julio Hubbard, México: Editorial Vuelta –Ediciones Heliópolis, 1994. Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*, <http://www.gutenberg.org/files/10800/10800-h/ampart1.html> consultada originalmente el 1 de marzo del 2007.

²¹ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, Madrid: Alianza Universidad, 1991, pp. 65-167. Francis Yates, “La filosofía oculta y la melancolía: Durero y Agrippa” en *La filosofía Oculta* en la época isabelina, traducción de Roberto Gómez Ciriza, México: Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 55-108.

²² Seguimos muy de cerca el procedimiento de lectura de Jorge Luis Borges que consideramos puede deducirse de varios ensayos principalmente en “De la alegoría a las novelas” en *Obras Completas*, III y IV, Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 718-720. Y en el ensayo “La supersticiosa ética del lector” en *op. cit.*, p. 202.

Panorama de la crítica

A pesar de la popularidad que goza el cuento que analizamos, existen pocos trabajos dedicados exclusivamente a su análisis e interpretación. Muchos estudian el cuento, pero la mayoría de los investigadores lo hacen al servicio de otras disciplinas no literarias, tales como la filosofía, la historia e incluso la ciencia, recordemos el ya famoso prólogo de Michel Foucault en su libro *Las palabras y las cosas*, donde aseguró que la literatura de Borges, en especial el cuento “El idioma analítico de John Wilkins” fue el texto central que le hizo consiente del problema de la representación moderna.

Del mismo modo, hay investigaciones, que aunque literarias, se concentran en dilucidar elementos de otras disciplinas en el cuento, tal es el caso de *The Unimaginable Mathematics of Borges' Library of Babel* de William Goldbloom Bloch, No obstante, esta investigación puede ser considerada como una de las pocas cuyo interés es únicamente el texto.²³

Otra investigación cuya perspectiva es igualmente temática es *Zu Jorge Luis Borges: “La Biblioteca de Babel”* de la autora Eveline Podgorski.²⁴ En el libro, se demuestra la existencia de la tradición cabalista y se propone una interpretación del cuento desde la perspectiva de los estudios del esoterismo. Otro ejemplo de esas mismas preocupaciones es el trabajo de Antje Köpnic quien recopila evidencia de las relaciones intertextuales entre el cuento, la tradición mística (cábala y gnosticismo) y la filosófica (Ramón Llull y Gottfried Wilhelm Leibniz).²⁵

²³ William Goldbloom, *Unimaginable Mathematics of Borges' Library of Babel*, New York: Oxford University Press, 2008.

²⁴ Podgorski, Eveline, *Zu Jorge Luis Borges: “La Biblioteca de Babel”*, Berlín: Grin Verlag, 2013.

²⁵ Antje Köpnic, *“La Biblioteca de Babel” von Jorge Luis Borges: Eine Analyse*, Munich: GRIN Verlag, 2008.

Si bien es cierto que tales estudios se concentran exclusivamente en el cuento con fines no propiamente literarios y desde una preocupación temática, también es cierto que abren el horizonte interpretativo y enriquecen la lectura proponiendo temas, asuntos o motivos y no sólo adecuan métodos para describir los procesos retóricos y estilísticos del texto.²⁶

Encontramos también, trabajos cuya preocupación central es meramente retórica; analizan la función de la metáfora, la sinécdoque u otros recursos retóricos. E incluso, algunos mencionan nuestro cuento como ejemplo de tales usos: los trabajos de Zunilda Gretel, Joaquina Navarro, Claudia Calvallin, o Martha Lilia Tenorio, por ejemplo, se concentran en analizar el cuento para encontrar metáforas y explicar cómo funcionan en el texto;²⁷ mientras que los estudios de James Ramey analizan la sinécdoque.²⁸ Ninguno de estos dos tipos de acercamiento retórico propone una lectura exegética ni se interesan en dar cuenta de los conceptos o temas a los que responden tales figuras.

Uno de los trabajos, cuya finalidad retórica se asemeja a la de nuestra investigación, es el de Alazraki, ya que analizado la metáfora de la biblioteca, propone hipotéticamente que en “La Biblioteca de Babel” hay un procedimiento alegórico: “Resuelta esa visión abstracta en un concreto símbolo o alegoría, Borges se aplica a su descripción minuciosa

²⁶ Borges nos exige un tipo de crítica textual: “Los que adolecen de esta superstición entienden por estilo no la eficacia o la ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis. Son indiferentes a la propia convicción o propia emoción”. Jorge Luis Borges, “La supersticiosa ética del escritor” en *Obras completas*, Argentina: Émece, 1987, p. 202.

²⁷ Claudia Cavallín Calanche, “Posibilidades de la metáfora en Borges”, *Atenea* (Concepc.), 2008, no.498, p.45-54; Zunilda Gretel, “La Metáfora en la Estética de Borges”, *Hispania* Vol. 52, No. 1 (Mar., 1969), pp. 33-38; Joaquina Navarro, “Jorge Luis Borges: Taumaturgo de la metáfora”, *Revista Hispánica Moderna*, Año 31, No. 1/4, Homenaje a Ángel del Río (Jan. - Oct., 1965), pp. 337-344; Martha Lilia Tenorio, “Más inquisiciones: Borges y su concepto de la metáfora”, *Iberoamericana (1977-2000)*, 17. Jahrg., No. 3/4 (51/52) (1993), pp. 20-37.

²⁸ Consultamos dos artículos de Ramey, ambos están en línea: “Sinécdoque y parasitarismo en Borges”, consultado el día 20 de noviembre de 2011: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/10-400-5939qeh.pdf; y “La sinécdoque reflexiva en Borges”, ambos consultados el día 14 de diciembre del 2012: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/10-400-5939qeh.pdf.

exacta”.²⁹ Sin embargo, debido a que su motivación principal es comprender el estilo en la obra literaria de Borges, no analiza de modo detallado el uso de esta técnica ni el cuento.

Con un enfoque similar al de Alazraki, el libro *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges, hacia una crítica bakhtiniana de la literatura* de Arturo Julián Pérez,³⁰ aborda el problema de la naturaleza alegórica del cuento en la composición del cuento. Afirma que, no obstante la obra de Borges puede ser considerada alegórica, debido a su naturaleza intelectual, el autor prefiere resolver los problemas de expresión por medio de un método menos literario:

El método para solucionar los problemas de composición (representación de la idea) dejó de lado los procedimientos sencillos, como puede ser el uso de emblemas o pinturas alegóricas y se valió de procedimientos [...] como el resumen o el sistema, que tienen una función igualmente visual.³¹

A diferencia de nosotros, Arturo Julián Pérez sostiene que Borges prefiere el uso de métodos más complejos de representación como el resumen o el sistema en lugar de la representación alegórica. Sin darse cuenta que de ese modo contradice la naturaleza conceptual de la escritura de Borges que el mismo señala. Debido a que su afirmación es una generalización, imposible de aceptar o de rechazar, en esta tesis, objetamos con una proposición antitética: en el cuento, la técnica alegórica se convirtió en un instrumento de representación mucho más complejo ya que supone al lector un mayor reto intelectual que otras técnicas, pues expresa un concepto en imágenes, muchas veces de modo antinómico cuya lectura produce desconcierto.

Hay muchos trabajos de investigación que ocupados en nuestro cuento buscan leerlo desde una perspectiva interdisciplinaria. Tal es el caso del artículo de Perla Sassón Henry

²⁹ Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid: Gredos, 1983, p. 147.

³⁰ Alberto Julián Pérez, *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges*, Madrid: Gredos, 1986, p. 58.

³¹ *Ibidem*, p. 58.

titulado “Borges’ <<*The Library of Babel*>> and Moulthrop’s *Cybertext* <<*Reagan Library*>> Revisited, donde se explica la similitud entre la imaginación de Borges y la Internet mediante el concepto de *cybertexto*.³²

Desde la misma perspectiva interdisciplinaria, Paul S. Piper analiza nuestro cuento, en su artículo “For Jorge Luis Borges, Paradise Was Not a Garden but a Library”, para demostrar que en el relato se constituye la biblioteca en símbolo cultural.³³ En la misma vertiente crítica, Allene M. Parker indaga el estatuto simbólico del laberinto representado en el cuento en su artículo, “Drawing Borges: A Two-Part Invention on the Labyrinths of Jorge Luis Borges and M. C. Escher”.³⁴ Otro texto donde se trata de relacionar el cuento de nuestro interés con los símbolos y temas de otras tradiciones y disciplinas es “Mystical Phenomenology of the Book in Borges” de Howard Giskin, quien analiza la imagen del libro circunscrito a la mística occidental.³⁵

En el panorama de la crítica literaria encontramos, por supuesto, indagaciones relacionadas con la filosofía cuya finalidad es demostrar la maestría de Borges para expresar conceptos e ideas en su literatura, algunos por medio de un análisis léxico, otros interdisciplinario e incluso temáticos.

El sugerente trabajo de Léa Masina titulado Jorge Luis Borges, “Uma poética do tempo”, señala que el cuento es expresión de algunos rasgos del tiempo, su relación con la memoria, y el sentir melancólico de esa conciencia, esta investigación confirma la

³² Perla Sassón-Henry, *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 60, No. 2 (2006), pp. 11-22.

³³ Paul S. Piper, “For Jorge Luis Borges, Paradise Was Not a Garden but a Library”, *American Libraries*, Vol. 32, No. 7, (Aug., 2001), pp. 56-58.

³⁴ Allene M. Parker, “Drawing Borges: A Two-Part Invention on the Labyrinths of Jorge Luis Borges and M. C. Escher”, *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 2001, Vol. 55, No. 2, pp. 11-23.

³⁵ Howard Giskin, “Mystical Phenomenology of the Book in Borges”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* Vol. 14, No. 2 (Invierno 1990), pp. 235-247.

presencia de la tradición de la melancolía, pero desde una perspectiva historicista.³⁶ En el texto “Ecos cusianos en Jorge Luis Borges: «La Biblioteca de Babel», Silvia Magnavacca asegura que el cuento responde a la visión de universo que profesó Nicolás de Cusa.³⁷

Del mismo modo, existen trabajos colectivos que, usando “La Biblioteca de Babel”, demuestran la relación entre la literatura de Borges y la ciencia; tal es el caso de la colección de ensayos *Borges y la ciencia*, donde se reúnen lecturas de distintas perspectivas de corte científico y disciplinas matemáticas en el cuento de nuestro interés.³⁸ Dentro de este tipo de lecturas, Guillermo Martínez, con su brillante libro *Borges y la matemática* logra uno de los mejores trabajos y se consolida como la autoridad en comprender la relación entre Borges y los temas de naturaleza matemática, pues aborda el texto desde casi todas las disciplinas que conforman la matemática; podríamos decir que casi da cuenta de la totalidad del relato desde esa óptica.³⁹ No obstante, no se detiene a comprender el tratamiento en la composición del relato de conceptos, menos aún en el uso de técnicas narrativas.

El considerar “La Biblioteca de Babel” como una alegoría es arriesgado, no por su imposibilidad, sino por los prejuicios institucionalizados contra esta técnica que aún permanecen en la crítica literaria a pesar de las propuestas de diferentes corrientes teóricas y filosóficas para su revaloración. No obstante dichos prejuicios, ésta no es la primera vez que se arriesga dicha consideración, ya antes varios autores han tomado en cuenta su empleo en la obra de Borges.

³⁶ Léa Masina titulado Jorge Luis Borges, “Uma poética do tempo”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 27, No. 53 (2001), pp. 65-78.

³⁷ Silvia Magnavacca, “Ecos cusianos en Jorge Luis Borges: “La biblioteca de Babel” en *El problema del conocimiento en Nicolás de Cusa: genealogía y proyección*, editado por Jorge Mario Machetta, Claudia D'Amico, Buenos Aires: Biblios, 2005, p. 365-376.

³⁸ AAVV, *Borges y la ciencia*, Buenos Aires: Eudeba, 1999.

³⁹ Guillermo Martínez, *Borges y la matemática*, Buenos Aires: Eudeba, 2003.

Tal es el caso de Jaime Alazraki quien propone en varios lugares la posibilidad de una lectura alegórica si se contempla la propia definición que hace Jorge Luis Borges de ella. Así también, Ricardo Piglia, en su breve ensayo titulado “Ideología y ficción en Borges”, asegura que hay mucho de alegórico en los cuentos de Borges.⁴⁰ Algunos investigadores como Maria Da Penha Campos Fernandes y Gisele Bickel proponen que su obra en conjunto puede ser considerada una alegoría.⁴¹ Nosotros, en cambio, nos acercamos más a las propuestas de Patrick Dove y Kate Jenckens quienes proponen que algunos personajes de sus textos son alegóricos por su naturaleza conceptual.⁴² Sin embargo, ninguno de ellos ha demostrado la presencia de la alegoría de un modo orgánico en el cuento, menos aún se han permitido proponer una exégesis.

Este panorama de la crítica no pretende ser exhaustivo, únicamente quisimos reunir, a grandes rasgos, algunos textos y autores que han puesto el acento con sus investigaciones en el cuento de nuestro interés; aunque muchas veces, claro, esos estudios son generales o están subordinados a la comprensión estilística de la obra completa del autor o a temas interdisciplinarios. Solamente queríamos hacer visible la originalidad de nuestra propuesta pues, como pudo notarse, pocos han utilizado el término alegoría para realizar alguna investigación o lectura del cuento “La Biblioteca de Babel”, pocos menos su exégesis.

⁴⁰ Vid., Jaime Alazraki, “Borges y el problema del estilo”, *Revista Hispánica Moderna*, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, año 62, no. 1-Año 63, no.1, 2009-2010, pp. 204-215; *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid: Gredos, 1968; Ricardo Piglia, “Ideología y ficción en Borges”, *Punto de Vista* 5, 1980.

⁴¹ Vid., Maria Da Penha Campos Fernandes, *Jorge Luis Borges: La alegoría irónica y los sentidos de la historia (Un manual de iniciación)*, Porto: Edicoes Ecopy, 2005; Gisele Bickel, “La alegoría del pensamiento”, *MLN*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 88, No. 2, mar., 1973: 295-316.

⁴² Vid., Patrick Dove en “Cultural Margins in Borges: Mimesis, Autobiography and Catastrophe”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol., 23, No. 1, Otoño, 1998: 41-60; Pablo André Rodríguez Cabello, *Tres acercamientos a la obra de Jorge Luis Borges*, México: UNAM, 2007; Kate Jenckens, *Reading Borges after Benjamin, Allegory, Afterlife, and the Writing of History*, New York: University of New York Press, 2009; Pablo André Rodríguez Cabello, *Tres acercamientos a la obra de Jorge Luis Borges*, México: UNAM, 2007.

Tέχνη

La compleja configuración de imágenes y de conceptos en el cuento ubicados a simple vista desde el título hasta las notas al pie responde a la existencia de un proceso complejo de representación porque expresa en una sola imagen (*biblioteca*) un cúmulo de otras imágenes subordinadas (*libros, galerías, estantes, etc.*) para enunciar un solo concepto (*universo*) y sus variaciones conceptuales isotópicas (*espacio, infinito y eternidad*).

Varios indicios en el relato nos permiten proponer que estamos ante uno cuya perfecta composición fue hecha gracias al uso de la alegoría, una técnica de representación más intelectual que emotiva, más abstracta que concreta. Para demostrar el uso de esta técnica en el cuento, empleamos la definición sintética que elaboró Rocío Olivares y que destaca el por qué la alegoría se alza en la cima del artificio retórico, pues cifra conceptos en imágenes, según su definición: “la alegoría es síntesis de metáforas y conceptos isotópicos”.⁴³ Esto quiere decir que estamos ante una figura que se encuentra entre el rigor intelectual del concepto y la expresión poética de la metáfora. Notemos como es que dicha técnica es un artificio retórico que responde a una inquietud conceptual y, por consiguiente, intelectual. Sus componentes primarios expresan una realidad eidética.⁴⁴ En otras palabras, la alegoría es un tropo del pensamiento que hace visible y perceptible el significado de un

⁴³ Rocío Olivares, *op. cit.*, sin núm.

⁴⁴ Para fines de esta tesis utilizaremos la definición de alegoría propuesta por Rocío Olivares en su artículo, “Retórica y emblemática en “El sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz”, *op. cit.*, sin núm. También retomamos y seguimos muy de cerca las definiciones clásicas de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano y así como las modernas; Aristóteles, *Poética de Aristóteles*, trad. de Valentín García Yebra, edición trilingüe, Madrid: Gredos, 1974. Cicerón, *The Orator* (De oratore), ed. Trad. E. W. Sutton y H. Rackham, Londres Loeb Classics, 1948. Agus Fletcher y Walter Benjamin, nos remitiremos a cada una de ellas según el texto nos lo exija. Angus Fletcher, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid: Akal, 2002, p. 27. Walter Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, Edición de Rudolf Tiedermann y Hermann Schweppenhäuser, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Abada Editores, 2007, p. 145.

concepto o varios de ellos cuya imagen es una red isotópica. Ahora bien veamos qué se entiende por red isotópica.⁴⁵

La palabra y el concepto de isotopía aparecen por primera vez bajo la pluma de A. J. Greimas (1966^a, p. 53) Como la palabra homónima de la física y previamente a toda definición evoca, por un lado, la noción de identidad y de similitud o semejanza, y por otro, la noción de pertenencia a un campo, dominio o lugar.⁴⁶

La noción *red isotópica* indica la existencia en una relación de correspondencia entre conceptos, por ello se llaman *conceptos isotópicos*, porque tal relación implica la existencia de una serie de relaciones entre varios conceptos unidos por medio de una imagen. Tales relaciones eidéticas han sido estudiadas por varios retóricos entre ellos Baltazar Gracián, quien definió la alegoría como una figura de valor intelectual: “Válesela agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus cocetos, pero contiénense ellos –los tropos- a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuanto más, de adornos del pensamiento”;⁴⁷ es decir, que las imágenes aluden a conceptos y a sus variaciones de modo que dejan de ser meros atavíos del lenguaje o ejercicios de retórica, y se convierten en una forma de expresar el pensamiento mismo.

Nos detendremos brevemente en el estudio y definición de metáfora y de concepto. Por ello, nos remitimos cómodamente a definiciones ya familiares porque son siempre pertinentes. De este modo, considérese en esta tesis *casus omissus* alguna aportación a la retórica, pues presentamos un análisis sin pretender consolidar algún aporte a esta disciplina. De hecho, nos sirve de mucho partir de las intuiciones del propio autor, quien

⁴⁵ Aristóteles, *Poética de Aristóteles*, traducción de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1974; Ciceron, *The Orator (De oratore)*, ed. Trad. E W Sutton y H. Rackham, Londres Loeb: Classics, 1948. Fabio Quintiliano, *Instituciones oratoria del célebre M. Fabio Quintiliano*, basada en la edición de Rollin, Madrid: Admiración del Real Arbitrio de beneficencia, 1979.

⁴⁶ *Vid.*, Francois Rastier, *Semántica interpretativa*, trad. Eduardo Molina, México: Siglo XXI, 2005, p.110.

⁴⁷ Baltazar Gracián, *Agudeza de Arte e ingenio*, México: UNAM, 1997. p. 356.

nunca hizo formalmente una retórica o estudios literarios, pero en sus textos encontramos algunos indicios que nos sirvieron para elegir con fundamento una definición y no otra.

Para elaborar una definición de la alegoría pertinente para el análisis en esta investigación, es menester comprender qué es un concepto, si aceptamos la definición de Ferrater Mora que los conceptos “son los elementos últimos de todos los pensamientos [...] o entidades lógicas”,⁴⁸ entonces la definición de Jorge Luis Borges en ensayo “La metáfora” se vuelve comprensible, porque define poéticamente a la metáfora como: “*afinidad íntima revelada*” o “*secretas simpatías de los conceptos*”.⁴⁹ Notemos el acento que el autor pone en los conceptos y en el tipo de relación que establecen: *afinidad* y *simpatías*. Si bien es cierto que la palabra *revelada* en la definición, puede ocasionar problemas porque implica la existencia de una realidad espiritual que no se comprende con medio racionales, sino intuitivo, también es cierto que estamos ante una definición que indica las necesidades conceptuales del autor que nos interesa, pese a que, la idea de una realidad revelada hace ambigua y poco rigurosa la definición. Ciertamente, decir que la relación entre conceptos es *revelada* al lector por medio de una imagen, hace que el ejercicio poético colinde con el místico.

Ahora bien, no es gratuito que en la definición de Borges aparezca la noción de concepto, pues este autor la tomó y redefinió del aparato crítico de Baltazar Gracián, quien afirmó la naturaleza conceptual de la alegoría y la definió de un modo conceptista; del mismo modo meditó acerca de la metáfora y, cuya definición responde perfectamente a las nuestras, pues destaca las afinidades (*simpatías*) entre imagen y concepto: “La *metáfora*: esa curva verbal que traza casi siempre entre *dos puntos –espirituales-* el camino más

⁴⁸ José Ferrater Mora, *op. cit.*, p. 320.

⁴⁹ Jorge Luis Borges, “La metáfora”, *op. cit.*, p. 308.

breve”.⁵⁰ Tales puntos espirituales son los *conceptos* y el camino más breve es la afinidad que expresa toda metáfora. Claramente las definiciones de Gracián y Borges enfatizan la relación entre conceptos y definen la metáfora como una función que *une* (relaciona) oblicuamente dos puntos *espirituales* (ideas o conceptos).

Finalmente, aunque de modo oblicuo, notamos que tales definiciones no difieren mucho de las tradicionales, pues Helena Beristáin caracterizó la metáfora como una “figura [...] considerada como un *tropo* de dicción o de palabra, que se presenta como *comparación* abreviada y elíptica [...]”; una *conjunción de isotopías* en lo poético y en lo místico [...]”.⁵¹ Esta definición nos sirve por dos razones, primero porque la palabra *conjunción* la acerca a las conjeturas de Gracián y Borges; segundo porque conserva la conciencia de una estrecha relación entre imagen y concepto relacionados con dos actividades la poética y la mística y justamente consideramos que el cuento de nuestro interés se sitúa entre estos modos de expresión.⁵² Después de esta aclaración, podemos retomar la definición de Olivares y concluir que la alegoría es un artificio técnico que emplea la metáfora para la producción de imágenes con valor conceptual, pero cuyos conceptos no son obvios, sino intuitivos por el lector. No obstante, tal oscuridad es más conceptual, que verbal.⁵³

⁵⁰ Vid., Gracián, *op. cit.*, p. 308. “Dos puntos espirituales se refiere a los conceptos y la curva es la afinidad entre ellos”. Vid., Borges, “Anatomía de mi ultra”, consultado el día 16 de junio del 2014. <http://people.ucalgary.ca/~latorres/anatomiademiultra.html>.

⁵¹ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 308.

⁵² Jorge Luis Borges, “Historia de la eternidad”, *op. cit.*, p. 384.

⁵³ “La alegoría, que interpretamos inversión, muestra una cosa en las palabras, y otra en el sentido, [...]; La alegoría, que es oscura, se llama enigma: vicio, (á mi modo de pensar, si es que es virtud el hablar con claridad) de que no obstante hacen uso los poetas”. Fabio Quintiliano, *op. cit.*, p. 89.

Αλληγορία

¿Por qué no entendéis mi lenguaje, porque no escucháis mi palabra?

Evangelio según San Juan

Hay muchos lectores de Borges gracias a la fascinación que su literatura produce. Es altamente probable que esto se debe a su naturaleza desconcertante, paradójica y sencilla a la vez, resultado del uso de la contradicción y la perplejidad como estrategias literarias que estimulan el ejercicio reflexivo en el lector.⁵⁴

Ciertamente en el caso de nuestro cuento tal desconcierto tiene que ver con el uso de la metáfora conceptual y de sus relaciones con otras imágenes que nos permiten postular la existencia de un procedimiento alegórico en el cuento debido a su carácter intelectual. No obstante el carácter abstracto de la alegoría, si aceptamos que estuviera en el texto, su presencia no niega en modo alguno las pasiones en el texto. Empero, tales deben ser entendidas por su origen intelectual, pues son de naturaleza claramente reflexiva y abstracta, más intelectuales que emocionales.⁵⁵

Recordemos que el cuento se inicia con una motivación de talante reflexivo, es decir intelectual. En palabras del narrador, por el deseo de leer un libro que debe buscarse, aquí se incorpora un *pathos*: “He peregrinado en busca de un libro [...]”.⁵⁶ Además declara las

⁵⁴ Esta afirmación puede demostrarse rápidamente si recordamos que el oxímoron, la paradoja y la contradicción son comunes en su obra. Muchos investigadores han dado cuenta de este fenómeno estilístico. Vid., Víctor Bravo, *El orden y la paradoja: Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*, Universidad de los Andes: Ediciones del Vicerrectorado Académico, 2003; José Miguel Calendario Martínez, *La paradoja como principio constructivo en cuentos y poemas de Jorge Luis Borges*, tesis para obtener el grado de maestro en Literatura Hispanoamericana, Hermosillo: Universidad de Sonora, 2007; María del Carmen Rodríguez Martín, “Oxímoron e identidad en Borges: duplicidad y unidad de contrarios”, *Revista Hispanista*, Brasil: Suely Reis, Vol III, julio-agosto-septiembre, 2007.

⁵⁵ Helena Beristáin, define *pathos* de la siguiente forma: “estado afectivo más intenso [...] la conmoción que hace llorar u horrorizarse, que obliga al juez a emitir un fallo favorable”. Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México: UNAM, Porrúa, 1995; José Ferrater, *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, tomo I y II, pp. 946- 958. Como puede verse *pathos* tiene una función argumentativa por lo tanto es más intelectual que sensible.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 465.

intenciones intelectuales de su escritura: consolidar y transmitir varias soluciones a cuestiones cosmológicas antes de morir: “Antes de resumir la solución (cuyo descubrimiento, a pesar de sus trágicas proyecciones, es quizá el hecho capital de la historia) [...]”.⁵⁷ Advirtamos que, a partir de su discurso, podemos deducir que la finalidad de su epístola consiste en transmitir algunas soluciones a inquietudes intelectuales. Por ejemplo, expone una solución a un problema cosmológico por medio de una proposición: “Yo afirmo que la Biblioteca es interminable [...]”,⁵⁸ cuya demostración desarrolla con ayuda de axiomas presentados de modo lógico. Además del rigor racional, se expresan las ideas en una plétora de imágenes.

Debido a esta naturaleza intelectual, no debe entenderse que el texto carece de emociones, pues evidentemente hay un *pathos* en el texto, pero no meras emociones o sentimentalismos, pues las pasiones que aparecen están regidas por ideas, conceptos o problemas. Por ello podemos decir que es menester comprender que entendemos por alegoría en su sentido, menos retórico como el de Rocío Olivares, pero más literario.

La historia de la alegoría se remonta desde la Antigüedad griega y latina, pero fue hasta en la literatura de Plutarco que encontramos el empleo del vocablo por primera vez en su sentido más tradicional, esto según Angus Fletcher.⁵⁹ La alegoría es una forma de proceder similar a la del misterio porque quiere ocultar un sentido, pero se lee y resuelve como un problema lógico porque tal misterio tiene una solución intelectual, no una

⁵⁷ *Ibid.*, p. 465. Deseo aclarar aquí que nuestro autor procede matemáticamente afirmando una solución para postular un problema, en este caso se trata de una estrategia heurística de raigambre matemática, pues en muchas demostraciones se comienza con una suposición para, por medio del análisis, saber si hay o no contradicción, error o certeza. *Vid.*, Guillermo Martínez, *Borges y la matemática*, Buenos Aires: Eudeba, 2003.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 465.

⁵⁹ Angus Fletcher, *Alegoría : teoría de un modo simbólico*, traducción de Vicente Carmona Vidales, Madrid: Akal, 2002, p. 12

revelación, es decir no tiene una solución mística.⁶⁰ Por ello, la alegoría es literaria en su origen, más que mística o teológica. A pesar de que la alegoría tiene una relación con el pensamiento y la reflexión no por ello es un mero mecanismo o apoyo del pensar o su auxiliar sino que debe ser comprendida según Levinás del siguiente modo:

La alegoría no es simple auxiliar del pensamiento, una manera de volver concreta y popular una abstracción para almas infantiles, el símbolo del pobre. Es un comercio ambiguo con la realidad en la que ésta no se refiere a sí misma, sino a su reflejo, a su sombra.⁶¹

El filósofo ha comprendido de modo más riguroso la forma de concebir la alegoría pues no es una mera técnica que se usa para representar un *misterio* sino que es expresión pura de un sujeto que piensa un *problema* de la realidad por medio de su reflejo o su imagen.

Esta definición que puede parecernos a primera vista confusa se aclara con la definición y concepción que Walter Benjamin hizo de la alegoría para explicar su uso y presencia en obras barrocas, pues más que un despliegue de habilidades retóricas, el autor consideraba que la alegoría era una herramienta para pensar, para producir pensamiento y no una “mera producción gratuita de imágenes”.⁶² En cambio, es expresión de la convención de problemas y conceptos de su época, porque es como un fragmento, una ruina donde el tiempo está suspendido, pero con movimiento dialéctico en sus imágenes, porque es “expresión de una convención con un carácter antinómico”;⁶³ es expresión de la

⁶⁰ Angus Fletcher, *Alegoría*, p. 6.

⁶¹ Emmanuel Lévinas, *La realidad y su sombra, Libertad y mandato, Trascendencia y altura*, Traducción de Antonio Domínguez Leiva, Madrid: Mínima Trotta, 2001, p.53.

⁶² Walter Benjamin, “El origen del Trauerspiel alemán” en *Obras Completas I*, edición de Rudolf Tiedermann y Hermann Schweppenhäuser, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Abada Editores, 2007, p. 155.

⁶³ Walter Benjamin, “Símbolo y alegoría en el romanticismo” en *El origen del Trauerspiel alemán*, Edición de Rodolf Tiedermann y Hermann Schweppenhäuser, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Abada Editores, Madrid 2007, p. 383. Guilles Deleuze explica la teoría de Benjamin de un modo muy sencillo: “Hago casi un reagrupamiento sobre este tema: ¿qué es el barroco?, en su libro sobre el barroco, sobre el drama y el barroco, ¿qué nos dice Walter Benjamin? Nos dice: se ha comprendido muy mal lo que era la alegoría, porque se la juzgaba a nombre de un juicio de valor, se ha querido que la alegoría sea un mal símbolo, pero él dice, no,

oposición que un problema podría tener. En tanto usa imágenes conceptuales, la alegoría hace convivir tesis y antítesis, afirmaciones y negaciones, por ello es antinómica y es fructífera para pensar el tiempo, la eternidad y el infinito.

Sabemos que la literatura de Borges es rica en antinomias y paradojas muy parecidas a las que se empelaron en el barroco justamente porque expone ideas o conceptos recurriendo a imágenes contradictorias cuyos orígenes suelen ser polémicos, por esa razón se acerca más al *aenigma* irónico, pues oculta tan bien su sentido que pocos pueden coligarlo, debido, entre otras razones, a que remiten a una tradición o varias de ellas. Leer una alegoría, por lo tanto, implica siempre un ejercicio del intelecto, más que de la pura intuición (*revelación*), por ello puede considerarse un reto o una confrontación intelectual que causa desconcierto ante la expresión de una antinomia en imágenes casi siempre paradójicas.

En esta tesis veremos que la alegoría fue un mecanismo que Borges empleó para dar cuenta de un fenómeno de la imaginación como es la imagen de una biblioteca que cifra los conceptos de infinito y totalidad, biblioteca además situada en un espacio de naturaleza fantástica como es Babel, una geografía imaginaria para nosotros de imposible representación gráfica. Así entendemos que el cuento es una amalgama de contradicciones conceptuales: libros *caóticos*, repeticiones *infinitas* y biblioteca *cósmica*; de una serie de paradójicas estrategias verbales y retóricas: *oxímoron*, *contradicción* y *antítesis*, así como de estrategias narrativas: enumeraciones y descripciones *ad infinitum* de objetos finitos; *galerías*, *escaleras* y *espejos*.

dice que la alegoría es algo que difiere en naturaleza del símbolo, habría que oponer alegoría a símbolo. Porque yo diría, por mi cuenta y de manera muy simple, el símbolo es una correspondencia directa entre un interior y un exterior. La alegoría supone la ruptura, la disyunción del interior y del exterior. El exterior se da a ver en una figura, el interior se da a leer en los caracteres, y la correspondencia no es directa". Deleuze, *op. cit.* p. 135.

PARTE SEGUNDA

BIBLIOTHECA SIVE UNIVERSUM

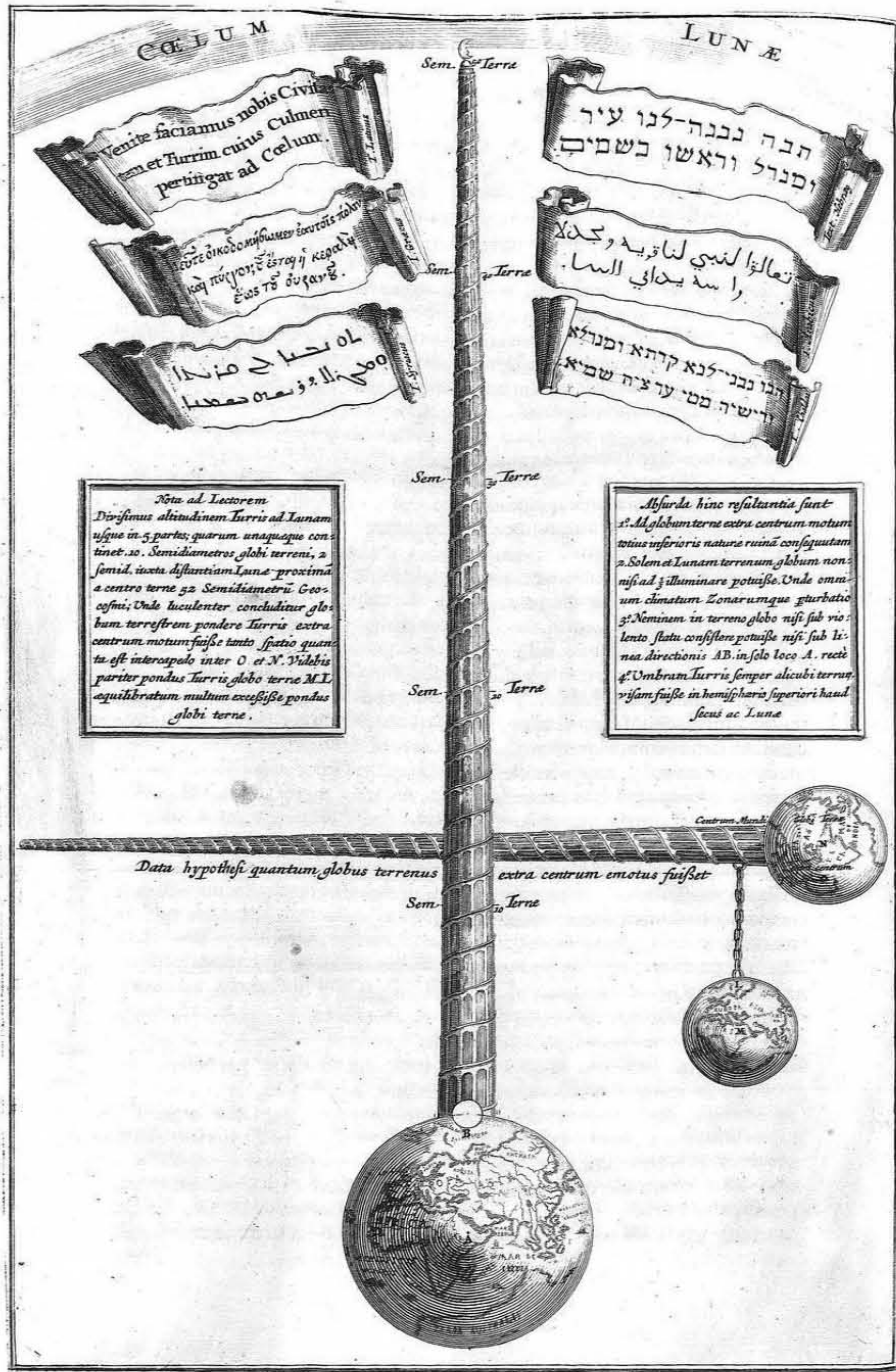


Fig. 1 Turris Babel

La Biblioteca de Babel

Uno de los hábitos de la mente es la invención de imaginaciones horribles.

Jorge Luis Borges

Uno de los relatos más desconcertantes de Jorge Luis Borges es, sin duda, “La Biblioteca de Babel”. Esto es así por dos razones; la primera es que el mismo Borges sugiere que la imagen de la Biblioteca es, en sí misma, un horror de la imaginación; la segunda es la naturaleza confusa del relato.⁶⁴ Este desconcierto nos parece que es similar al que nos produce la idea de dibujar o representar gráficamente un objeto o una idea imposibles, como alguna vez Athanasius Kircher lo hizo con el descabellado proyecto de reconstruir los planos arquitectónicos de la Torre de Babel, la figura 1 forma parte de ese enigmático proyecto.

En el cuento, el desconcierto se produce en diferentes momentos y grados desde la representación de una biblioteca cósmica; la confusión entre el narrador y el protagonista del relato⁶⁵, hasta su pertenencia genérica, por mencionar sólo algunos de sus rasgos desconcertantes.⁶⁶ No obstante, consideramos que estamos ante un texto que plantea un problema racional y transmite un concepto por medio de la elaboración de imágenes para producir el desconcierto intelectual cuando intentamos encontrar su solución.

⁶⁴ Hay en el cuento de Borges una fuerte carga humorística e irónica cuando usa el término Babel, pues ciertamente puede entenderse como un lugar imaginario, pero también como una geografía real como fue comprendida durante muchos siglos. Sin embargo en esta tesis estamos incapacitados para abordar el problema del humor y de la ironía en el texto.

⁶⁵ Tomamos de Luz Aurora Pimentel sus definiciones de relato que lo entiende como mundo narrado o modo de representación de sucesos en una secuencia temporal. *Vid.*, Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México: UNAM, Siglo XXI, 2005, p. 8-10 y 95.

⁶⁶ “Esta epístola inútil y palabrera [...]”. Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 465; “ahora que mis ojos casi no pueden descifrar lo que escribo, me preparo a morir a unas pocas leguas del hexágono en que nací”; “Sospecho que la especie humana – la única - está por extinguirse [...]”; “Resolver satisfactoriamente el problema que ninguna conjetura había descifrado”; “Antes de resumir la solución (cuyo descubrimiento, a pesar de sus trágicas proyecciones, es quizá el hecho capital de la historia)”. *Ibid.*, p. 465.

El título

Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas.

Jorge Luis Borges

Consideramos que el desconcierto que nos produce este relato puede explicarse haciendo el análisis estilístico de su composición, dando cuenta así de sus estrategias y de sus recursos narrativos. Fácilmente podemos comprobar que estamos ante un relato complejo cuando analizamos sus elementos formales.

El título es el primer elemento que nos hace pensar en la existencia de un proceso retórico de un alto nivel de complejidad porque está elaborado por una frase sustantiva nominal; el primer elemento, el nombre *biblioteca*, indica un objeto central a imaginar; el segundo especifica su ubicación espacial, *Babel*, cuya función es relacionar la imagen de la biblioteca con una geografía imaginaria. Es decir, el título proyecta la imagen mental metafórica de un cosmos abstracto en una geografía concreta.

Si estudiamos cada elemento del título de modo aislado, irremediablemente notamos que existe una estrecha relación entre ellos. Además, este paratexto –tal como lo llamó Gérard Genette- funciona con los principios básicos del lenguaje metafórico porque sugiere relaciones de sentido entre distintas imágenes o conceptos.⁶⁷ El título en nuestro relato funciona de modo similar; las imágenes y conceptos desplegados en los primeros párrafos corroboran lo que el título sugiere que el nombre *biblioteca* es una metáfora del universo y el adnominal, *Babel*, sugiere una relación con el concepto de *confusión*. Así los dos elementos del título, terminan fusionándose una vez más gracias a la noción operativa del concepto *confusión*.

⁶⁷ Vid., Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989; *Umbrales*, México: Siglo XXI, 2001, p. 7-25.

Biblioteca

Detrás del título cuando se inicia el relato, el narrador retoma, en una frase del primer párrafo, la metáfora que podemos resumir con la sentencia *bibliotheca sive universum*: “El universo (que otros llaman biblioteca) [...]”.⁶⁸ Enseguida, refiere los elementos de ese universo: anaqueles, un zaguán, dos gabinetes minúsculos, una escalera en espiral y un espejo que duplica las apariencias; posteriormente describe cada detalle de su atmósfera: la pobre iluminación, la forma de las galerías y el orden de los libros.⁶⁹

En el texto, el narrador utiliza adjetivos de naturaleza geométrica que acentúan la forma y las dimensiones de la biblioteca cuya finalidad, aparenta ser únicamente describir los objetos, sin embargo notamos que en realidad se propone la imagen geométrica de un cosmos, los indicios de tal argumentos se encuentran desde el primer párrafo del cuento, hasta su última línea,:

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número *indefinido*, y tal vez *infinito*, de galerías *hexagonales*, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier *hexágono* se ven los pisos *inferiores* y *superiores*: *interminablemente*.⁷⁰

Esta cita, nos permite observar dos tipos de descripción de naturaleza geométrica que podemos distinguir por medio del tipo de palabras empleadas. En un caso, se emplean palabras relacionadas con la forma: por ejemplo, salas *hexagonales*, *pozos* y *cercados*

⁶⁸ Borges, *op. cit.*, p. 465.

⁶⁹ Distingamos: la descripción es una figura de pensamiento y no un tropo. Sin embargo, para su construcción, puede o no necesitar tropos y otras figuras retóricas, ya de pensamiento o ya de dicción. *Vid.*, Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica*, pp. 139-140.

⁷⁰ Jorge Luis Borges, “La Biblioteca de Babel”, *op. cit.*, p. 465. Todas las citas se toman de la edición de Émece, si hay algún cambio se avisa, todas las cursivas de los textos de Borges son nuestras de lo contrario se indica.

(círculos), en el otro caso con sus dimensiones *indefinido, infinito e interminablemente*.⁷¹

Además, la naturaleza geométrica de ese universo se expresa también en la forma de los objetos que pueblan ese universo: frutas *esféricas*, un libro *circular* y una escalera en *espiral*.

Líneas más adelante, la descripción adquiere una carga conceptual mucho más compleja aún ya que es difícil elaborarse su representación mental sin ningún elemento espacial claro que nos ubique en un punto específico o nos oriente en la biblioteca: “Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos”.⁷² Los objetos que pueblan este espacio se repiten en la misma disposición y distribución *ad nauseam*; su descripción representa un *continuum* cuya repetición produce un efecto óptico, la ilusión de una progresión de objetos *ad infinitum* que anula la diferencia entre objetos y cancela cualquier tipo de orientación espacial como si estuviéramos en un laberinto de espejos donde tales imágenes producen confusión espacial: “hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias”, cada elemento en ese universo parece estar diseñado para confundir.⁷³

Supongamos un observador en este universo, desde cualquier punto del espacio de la biblioteca donde sea colocado, ese observador podrá ver la prolongación de los objetos como una puesta en escena del infinito, sin importar su punto de referencia.

⁷¹ Definimos imagen en sentido estrictamente etimológico, del latín *imago*, representación y apariencia de una cosa. Joan Corominas, *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos, 1961. Para nosotros es, pues, una representación mental por medio de palabras de una cosa percibida por alguno de los sentidos. Nos interesa subrayar su etimología debido a la estrecha relación que tiene con la palabra imaginación. *Vid.*, Antonio de Capmany, *Filosofía de la elocuencia*, Londres: Longman, 1812, pp. 22-31.

⁷² *Ibid.*, p. 465.

⁷³ *Ibid.*, p. 466.



Fig. 2 Bucle infinito en espejos.

Este efecto es posible porque cada espejo de cada galería está colocado de modo que siempre queda uno frente a otro, produciendo el efecto óptico conocido como el *bucle infinito*, una de cuyas representaciones vemos en la figura 2 ejemplificado con la progresión de una pieza de ajedrez en un piso a cuadros similar a un laberinto óptico.⁷⁴ Cuán difícil es imaginar un mundo donde no existe la diversidad ni la orientación espacial. Los espejos de la

biblioteca están situados de modo tal que su reflejo

anula la identidad de los objetos reflejados cuando los reproduce ilusoriamente en serie y, con dicha simulación, hace imposible definir los límites entre la realidad y la ilusión óptica que producen los espejos. Este hecho confunde no sólo al espectador hipotético, sino a cualquier lector porque hace imposible responder si el universo reflejado es realmente infinito (infinitud actual) o, por lo contrario, finito, pero indeterminado (mera ilusión de espejos).

Así como el bucle infinito es un mecanismo de desconcierto, la descripción de las puertas, que resguardan las salas de lectura, es otro mecanismo que provoca más desconcierto en los lectores, pues contrario a su naturaleza y a su definición, las puertas no conectan la biblioteca con un exterior. No hay exterior. A través de la narración nos percatamos de inexistencia de límites que colinden con un exterior; por lo tanto, podemos concluir que en ese universo no hay exterior, ni un afuera. Borges ensaya, con esta imagen

⁷⁴ Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach, un Eterno y Grácil Bucle*, traducción de Mario A. Usabiaga y Alejandro López Rousseau, Barcelona: Tusquets, 1987.

aterradora de un espacio sin salida, un desconcertante concepto de universo, por medio de la idea de una biblioteca encerrada sobre sí misma; un concepto que nos parece absurdo pues contraviene nuestra lógica ya que difiere diametralmente de nuestra concepción, intuitiva y común de espacio.



Fig. 3 Botella de Klein

Ciertamente este tipo de ficciones no son exclusivas de la literatura, algunos matemáticos se han ocupado de imaginarlas; por ejemplo, la botella de Klein que permite a los matemáticos demostrar un espacio sin exterior, tal como vemos en la figura 3.⁷⁵ Con este objeto se ejemplifican algunos delirios topológicos.⁷⁶ Tanto en la imagen de la biblioteca como en la botella podemos notar la existencia de un espacio de imposible representación para nuestro

sentido común, puesto que si no hay exterior, sólo hay interior. He ahí una contradicción visible a nuestras intuiciones.

Las descripciones de este universo, a saber, del espacio sin exterior, nos desconciertan porque implican un cosmos *opresivo*. La imagen más cercana a su concepto es la de una esfera, topológicamente idéntica a una botella de Klein, una de cuyas muestras podemos ver en la imagen 3. Esta solución esférica que propone el narrador cuando define la Biblioteca como un espacio deforme sin exterior, como un espacio sin salida, está

⁷⁵ Nos parece que la descripción de la biblioteca que hace el autor corresponde mucho a una preocupación geométrica, pues la ausencia de exterior o salidas es un problema que la topología, trata de explicar. *Vid.*, Edward Kasner y James Newman, *Matemáticas e imaginación*, México: CONACULTA, 2007.

⁷⁶ *Vid.*, Félix Christian Klein, *Considerations comparatives sur les recherches geometriques moderne*, Paris: Gauthier, 1974. Para los geómetras es posible imaginar espacios no sólo sin exterior, también sin interior como la cita de Moëbius.

confirmada por el relato: “*La Biblioteca es una esfera*”, la metáfora geométrica es evidente.⁷⁷

Ahora bien fácil es describir ese universo sin exterior, difícil explicar sus consecuencias conceptuales que nos parecen aterradoras porque si nuestro observador hipotético tuviera que recorrerlo, se encontraría en un espacio cuyo recorrido implica un *eterno retorno* sin salida.

La descripción de la atmósfera no se salva de ser un detonante del desconcierto, en especial por un detalle: la iluminación, la cual está descrita como artificial e insuficiente. Si la iluminación es artificial e insuficiente, entonces la biblioteca se convierte en un lugar tenebroso para leer donde la lectura es difícil, contrario al sentido común, porque contradice su propia definición, puesto que biblioteca se define en cierto sentido un lugar para leer.⁷⁸

Según la descripción de la atmósfera, podemos considerar que los personajes de la biblioteca viven en tinieblas. Aunado a esto, el narrador, y personaje principal, está *casi* ciego: “ahora que mis ojos casi no pueden descifrar lo que escribo”.⁷⁹ En todo ello hay una contradicción conceptual, una antinomia referida por pares lectura-oscuridad y lectura-ceguera, que hace desconcertante el relato, pues claramente atenta contra nuestras ideas intuitivas de la lectura. Sus habitantes son, por naturaleza, prisioneros en la oscuridad entre libros que esperan ser leídos.

Desde las primeras líneas, el universo de Babel se advierte como un espacio cerrado cuyos habitantes son prisioneros. Si esos habitantes fueran similares a nosotros, seguramente desarrollarían extrañas patologías; tal como Escher lo ilustra en *Convex and*

⁷⁷ Jorge Luis Borges, “La Biblioteca de Babel”, en *op. cit.*, p. 465.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 465.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 465.

concave (figura 4), ahí vemos en el centro de la composición a un hombre que abraza sus rodillas, cuya imagen expresa confusión y angustia ante el laberinto que es su universo, escaleras que van y vienen sin dirección.

Del mismo modo, notemos como la contradicción es una estrategia literaria para la expresión de conceptos: “la vasta Biblioteca contradictoria [...]”,⁸⁰ cuya finalidad es ocasionar en el lector *confusión*.



Fig. 4 Escher, *Convex and concave*

⁸⁰ Jorge Luis Borges, “La Biblioteca Total” *apud* Antonio Fernández, Ferrer, *Ficciones de Borges: en las galerías del laberinto*, Madrid: Cátedra, 2009, p. 105. Las cursivas son nuestras.

Babel

Ahora pues, descendamos, y confundamos allí sus lenguas, para que ninguno entienda el habla de su compañero.

Génesis 11: 6-9

Gracias a la lógica descriptiva que emplea el narrador para dar cuenta del espacio de la biblioteca confirmamos la existencia de una relación temática *ex profeso* entre el relato de la Torre de Babel y el cuento. En ambos casos, aparece la palabra Babel para referir una ubicación espacial, pero no por un interés geográfico, sino por uno conceptual.⁸¹

Según fuentes antiguas, la raíz de la palabra Babel posee dos posibles etimologías, una del acadio, *Bab-il*, que significa Puerta de Dios⁸² y la otra del hebreo *Balbál* que, según lo explica los textos bíblicos, se traduce como *confusión*. También la historiografía griega coincide con esa traducción, según Herodoto. Para los exégetas de la Biblia, *Babel* expresa el origen de la diversidad lingüística (la confusión) como castigo de la soberbia humana. En el cuento, la biblioteca es un artificio divino que: “[...], sólo puede ser obra de un dios”.⁸³ Pero uno de la confusión, por lo tanto puede deducirse que uno de los conceptos que cifra la imagen de la biblioteca es precisamente el de confusión.

Notemos que ambos relatos se corresponden por medio dicho concepto.⁸⁴ El título indica, *suaviter in modo*, la correspondencia conceptual con la Biblia y nos permite confirmar que la imagen de la biblioteca es síntesis de conceptos heredados por la tradición judeocristiana, para dar expresión a un universo que a estas alturas, nos parece, ser la antítesis del nuestro.

⁸¹ Algunas interpretaciones judaicas ya sean rabínicas o no, señalan que el problema central de la Torre de Babel fue la soberbia con la que el rey Nimrod y sus seguidores pretendían acceder a lo sagrado. *Vid.*, Flavio Josefo, *Antigüedades Judías*, p. 40-42.

⁸²A. R. George, *Babylonian Topographical texts*, Peeters Press Louvain: Leuven, 1991; Flavio Josefo, *Antigüedades Judías*, Libros I-XI, Madrid: Ediciones Akal, 1997, p. 40.

⁸³ Borges, *op. cit.*, p. 465.

⁸⁴ Borges *op. cit.*, p. 607.

Los libros

Las descripciones que el narrador hace de los libros babélicos expresan diferentes formas de concebir la confusión, por lo que este objeto se convierte en una imagen relevante en la propuesta alegórica del relato.⁸⁵ Esto podemos comprobarlo por medio de las descripciones que abundan en el relato como si, con cada una de ellas, se buscara representar un rasgo o aspecto de su concepto.

Por ejemplo, la primera de ellas versa acerca de su composición tipográfica “cada libro es de cuatrocientas páginas, cada página de cuarenta renglones y cada renglón de ochentas letras de color negro”.⁸⁶ Después encontramos otra descripción más precisa relacionada con su diseño editorial: “También hay letras en el dorso de cada libro, esas letras no indican o prefiguran lo que dirán las páginas”.⁸⁷ Sin duda, tales descripciones desconciertan al lector cuando las comparamos con nuestras categorías del libro y de lectura, pues para nosotros su composición arbitraria o su inconexión semántica suponen un absurdo, una terrible confusión.⁸⁸

Hay otras descripciones donde se describen los libros como seres extraños u objetos desconcertantes en términos materiales ya sea porque es una deformidad o extravagancia: “Hace quinientos años, el jefe de un hexágono superior dio con un libro tan confuso como

⁸⁵ El libro es central en la obra literaria de Jorge Luis Borges, no pretendemos ahondar aquí en esta imagen y en su concepto. La idea que exploró Borges en sus textos, difiere mucho de la idea que normalmente tenemos de este objeto. Para él, debe ser comprendido bajo la forma de una imagen, metáfora o concepto, más que en calidad de objeto. Por esa razón, su historia nos interesa en términos de su conceptualización y no como objeto que ha sufrido transformaciones a lo largo del tiempo. Esta es la razón del por qué hablamos de él como concepto o metáfora. *Vid.*, Hans Blumenberg, *La legibilidad del mundo*, Madrid: Paidós, 2000. Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente*, Madrid: Austral, 1998.

⁸⁶ Borges, “La Biblioteca de Babel” *op. cit.*, p. 465.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 465.

⁸⁸ “El maestro elige al discípulo, pero el libro no elige a sus lectores, que pueden ser malvados o estúpidos”, “Del culto de los libros”, p. 184.

los otros, pero que tenía casi dos hojas de líneas homogéneas”.⁸⁹ La cita anterior deja ver con claridad por medio de su léxico que la *confusión* o naturaleza confusa es la característica general de los libros en ese universo.

Otras descripciones contradicen nuestro concepto de libro no sólo lógicamente (en su definición) sino también visualmente (en su reproducción): “Uno, que mi padre vio en el hexágono del circuito quince noventa y cuatro, constaba de las letras MCV perversamente repetidas desde el renglón primero hasta el último”,⁹⁰ nos parece que un ejemplar de caracteres repetidos sin coherencia lógica y sin sentido contraviene las ideas de la escritura, del libro y de la lectura. Algunas otras descripciones son contrarias a nuestra idea de lectura más que del objeto: “Otro (muy consultado en esta zona) es un mero laberinto de letras, pero la página última dice *Oh tiempo tus pirámides*”.⁹¹ Con esta descripción se propone la existencia de una criptografía libresco basada en la insensatez. Descripción que inmediatamente sorprende por su naturaleza irracional.

Leemos también sobre libros que desquician la imaginación por causa de su naturaleza mágica, este tipo de volúmenes es extraño incluso para los habitantes de ese universo: “Los urgía el delirio de conquistar los libros del Hexágono Carmesí: libros de formato menor que los naturales; omnipotentes, ilustrados y mágicos”,⁹² sus descripciones hacen que estas obras parezcan tomadas de leyendas y narraciones que podrían ser pensadas como invenciones fantásticas.

Cuando revisamos las descripciones para ubicar el concepto que subyace en ellos notamos que son expresión del concepto de *confusión* representado en las diversas

⁸⁹ Borges, “La Biblioteca de Babel”, *op. cit.*, p. 467.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 466.

⁹¹ *Ibidem*, p. 607.

⁹² *Ibidem.*, p. 467.

imágenes del libro. Cada descripción nos permite reconocer un rasgo de ese concepto. De este modo, podemos concluir que el narrador representa en cada descripción un microcosmo que expresa la realidad macrocósmica de la biblioteca; la imagen en miniatura del sin sentido cósmico.

Otro hecho inusual es que el narrador expone sus descripciones por medio de una serie de progresiones lógicas; primero describe los libros menos raros hasta concluir con los extraordinariamente absurdos como si estuviera infiriendo lógicamente un volumen de los otro. Comienza con la inconexión entre el titulado y el contenido. Luego, enumera aquellos fenómenos cuya existencia podrían ser el resultado de un escritor esquizoide: la repetición sin sentido de caracteres MVC. Finalmente, describe no sólo un libro sino algo tan desconcertante como la insensatez de buscar significado a una maraña confusa.

Sin embargo, aunque no tenemos experiencia ni noticia de este tipo de libros en nuestro mundo fáctico, nos parecen viables en la imaginación, verosímiles gracias a su exposición racional, lógica y puntual, quizá ese es uno de los grandes méritos del estilo de Borges, pues hace pasar lo irracional y lo fantástico por una posibilidad lógica, intelectual o racional, tal cual lo hizo Kircher con el diseño de un mapa que representase la geografía de Babel. Nos desconcierta que el narrador exponga lógicamente y racionalmente las descripciones de libros y de su lectura que son claramente inusuales e irracionales porque simulan claridad y precisión donde es imposible que las haya.

Además del estilo implacable de Borges para la simulación, contamos con la existencia concreta de algunos libros que nos parecen semejantes o afines a los babélicos, de hecho muchos historiadores y literatos los consideran desconcertantes, debido a su aparente complejidad y extravagancia. Tal es el caso de los volúmenes ilustrados o iluminados que proliferaron entre la Edad Media y el siglo XVII, la mayoría de ellos con



Fig. 5 *Carmina figurata* de Syrius

finés místicos o teológicos. Para que nos demos alguna idea de cómo lucen estos extraños volúmenes, hemos puesto una muestra de su exotismo y su belleza en las figuras 5, 6 y 7.

A causa de esta lejana afinidad entre los libros escritos por Borges y los de la tradición europea de los siglos XV, XVI y XVII, nos dimos a la tarea de hacer una rápida revisión de esa tradición para constatar de donde proviene el imaginario del que se nutre el texto

de Borges.

Descubrimos esa historia rica en colecciones de libros que albergan varias bibliotecas europeas de los siglos XVI y XVII, donde hay ejemplares casi tan desconcertantes como los que encontramos descritos en “La Biblioteca de Babel”, algunos de ellos son extraños y enigmáticos como los libros que contienen *Carminas figuratas*, los libros de emblemas y libros ilustrados, ejemplo de ello lo vemos en la figura 5 y 6.

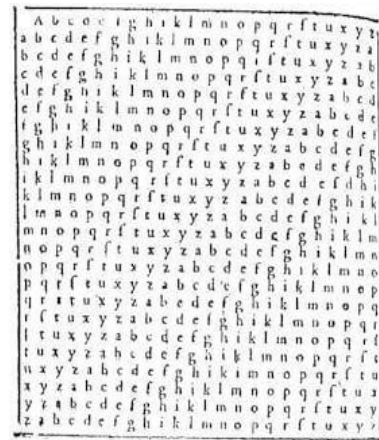


Fig. 6 Laberinto de Caramuel

Consideramos que esta tradición abarca desde libros iluminados de la Edad Media, hasta los libros de emblemas del siglo XVII, los cuales pueden provocar desconcierto, puesto que no pueden ser interpretados fácilmente por un lector moderno porque impotente, el lector no puede dar cuenta de las razones de su invención.⁹³ Algunos parecen dibujos más que poemas como el laberinto de Caramuel de la figura 6.

⁹³ Juan Caramuel, *Laberintos*, edición de V. Infantes, Madrid: Visor, 1981; Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas*, Madrid: Espasa –Calpe, 1985. Las imágenes



Fig. 7 Manuscrito *Voynich*

Otros parecen ser producto de una criptografía sagrada o una especie de jeroglíficos místicos, tal es el caso del manuscrito Voynich, una de cuyas imágenes vemos en la figura 7; de hecho aún la crítica contemporánea se esfuerza

por tratar de explicar el porqué de su existencia.

Sabemos que muchos libros del período del Renacimiento y algunos de estilo Barroco se hicieron con la finalidad expresa de dar imagen a una idea o concepto como es el caso de los emblemas que causaron un fervor inaudito por los libros ilustrados.

El primero de ellos fue el libro de *Emblemas* de

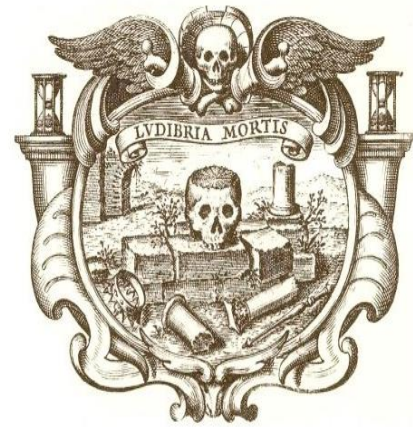


Fig. 8 Emblema, Saavedra



Fig. 9 Soneto de Caramuel

Alciato, ejemplar que con el tiempo se consolidó como el origen de una tradición iconográfica que podemos ver representada en la figura 8. Esa es la razón del avance significativo que hubo en el arte de ilustrar libros. En el siglo XVII, proliferaron tanto los libros de emblemas como los del *Ars combinatoria*. Esto debido principalmente a que muchos autores introdujeron esta *Ars* matemática para la creación de sus poemas o escritos. Tal

que se usan en esta tesis son de una edición facsimilar publicada con motivo del cuarto centenario de Saavedra Fajardo (1584-1648) por la Real Academia Alfonso X el Sabio de Murcia, Madrid.

es el caso de algunos poetas eruditos y versados en las matemáticas como Juan Caramuel o Giovanni Battista quienes crearon poemas por medio de artefactos combinatorios, las figuras 9 y 10 ilustran tales invenciones.

Ciertamente crear un libro por medio de un mecanismo combinatorio puede parecer actualmente desconcertante, pues nuestras sociedades están acostumbradas a las ideas de sentido y de claridad e



Fig. 10 Giovanni Battista

incluso utilidad, es decir que suponemos que todo lo que escribimos tiene un mensaje que debe ser recibido y comprendido por un lector o un receptor. Quizá por ello nos parecen raros o desconcertantes, pues desconocemos su finalidad o la razón de su invención.

Esta necesidad moderna de interpretar, hace risibles y contradictorios los libros

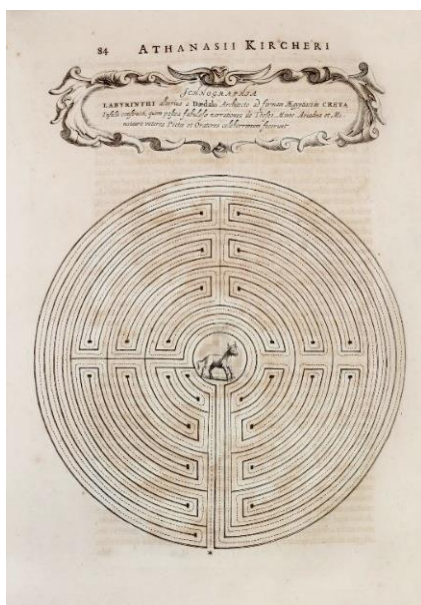


Fig. 11 Kircher, Laberinto de Creta.

como los de Athanasius Kircher para los lectores modernos, aunque para su época seguro significaban algo más que una empresa ingeniosa, puesto que fueron hechos con el propósito expreso de ilustrar conceptos, para que fácilmente un lector pudiese interpretarlos. No obstante su extravagancia, son parte ya de nuestra vida cultural y de nuestra historia; conforman, por así decirlo, una tradición del libro desconcertante.

Algún lector podrá objetar que no sólo en esas

épocas existieron libros de naturaleza lúdica o mágica y

que no hemos establecido criterios concretos para establecer los límites históricos de tal

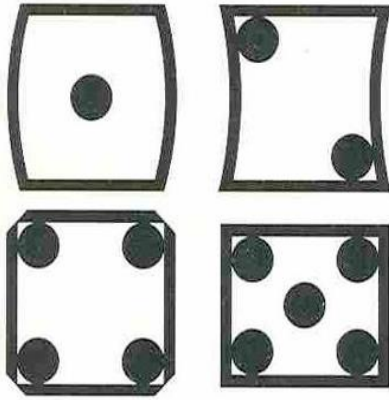


Fig. 12 Poema azar. Brasso

tradición de libros raros, de hecho puede considerarse arbitraria la existencia de una tradición de libros desconcertantes. A tal objeción respondemos delimitando los intereses de esta investigación, pues únicamente queremos demostrar que el imaginario del cuento tiene su fuente en la historia del libro sin

detenemos a estudiarla de modo detallado con una metodología historiográfica. Además nos apoyamos en las consideraciones de Francis Yates acerca de una tradición oculta en la historia del pensamiento que se expresa en imágenes alegóricas cuya finalidad ya no es clara para nosotros.

Algunos otros lectores acotarán que la idea de una literatura irracional que promovieron las vanguardias estaba más cerca de Borges temporalmente, que la visión poética del azar del barroco, por supuesto sabemos que varios movimientos de vanguardia

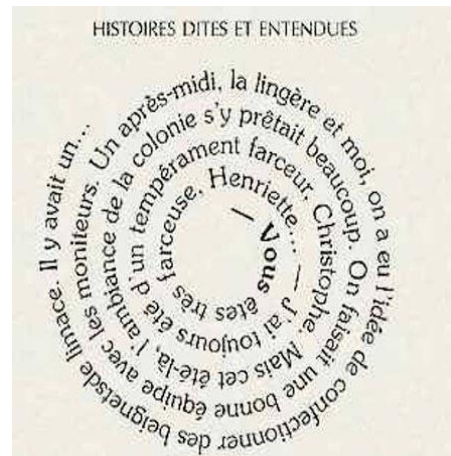


Fig. 13 Caligrama de Apollinaire

retomaron los poemas visuales y la escritura irracional como Joan Brasso figura 12 o la de Guillaume Apollinaire figura 13,⁹⁴ y efectivamente, Borges participó del ultraísmo, según lo demostró el investigador Rodolfo Mata, pero consideramos que en el cuento, hay una ambigüedad histórica que impide ver si hay algún momento en especial al que se refiere, por el contrario, él mismo expresó su afinidad intelectual con el barroco.⁹⁵

⁹⁴ Vid., Rodolfo Mata, "Jorge Luis Borges: El Afán teorizador y el tema de la cuarta dimensión" en *El papel de las ciencias en las vanguardias latinoamericanas*, tesis para obtener el grado de doctor en Letras (Literatura Iberoamericana), México: UNAM, 2000. pp. 99-121.

⁹⁵ Vid., Guillermo Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid: Editorial Renacimiento, 2001, p. 73.

El libro total

Una de las ambiciones de la literatura es la creación de un libro absoluto.

Jorge Luis Borges

La idea de un libro total es todavía más desconcertante que otras ideas en el relato. Ciertamente, es ella la apoteosis del desconcierto. Se expresa en el relato por medio de la descripción de un libro infinito. En general, las descripciones de libros en el cuento son sumamente extrañas, pero la que corresponde a este ejemplar contradice toda definición, del espacio, de la escritura y del pensamiento. Su existencia podría desconcertar *ad nauseam* a cualquier lector debido a la imposibilidad de hacernos su representación mental, pues el narrador suele emplear argumentos recursivos: “Alguien propuso un método regresivo: Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito.” Como lectores, la existencia de un libro total nos parece una perversión de conceptos, tanto del libro como de su ubicación, y sugiere el nacimiento de una invención horrible, acaso monstruosa de la imaginación, porque asume la existencia concreta de un procedimiento abstracto, visible únicamente en la imaginación, por esa razón, en el relato, el narrador se refiere a este extraño objeto como una idea (*superstición*):

También sabemos de otra superstición de aquel tiempo: la del Hombre del Libro. En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios.⁹⁶

En el párrafo, podemos percatarnos de que su hipotético lector es también considerado una *superstición*: un “Hombre del Libro”. Con su descripción, Borges estimula nuestra imaginación para suscitar el deseo de hacernos su representación mental, pero por otra parte

⁹⁶ Borges, “La Biblioteca de Babel” *op. cit.*, p. 467.

nos impide imaginarla materialmente con frases como: “[...] algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un *dios*”,⁹⁷ pues expresa un concepto abstracto con uno material cuando relaciona la lectura con la idea de *dios*. Del mismo modo, la frase “la cifra y el compendio perfecto” hace del libro una idea conceptualmente aceptable aunque sin representación. Este hecho nos permite formular una hipótesis acerca de este extraño ejemplar: el libro total debido a su naturaleza divina y total funciona más como un emblema.⁹⁸

El emblema diseña una imagen más conceptual que material. Por esa razón, podemos decir que si aceptamos la definición tradicional de emblema de la Real Academia de la Lengua Española que asegura que un emblema puede ser un jeroglífico, un símbolo o una empresa donde se representa un concepto con un pie donde se escribe un verso o un lema que explica el concepto, entonces es imposible ubicar un emblema como tal en el cuento de Borges, pero si matizamos tal definición con la propuesta conceptual de Rafael Zafra quien asegura que el emblema es “la unión de palabra e imagen”,⁹⁹ sin importar si la por imagen es una producción visual concreta o una mental, entonces debe entenderse que un emblema es una técnica de representación que puede también ser literaria, tal como lo demostró Peter M. Day quien propone el término *emblematic literatura*, término que usa para explicar el fenómeno de funciones emblemáticas en la poesía y en la narrativa de los siglos XVI y XVII, el crítico explica del siguiente modo, su término: “*By emblematic literature I do not mean the emblem-books proper, but rather the verbal art of of literature*

⁹⁷ Borges, *op. cit.*, p. 467.

⁹⁸ Vid, Peter M. Daly, *Literature in the light of emblem*, University of Toronto Press, Toronto, 1998, pp. 187-204.

⁹⁹ Rafael Zafra, *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del siglo de Oro*, Madrid: Akal, 2000, p. 222. Para Deleuze, esta relación icónica es imprescindible para la definición de emblema, pero acepta que la imagen puede ser mental. *Cfr.*, Guilles Deleuze, *El Leibniz de Deleuze. Exasperación de la filosofía*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2006, p. 468.

which reveals those qualities associated with emblem-book".¹⁰⁰ Después se da a la tarea de demostrar la existencia de una estructura emblemática que reconstruye la creación de un emblema, objeto que puede ser imitado por un autor y expresado en la escritura.¹⁰¹ Con una serie de ejemplos, M. Daly demuestra su hipótesis, y con ello la existencia de una literatura que puede tener las características de la literatura de emblemas, sin necesidad de usar ilustraciones concretas. Este término y la idea que subyace a él nos sirven de mucho, pues la definición de emblema de este autor, no restringe el término sólo a la imagen concreta y visual sino que incorpora la imagen mental que es la materia de la literatura. Entonces podemos concluir con Peter M. Daly de modo muy similar que el emblema, o mejor la literatura emblemática ilustra con imágenes uno o varios conceptos, definición que hace del emblema una técnica de naturaleza similar a la alegoría; de hecho dice el autor: "*The emblem is a form of allegorical or symbolical expression, but it's relation [...] is difficult to establish*".¹⁰² De este modo, el emblema no sólo se define comúnmente en términos de la relación visual que existe entre un grabado (imagen) acompañada de un lema (concepto), sino como un modo de expresión verbal por medio de imágenes mentales (*emblemático*), por ende no sólo es posible la existencia de emblemas concretos, sino también mentales. Así para nosotros, un emblema puede ser una imagen mental que cifra un concepto, pero cuya diferencia radical con la alegoría consiste en que la primera es una estructura de imágenes cuyo concepto es más *intelectual* que místico o moral; es decir la alegoría

¹⁰⁰ Para evitar esta definición sesgada no debemos olvidar que la cultura emblemática ha imprimido su huella en la tradición literaria no propiamente visual. *Vid.*, Francis Yates, *Ensayos reunidos I*, p. 323. Sin embargo, en este caso más que encontrar una descripción de emblemas, hay una especie de lógica emblemática. Peter M. Daly afirmó que existe una estructura emblemática y un sistema poético que reconstruye la creación de un emblema, objeto que puede ser imitado por un autor y expresado en la escritura. *Vid.*, Peter M. Day, *Literature in the light of emblem*, University of Toronto Press, Toronto, 1998, p.4.

¹⁰¹ *Vid.*, Peter M. Day, *Literature in the light of emblem*, University of Toronto Press, Toronto, 1998, pp. 187-204.

¹⁰² *Ibidem*, 5.

requiere de una existencia inmanente de lo cifrado, mientras que el emblema de lo trascendente. Tal definición, no se opone a la idea que Borges tenía de un emblema, porque en sus meditaciones el emblema aparece caracterizado porque su función comunicativa en una comunidad específica:

Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna: Ezequiel, de ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur.¹⁰³

De esta cita, se puede deducir que la definición del emblema depende más de su función (significar) que de su realización concreta (imagen para un espectador).¹⁰⁴ En el cuento, es claramente una técnica de representación del libro, pero de un libro infinito (imagen mental) para dar cuenta de otro concepto (idea).

Según el emblema pertenece a una lógica clásica de representación porque su imagen (*pájaro, esfera, ángel*) es inmóvil; está a medio camino entre el símbolo y la alegoría, no es símbolo porque su significado puede o no ser producto de una revelación, a veces es un ejercicio intelectual transmitido o heredado por una tradición, tampoco es una alegoría porque no es una solución a una tensión antinómica, porque el emblema suele circunscribirse a un solo un significado, mientras que la alegoría aunque expresa un solo concepto, lo hace a través de redes isotópicas, varios conceptos en distintas imágenes.

Consideramos que la descripción del libro total cumple cabalmente con los requisitos de un emblema, porque en su descripción que es la siguiente frase: “el

¹⁰³ Borges, “El Aleph” en *Obras Completas, op. cit.*, p. 628.

¹⁰⁴ Para evitar esta definición sesgada no debemos olvidar que la cultura emblemática ha imprimido su huella en la tradición literaria no propiamente visual. *Vid.*, Francis Yates, *Ensayos reunidos I*, p. 323. Sin embargo, en este caso más que encontrar una descripción de emblemas, hay una especie de lógica emblemática. Peter M. Day afirmó que existe una estructura emblemática y un sistema poético que reconstruye la creación de un emblema, objeto que puede ser imitado por un autor y expresado en la escritura. *Vid.*, Peter M. Day, *Literature in the light of emblem*, University of Toronto Press, Toronto, 1998, pp. 187-204.

compendio perfecto de todos los demás”, podemos ver que se despliega una imagen mental para expresar el infinito actual, puesto que el libro contiene actualmente todos los libros sucesivos finitamente contables, pero tal imagen no parece producto de una revelación, sino de una construcción lógica.

La frase que nos interesa es aquella que explica la imagen, pues escribe el narrador que cualquiera que *recorra*, es decir cualquiera que *lea* el libro total, podrá ser igual a un *dios*, notamos cómo tal frase explica, aunque oscuramente, el concepto del libro total como manifestación de la divinidad, pues hace asequible la idea de un libro infinito relacionándola (objeto concreto) con la idea de un *dios* (objeto abstracto).¹⁰⁵ De esto se puede colegir que el libro total es un emblema que cifra el concepto de infinito como una derivación lógica y secular de la divinidad, como lo fue el *pájaro*, la *esfera* o el *ángel* en la literatura clásica oriental y occidental premodernas. Si se acepta que hay al menos un emblema que representa la divinidad en el cuento, entonces se pueda aceptar que hay, al menos, procedimientos relacionados con la alegoría o alegóricos.

Aceptar que el libro total funciona como un emblema, implica que el cuento es una alegoría verbal y, en rigor, deberíamos encontrar al menos dos conceptos en pugna; en tensión dialéctica, si suponemos que con el emblema el autor coloca por lo menos un concepto la divinidad, aunque secularizada, entonces el segundo término debe estar relacionado, por ello consideramos que el concepto confusión, representada por los libros babélicos, es el segundo concepto en pugna. En el cuento todo indica que la divinidad a la

¹⁰⁵ En otro lugar Borges describe un libro total en términos concretos: “Lo abrí al azar. Los caracteres me eran extraños. Las páginas, que me parecieron gastadas y de pobre tipografía, estaban impresas a dos columnas a la manera de una biblia. El texto era apretado y estaba ordenado en versículos. En el ángulo superior de las páginas había cifras arábigas. Me llamó la atención que la página par llevara el número (digamos) 40.514 y la impar, la siguiente, 999. La volví; el dorso estaba numerado con ocho cifras. Llevaba una pequeña ilustración, como es de uso en los diccionarios: un ancla dibujada a la pluma, como por la torpe mano de un niño”. Jorge Luis Borges, “Libro de Arena” en *El libro de Arena*, Madrid: Alianza, 1998. p. 53.

que se refiere el texto es una paradoja, pues se menciona un dios del caos, del desorden: “Hablan (lo sé) de «la Biblioteca febril, cuyos azarosos volúmenes corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una *divinidad que delira*»”.

Ahora bien, el libro total cifra no solamente un concepto (*divinidad*), también una historia y una tradición, puesto que este libro representa una idea, se convierte en un objeto monádico, que contienen la tradición que sustenta su significado, con ello el autor propone el concepto de libro como mónada, es decir expresión minúscula del universo que lo contiene, idea que se explica con la cosmología de Leibniz: “cada sustancia individual [libro] expresa todo el universo a su manera, y en su noción están comprendidos todos sus acontecimientos con todas sus circunstancias y todas las series de las cosas exteriores”.¹⁰⁶

La idea de un libro monádico en el cuento, nos permite demostrar que se intenta representar emblemáticamente la concepción de mundo del autor que podemos resumir con la siguiente sentencia literaria; “*El mundo existe para llegar a un libro*”, el mundo de Borges existe para lograr la empresa más seductora de la historia literaria, la ejecución de un libro total, así de modo literal tal como lo dijo el melancólico Mallarmé.¹⁰⁷ Esto quiere decir que el emblema de un libro infinito da expresión a la concepción de *mundo* que fundamenta el imaginario del autor en el campo de la lectura que bien podemos identificar con la concepción de *liber mundi*.¹⁰⁸ Por ello, la idea del libro total es tan importante en el

¹⁰⁶ La relación Borges y Leibniz es una de las líneas de investigación que debe ser explorada aún por la crítica literaria. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Tratados fundamentales*, Introducción Francisco Romero, traducción de Vicente P. Quintero, Editorial Losada, Buenos Aires, 2004, (Bibliotecas de obras maestras del pensamiento), p. 115.

¹⁰⁷ “Le monde est fait pour aboutir à un beau livre”, Mallarmé, *apud*, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), Jules Huret, éd. Charpentier, 1891, « Symbolistes et Décadents », p. 65
QQ Citations - <http://qqcitations.com/citation/158834>

¹⁰⁸ “La filosofía está escrita en ese libro enorme que tenemos continuamente abierto delante de nuestros ojos (hablo del universo)”Galileo Galilei *apud* Italo Calvino en *¿Por qué leer a los clásicos?*, México: Tusquets,

cuento, pues para el autor el concepto del libro está en correspondencia con los conceptos de *divinidad e infinito*. Esto puede demostrarse con el texto mismo, pues Borges hace escribir a su narrador una nota al pie sólo para discutir la posibilidad de su existencia:

Lo repito: basta que un libro sea posible para que exista. Sólo está excluido lo imposible. Por ejemplo: ningún libro es también una escalera, aunque sin duda hay libros que discuten y niegan y demuestran esa posibilidad y otros cuya estructura corresponde a la de una escalera.¹⁰⁹

En el párrafo, citado podemos apreciar que el libro total es una idea, y para discurrir acerca de su existencia, se recurre a un estilo que podemos considerar poco literario, porque posee algunos rasgos que nos recuerdan el estilo escolástico; su narración simula un tipo de argumentación similar a la que leemos en Tomás De Aquino o Duns Scotto.¹¹⁰

Para Borges, el ensayista, es también una ambición literaria cuyo origen confuso aún interrogamos y cuyo porvenir nos perturba. Su obra está motivada por ella. Aparece en varios cuentos y ensayos.¹¹¹ Tales son los casos de “Notas a Whitman” y “La Biblioteca Total”, alguno de estos ensayos fueron escritos para establecer su historia. En el primer ensayo encontramos su genealogía. Ahí registra la reconstrucción histórica del concepto. Enumera las formas con las que algunos escritores buscaron darle expresión, por lo que innovaron en técnicas poéticas y narrativas.¹¹² Algunos escritores, según el ensayo, lo hicieron mediante temas;¹¹³ algunos otros consideraron que la realización del libro total

1992, p. 79 Sobre esta metáfora Hans Blumenberg afirmó que ensaya una antinaturalidad, para Borges no obstante en el cuento el libro se presenta como la naturaleza misma. *Cfr.*, Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 19-21.

¹⁰⁹ Borges, “La Biblioteca de Babel” *op. cit.*, p. 467.

¹¹⁰ Acerca de la noción de estilo. *Vid.*, J. Middleton Murry, *El estilo literario*, traducción de Jorge Hernández Campos, México: FCE, 1956, p. 7-26.

¹¹¹ Jorge Luis Borges, *El libro de arena*, Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 90.

¹¹² Jorge Luis Borges, “Nota sobre Whitman” en *Obras completas*, pp. 249-253.

¹¹³ Borges enumera los temas: “la primera nave que atravesó los riesgos del mar”, “la contienda de César y de Pompeyo”, “las armas lusitanas en el oriente”, “el círculo de las transmigraciones de un alma, según el dogma pitagórico”, “la más antigua de las culpas, el Paraíso” y “los tronos de los sasánidas”. *Ibidem*, p. 249. Borges

“puede prescindir de un tema importante” o que su efectividad podría concentrarse en un tema negativo como la hoja en blanco de Mallarmé.¹¹⁴ Para el escritor argentino, este escritor fue quien más se acercó a la invención de un libro total.

Borges asegura que, con el paso del tiempo, las tentativas de escribir un libro total fueron cada vez más audaces; se buscó elaborarlo mediante la recuperación de símbolos que viven en la *Gran Memoria* poética; también se intentó escribirlo superando las limitaciones del tiempo o expresando la simultaneidad;¹¹⁵ se usaron “los anacronismos para forjar una apariencia de eternidad”; y, por supuesto, se usó “el desdoblamiento de la personalidad” para expresar la infinitud del yo.¹¹⁶ En el ensayo, no se discute acerca del estatuto de esta idea, ni se afirma si estos escritores culminaron o no su empresa.

En el segundo ensayo, titulado “La Biblioteca Total”, se asegura que la idea de una biblioteca total e infinita capaz de albergar todos los libros posibles fue un capricho de la imaginación cuya historia se remonta hasta la época antigua, pero cuya formulación plena fue muy tardía. Borges sostiene sus afirmaciones con una serie de ejemplos de la historia filosófica, donde es posible encontrar una idea similar o parecida.¹¹⁷

Además en sus indagaciones, encontró que algunas referencias de Aristóteles al pensamiento de Demócrito y al de Leucipo prefiguran su concepto, lo que le permite

nunca define tema en términos teóricos, por ello nos sentimos con la libertad de identificarlo con concepto o asunto a tratar.

¹¹⁴ “Fueron Góngora y Mallarmé quienes negaron el tema y se concentraron en el perfeccionamiento y modificación de técnicas, para expresar un tema que, aunque superfluo, diese lugar al libro total. Para Borges Mallarmé quiso culminar su proyecto con la realización de una empresa que superara todo empleo de técnicas y tratamientos: llevar la poesía al espacio de la música. Esto es anular toda representación y sumergir al lector en las aguas de la pura voluntad y de la expresión”. *Ibid.*, p. 249.

¹¹⁵ Yeats “buscó lo absoluto en el manejo de los símbolos, aquellos que despertaran la memoria genética o la gran Memoria”; “Barbuse trató de evitar las limitaciones del tiempo mediante el relato poético”. Joyce lo buscó “en la simultánea presentación de rasgos de épocas distintas”. *Ibid.*, p. 249.

¹¹⁶ Whitman según Borges fue quien mejor empleó esta técnica del doble: “el buscó ser todos los hombres, un individuo colectivo, su procedimiento fue el del místico: la conjunción contradictoria”. *Ibidem*, p. 250.

¹¹⁷ Jorge Luis Borges, “La biblioteca Total” en *Ficcionario: una antología de sus textos*, editado por Emir Rodríguez Monegal, Colección Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 126-129.

postular que es un avatar tipográfico de la doctrina del eterno retorno.¹¹⁸ Es decir, es el resultado de la conjunción del infinito y de la repetición. Sin embargo, a Borges le interesa su historia conceptual porque su formulación fue el resultado de la combinación del atomismo, del análisis combinatorio, de la tipografía, y la confirmación matemática del azar. Su invención es un complejo proceso de secularización de las ideas teológicas y místicas desconcertantes para expresar un concepto matemático, que aunque racional igualmente desconcertante.¹¹⁹ De este se concluye que el emblema en Borges aunque cifra el concepto de divinidad, lo hace de un modo secularizado, bajo la forma del infinito actual.



Fig. 14 *Carmina figurata* del nombre

El concepto del libro total es ahora tan familiar, a pesar del misterio que implica, como el nombre de Dios o sus representaciones, porque se ha convertido en un emblema gracias a la escritura de Borges, y por medio de la invención de narraciones como: “La Biblioteca de Babel”. Podemos concluir que Borges consagró una imagen literaria en la figura del libro total, cuya historia cifró, y actualizó

con relacionándola con la noción matemática de infinito actual, así se convirtió en una imagen que se apoderó completamente de la imaginación de los lectores.

¹¹⁸ La tesis del Eterno retorno fue uno de los temas que más ocupó la imaginación de Borges, en su libro *Historia de la eternidad*, le dedica a esta tesis dos ensayos muy bellos “La doctrina de los ciclos”, en éste refuta la tesis de Nietzsche por medio de la teoría de conjuntos de Cantor y en “El tiempo circular”, donde establece su genealogía eidética y expone los argumentos generales: el astrológico, el algebraico y el atómico. Jorge Luis Borges, “Historia de la Eternidad” en, *op. cit.*, p. 269.

¹¹⁹ Jorge Luis Borges, “La biblioteca total” *op. cit.*, p. 128.

More geometrico

La línea consta de un número de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes.

Jorge Luis Borges

Algunas de las descripciones del libro que encontramos en el relato forman imágenes cuya naturaleza puede ser alegórica o emblemática. Sin embargo, encontramos en el relato otro tipo de descripciones que igualmente configuran imágenes, pero de diferente naturaleza. Nos explicaremos. Cuando analizamos la exposición de las imágenes, notamos que también establecen correspondencias con conceptos, no sólo teológicos o filosóficos, también encontramos algunos de carácter geométrico:

Yo afirmo que la Biblioteca es interminable. Los idealistas arguyen que las salas hexagonales son una forma necesaria del espacio absoluto o, por lo menos, de nuestra intuición del espacio. Razonan que es inconcebible una sala triangular o pentagonal. (Los místicos pretenden que el éxtasis les revela una cámara circular con un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta de las paredes; pero su testimonio es sospechoso; sus palabras, oscuras. Ese libro cíclico es Dios.) Básteme, por ahora, repetir el dictamen clásico: La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible.¹²⁰

En el párrafo citado, se expone la idea de *espacio* representada geométricamente en tres figuras: *hexágonos*, *círculos* y *esferas*. Cada una de ellas se presenta estratégicamente en correspondencia con cada reflexión, *tesis*, del narrador, para ilustrar los momentos lógicos de su pensamiento. De este modo, las formas geométricas se usan para hacer visible las cargas conceptuales de los objetos descritos: *libros*, *espacios* y *galerías*.

Consideramos que la forma de exponer las tesis acerca del espacio es de vital importancia para comprender el tratamiento de representación de los conceptos en el

¹²⁰Jorge Luis Borges, “La Biblioteca de Babel”, *op. cit.*, p. 467.

cuento. Esto podemos demostrarlo si revisamos con cuidado la exposición de las tesis que ubicamos en el párrafo citado. Ahí, el narrador hace referencia a cuatro tesis cosmológicas; la primera es la afirmación de un espacio físico interminable “la Biblioteca es interminable”; la segunda, el concepto idealista de espacio que se manifiesta en la forma de las salas: “las salas hexagonales son una forma necesaria del espacio”; la tercera es una afirmación antitética y mística: “Ese libro cíclico es Dios”. Finalmente, la cuarta tesis expone la síntesis de las tesis en un dictamen clásico o deducción general: “la Biblioteca es una esfera”. El narrador no define ni teórica ni lógicamente sus proposiciones, sino que les da imagen, pues con imágenes antinómicas resuelve la tensión conceptual de sus tesis dialécticamente.

En la explicación que da a las tres figuras, el narrador subraya la convivencia entre imagen y concepto. Hace visibles sus tesis por medio de imágenes geométricas: *hexágonos*, *círculos* y *esferas*. De este modo, podemos deducir que el empleo de las figuras geométricas en el relato tiene una finalidad metafórica primeramente, pero gracias a su modo de exposición, es decir a su tratamiento, nos permite reconocer otro tipo de finalidad, la argumentativa, es decir, en su demostración notamos que el tratamiento de los conceptos consiste en ilustrar los momentos de su reflexión progresivamente con el desprendimiento de las formas en un plano imaginario; partiendo del axioma de la existencia de un espacio interminable y sin figura, desprende lógicamente primero una figura geométrica simple como el hexágono, después un círculo hasta que se obtiene una esfera, la figura más compleja de la progresión.¹²¹

¹²¹ El modo de comprender *more geometrico* de Borges, es casi intuitivo relacionado con las matemáticas, más que la filosofía por ello, retomamos la explicación geométrica que reza que cualquier punto en el espacio es la representación primaria del espacio, sabemos también que un infinito de puntos constituyen las rectas y éstas a su vez constituyen las figuras geométricas, así el círculo es el resultado de la progresión de infinitos

Con este proceder, se simula tanto el movimiento progresivo geométrico del desprendimiento de las figuras en el espacio, así como el del discurso racional; un movimiento progresivo de las tesis. Procedimiento que hace de la exposición del narrador, una argumentación cuya naturaleza es al mismo tiempo, narrativa y lógica.

Veamos la representación visual de lo que acabamos de exponer

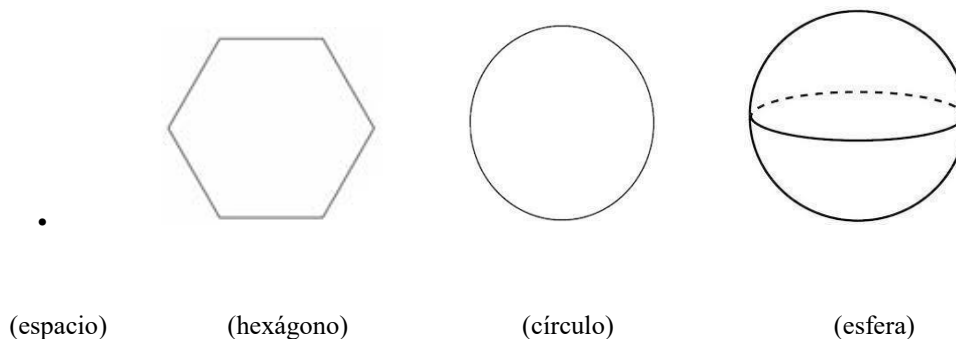


Fig. 15 Progresión geométrica

Este tipo de exposición nos remite a un estilo filosófico y método de exposición conocido con el nombre de *more geometrico*, decimos esto porque el vocabulario y los procedimientos expositivos en el relato son similares a la demostración geométrica, esto si seguimos de cerca la definición de *more geometrico* de Luis Vega quien asegura que este método: “es la consideración o el tratamiento de una cuestión o de una serie de ellas (proposiciones) a la manera de los geómetras”,¹²² tal como notamos que el narrador lo hace cuando expone las tesis acerca del espacio para dar cuenta de la naturaleza de su *Cosmos*. Esta definición nos permite identificarla con el tratamiento de la exposición de las tesis en el cuento porque en ambos casos parece que se “acaricia la idea de representar -en parte al

lados de un polígono y la esfera es el resultado de que tales lados adquieran una tercera dimensión. *Vid.*, *Matemáticas e imaginación* de Eduard Kasner y James Newman, México, CONACULTA, 2007. Así como el libro de Beppo Levi, *Leyendo a Euclides*, Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.

¹²² Luis Vega Renón “La demostración *more geometrico*: notas para la historia de una extrapolación” en *Mathesis*, Vol. 10, núm. 1, feb., 1994, p. 25.

menos- la naturaleza misma del discurso racional cuando éste alcanza su plenitud cognoscitiva y sistemática”.¹²³ Así como, en la definición filosófica el *more geométrico*, es considerado un procedimiento de exposición que representa los movimientos y las secuencias del pensamiento, del mismo modo, en el relato encontramos el mismo tipo de exposición, pero disimulado como un movimiento narrativo.¹²⁴

Por todo lo anterior, consideramos que la particularidad del estilo de Borges consiste en la integración de la exposición argumentativa del método *more geometrico* a la exposición narrativa literaria. Por medio del tratamiento expositivo con el que expone sus tesis, Borges incorpora a la literatura este tipo de demostración y lo convierte en una estrategia de representación para simular el proceso reflexivo del pensamiento en imágenes; así transformó su relato en un tipo de argumentación narrativa donde el tratamiento literario de una idea no implica una adecuación (*adecuatio*) entre imagen y concepto, sino en la representación del fluir lógico de la reflexión de conceptos antinómicos en imágenes.¹²⁵

Con la evidencia recopilada hasta aquí, podemos concluir que la incorporación del método geométrico la narración permite caracterizar la imagen de la *Biblioteca* como una metáfora compleja, porque congrega diferentes imágenes (hexágonos y esfera) y conceptos (infinito y eterno retorno). *Grosso modo*, esta imagen puede ser explicada como un efecto retórico de correspondencias entre diferentes conceptos cuya red isotópica es expresable geoméricamente. El relato es, pues, la exposición de una sola metáfora, conjunción de imágenes y conceptos subordinados lógicamente.

¹²³ *Ibidem*, p. 25.

¹²⁴ Borges conocía el método del *more geometrico*, por dos vías la euclidiana y la de Spinoza. Pero, debido a su que su exploración del método es amateur consideramos que tiene que ver más con la concepción matemática que con la de Spinoza. *Vid.*, Jorge Luis Borges, *Spinoza, el labrador de infinitos*, consultado en línea el día 01 de septiembre del 2015, <http://www.vitralesxxi.com.ar/filosofia/sobrebarujspinoza.php#1>,

¹²⁵ Jorge Luis Borges, “Notas”, “La perpetua carrera de Aquiles” y “Avatares de la tortuga” en *op. cit.* p. 254-258.

PARTE TERCERA

ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΑ



Fig. 16 Melancolía de Dürer

Iconografía

De este modo, los motivos reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes, y las combinaciones de imágenes constituyen lo que los antiguos teorizadores del arte llamaban invenzioni: nosotros acostumbramos a llamarlas historias y alegorías. La identificación (...) corresponde al dominio de lo que comúnmente denominamos “iconografía”.

Panovfsky

Varias imágenes que encontramos en el texto representan conceptos; las esferas y los hexágonos, el concepto de espacio; los libros y las páginas, el de confusión; los espejos y las escaleras, el concepto del infinito. Efectivamente, tales conceptos están cifrados en imágenes, ocultos, y más que ilustrar las redes isotópicas, las oscurecen porque sus afinidades y relaciones no están declaradas en el texto, sino que deben deducirse de otros elementos textuales o momentos narrativos.

A pesar de la expresión oblicua, varios indicios textuales indica que hay una tradición iconográfica que da luz a esta oscura alegoría narrativa.¹²⁶ Nos referimos, por supuesto, a la tradición alegórica de la melancolía cuya máxima expresión es *La Melancolía I* de Durero.¹²⁷ Ahora bien, fácil es adelantar las relaciones de un detalle, arduo el explicarlas; fácil es reconocer el artificio, difícil desentrañarlo. Nos proponemos en este trabajo demostrar la correspondencia alegórica entre “La Biblioteca de Babel” y la tradición iconográfica de la melancolía.

¹²⁶ Nos referimos por iconografía al término de la ciencia que se encarga de buscar imágenes y las tradiciones de significado que establece. Panofsky, “Iconografía e iconología” en *El significado en las artes visuales*, Madrid: Alianza editorial, 1998, pp. 45-74.

¹²⁷ Vid., Margarita Saona, “Melancolía y epifanía en Borges”, *Variaciones Borges*, January 1, Iowa: University of Iowa, 2008. La crítica literaria Guadalupe Fernández Ariza en su libro, *El héroe pensativo: la melancolía en Jorge Luis Borges y Gabriel García Márquez* propone que hay personajes melancólicos en sus cuentos. Por su parte Erick G. Wilson en su libro, *Contra la felicidad. En defensa de la melancolía*, editado por Taurus en Madrid, el 2008, asegura que nuestro autor es un escritor que padece de melancolía. Otro escritor que propone a algo similar es Al Bert, quien en su texto, “Un emblema de Borges”, afirma la presencia de un *pathos* melancólico visible por medio de un emblema que se sintetiza en la frase “sentirse en muerte, artículo en línea, consultado el día 4 de junio del 2013.

http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/cuatro/nubesyclaros/Un%20emblema%20de%20Borges.pdf

El epígrafe

La obra literaria consiste exhaustiva y esencialmente, en un texto, es decir, (definición mínima) en una serie más o menos larga de enunciados verbales más o menos dotados de significación. Pero el texto raramente se presenta desnudo, sin el esfuerzo y acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas que pertenecen al texto, pero en cualquier caso lo rodean y lo prolongan, precisamente, por presentarlo, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por darle presencia, por asegurar su presencia en el mundo, su "recepción" , y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro.¹²⁸

Gérard Genette

El epígrafe es el primer elemento que nos permitió reconocer la existencia de esta tradición iconográfica en el cuento, por varias razones, primero porque es el primer elemento textual que el autor nos propone como guía de lectura, cuya singularidad salta a la vista tanto por su ubicación como por el cuidado en que se pone la referencias, describiendo a detalle no sólo el capítulo, sino también el apartado y la página de donde se tomó la cita; con tal rigor en el aparato crítico parece imposible ignorar la fuente, consultarla y eludir su pertinencia para conocer las referencias conceptuales que establece.¹²⁹

Si analizamos el exergo integrado con respecto al texto, podemos desprender una serie de características del epígrafe que permiten que comprendamos su función. En primer lugar, el contenido de la frase hace referencia a un tipo de disciplina descrito brevemente como el arte donde se contempla la variación de las veintitrés letras del alfabeto. Con ello, Borges relaciona su concepto; primero con un mecanismo combinatorio de tipo lingüístico, pues hay una variación del alfabeto, después con la medicina, porque tal mecanismo era parte del tratamiento de la melancolía intelectual o *artificialis*. Finalmente, le sirve para

¹²⁸ Gérard Genette, *Umbrales*, traducción de Susana Lage, México: Siglo XXI, 2001, p.7.

¹²⁹ "By this art you may contemplate the variation of the 23 letters"... The Anatomy of Melancholy, *part. 2, sec. ii, mem. Iv.113*". Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*, *apud*, Jorge Luis Borges, "La Biblioteca de Babel", *op. cit.*, p. 465.

indicar el origen de la cita para referir su fuente creativa. El epígrafe indica el concepto central del texto citado, pues cuando cita la obra médica, *Anatomy of Melancholy* refiere de modo directo a la *melancolía*. Podemos decir con ello que el epígrafe advierte al lector de la tradición médica e iconográfica de la que parte y el problema que se aborda en el cuento.

En este trabajo no ahondaremos en las funciones o en las implicaciones teóricas del

epígrafe como artificio textual.¹³⁰ Poco explicaremos

que nuestro interés es exegético y no pretendemos hacer una teoría o una historia del epígrafe, para las que ciertamente no contamos con medios para emprender.

Vayamos a la obra de Burton para comprender la elección del autor. El nombre completo del libro es *The Anatomy of Melancholy, What it is: With all the Kinds, Causes, Symptomes, Prognostickes, and Several Cures of it. In Three Maine Partitions with their several Sections, Members, and Subsections. Philosophically,*

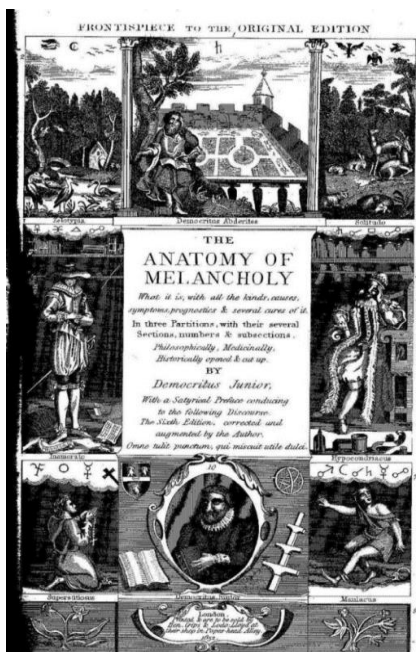


Fig. 17 Frontispicio

Medicinally, Historically, Opened and Cut Up. El apartado

citado en el cuento se puede encontrar con el siguiente subtítulo: “*Exercise rectified of Body and Mind*”.¹³¹ Únicamente con los títulos y subtítulos podemos aseverar lo siguiente: la melancolía es el concepto central del tratado de Burton. La sección que nos interesa de este libro por su relevancia y por ser la elección del escritor argentino es un apartado dedicado a la terapéutica del mal melancólico, es decir se encuentra en la parte donde el

¹³⁰ Vid., Adam Elbanowsky, “El epígrafe en la obra de Jorge Luis Borges”, consultado en línea, el 22 de septiembre, 2014.

¹³¹ Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*, sin núm.

autor expone los remedios y curas contra la melancolía, destaca que el remedio central es la lectura del texto sagrado por excelencia de la cultura judeocristiana:

*And therefore Hierom prescribes Rusticus the monk, continually to read the Scripture, and to meditate on that which he hath read; for as mastication is to meat, so is meditation on that which we read. I would for these causes wish him that, is melancholy to use both human and divine authors, voluntarily to impose some task upon himself, to divert his melancholy thoughts: to study the art of memory, [...] or study Algebra: than which, as Clavius holds, in all human disciplines nothing can be more excellent and pleasant, so abstruse and recondite, so bewitching, so miraculous, so ravishing, so easy withal and full of delight, omnem humanum captum superare videtur[...]”.*¹³²

Notemos que en la cita, se despliega una red isotópica relativa a la lectura. Por eso, es viable deducir que el tratado aborda problemas intelectuales, especialmente por el tipo de vocabulario que emplea como: *meditate, deduced y contemplate*, pero en relación con una actividad espiritual.¹³³ De ese modo, queda demostrado que en el cuento el epígrafe informa del concepto central y a las tradiciones a las que alude *ars combinatoria*, melancolía, medicina, pero en términos espirituales o intelectuales.

Estas funciones confirman las definiciones del epígrafe que la teoría crítica ha propuesto y cumple con la función que se le adjudica. En suma, la presencia del epígrafe en el cuento nos hace conscientes de que el texto está dirigido a un lector con su respectiva guía conceptual de lectura que no puede desdeñar.¹³⁴

¹³². *Ibidem*, sin núm. Las traducciones son mías.

¹³³ “El intelecto contemplativo, el único que es verdadero intelecto” afirmó Girolano Cardano, *De la inmortalidad de las almas*, traducción de José María Valverde, versión electrónica consultada el día 09 de abril del 2011, p. 148. La noción de intelecto es diferente a la de razón, porque conserva como un archivo su tradición mística y teológica sin ser por ello metafísico, pues también se le considera un motor que se relaciona con la imaginación y la contemplación. A partir de Kant, la razón ha sido despojada de toda metafísica, se ha depurado. La razón, por ello, es una entidad que no está en Borges en su sentido moderno, es decir en términos de una operación lógica y desmitificación del mundo, al contrario, él se burla de esta mitificación.

¹³⁴ *Vid.*, Gerad Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, pp. 17-30.

Nota al pie

Según pudimos deducirlo del epígrafe, queda claro que la melancolía está presente en el relato. Algunos objetarán que un solo elemento textual no basta para sostener varias de las afirmaciones que hemos hecho o que el el epígrafe, no es suficiente evidencia para defender nuestra tesis fundamental, porque es un elemento menos o tangencial al relato.

A tal objeción, respondemos con la exposición de otra evidencia textual que nos permite sostener nuestras declaraciones, quizá no es tan clara como el epígrafe, pero sí es igualmente decisiva. Nos referimos a una nota al pie de página que confirma la presencia de la tradición de la melancolía. Advirtamos que este paratexto es parte integral del relato porque aporta detalles para que el lector pueda imaginar la atmósfera de ese lugar:

Antes, por cada tres hexágonos había un hombre. El *suicidio* y las enfermedades pulmonares han destruido esa proporción. *Memoria* de indecible *melancolía*: A veces he viajado muchas noches por corredores y escaleras pulidas sin hallar un solo bibliotecario.¹³⁵

Veamos que la nota funciona también como un recurso narrativo porque describe la atmósfera del universo; por medio de una descripción subjetiva del narrador cuya tendencia expositiva es objetiva, debido a que su vocabulario deja ver una clara tendencia a la abstracción, pero, en tanto es un narrador testigo y protagonista, no deja de ser subjetiva su percepción y su narración. El tipo de palabras que se mencionan: *suicidio*, *memoria* y *melancolía* son evidencia de ello.¹³⁶ Estas palabras no son concretas ni describen escenas o escenarios físicos. Por eso, podemos decir que la frase: “el suicidio y las enfermedades

¹³⁵ Jorge Luis Borges, “La Biblioteca de Babel”, *op. cit.*, p. 467. Las cursivas son nuestras.

¹³⁶ Borges demostró con argumentos de John Donne la naturaleza abstracta del suicidio en unas cuantas líneas en “El Biathanathos”, *op. cit.*, p. 700-702. De la memoria sabemos que para Borges era más un artefacto que un órgano: “cuando se habla de la biblioteca de Alejandría se dice que es la memoria de la humanidad”, Jorge Luis Borges, “El libro” en *Borges Oral*, *op. cit.*, p. 9.

pulmonares” narra un cuadro que podemos considerar médico, pues indica algunos síntomas o enfermedades que han ocasionado la muerte a los personajes de ese universo, pero sin la concreción de una sintomatología.

Las últimas frases confirman indirectamente nuestra intuición: “A veces he viajado muchas noches [...] sin hallar un solo bibliotecario”,¹³⁷ en especial porque se retoma la perspectiva del narrador y su formulación nos hace evidente que hay una enfermedad en esa biblioteca que produce la muerte de sus habitantes. De las afirmaciones del narrador podemos deducir que se trata de la patología del suicidio ocasionada por la melancolía. Tal vez, dicha enfermedad sea la pandemia que está diezmando su población, pues hace que su huésped entristezca o enloquezca hasta el suicidio.

También consideramos que, el narrador retoma la palabra melancolía en la narración central, pero no se utiliza su nombre, sólo se desarrolla y se explica el porqué de esos síntomas desde una perspectiva objetiva casi médica: “Las epidemias, las discordias heréticas, las peregrinaciones que inevitablemente degeneran en bandolerismo, han diezmando la población. Creo haber mencionado los suicidios, cada año más frecuentes”.¹³⁸ He aquí descrita la melancolía de manera oblicua por medio su enumeración y de su descripción de los síntomas, para darle expresión en una imagen tétrica. Del mismo modo, las notas al pie y la frase citadas en esta investigación facilitan la comprensión de tal enfermedad como un estado mental más que fisiológico, sin por ello negar sus efectos orgánicos. En el cuento, leemos la narración de un estado patológico; sus síntomas y sus consecuencias. Sólo nos resta concluir en este apartado que la melancolía es la condición *sine qua non* y el concepto clave para la lectura.

¹³⁷ Jorge Luis Borges, “La Biblioteca de Babel”, *op. cit.*, p. 467. Las cursivas son nuestras.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 467.

Πρόβληματα

*¿Por qué será que las personas cuya capacidad sobresale en ingenio, o en el estudio de la filosofía, o en la administración del estado, o en la interpretación de un instrumento, o en las artes escénicas, todas ellas parecen haber sido melancólicas?*¹³⁹

Aristóteles

Con la presencia de la melancolía en el relato surgen para nosotros distintas necesidades de carácter metodológico, pues no pretendemos elaborar un tratado sobre este mal, ni ahondar en su definición. Ratificamos nuestras intenciones de comprender su relevancia literaria, sin interés alguno por esa patología en sí misma. Entonces, cómo abordar este problema sin perdernos en cavilaciones diletantes y estudios innecesarios.

Aequo animo, reflexionaremos aquello que nos interesa de este tópico, en este caso los enigmas iconográficos presentes en esta alegoría. Para ello, es menester circunscribimos a la noción de Burton y definir desde su perspectiva este concepto debido a la centralidad que el epígrafe le da.

Ciertamente en Burton confluyen tanto objetivos médicos como literarios, por ello nos conformamos con recopilar los datos que nos permitan dilucidar el estatuto literario de la melancolía, aunque, su definitiva presencia y centralidad en el relato gracias a su mención en distintos paratextos, nos obliga a explicar sucintamente en qué consiste y cuál es el problema de la melancolía a lo largo de la tradición histórica de Occidente. Por tal

¹³⁹ “*Cur homines qui ingenio claruerunt, vel in studiis philosophiae, vel in republica administranda, vel in carmine pangendo, vel in artibus exercendis, melancholicos omnes fuisse videantur*”. Aristoteles, *apud*, según Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, consultado en línea: <https://books.google.es/books?id=eP60LHLa8WYC&pg=PA66&dq=Cur+homines+qui+ingenio+claruerunt&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiOjKaL9crKAhUksIMKHUaCCXsQ6AEIHZA#v=onepage&q=Cur%20homi nes%20qui%20ingenio%20claruerunt&f=false>

razón, acudiremos a su tradición conceptual e iconográfica buscando algunos elementos que den cuenta de su lugar en la composición alegórica del texto.

Existe en la tradición clásica un texto de talante teórico de Pseudo Aristóteles titulado: *Problemata XXX*, donde el autor se pregunta por la razón que hace que un hombre tenga genialidad ya en la política o en la poesía y otros no. Según el autor, la melancolía es una de las causas de tal genialidad, pues la mayoría de los hombres ilustres comparten un rasgo en común: el humor melancólico.

Este problema fue abordado también en un texto de talante práctico del Pseudo Hipócrates. En una serie de cartas, Hipócrates explica y da tratamiento al caso de Demócrito de Abdera, el sabio, quien según amigos y familiares está loco, porque se comportaba de manera extraña, a veces solitario y triste y a veces frenético con ataques de júbilo. En dicho texto, se explica el comportamiento del filósofo según la manifestación del humor melancólico. En ambos textos, este humor melancólico cuya exposición al clima o estimulantes externos produce alteraciones al estado mental, por ejemplo mezclado con el vino o con pasiones más poderosas, como el amor, puede convertirse en un tipo de locura o en un éxtasis creativo.¹⁴⁰

Estos dos textos determinaron la historia cultural de las patologías mentales, en especial las relacionadas con los hombres de genio, porque se encargaron de explicar las causas de la melancolía y a darle un tratamiento. Su aportación a la medicina fue tal que se identificó plenamente la melancolía como un temperamento propio de filósofos, artistas y

¹⁴⁰ Existe una bella edición donde se presentan ambos textos fundacionales en el problema de la melancolía, a saber, Aristóteles e Hipócrates, *De la melancolía*, traducción de Conrado Tostado revisada por Renán Cetina, prólogo de Julio Hubbard, México: Editorial Vuelta –Ediciones Heliópolis, 1994. La etimología según la tradición griegas es *Melaykolia*: *melas*=negro, *kolis*= bilis.

sabios, pues sus caracteres determinaban su destino y su talento: “Los más generosos espíritus están más sujetos a ella [la melancolía]”.¹⁴¹

Según las primeras fuentes griegas, las cartas de Aristóteles e Hipócrates, y algunos manuscritos medievales -especialmente árabes como *Maqâla fî âl-Malihûliyâ* o el famoso canon de Avicena; la melancolía es una enfermedad cuyo origen se debe claramente al humor negro, pero para devenir en padecimiento severo depende del tipo de estimulante o agente externo (veneno o toxina) al que se exponga el paciente, sea o no voluntariamente, por ejemplo las causas pueden ser el clima, exposición no voluntaria, o el vino, exposición voluntaria, en ambos casos se identificaron agentes que producen diferentes tipos de melancolía.

Antes del siglo XVI, la enfermedad estaba relacionada principalmente con la depravación, los deseos carnales, por ello era considerada también de modo negativo cuando no se desarrollaba en genialidad: “El temperamento de la bilis negra -escribe- tiene la naturaleza del soplo. De aquí proviene el que, en general, los melancólicos sean depravados, porque también el acto venéreo tiene la naturaleza del soplo”.¹⁴² Pues se le relacionaba con el placer erótico mundano, la pereza o la violencia. Ser genio, para la época de Hipócrates, muchas veces implicaba un alto grado de inmoralidad, depravación o locura.

Sin embargo, el concepto se transformó. Su compleja evolución histórica está registrada en *Historia del tratamiento de la melancolía desde sus orígenes hasta 1900* escrita por Jean Starobinski quien expone sus diferentes cambios y sus transformaciones

¹⁴¹ “*The most generous spirits are most subject to it; Spiritus altos frangit et generosos*”. [...]. Robert Burton, *op. cit.*, sin núm.

¹⁴² Giorgio Agamben, “Eros melancólico” en *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Madrid: Pretextos, 1995. *Vid.*, Hildegard Von Bingen, *Cause et curae*, ed. Kaider, Leipzig, 1903, p. 73, 20 ss.

por medio de una reconstrucción histórica de los tratamientos que se le daban a un enfermo de melancolía, a partir de una relectura de los tratados médicos, cartas o narraciones.¹⁴³

Dependiendo del tratamiento que recibe un enfermo melancólico, Starobinski dilucida las concepciones que subyacen en cada momento histórico; por esa razón el autor concluye que, con el advenimiento del cristianismo y su plena consolidación en Occidente, el concepto sufrió una variación radical, pues se convirtió de una serie de manifestaciones corporales: *humor, enfermedad o síntoma*, en una serie de manifestaciones emociones abstractas: *nostalgia, soledad, angustia*. Según este terapeuta, en la época del Renacimiento ocurre la transformación conceptual de la enfermedad; pues se cambió la forma de interpretarlo, se convirtió de un padecer concreto; anatómico y fisiológico, a uno abstracto; espiritual y emocional.

Burton advierte lo mismo, pues después de una exhaustiva investigación literaria y médica, registra por medio de situaciones concretas la evolución histórica del concepto de melancolía y hace evidente las diferencias entre las concepciones de este padecer descritas por médicos árabes y griegos.

Según la historia del concepto registrada tanto por Burton como por Starobinsky, fue la escuela florentina dirigida por Ficino la encargada de establecer por medio de una rigurosa labor filológica una nueva interpretación de los orígenes y síntomas de esta enfermedad. Los filósofos neopláticos fueron quienes comenzaron a registrar esta nueva definición, pero con una variación, pues adquirió un estatus intelectual, que sexual. En el libro de Ficino, *De Vita libri tres* aparece por primera vez. Posteriormente aparece ya con esa nueva dimensión aceptada en los tratados de Andrés Velázquez, *Libro de la melancolía*

¹⁴³ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 219.

y *Sobre la Melancolía* de Alonso de Santa Cruz, además la definición aparece consolidada, en *Anatomy of melancholy*.¹⁴⁴

En la tradición médica escrita y en la pictórica se encuentran registrados diversos casos de melancolía en personalidades relevantes para la cultura de Occidente cuyos retratos ejemplifican los tipos, los síntomas y las causas de melancolía, por tal motivo podemos reconocer algunos tipos de melancolía según el personaje, por ejemplo Alcibíades cuya imagen se recurría para ejemplificar la creencia de que el melancólico era un ser

apegado a los excesos; se le representaba en el banquete ebrio, declarando su pasión por Sócrates, Alcibíades ejemplifica la melancolía sexual, donde el enfermo busca el goce, el disfrute carnal. Vemos una de sus representaciones pictóricas en figura 18, donde aparece en un grabado de la escena clásica del banquete bajo los efectos del amor y el vino,



Fig. 18 Alcibíades enamorado

declarando su amor por Sócrates a los comensales invitados.

¹⁴⁴Vid., Hubertus Tellenbach, *La melancolía: visión histórica del problema: Endogenidad. patogenia y clínica*, traducción de A Guerra Mirelles, Madrid: Ediciones Morata, 1976; Ficino, Marsilii, *De Vita libri tres*, consultado en línea el 20 de julio 2014. línea.<https://books.google.com.mx/books?id=s7welB8rUl8C&pg=RA1PA125&dq=inauthor:%22Marsilio+Ficino%22+vita&hl=es&sa=X&ei=LMn9VJ2NNrGxsATCl4DIBg&ved=0CF0Q6AEwCA#v=onepage&q=inauthor%3A%22Marsilio%20Ficino%22%20vita&f=false>.traducción.



Fig. 19 Demócrito de Abdera

Cercano a la época de Alcibiades vivió Demócrito de Abdera, cuya representación apreciamos en la figura 19. El sabio representa un tipo de melancolía cuya causa de enfermedad también es una pasión desenfrenada por la sabiduría; a propósito de este caso, el texto del Pseudo Hipócrates recopila su tratamiento y su cura. En ese texto, se encuentra uno de los más bellos pasajes donde se describe el comportamiento del filósofo, pues se le describe ensimismado observando la constitución

anatómica interna de un animal.

Magdalena penitente engloba por excelencia un tipo de padecer exclusivo del beato, la melancolía de la santidad cuya representación vemos en la fig. 20. Recordemos que en el caso de esta santa, la melancolía que se representa por medio de ella difiere diametralmente de la griega, esta representación nos sirve para mostrar la transformación del concepto

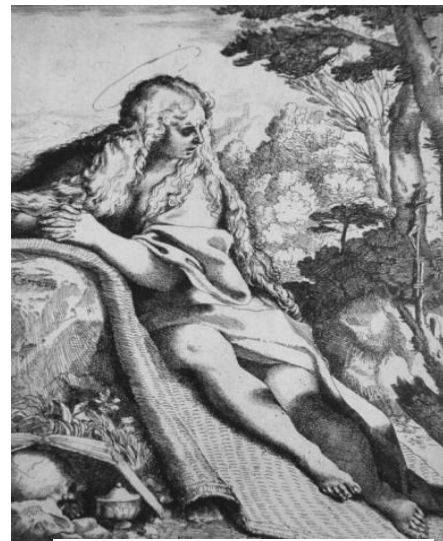


Fig. 20 María Magdalena

porque este *pathos* se identificó con otros síntomas en la época cristiana, por ejemplo con la contrición, la soledad y la nostalgia, en cambio en los casos de Alcibiades y Demócrito se relacionan más con las pasiones carnales (sexo, embriaguez y violencia) y con la locura (introspección, obsesiones y delirios). En el caso de esta santa no hay producción intelectual, ni artística ni sexual, únicamente se le reconoce como emblema de la nostalgia

del Amado (Jesús) y el deseo de retornar a él, por lo tanto, es un caso anómalo para la tradición griega, pero la consolidación de un tipo de melancolía interpretada por el pensamiento cristiano.

No obstante, esta rica demostración de temperamentos, nos interesa aquí retomar la taxonomía registrada en detalle por Burton;¹⁴⁵ principalmente porque fue la fuente directa del escritor para definir la melancolía, una no de las concupiscencias, ni de la santidad, sino intelectual, parecida a la de Demócrito.

En el tratado, la clasificación de este mal, su tipología depende del estímulo que desencadena sus síntomas o manifestaciones corporales, a veces puede ser considerada un temperamento, otras un éxtasis, una enfermedad o una locura, ello complica sumamente sus definición y comprensión, pero tal dificultad desaparece fácilmente situándola en el contexto de la teología cristiana, pues con ella Burton explica su origen como el reconocimiento de la separación del hombre y Dios por medio del pecado. Este movimiento indica que la transformación del concepto de melancolía se cumplió cabalmente debido a la concepción cristiana de la existencia de una realidad espiritual invisible (trascendente) y opuesta a una realidad física (inmanente). Gracias a la interpretación neoplatónica del cristianismo realizada por Ficino y su escuela, se transformó de la definición de la melancolía de una enfermedad concreta (carnal) a una intelectual (espiritual), por tal motivo en la obra de Burton se explica en términos espirituales tal como puede notarse en la siguiente cita:

[...] *So we, as long as we are ruled by reason, correct our inordinate appetite, and conform ourselves to God's word, are as so many saints: but if we give reins to lust,*

¹⁴⁵*Vid.*, Walter Pater, *El Renacimiento*, Barcelona: Icaria, 1981. Aby Warburg, *El Renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, traducción de Felipe Pereda y Elena Sánchez Vigil, Madrid: Alianza, 2005.

*anger, ambition, pride, and follow our own ways, we degenerate into beasts, transform ourselves, overthrow our constitutions, provoke God to anger, and heap upon us this of melancholy, and all kinds of incurable diseases, as a just and deserved punishment of our sins.*¹⁴⁶

Descrito por Burton, este cuadro médico permite concebir una imagen mental de cómo era comprendido el mal melancólico, los efectos y síntomas que se manifestaban en el enfermo, e incluso podemos notar la relación con las posesiones demoniacas, pues en la medicina de la época se identificó este padecer con la presencia de seres espirituales como los demonios.

Este tipo de mal debido a su naturaleza espiritual solamente se alivia por medio del estudio de las Escrituras Sagradas, de las artes y de las ciencias: “*Nothing in this case better than study; [...], translate, &c. Read the Scriptures, [...] the mind is erected thereby from all worldly cares, and hath much quiet and tranquility.*”¹⁴⁷ Su cura implica que para la época e Burton, la melancolía ya es una melancolía de origen espiritual, es decir intelectual. Observemos que, en la cita, el libro sagrado aparece como un remedio, pero al mismo tiempo se menciona la posibilidad de que otro tipo de libros pueden ayudar en el tratamiento y cura de la enfermedad. La idea de que la melancolía puede curarse vía la lectura de textos, indica la conciencia plena de una dimensión intelectual (espiritual) del hombre susceptible de enfermarse y con ello sentó las bases de una concepción psicológica de la constitución del hombre no sólo como una entidad corporal, sino también espiritual a saber, una entidad mental y emocional. La definición de Burton, las médicas y la interpretación neoplatónica en la pintura expresan una concepción de la melancolía completamente diferente de la nuestra donde la realidad espiritual y Dios son axiomas.

¹⁴⁶ Robert Burton, *op. cit.*, sin núm. Las cursivas son nuestras.

¹⁴⁷ *Ibidem*, sin núm.

Melancholia Artificialis

*La melancolía traiciona al mundo por mor del saber. Pero en su tenaz autoinmersión acoge las cosas muertas en su contemplación, a fin de redimirlas.*¹⁴⁸

Walter Benjamin

En *Anatomy of Melancholy* se define el padecimiento de la melancolía por medio de una tensión trágica entre la santidad de Dios y la mundanidad del hombre, la cual se manifiesta con la oposición entre la promesa de salvación que alegra y el reconocimiento de vivir en un castigo que entristece.¹⁴⁹ Esta tensión se manifiesta en el deseo de retornar al mundo celestial o quedarse en el terrenal, desafío que se expresa en la existencia de emociones contradictorias: “Even in the *midst of laughing there is sorrow, (as Solomon holds): even in the midst of all our feasting and jollity, as Austin infers in his Com. on the 41st Psalm*”..¹⁵⁰ Emociones cuya manifestación puede interpretarse como melancolía. No obstante, la tensión trágica no causa un *pathos* negativo, sino que da origen un *pathos* positivo.

A diferencia de la concepción actual de melancolía que vemos en el cuento, la tensión que se establece no es trágica, sino patética, pues la tensión se produce entre la impotencia de la inteligencia finita del hombre, respecto a los problemas cosmológicos de naturaleza potencialmente infinita, es decir entre la inteligencia que busca comprender y el universo que la comprende: “digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito”. De este modo, la tensión patética se produce no por el conocimiento de una realidad superior,

¹⁴⁸ “*Die Melancholie verrät die Welt um des Wissens willen. Aber ihre ausdauernde Versunkenheit nimmt die toten Dinge in ihre Kontemplation auf, um sie zu retten*”. Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, consultado el 27 de enero del 2016 en línea: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ursprung-des-deutschen-trauerspiels-6523/5>.

¹⁴⁹ “[...]: Santos seréis, porque santo soy yo el Señor vuestro Dios”. Levítico 19:2; “Servid a Jehová con alegría; venid ante su presencia con regocijo”. Salmos 100:2

¹⁵⁰ Robert Burton, *op. cit.*, sin núm

sino por el reconocimiento de un límite interior; la impotencia, por ello la melancolía que se expresa es negativa, más patética que trágica o épica.

De este modo podemos deducir que hay por lo menos dos tipos de melancolía que son relevantes para este estudio, una melancolía trágica, pero no patética, más bien con rasgos épicos, y otra cuyo sentimiento central es la impotencia, y su expresión es mucho más patética que trágica. El primer tipo de melancolía es de especial interés para esta investigación, se le conoce con el nombre de *melancholia artificialis*. Es relevante porque consideramos que es la más parecida a la que podemos encontrar en el cuento de nuestro estudio, y nos permitirá por medio de la oposición y la comparación definir el tipo de melancolía que hay en el cuento.

Esta melancolía se menciona en el tratado médico de Demócrito Junior para explicar un tipo de *pathos* que se da en personalidades creativas; pintores, escultores y poetas. Su importancia es tal que este tipo de melancolía fue representada alegóricamente por Durero en su grabado *Melancolía I* cuya reproducción podemos ver en la figura 16.¹⁵¹

Cuando en el tratado de Burton se menciona el grabado de Durero, *Melancolía I* principalmente se hace para describir un tipo de *pathos* creativo, juicioso, antes ingenioso que triste, antes creativo que fracasado; un padecimiento relacionado con el temperamento que produce creatividad artística. Este tipo de melancolía nos interesa porque ejemplifica la concepción de una enfermedad de naturaleza intelectual y reflexiva que para la época Burton estaba ya consolidada, pero que claramente se puede ver desde antes pues el grabado fue hecho por Durero anteriormente, relacionado con la tradición neoplatónica:

¹⁵¹ Recordemos que Durero trató de hacer una serie de grabados para ejemplificar los tipos y momentos de la melancolía según un texto de Cornelio Agrippa titulado *Filosofía Oculta*. Varios críticos de arte aseguran que, *Melancolía I* es el primero de una serie que no se pudo concluir. Para otros, Durero ocultó el nombre de melancolía en otros dos grabados, conocidos como: “El caballero, la Muerte y el Diablo” y “San Jerónimo en su gabinete”, los cuales constituirían toda la serie, aún no se ha demostrado de manera contundente.

*Albertus Durer paints melancholy, like a sad woman leaning on her arm with fixed looks, neglected habit, &c., held therefore by some proud, soft, sottish, or half-mad, as the Abderites esteemed of Democritus: and yet of a deep reach, excellent apprehension, judicious, wise, and witty: for I am of that nobleman's mind.*¹⁵²

Gracias a la descripción en la cita, podemos advertir, con toda claridad, el concepto de melancolía que Burton expone y que Borges señala por medio de su epígrafe, además nos permite demostrar que la tradición iconográfica es tan importante como la médica y teológica para la definición e identificación de la melancolía, pues usa el cuadro para exponer los síntomas de dichos *pathos*. De hecho, *La Melancolía I* ejemplifica la distinción que Burton propone en su tratado, y nos permite comprender, de modo más riguroso, que se entendía por melancolía del artista y porque era necesario diferenciarla y destacarla entre las otras. Para esta tesis, nos sirve conocer a profundidad en qué consiste esta *melancholia artificialis* porque es altamente probable que la recepción moderna del cuadro haya mal interpretado su concepto. Nos explicaremos, la investigación actual que versa sobre el grabado de Durero ha logrado distinguir con precisión la presencia de una melancolía especial para el artista, en su relación con la producción artística, en ese aspecto al menos coincide con la definición de *melancholia artificialis* de Burton:

Durero imaginaba un ser dotado del poder intelectual y los logros técnicos del arte, aun dentro de la *desesperación* de hallarse dominado por el humor negro, y así representó una geometría que deviene melancolía o, dicho de otro modo, una melancolía dotada de todo lo que está implícito en la palabra geometría. En definitiva, una *melancholia artificialis*, una melancolía del artista.¹⁵³

¹⁵² Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*, sin núm. Burton menciona el cuadro *Melancolía I* de Durero en su obra y Francis Yates demuestra la relación entre Agrippa y Durero por medio de la cábala cristiana en el ensayo. Ella también propone una interpretación similar a la de Burton en “La filosofía oculta y la melancolía”: Durero y Agrippa en *La filosofía oculta en la época isabelina*, pp. 90-108.

¹⁵³ Edwin Panofsky, *Vida y Arte de Alberto Durero*, traducción de Ana Luisa Blaseiro, Madrid: Alianza, p. 245. 1982; H. Knackfuss: *Dürer*, Bielefeld y Leipzig, 1900

En la cita, advertimos dos hechos, primero que el crítico define la enfermedad en términos más patéticos que trágicos, porque la palabra desesperación, indica que el mal era negativo y pernicioso para la actividad artística, segundo que la complejidad la *melancholia artificialis* representada por Durero, consiste en que en el cuadro no sólo se expresa la melancolía, como objeto conceptual, sino que el mismo pintor la padeció, de este modo, cuando leemos el grabado, leemos no sólo la concepción imperante de la melancolía en la época de su reproducción, sino que leemos la interpretación que Durero hizo de su propia enfermedad. Es decir, que la enfermedad descrita es una interpretación de Durero. Ésta es quizá alguna de las razones, por las cuales no siempre se le define de modo similar, puesto que se ignora, voluntariamente o no, que la *melancholia artificialis* en la *Melancolía I* se relaciona directamente con doctrinas esotéricas que Durero practicó; doctrinas como el neoplatonismo y la cábala cristiana para controlar su humor.¹⁵⁴

Antes de proseguir con nuestras meditaciones en torno a la melancolía y su relación con el cuento, es necesario comprender la relación entre la melancolía y estas doctrinas, en este caso con las doctrinas que seguía Durero, en este caso sabemos tanto por el texto *La filosofía oculta en la época isabelina* de Francis Yates como el de Panofsky, *Saturno y la melancolía*, que el artista se basó en la doctrina Cornelio Agripa, un mago y filósofo del siglo XVI, cuya fuente fue los escritos de Cornelio Agripa en su libro *Filosofía Oculta*. Dicho filósofo aseguró que la melancolía dotaba de poderes al artista para crear una obra de naturaleza divina; consideraba que el hombre puede alcanzar sus mayores triunfos espirituales o intelectuales por medio del *furor melancholicus*;¹⁵⁵ para demostrar tal idea ejemplificó su doctrina con la vida y obra de algunos poetas excepcionales: “Homero y

¹⁵⁴ H. Knackfuss: *Dürer*, Bielefeld y Leipzig, 1900.

¹⁵⁵ Cornelio Agripa, *Filosofía Oculta*, Buenos Aires: Editorial Kier, 2005. p. 96.

Lucrecio, a menudo transportados por furor súbito, se convierten en poetas, y dicen y realizan obras tan admirables que apenas ellos mismos las entienden”.¹⁵⁶ Por ello, la melancolía era un medio para producir una obra de arte sublime y poderosa capaz de vencer al tiempo, era un *pathos* potente y fructífero para la imaginación que podría lograr una obra que prediga el futuro y englobe todos los misterios de la divinidad gracias a los poderes y a la visión de los misterios que la melancolía le daba en sus viajes místicos: “Mas cuando el alma se revela totalmente en espíritu y pensamiento, convirtiéndose así en morada de espíritus sublimes, o superiores, toma de ellos los secretos de las cosas divinas [...]”.¹⁵⁷ Muchas *Opus Magni* de la historia, son consideradas por este mago revelaciones del furor melancólico, pues el temperamento de dichos autores dio lugar a una *enosis mystike* que les permitió expresar misterios espirituales.

La doctrina de este mago sigue propone un método práctico que consiste en aclarar los tipos de ascensión y cómo lograr cada tipo, por ello es una serie de pasos que todo visionario debe hacer para lograr un viaje místico. Viaje que le permitía alcanzar un conocimiento oculto (misterios) a los seres comunes, pero visible a poetas, profetas y filósofos. Según el autor, en su viaje místico motivado por la melancolía, el artista convierte los misterios que le fueron revelados en un código secreto para los lectores, es decir traduce imágenes celestes en imágenes terrenas: “De los poetas, librado su furor, no entienden lo que escribieron, aunque hayan escrito muy bien sobre diferentes artes en su furor, lo que quienes les veneran juzgan al leerlos”.¹⁵⁸ Esta producción de imágenes la vemos con claridad en la alegoría, figura de la que sabemos hace uso de ellas para cifrar concepciones, ideas y conceptos.

¹⁵⁶ Cornelio Agrippa, *op. cit.*, p. 96.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 98.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 97.

Debido a que este padecimiento está relacionado a una concepción mística neoplatónica de origen filosófico, este *pathos* es conocido también como melancolía de la imaginación, porque se manifestaba con la ayuda de la lectura de libros y la estimulación por medio de imágenes, cartografías, mapas y grabados. Según Agripa, tal elevación debe ser guiada no sólo por Saturno, también por Júpiter y estimulada por medio de enigmas o imágenes en una obra de arte. En el tratado de Burton, la melancolía del artista es creativa y juiciosa, por ello se define positivamente respecto de otros tipos como la del enamorado o la del sabio.

Si comparamos las descripciones de Burton y de Agripa, con las de Panofsky, entonces es fácil descubrir la gran diferencia que hay en las descripciones e interpretaciones que ven actualmente en el cuadro de Durero, porque conciben que el cuadro es la expresión y representación de una visión alegórica del melancolía entendida como fracaso e impotencia.¹⁵⁹ En cambio, de las citas de Agripa y Burton se puede inferir que la *melancholia artificialis* es una melancolía potente y creadora cuya belleza proviene de la esfera celestial y cuya expresión máxima es la obra en imágenes, en el caso de Durero, la alegoría.

Por ejemplo, aunque reconocen que el cuadro de Durero es una versión pictórica de la doctrina mística de Cornelio Agripa, y una alegoría, Panofsky y Klibansky no interpretan que esta melancolía sea creativa, potente y fecunda como la tradición renacentista y barroca la comprendían y que Francis Yates *Filosofía Oculta* destacó. Para ellos, el grabado representa la impotencia del artista, el fracaso, pero sobre todo la tristeza ante la llegada de la melancolía: “Rodeada de los instrumentos del trabajo creador pero *cavilando tristemente* con la sensación de *no llegar* a nada (...) Un genio con alas que no va a desplegar, con una

¹⁵⁹ *Vid.*, Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *op. cit.*, p. 307., y p. 506

llave que no usará para abrir, con laureles en la frente pero *sin sonrisa de victoria*".¹⁶⁰ La cita con claridad muestra la concepción de melancolía que los estudiosos del grabado interpretan, transparente en las palabras y frases siguientes: *tristemente, no llegar y sin sonrisa de victoria*. Por eso consideramos que la interpretación que se hace del tipo de alegoría en el cuadro contradice la visión que podemos encontrar en las fuentes más cercanas al cuadro. En ese sentido nos oponemos a la definición que se hace de la *melancholia artificialis* por parte de los críticos que meditan sobre el grabado *Melancolía I* en el libro *Saturno y la Melancolía*.

También, Francis Yates se opone a la interpretación de Panofsky y Klibansky quienes ven el grabado únicamente impotencia, fracaso y tristeza. Escribe la autora: "La Melancolía de Durero no se encuentra en un estado de inactividad depresiva, sino en un intenso trance visionario [...] lo melancólico saturnino se ha despedido de los sentidos y está volando muy alto en mundos [...]".¹⁶¹ De la cita, se colige que la lectura de los autores difiere de la lectura de Durero, de Burton, y en ese sentido propone un concepto de melancolía elaborado más por intuición que por reconstrucción histórica.

Francis Yates leyó el grabado de modo riguroso, con el cuidado de revisar la doctrina de Agripa y su definición de melancolía, mientras que los otros autores, parecen más bien *inventar* una nueva definición de melancolía cercana a la definición romántica o a la contemporánea dada por la psicología.¹⁶² Sin embargo, en ambas lecturas este padecer es resultado del reconocimiento que el alma hace de su caída y castigo por medio del pecado; de saberse encerrada en un espacio finito, solamente que mientras que en una lectura se

¹⁶⁰ *Ibid.*, 307.

¹⁶¹ *Vid.*, Francis Yates, *op. cit.*, p. 102-103.

¹⁶² Marino Pérez Álvarez *Las raíces de la psicopatología moderna. La melancolía y la esquizofrenia*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2012, p 208-302; Michael Löwy, Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992

define la melancolía como que la potencia intelectual y creativa para retornar al mundo celestial, la otra lectura, aunque reconoce una salida, no cree que el alma humana sea capaz de escapar por medio de la reflexión y la de imaginación.

Desde esta lectura contextualizada, podemos concluir que el concepto de melancolía en el trabajo de Durero es más creativo y jovial que triste e impotente como lo considera la crítica vigente, pues gracias a la lectura detallada de los tratados médicos de la época y a una revisión de la interpretación de Francis Yates, podemos asegurar que en *Melancolía I* no hay fracaso. Hay éxtasis y elevación mística. Hay amor al pensamiento y una total entrega al mundo interior; estamos ante la representación alegórica de una melancolía creativa y potente, cuyo sustento es una fuerte visión exaltadora del intelecto, fructífera para el hombre de genio. Contrario a la tesis de Panofsky acerca del fracaso de ese tipo de genialidad, para nosotros como para Yates, la melancolía del artista es potencia, creación y belleza proveniente de la divinidad.

Finalmente nos es posible meditar acerca del tipo de melancolía en el cuento y de su relación, queda por responder una serie de preguntas, ¿cómo es la melancolía del bibliotecario?, ¿podemos considerar que el bibliotecario es un melancólico que sufre una melancolía tipo *artificialis*?, sino es así ¿qué tipo de melancolía podemos identificar?, ¿qué criterios deben tomarse en cuenta?, ¿tal melancolía consiste en una de origen divino, patológico o cuál es su fuente?, ¿la melancolía que expresa el cuento estaba ya considerada en los tratados o nos encontramos frente a un nuevo tipo de melancolía?

Adelantaremos algunos datos que nos permitirán identificar la melancolía que padece el bibliotecario de Babel. En la biblioteca, él personaje vive encerrado, solo, vive de leer únicamente en un ambiente de oscuridad y enfermedad, según su propia narración se encuentra a punto de morir, viejo, ciego, con la esperanza de leer el libro total para

continuar viviendo, pero un sentimiento de impotencia, porque siente que no pudo encontrar el libro total, incluso veces su escritura sugiere el deseo del suicidio o la muerte porque en ese universo el bibliotecario es impotente pues no produce libros, sólo consume lecturas, ni si quiera existe la sepultura del cuerpo o ritos funerarios: “me preparo a morir a unas pocas leguas del hexágono en que nací. Muerto, no faltarán manos piadosas que me tiren por la baranda; mi sepultura será el aire insondable; mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá”; la escritura de su epístola es el único rastro de esperanza, porque indica un evento excepcional en el relato: “ahora que mis ojos casi no pueden descifrar lo que escribo”.

Si consideramos que el bibliotecario, en general, representa al lector, más que al escritor porque incluso insinúa la ausencia de originalidad o creación *sui generis* en ese universo: “Esta epístola inútil y palabrera ya existe en uno de los treinta volúmenes de los cinco anaqueles de uno de los incontables hexágonos, y también su refutación”; entonces, en la narración, el lector, como concepto, se convierte en uno relacionado con la melancolía, pues en su mundo todos los bibliotecarios (lectores) están muriendo de impotencia y confusión. Es muy probable que estamos ante una alegoría literaria, para expresar la tensión intelectual y la impotencia que produce en el lector la imposibilidad de hallar sentido en los libros.

La naturaleza alegórica del cuento expresa algunos rasgos de la *melancholia artificialis*, porque es un producto de imágenes capaces de expresar un conocimiento, si bien no divino, en este caso, sí un conocimiento fundamental para la existencia humana, un conocimiento que le permite al bibliotecario, a imagen del lector, reconocerse en un mundo de confusión (libros babélicos), si la idea de un Dios que ofrezca una salida (orden), una esperanza, ya no solo intelectual, sino mística o mejor dicho espiritual.

De la confusión

Los que te aborrecen, serán vestidos de confusión

Job 8:22

El epígrafe nos permite relacionar la imagen del bibliotecario con la idea de un lector que padece algún tipo de melancolía, porque algunos síntomas se parecen a los registrados por Burton, así como la presencia de conceptos como *confusión* y enfermedad. Pero a diferencia de otras melancolías, la impotencia no estaba registrada por los tratadistas como uno de los síntomas de ni de la melancolía corporal, ni de la espiritual, por lo tanto, podemos decir que la tristeza de este lector, tiene una razón diferente, pues no responde ni a un temperamento, ni a una afectación emocional o climática, de hecho en relato no se menciona la existencia de lo natural o los asuntos fisiológicos como comer, beber, reproducirse y dormir, por ello sí encontramos que el narrador menciona un estímulo intelectual; leer el libro total. Su deseo es encontrar un libro capaz de brindarle una *lectio divina*, infinita y total, por esa razón una alegoría de la relación entre los lectores y los libros.

El deseo de un libro total, sin duda produce en el bibliotecario de Babel impotencia, locura y confusión debido a la imposibilidad de encontrarlo y leerlo. Por tal motivo, proponemos que el libro total es la imagen suprema del caos y la locura en el relato, pues reproduce el infinitamente el caos de cada libro y, al mismo tiempo, es emblema de la infinitud actual (idea de divinidad secularizada). En este sentido, es la imagen emblemática para expresar la confusión *infinita* que impera en todos los libros de esa biblioteca, pues cada uno de ellos reproduce a un nivel minúsculo la confusión de su universo entero; por lo tanto, el libro total reproduce en todas sus formas la confusión, pero quizá en tanto infinito (*divinidad*), pueda igualmente ser fuente de claridad y sentido. He aquí porque decimos que

el cuento es una alegoría porque al menos tiene bajo el concepto de Biblioteca, dos conceptos subordinados en pugna, antinómicos: (confusión-divinidad), (finitud e infinitud).

Para sostener la afirmación de que en ese universo impera la confusión es preciso recuperar la relación conceptual entre las imágenes de la Torre y de la Biblioteca de Babel porque tal relación es la evidencia de que la melancolía está relacionada con la confusión. De este modo, podemos demostrar que, aunque la melancolía del relato difiere de la *artificialis*, aun así, conserva rasgos que definen a todo tipo de melancolía.

Consideramos que tanto la concepción de melancolía hecha por Burton como la del cuento se rigen por medio del concepto isotópico: *confusión*. Dicho concepto puede notarse con claridad en tres momentos de la narración, primero en la descripción que se hace del contenido de los libros, después en la descripción de la vida interior de los bibliotecarios y en tercer lugar en el libro total.

En el primer momento, la siguiente frase confirma nuestras intuiciones acerca de la confusión como concepto operativo, pues escribe el narrador y personaje principal: “Afirman los impíos que el *disparate* es normal en la Biblioteca y que lo razonable (y aun la humilde y pura *coherencia*) es casi una milagrosa excepción”.¹⁶³ Esta penosa declaración describe la Biblioteca como un lugar donde el disparate es normal. Un lugar donde la confusión hace que leer y vivir ahí sea un suplicio y, en este sentido, se relaciona también de modo directo con la tradición bíblica, pues la confusión es un mecanismo de castigo.¹⁶⁴ Además, como vimos en apartados anteriores, cada descripción de cada libro que puebla la Biblioteca expresa la confusión que produce tanto en sus los bibliotecarios, como los

¹⁶³ *Ibidem*, p. 467. Las cursivas son nuestras.

¹⁶⁴ Castigo y condena son vocablos que, sin la figura de Dios, como es en el caso del cuento, devienen violentos, pero en el marco de un contexto teológico como el cristianismo indican modos de comunicarse con la divinidad, pues el castigo no debe entenderse como un juicio final, sino como rectificación. Hebreos 12 :6

lectores del cuento, con las funciones inversas, con tipografías extrañas e incluso de modo radicalmente opuesto a la concepción extraliteraria que tenemos de un libro, pues en el cuento los libros son productos no de una mente humana, sino del azar.

En un segundo momento, la descripción de la vida interna de los bibliotecarios: “A la desaforada esperanza, sucedió, como es natural, una depresión excesiva”.¹⁶⁵ En este punto nos parece que, de acuerdo con la tradición pictórica, la descripción de la imagen del bibliotecario se acerca mucho a la del melancólico sabio, porque la *confusión* es para Burton un síntoma claro de melancolía. En el apartado titulado *Symptoms or Signs in the Mind* encontramos la descripción de la confusión como síntoma central de la melancolía; con la que detalla el *modus vivendi* de los melancólicos:

*They delight in floods and waters, desert places, to walk alone in orchards, gardens, private walks, back lanes, averse from company, as Diogenes in his tub, or Timon Misanthropus, they abhor all companions at last, even their nearest acquaintances and most familiar friends, for they have a conceit (I say) every man observes them, will deride, laugh to scorn, or misuse them, confining themselves therefore wholly to their private houses or chambers, fugiunt homines sine causa(saith Rhasis) et odio habent, cont. l. 1. c. 9. they will diet themselves, feed and live alone. It was one of the chiefest reasons why the citizens of Abdera suspected Democritus to be melancholy and mad, because that, as Hippocrates related in his Epistle to Philopaemenes, "he forsook the city, lived in groves and hollow trees, upon a green bank by a brook side, or confluence of waters all day long, and all night." Quae quidem (saith he) plurimum atra bile vexatis et melancholicis eveniunt, deserta frequentant, hominumque congressum aversantur; which is an ordinary thing with melancholy men. The Egyptians therefore in their hieroglyphics expressed a melancholy man by a hare sitting in her form, as being a most timorous and solitary creature, Pierius Hieroglyph.*¹⁶⁶

¹⁶⁵ Jorge Luis Borges, “La Biblioteca de Babel”, *op. cit.*, p. 467. Las cursivas son nuestras.

¹⁶⁶ Robert Burton, *op. cit.*, sin núm.

En la descripción anterior, hay una correspondencia irrefutable entre los bibliotecarios de Babel y los melancólicos de Burton tanto en su estilo de vida como en su comportamiento por medio de la confusión, aunque para Burton la confusión es en cuanto a síntomas o emociones, mientras que en Borges, es en las ideas y en la mente; aunque en ambos casos se describe una vida interior llena de confusión que se expresa con hábitos y comportamientos confusos.

Para Burton, el alma se encuentra atrapada en el laberinto de su intelecto acompañado de ideas sabias, por ello una prisión de libros puede ser un paraíso, pues no hay mejor ni más bella libertad que la del pensamiento. A diferencia de los vagabundos melancólicos de Burton, los bibliotecarios de Borges, padecen su melancolía como una confusión interior que nunca logra ser satisfecha, pues no encuentran sentido por ningún lado ni afuera en el cosmos, ni dentro en el mundo de las ideas; ésta es la razón principal del por qué hay suicidios, homicidio y locura en la biblioteca.¹⁶⁷

En otros momentos de la exposición de Burton, se explica la melancolía precisamente por medio de una comparación metafórica superlativa entre las consecuencias que sufrieron los humanos por construir la torre de Babel y los síntomas que produce la melancolía en ellos, precisamente porque ambos producen como síntoma central *confusión* debido no sólo a la multiplicidad de síntomas que manifiesta el enfermo sino a la tendencia mental y anímica de sentirse confundido, veamos que cuando se hace la comparación, hay una necesidad conceptual explícita en referirse metafóricamente a la confusión interna de los melancólicos con la imagen de la Torre de Babel:

The tower of Babel never yielded such confusion of tongues, as the chaos of melancholy doth variety of symptoms. There is in all melancholy similitude dissimilis, like men's faces, a

¹⁶⁷ Jorge Luis Borges, "La Biblioteca de Babel", p. 467. Las cursivas son nuestras.

*disagreeing likeness still; and as in a river we swim in the same place, though not in the same numerical water; as the same instrument affords several lessons, so the same disease yields diversity of symptoms.*¹⁶⁸

La ejemplificación metafórica es sorprendente, pues la imagen de la torre de Babel puede equiparse a la imagen de la biblioteca de Babel y hace inobjetable la existencia de una correspondencia conceptual entre el libro de Burton y de Borges por medio de la confusión como síntoma de la melancolía. Notamos, en la cita, que la complejidad de la melancolía consiste en su naturaleza divergente, pues produce distintos síntomas. Aún con esa divergencia que dificulta su definición, en ambos casos, se puede definir al melancólico como un ser animalizado, sin sentido propio y sin orden, vagando en su interior. Para ambos autores, ese *pathos* produce confusión y soledad como alguna vez lo hizo la construcción de la torre de Babel, pues es producto de la soberbia humana que desea acceder al mundo sagrado y a su conocimiento por una vía distinta a la permitida por la divinidad.

Finalmente, en un tercer momento, notamos que la melancolía, en el cuento, se expresa por medio de la confusión intelectual, por ello dicha confusión es uno de los principales síntomas, aunque en el caso de la biblioteca, este mal es mucho más terrible que en la obra de Burton, porque se manifiesta en una idea; la del libro total; la apoteosis de esa confusión universal, que podemos observar en el relato, es sin duda, el libro total, un microcosmos que expresa los conceptos de *opus magnus*, infinito y revelación, pero sin una divinidad rectora.

En el mundo narrativo, la idea de que existe un libro total es una hipótesis que se desprende de los axiomas que rigen la biblioteca, pero sin fundamento lógico: “En algún

¹⁶⁸ Robert Burton, *op. cit.*, sin núm.

anaquel de algún hexágono (*razonaron* los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás”; sin embargo en nuestro mundo extradiegético, aunque se desconoce el origen de esta idea seductora y atroz, podemos establecer algunos datos interesantes en torno a ella.¹⁶⁹

Gracias a los ensayos de Borges sabemos que fue una empresa llevada a cabo por varios escritores: “El ejercicio de las letras puede promover a construir un libro absoluto, un libro de libros que incluya a todos como un arquetipo platónico. Quienes alimentaron esa ambición eligieron temas elevados”.¹⁷⁰ Para Borges, tal ambición es representativa en el mundo de la poesía, algunos poetas que soñaron con escribir el libro total fue Apolonio de Rodas, John Donne, Góngora y Mallarmé:

“Mallarmé quiso culminar su proyecto con la realización de una empresa que superara todo empleo de técnicas y tratamientos: llevar la poesía al espacio de la música. Esto es anular toda representación y sumergir al lector en las aguas de la pura voluntad y de la expresión. Quizá en este intento, el del tema negativo”.¹⁷¹

Esta idea nació en el seno de la combinatoria; y estuvo relacionada con escritores que fueron diagnosticados como melancólicos en su época, una de las causas de su enfermedad fue precisamente el deseo de escribir una obra infinita. Además es un reto intelectual que consiste en expresar el universo entero. Esta empresa, está presente no sólo en poetas, también en filósofos, por ejemplo, Leibniz. Acerca de esta empresa Deleuze escribe :

Sabemos perfectamente que el libro total es el sueño tanto de Leibniz como de Mallarmé, aunque ellos no dejaron de operar en fragmentos. Nuestro error es creer que no lograron lo que querían: hicieron perfectamente ese Libro único, el libro de

¹⁶⁹ Jorge Luis Borges, “Nota sobre Whitman” en *Obras completas*, pp. 249-253.

¹⁷⁰ *Ibidem.*, pp. 249-253.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 249.

las mónadas, en cartas y pequeños tratados circunstanciales, que podía soportar toda dispersión como otras tantas combinaciones.¹⁷²

El filósofo Gilles Deleuze, sugiere que, en tanto infinito actual, el libro total puede expresarse en un fragmento finito, porque la combinatoria es el eje de posibilidad de la libertad de acción del azar infinito, por medio de la combinación de los elementos finitos, expresables finitamente pero que cifran el infinito actual. Aunque en el relato hay una variación, en el caso de los bibliotecarios, no Dios (infinito creador), ni hay escritores (mente creadora); sino que el divino azar es el amanuense de ese desconcertante volumen, por esa razón es imposible descubrir dónde se encuentra, pues no hay un escritor con la potencia demiúrgica de Hermes o de un ángel enviado expresamente para dar un mensaje.

Sin embargo, falta por comprender en qué consiste el azar y cómo opera en el relato, porque de modo oblicuo el autor parece insinuar que el azar es una forma de divinidad en el relato, aunque claramente en ese universo no hay un concepto de divinidad en términos cristianos, sino que parece que el libro total cifra de modo secularizado la idea de azar, entendido como divinidad que da lugar al acontecimiento.

¹⁷² Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, traducción de Josué Vázquez y Umbetina Larreceleta, Barcelona: Paidós, p. 46.

Retomemos el epígrafe, elemento paratextual que nos permitió hacer una lectura iconográfica: “*By this art you may contemplate the variation of the 23 letters*”. Gracias a él descubrimos la presencia de una tradición iconográfica de la melancolía que nos permitió interpretar la espesura eidética, conceptual y metafórica del cuento gracias a sus redes isotópicas empleadas. Según el tratado al que se refiere el epígrafe, la melancolía se

relaciona estrechamente con el *Ars combinatoria*, en especial, con su iconografía y la filosofía neoplatónica.

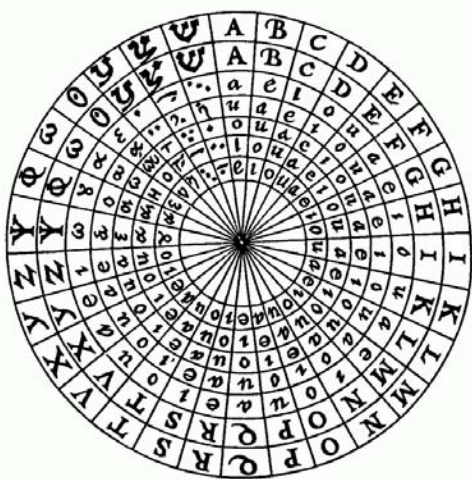


Fig. 21 Llull, artificio combinatorio

Meditemos a propósito del lugar e importancia del epígrafe. Como ya mencionamos, se refiere al *Ars combinatoria*, invención teológica una de cuyas representaciones pictóricas podemos observar en la figura 21.¹⁷³ Desde la óptica de Robert Burton, por medio de este arte, se puede

ayudar al enfermo a sus pensamientos melancólicos cuando el paciente contempla la variación de sus elementos, en este caso del alfabeto. La importancia de este artificio para el tratamiento de la melancolía nos exige revisar brevemente su historia.

Algunos especialistas como Francis Yates encuentran el origen del *Ars combinatoria* en la combinación entre el pensamiento platónico, el *ars memoria* y la

¹⁷³ La historia de este *Ars* fue bien resumida tanto por Paolo Rossi, *Clavis universalis*, traducción de Esther Cohen, México, FCE, 1989.

mística judía, cabalá, conjunción que podemos apreciar en el *Ars memoria* diseñada, con fines religiosos, por Ramón Llull.

Este jesuita elaboró un sistema combinatorio que le permitió formular varios argumentos con la combinación de conceptos atómicos fundamentales de todo conocimiento posible. La palabra *letters* en el epígrafe nos confirma que estamos frente a un artificio parecido al de Ramón Llull. Sin embargo, dicho artificio sólo servía para demostrar visualmente que todas las virtudes posibles de Dios se combinan (la figura 22 es una de sus representaciones), no obstante, rápidamente grupos esotéricos hicieron uso de su artificio para explicar fenómenos espirituales, tal es el caso de Pico de la Mirandolla, Giordano Bruno y Agrippa.

Después de esta invención, al menos dos eruditos del movimiento finisecular de evangelización en el siglo XVI retomaron el trabajo de Llull. Nos referimos a Athanasius

Kircher y a Guillermo Postel. El primero abstrajo a tal grado los conceptos atómicos que estableció que las letras del alfabeto son los corpúsculos eidéticos mínimos para elaborar una ciencia capaz de calcular el número de pensamientos posibles y declaraciones acerca de Dios; con su invención y sus postulados, sentó las bases para una ciencia teológica y matemática.

Es altamente probable que la tradición que

inauguró Llull sea la que nos interesa porque con él y su

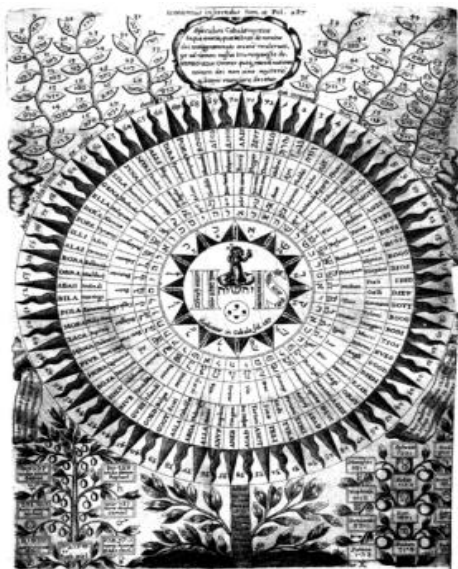


Fig. 22 Artificio de Kircher

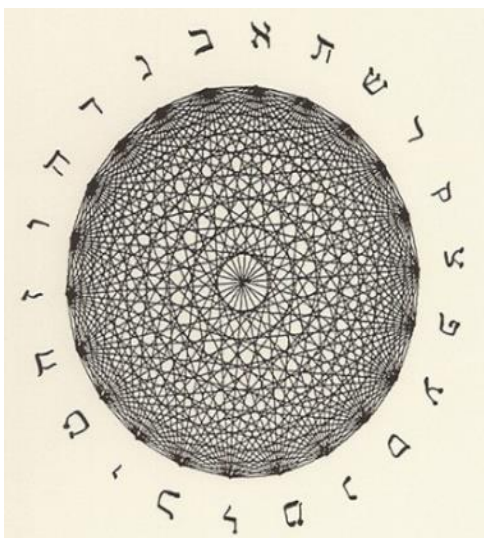


Fig. 23 Artificio Postel

Ars magna comienza a relacionarse la combinatoria con poderes curativos y medicinales debido a los contactos entre la mística de la cábala y el neoplatonismo.¹⁷⁴ A Pico de la Mirandolla, le debemos la maravillosa idea de combinar ambas tendencias y consolidar una cábala cristiana *Ars combinandi*.¹⁷⁵

Posteriormente, dado que Postel fue matemático, perfeccionó el artificio para que pudiera responder a cuestiones geométricas, algebraicas y aritméticas; diseñó, en especial, una versión que le ayudase a dilucidar la naturaleza convergente de todas las lenguas; cuya finalidad era la elaboración de una lengua universal capaz de ser comprendida por cualquiera. Con su intervención se estableció una concepción de la combinatoria puramente matemática, por lo cual su estatus gnoseológico cambió; dejó de ser un asunto teológico y se convirtió en una disciplina rigurosa subordinada al álgebra con fines que, actualmente, llamaríamos lingüísticos, podemos ver su diseño en la figura 24. Tanto en Kircher como en Postel, no encontramos relación alguna entre el *Ars combinatoria* y la medicina, menos aún con una medicina relacionada con los humores.

En la misma tónica de secularización, trabajó el jesuita Juan Caramuel y Lobkowitz, quien deseaba responder a todos los problemas y cuestionamientos posibles en torno a las ciencias naturales por medio de un mecanismo combinatorio llamado ya *Characteristica*

¹⁷⁴ Giordano Bruno, *Medicina Luliana*, apud, Francis Yates, *El arte de la memoria*, traducción de Ignacio Gómez de Liano, Madrid: Siruela, 1966.

¹⁷⁵ Francis Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina*, p. 11-19; Paolo Zellini, *Breve historia del infinito*, traducción de José Martín Arancibia, Madrid: Siruela, 2003; Giovanni Pico della Mirandolla, *Neuf cents conclusions: philosophiques, cabalistiques et théologiques, édition établie, traduite du Latin et présentée para Bertrand Schefer*, Paris: Allia, 2002.

Universalis.¹⁷⁶ Con ayuda de varios mecanismos del *Ars combinatoria*, propuso una nueva concepción de la producción de poemas basada en la noción de poema-esquema (idea), su artificio estuvo relacionado con la poesía y la literatura de su época, en especial con la concepción del azar desarrollada en esa época y con la idea de elaborar una lengua adánica pura, pero, por desgracia, Caramuel nunca hizo estudios relacionados con la medicina que nos permitan establecer un correspondencia entre el *Ars*, entendido como artefacto, y la melancolía. Vemos uno de sus muchos artificios en la figura 24.¹⁷⁷

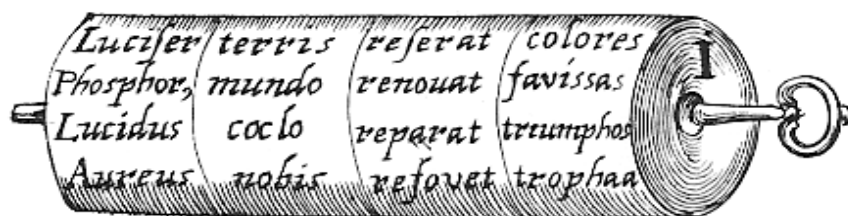


Fig. 24 Artificio combinatorio

Finalmente, Gottfried Wilhelm Leibniz recopiló los avances de estos eruditos y procuró el diseño de un *Ars combinatoria*, pero con la rigurosidad del *more geometrico*, es decir, con la precisión y claridad del método con el que los geómetras hacen sus demostraciones para exorcizar toda idea teológica o

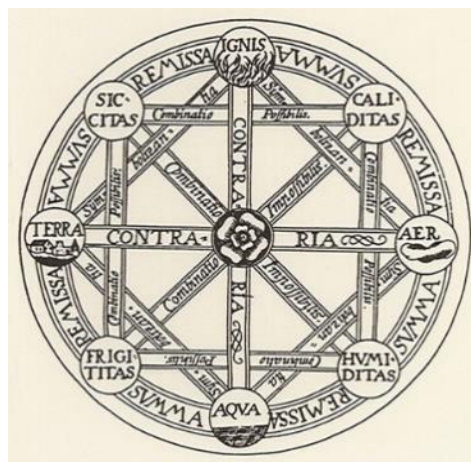


Fig. 25 Artificio de Leibniz

¹⁷⁶ En rigor, se considera que la *characteristica universalis* es una invención de Leibniz, pero sabemos que el antecedente directo se encuentra en la empresa española llevada a cabo por Pedro Bermudo y Juan Caramuel, *Vid.*, Julían Velarde Lombráña, *Proyectos de lenguas universales ideados por españoles*, consultado en línea el 25 de agosto del 2015: <http://www.raco.cat/index.php/Taula/article/viewFile/70591/89794>; *Vid.*, Sobre la *Characteristica universalis*, Rotha, Paul, 1946, "From Hieroglyphs to Isotypes" consultado en línea el 25 de agosto de 2015: <http://www.fulltable.com/iso/iso03.htm>.

¹⁷⁷ Juan Caramuel, *Gramatica universal*, Colonia: Archivo Capitular de Vigevano y Logodacla, 1665. G. Postel, *Livre de la formation*, 1560. Consultado en línea el 4 de enero del 2013: <https://books.google.com.mx/books?id=BpsUAAAAQAAJ&pg=PT351&dq=Guillaume+Postel+Livre+de+la+formation&hl=es&sa=X&ei=msmbVOq5ONGqogSD1oGYCQ&ved=0CCoQ6AEwAg#v=onepage&q=Guillaume%20Postel%20Livre%20de%20la%20formation&f=false>

superstición religiosa. Como resultado de este proceso de secularización se consolidó una disciplina matemática que él mismo nombró *Characterica geometrica*, aunque actualmente conocemos como geometría proyectiva, ya sin ninguna relación con el esoterismo, ni con la medicina.¹⁷⁸ Cuán extraño nos parece ahora que el *Ars combinatoria* fue, según el epígrafe, considerada una posible cura contra la melancolía.

En esta breve reconstrucción histórica puede verse que este arte se transformó, de una disciplina teológica, en una matemática. Sorprende que su evolución consolidara varios métodos y disciplinas nuevas formales. Una serie de cuestionamientos tienen origen en este extrañamiento: ¿De dónde proviene la relación entre melancolía y *Ars combinatoria*?, ¿quiénes son sus exponentes?, ¿por qué interesa a nuestro autor establecer una correspondencia entre melancolía, combinatoria y su narración?, ¿cuál es la finalidad de recuperar la imagen antigua y oculta de esta *tradición* cuando menciona indirectamente el artificio combinatorio como *Ars memoria* de Ramón Llull y no otros como el de Postel o Leibniz? Y finalmente ¿cuál es el estatuto literario de la combinatoria en la narración?

Queremos presentar una respuesta que puede ayudarnos a resolver tales cuestionamientos. Borges cita a un escritor relacionado con las doctrinas esotéricas y la medicina astrológica de su época, porque le interesa la definición del libro y la escritura como objetos con poderes capaces de curar o enfermar y su relación con la melancolía desde un punto de vista esotérico, no matemático, porque en el primero la combinatoria bajo el azar una concepción con potencial estético, aunque no deja fuera a las matemáticas

¹⁷⁸ Después de Leibniz, Jules Henri Poincaré utilizó el *análisis situs* de la geometría algebraica de Leibniz y dio forma a la actual topología matemática, cuya finalidad es el estudio de los espacios, funciones continuas y cuerpos geométricos como la cinta de Moëbius o las botellas de Klein. *Vid.*, Sydney A. Morris, “Topología sin dolor” consultada en línea el día 25 de agosto de 2015: <http://www.topologywithouttears.net/topbookspanish.pdf>. Henri Poincaré, *Sur certaines surfaces algébriques. Troisième complément à l'«Analysis situs»* p. 49-70 consultada en línea el 25 de agosto del 2015: “[Ahttp://archive.numdam.org/ARCHIVE/BSMF/BSMF_1902_30_/BSMF_1902_30_49_0/BSMF_1902_30_49_0.pdf](http://archive.numdam.org/ARCHIVE/BSMF/BSMF_1902_30_/BSMF_1902_30_49_0/BSMF_1902_30_49_0.pdf).”

PARTE CUARTA

ALEGORESIS

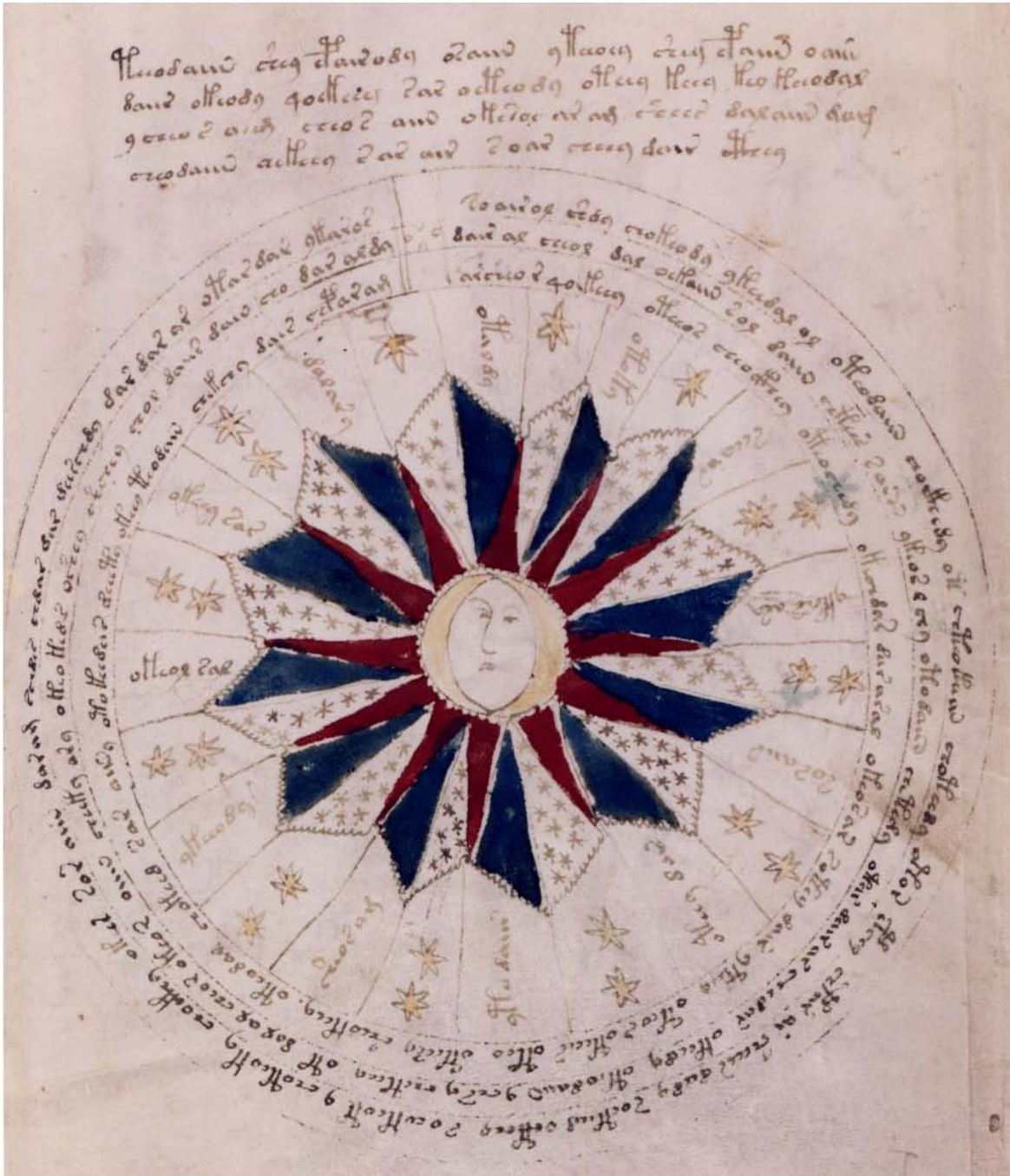


Fig. 26 Voynich, un libro desconcertante

El artificio narrativo

Una secta blasfema sugirió que cesaran las buscas y que todos los hombres barajaran las letras y símbolos, hasta construir, mediante un improbable don del azar, esos libros canónicos.

Jorge Luis Borges, “La Biblioteca de Babel”

Al modo de las disertaciones latinas a *partibus ad totum* queremos exponer la evidencia que nos permite considerar que las imágenes en el cuento expresan conceptos similares a los de la tradición iconográfica e incluso los representan de modo similar para demostrar la existencia de un procedimiento alegórico en el cuento. Ciertamente la afirmación de que el cuento es una alegoría, debe ser demostrada, no sólo con la existencia de imágenes o conceptos en él, sino también por medio de su exégesis, debemos desplegar toda la constelación de dichos elementos, sus campos isotópicos y sus correspondencias, trayendo a la luz incluso aquellas referencias ocultas para articular cabalmente una *alegoresis*, pues si hay alegoría, hay por fuerza *alegoresis*. Esta técnica es común en la iconografía para interpretar objetos u obras de arte de difícil dilucidación tal como se ha hecho en el caso del manuscrito Voynich de la figura 26. Las siguientes líneas pretenden demostrar el procedimiento alegórico por medio de la articulación de la evidencia en una posible, pero no exclusiva interpretación global del texto.

Dilucidamos, a *maiori ad minus*, desde los rasgos más visibles, hasta los detalles menos evidentes, pero de mayor complejidad. Es pues éste un tercer momento de análisis que podemos llamar *iconológico* debido a la relevancia de las imágenes y a su exégesis. Por ejemplo, en el texto, es fácilmente perceptible que usando un vocabulario similar al que se usa en cualquier tratado del *Ars combinatoria* (variación, combinatoria, axiomas). Esta

similitud nos permite conjeturar que la idea de un arte combinatorio es *clavis universalis* de lectura. Para dilucidar esta conjetura, exponemos a continuación la evidencia de tal argumento: la existencia de una correspondencia léxica y semántica entre el cuento y este *Ars*.

Uno de los primeros datos que pueden demostrar la relación entre *ars combinatoria* y el cuento es que ambos tienen como fundamento los principios de la combinatoria, esto según el narrador:

También se descifró el contenido: nociones de *análisis combinatorio*, ilustradas por ejemplos de *variaciones con repetición* ilimitada. Esos ejemplos permitieron que un bibliotecario de genio descubriera la ley fundamental de la Biblioteca. Este pensador observó que todos los libros, por diversos que sean, constan de *elementos iguales*: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto. [...] De esas premisas incontrovertibles *dedujo* que la Biblioteca es total [...].El manuscrito original no contiene guarismos o mayúsculas. La puntuación ha sido *limitada* a la coma y al punto. Esos dos signos, el espacio y las veintidós letras del alfabeto son los veinticinco símbolos *suficientes* que enumera el *desconocido*. (Nota del Editor.)¹⁷⁹

Ahora bien, esto quiere decir que la combinatoria es el arte por medio del cual cobra vida la biblioteca. Esto es que, tanto los libros, como la biblioteca existen gracias a un proceso combinatorio fraguado al azar, aunque nunca queda en claro quién opera el azar, si alguna divinidad, los bibliotecarios o si es resultado de un mero fenómeno inmanente. Por esa razón, el procedimiento combinatorio nos confunde, pues nunca se aclara la naturaleza de la biblioteca, principalmente su origen; porque muchas veces el narrador vacila sobre el eso; a veces menciona la idea de que una divinidad fue su inventor: “sólo puede ser obra de un dios”, y otras veces de la intervención humana: “Admiten que los inventores de la

¹⁷⁹ Jorge Luis Borges *op. cit.*, p. 467. Las cursivas son nuestras.

escritura imitaron los veinticinco símbolos naturales”.¹⁸⁰ Con ello, abre una interesante posibilidad interpretativa porque de estas citas se colige que existen dos tipos de libros, los hechos por obra divina y los de origen humano que imitan los divinos o naturales.

En la cita, también encontramos una descripción muy parecida al *Ars magna* de Llull y de Kircher centralizada en el alfabeto y cercana más a una lógica combinatoria de la cábala cristiana que a la lógica matemática: “todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos”.¹⁸¹ Sin embargo, por sus formulaciones matemáticas, se acerca también a la complejidad del *Ars combinatoria* de Poncel y Leibniz: “De esas premisas incontrovertibles”.¹⁸² Tal convergencia de dos tipos de *Ars combinatoria* (teológica y la matemática), implica el conocimiento de toda la tradición por parte de Borges y hace posible su relación a una tradición oculta que podemos situar en las coordenadas entre la ciencia y el misticismo, en este caso esotérica porque el azar es uno de los rostros secretos de Dios según la cábala teosófica.

Retomando otros elementos del texto. En una nota al pie, cuyo contenido importa menos que lo que sugiere, se menciona la existencia de un personaje extradiegético (el de un editor hipotético) y de una historia paralela implícita: “Esos dos signos, el espacio y las veintidós letras del alfabeto son los veinticinco símbolos suficientes que enumera el desconocido. (Nota del Editor.)”.¹⁸³ Estamos frente a un proceso complejo de *mise en abyme* realizado por medio de un elemento paratextual donde Borges representa la concepción de una realidad contenida en otra, como esferas que no pueden comunicarse.¹⁸⁴

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 467.

¹⁸¹ Jorge Luis Borges *op. cit.*, p. 467.

¹⁸² *Ibidem*, p. 467.

¹⁸³ Jorge Luis Borges *op. cit.*, p. 467.

¹⁸⁴ Usamos el término *mise en abyme* según Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

Finalmente, de esto se deduce que el cuento mismo parece ser una operación al azar, producto de un artificio combinatorio. Si aceptamos esto, entonces el cuento sería el producto de combinaciones arbitrarias sin autor y sin finalidad teleológica, cuya expresión se ejemplifica en uno de los momentos clásicos del cuento: “Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?; porque cómo es posible que una serie de letras combinadas aleatoriamente puedan tener sentido e interpelar a otro. Sin embargo, frente a tal interpelación, el lector perplejo reconoce que en el relato hay dos tesis en antinómicas, pues o bien el cuento es un azaroso ejercicio de combinatoria o bien una construcción *ex profeso* para el desconcierto, entonces paradójicamente el cuento deviene un artificio narrativo alegórico donde conviven dos realidades, dos conceptos en pugna. Estas proposiciones, nos permiten deducir que una de las finalidades de este cuento es causar en el lector desconcierto ante la imposibilidad de determinar quién escribió la narración de la epístola y cuántas realidades están sugeridas por el autor, y qué quiere decirnos el autor.

Este desconcierto no es gratuito, sino que busca la identificación plena entre el lector y el protagonista del relato, el bibliotecario, pues del mismo modo que él, cuando leemos el texto sentimos un desconcierto inusual, nos sentimos desconocedores de los límites entre la realidad y a la ficción, entre la verdad y la mentira, entre el azar y la creación divina, pues nos parece que nuestro mundo puede ser igual de confuso y arbitrario, que el del bibliotecario donde el azar fragua cada detalle del universo. ¿Qué lector puede estar seguro de entender el críptico lenguaje de las desconcertantes líneas escritas por un bibliotecario viejo y ciego?

Esfera

Una esfera espantosa, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.

Pascal

En su ensayo, “La esfera de Pascal”, Borges expuso que la esfera se usó para hablar de la divinidad; tanto para los filósofos griegos, en especial, Jenofonte y Platón, como para los modernos, Pascal o Leibniz, quienes la usaron para hablar de Dios como *natura*: «La naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna». Por ello, no es casual su presencia en el relato.

Recordemos la frase donde la imagen de la esfera es mencionada en el relato: “Básteme, por ahora, repetir el dictamen clásico: La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible”. La frase parece una



Fig. 27 Grabado, *Il sogno* de Michelangelo

paráfrasis de la de Pascal. De este modo tenemos, que la biblioteca es un concepto equiparable a la naturaleza, al cosmos o incluso a Dios. Ello, hace viable suponer que leemos un cuadro alegórico; la presencia de la esfera confirma la existencia de una melancolía de naturaleza más intelectual que corporal, pues implica la conciencia de un universo encerrado sobre sí mismo, cuyo recorrido es eterno, y en correspondencia total con la doctrina esotérica de Agripa, Durero y Burton.

Antes la melancolía, debido a su naturaleza corporal, abría redes isotópicas que la relacionaban con elementos también corporales: por ejemplo, humores, síntomas y medicamentos. Ahora, con el conocimiento de las doctrinas

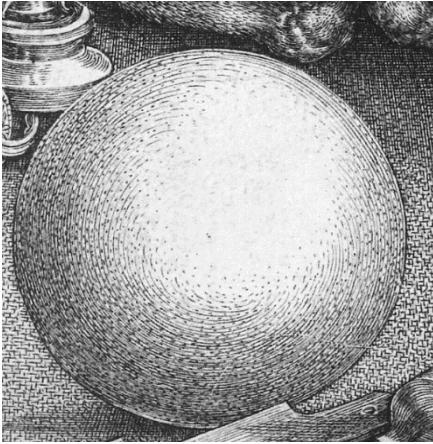


Fig. 28 Detalle de la esfera, *Melancholia* I

esotéricas, abre también otras redes isotópicas que la relacionan con elementos de naturaleza más intelectual; por ejemplo, la biblioteca, los libros y las figuras geométricas.

En este caso, la esfera relaciona el texto con un tipo de padecer oculto y desconocido para los tratadistas médicos del siglo XVI y XVII e ignorado por los historiadores del arte y la literatura del siglo XX.¹⁸⁵ No obstante, en la narración encontramos los mismos detalles que caracterizan a toda alegoría de la *melancholia*, en especial a la que conocemos con el nombre de *melancholia artificialis*, debido a la recurrencia de imágenes y conceptos similares: *libros*, *síntomas* y *figuras geométricas*, aunque con una variante propuesta por Borges.

La esfera que aparece en el cuento es relevante en esta configuración alegórica, porque establece una



Fig. 29 Hans Sebald, *Melancholia*

relación directa con la tradición iconográfica. Sabemos, por la crítica y la historia del arte, que la esfera es el detalle geométrico *conditio sine qua non* de toda alegoría de la melancolía.¹⁸⁶ En varios grabados aparece como relevante en la composición, ya sea por su posición o por sus dimensiones, las figuras 27, 28, 29 y 30, son claros ejemplos de su centralidad en las alegorías.

¹⁸⁵ Charles Bouleau, *La géométrie secrète des peintres*, Paris: Éditions du Seuil, 1963.

¹⁸⁶ *Vid.*, Klibansky *et al*, *op. cit.*, p. 456.

En la *Melancolía I* de Durero, la esfera evoca la doctrina de Agripa, cabalística y neoplatónica, que considera que la melancolía puede dar lugar a la elevación mística. De hecho, Durero hizo de dicha imagen un emblema fundamental ya que sintetiza, en su forma, la visión cosmológica de Agripa expuesta en su libro *Filosofía Oculta*. Historiadores del arte, geómetras y teóricos coinciden en que la esfera está en la *Melancolía I* como un emblema que da coherencia teológica al cuadro.



Fig. 30 *Saturno*, Zacharias Dolendo

Según la doctrina de Agripa, durante el proceso creativo, la lectura de textos sagrados o la contemplación de imágenes pueden suscitar una elevación mística en el artista melancólico para atisbar la realidad espiritual externa.¹⁸⁷ De este modo expone el alma a presencias espirituales (demoniacas o angelicales), las cuales pueden ayudarle o negarle el favor de producir una obra de arte: “El asombro detiene a veces de tal modo la imaginación y la razón que olvidan súbitamente todos sus actos; de allí que entonces el pensamiento mismo expuesto solo a la divinidad, ya se trate de Dios o de un demonio, conciba los influjos superiores y divinos”,¹⁸⁸ esta exposición puede costarle la vida.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Desconozco si este proceso místico de salir de la esfera terrenal tiene nombre en la tradición judía cabalística, o si existe algo parecido, pero en términos cristianos la *enosís* por medio de la lectura sería una *lectio divina* dirigida por el temor y el respeto reverencial a Dios, esto es sin soberbia: “El secreto de Jehová es para los que le temen”, Salmos, 25:14.

¹⁸⁸ Actualmente se cree que era Saturno quien regía a los melancólicos, pero para la *melancholia artificialis*, éste trabajaba en unión con Júpiter. Cornelio Agripa, *op. cit.*, p. 369.

¹⁸⁹ Recordemos que estaban prohibidas este tipo de lecturas porque la ley dice: “Las cosas secretas pertenecen a Jehová nuestro Dios”, Deuteronomio, 29:29. Advirtiendo del peligro ante las actividades de adivinación o revelación como la astrología o la consulta a los muertos.

Por eso para Agripa, el melancólico debe emplear su *pathos* para despertar y estimular la actividad creativa, si no quiere perderse a causa del asombro. Gracias a su melancolía, el enfermo melancólico logra atisbar la esfera divina y acceder a sus misterios para transmitir el conocimiento revelado en imágenes alegóricas como la esfera.¹⁹⁰ Por lo tanto, la esfera es emblema de una verdad, que consiste en conocer la existencia de una realidad espiritual externa a la realidad objetiva y a la realidad interna o subjetiva, sólo que se ha transmitido vía racional e histórica.

El neoplatonismo de Agripa concuerda con las afirmaciones hechas por Platón en el *Timeo*, donde afirma que el universo donde vivimos los humanos es esférico: “En cuanto al dodecaedro, él es la imagen del mundo, porque es la forma que más se aproxima a la esfera”.¹⁹¹ Por esta razón puede afirmarse que cuando en la narración se define la Biblioteca de Babel como una esfera, indirectamente se asume la existencia de un mundo espiritual; por ello la geometría, como *el ars combinatoria*, son ciencias místicas y esotéricas.

De esto, se puede deducir que, en el cuento, la imagen de la esfera sugiere la idea de un cosmos hecho de dos reinos, el físico y el espiritual, es decir podemos afirmar que en el relato subyace una concepción esotérica del universo, de hecho neoplatónica y cabalista, puesto que aunque no aparece de modo claro una divinidad, ni la descripción de una realidad espiritual, sí se corresponde el libro total al azar y a la divinidad, y se describe la conciencia de una realidad huérfana de un Dios redentor, de un Dios de orden; una realidad tan atroz que basta al narrador la idea del cielo, de una salida, para vivir, para tener esperanza: “Que el cielo exista, aunque mi lugar sea el infierno”.

¹⁹⁰ Platón, *Obra completa*. Volumen VI, Traducción, introducción y notas a cargo de Francisco Lisis (*Timeo* y *Critias*), Madrid: Gredos, 1992.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 369. Esta referencia es importante para los que estudian el cuadro de Durero, pues la tradición crítica y la historia del arte considera que Saturno es la divinidad central para el melancólico, pero según la doctrina de Agrippa debe entenderse en conjunción con la potencia de Júpiter.

Prisión o laberinto

Después de que encontramos en el texto que la biblioteca es una esfera, se abren nuevas redes isotópicas, podemos deducir que el universo de Babel es una prisión o laberinto, pues considerar que el universo es un espacio cerrado sobre sí mismo, pero sin la manifestación de una divinidad que permita la salida o el acceso a una realidad espiritual, hace de esa realidad una prisión. Sabemos que una de las causas de la melancolía es el enclaustramiento. Por ello, la biblioteca, en tanto esfera sin salida, se convierte en una prisión cuyo efecto maligno (veneno) en sus habitantes es la melancolía.

En *Anatomy of melancholy*, encontramos la imagen de la biblioteca como cárcel, pero una de carácter idílico, cuyo encierro se aceptaría sin resistencia. Así lo expresa la siguiente cita: “*I must be a prisoner, if I might have my wish, I would desire to have no other prison than that library, and to be chained together with so many good authors et mortuis magistris*”.¹⁹² Aquí la metáfora de la biblioteca como prisión es positiva, según el tono y el estilo del narrador porque la frase *mortuis magistris* abre la posibilidad de que la estancia en ella sea placentera.

En cambio, en el relato, la metáfora de la biblioteca como prisión es negativa porque los libros en ella son resultado de la contingencia y de la combinatoria casual sin finalidad alguna. Por tal razón, los libros no esbozan ningún mensaje, ni sentido: “Yo conozco distritos en que los jóvenes se prosternan ante los libros y besan con barbarie las páginas, pero no saben descifrar una sola letra”.¹⁹³ Aunado a la impotencia interpretativa de libros desconcertantes, el lector de Babel está incapacitado para salir, por medio de la

¹⁹². Robert Burton, *op. cit.*, sin núm.

¹⁹³ Jorge Luis Borges *op. cit.*, p. 467.

imaginación, de ese universo esférico, pues si no hay un Dios, tampoco hay una salida. En rigor, todo indica que es imposible salir del reino de la confusión, en ese universo reina además la impotencia y la desesperanza.

También, la descripción de la arquitectura de la biblioteca apunta, claramente, a la idea de una prisión, un espacio donde no existen ni entradas ni salidas visibles; de hecho, sabemos que posee profundidad y altitud, pero desconocemos la existencia del exterior. Además, en ese reino esférico, la iluminación es tenebrosa, por lo que resulta un suplicio leer ahí. Sin embargo, los bibliotecarios están condenados a leer dichos libros desconcertantes sin la mínima posibilidad de hallar sentido en las tinieblas. Esta imagen podría ser considerada, por cualquier lector experimentado, la de un infierno, pues la tortura más aterradora consiste en convertir un placer (lectura) en un castigo (confusión). En la medida en que ese lugar no hay Dios, la lectura se convierte en un castigo, ejercicio supremo de la violencia, sobre el bibliotecario.

Suponer que hay una afinidad conceptual entre “La Biblioteca de Babel” y el infierno no es una exageración; el propio Borges señala: “Ha inventado el Infierno, ha inventado la predestinación al Infierno. Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria”.¹⁹⁴ Para el autor ambas imágenes, la del infierno y la de la biblioteca total, son un horror; para nosotros, ellas implican tanto la idea de prisión como la de castigo, por ello son un horror. La biblioteca total es una prisión cuyo mecanismo de tortura es la lectura. No obstante lo anterior, para muchos críticos y analistas del cuento, la biblioteca puede ser imaginada también como un laberinto. Tal identificación no se opone al concepto de universo que subyace en el texto, pues prisión y laberinto poseen el enclaustramiento como un elemento común en su definición.

¹⁹⁴ Jorge Luis Borges, “La Biblioteca total”, *op. cit.*, 105.



Fig. 31 Laberinto de Creta

Por el contrario, pensarla como laberinto puede ayudarnos a comprender la visión cosmológica del melancólico bibliotecario, pues ciertamente en la tradición clásica literaria encontramos referencias donde se considera que el laberinto puede ser una metáfora de prisión, tal es el caso del laberinto de Creta donde estaba encerrado el minotauro; la figura

31 es una de sus muchas representaciones iconográficas. La metáfora del universo como laberinto fue desarrollada por Borges en su famoso cuento “La casa de Asterión”:

No sólo he imaginado eso juegos, también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes, la casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo.¹⁹⁵

En el relato sobre el minotauro, no cabe duda de que el mundo puede ser un laberinto, en cambio en “La Biblioteca de Babel” no es tan fácil sostener la identificación, aunque algunas de sus descripciones conceptuales nos parecen remitirnos a un laberinto: “La biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden)”. Tal imagen establece correspondencias isotópicas con el texto de Burton, ahí encontramos que el laberinto es metáfora para hablar del mundo: “[...] *Gilbert, Keplerus, Origanus, and others, defend this hypothesis of his in sober sadness, and that the moon is inhabited: if it be so that the earth is a moon, then are*

¹⁹⁵ Jorge Luis Borges, “La casa de Asterión” en *Obras Completas*, p. 573.

we also giddy, vertiginous and lunatic within this sublunary maze".¹⁹⁶ Consideramos que es posible deducir que así como el universo externo es un laberinto, del mismo modo el universo interno del melancólico, a saber su intelecto, debe también ser entendido como un laberinto, pero en este caso uno de ideas confusas sin salida, por lo tanto la imagen del laberinto emerge como una paradoja, pues qué otra cosa es un laberinto, una prisión, una paradoja.

En el universo narrativo del cuento, cada libro representa los pensamientos del bibliotecario, por ello la biblioteca (esfera) es expresa la imagen misma de su intelecto (laberinto). De esto se deduce que el lector de Babel está preso en su mundo interior, no



Fig. 32 Aleph

sólo en de la Biblioteca. Su deseo por un libro total indica su deseo de sentido, de orden y salida. Para los cabalistas, basta contemplar la letra *Aleph* para la *enosis mystike*; para el cristianismo, los evangelios; pero para el bibliotecario de Babel no hay salida del laberinto porque no hay Dios, que dé sentido al *mare magnum*, no hay una divinidad que lo libre de su propio intelecto. Con todo lo cual podemos

ya desprender algunas de nuestras primeras conclusiones; el cuento “La Biblioteca de Babel” es una metáfora para expresar la concepción de un mundo donde no existe una divinidad redentora, aunque sí el deseo y la conciencia de una salida, de la redención, de realidad espiritual.

¹⁹⁶ Robert Burton, *op. cit.*, sin núm.

Eterno Retorno

San Agustín dice con una hermosa metáfora que la cruz de Cristo nos salva del laberinto circular de los estoicos.

Jorge Luis Borges

La prisión por excelencia para el hombre es el tiempo, pues de ese modo, como tiempo, concibe su realidad, su mundo, su universo. La literatura sagrada de la tradición judeocristiana, ya sea neoplatónica, gnóstica u ortodoxa es muy clara con respecto a cómo salir de esa esfera temporal, es decir acceder a la eternidad: la vida y muerte en santidad.

Actualmente cuando leemos o escuchamos la palabra santidad suele interpretarse este término de modo confuso y diferente al de la literatura sagrada, algunos lo interpretan como la negación de la vida entendida ésta como vicios, deseo y placeres, pero que en realidad designa un modo de ser en el mundo, para la dra. Silvana Rabinovich la santidad es un devenir inmune a toda ciencia, por ello es un ejercicio práctico: “un deber ante el oído”.¹⁹⁷ También en la literatura bíblica se ejemplifica con la metáfora “caminar con Dios”; lo que significa que santidad es un modo de vivir pacífico ayudando a los otros, pues afirmando la vida, se afirma la existencia de Dios. Por lo tanto, no se refiere a una vida monacal, sino que se refiere a vivir de un modo estético y espiritual. De ahí que Levítico: 19 al 20 sintetiza las reglas de esta praxis y este devenir, según Levinas o bien las enseñanzas de Jesús abrevian y expresan la idea de santidad como armonía vital.

Si bien es cierto que santidad implica una vida lejos de los vicios, no por ello implica vivir lejos del placer y del gozo, se trata de concebir a las virtudes como placeres, la sabiduría como goce estético. Dios ofrece sólo esta vía, más la *hybris* humana ha

¹⁹⁷ Silvana Rabinovich, “Seréis santos. Reflexiones en torno al "animal profético" levinasiano” en *Emmanuel Levinas: pensador de la alteridad. Filosofía, Política y Religión en su obra*, Francisco Xavier Sánchez Hernández (Coordinador), México: Universidad Anáhuac México, p. 83-93, (en imprenta aún).

buscado otras formas de dejar la esfera terrenal, puesto que la negación de los vicios y de las pasiones bajas le supone una negación a la vida y a su propio yo.

Para encontrar otros modos de liberación y otras formas de eternidad, en el siglo XVI, se desarrolló una nueva visión del hombre cuya aspiración principal fue acceder a la realidad divina, pero ya no por medio de la vía material e ingenua, torre, escaleras o alas, sino que inauguró una vía inmaterial, racional parecida a la santificación, pero sin Dios, estamos hablando de la vía intelectual. En Agripa, podemos ver con claridad cómo se dio este cambio y cómo el intelecto se convirtió en la nueva Torre de Babel, pues el humano depositó en él la esperanza de su liberación.

Durante siglos a lo largo de la historia del pensamiento se ha colocado, con cada libro, estudio o investigación, un nuevo peldaño en esa escalera para alcanzar el saber total e infinito, para acceder a la eternidad de la fama y del honor. Los libros son esa escalera inmaterial que, paradójicamente, dan expresión material a la nueva Torre de Babel.

Acerca de este proyecto intelectual moderno, no podemos dar cuenta de su origen, pues desconocemos por completo cuándo comenzó a gestarse. Sin embargo, podemos reconocerlo ya, plenamente, en la literatura de Agripa: “elevando el intelecto a los reinos inteligibles para contemplar cuán superiores son a los espíritus”.¹⁹⁸ Posteriormente fue representado en *Melancolía I* y finalmente asimilado en las meditaciones de Burton.

La concepción del intelecto como prisión se explora en el cuento hasta sus últimas consecuencias, por ello indefectiblemente causa horror a nuestra imaginación las conclusiones del narrador cuando descubrimos que los habitantes de ese universo viven en una temporalidad mucho más atroz que la idea común del tiempo: “Si un eterno viajero la

¹⁹⁸ Jorge Luis Borges, “La Biblioteca de Babel”, *op. cit.*, p. 386.



Fig. 33 Uroboros, Eterno retorno

atravesara en cualquier dirección [...] los volúmenes se repiten [...]”.¹⁹⁹ Esto es, los habitantes de Babel están encerrados, solos y confusos, viven en un eterno retorno sin salida, plétora de confusión.

Esta afirmación es viable porque encontramos también en el relato varias imágenes relacionadas con la tesis de *eterno retorno*, (el círculo, la espiral y la esfera; ejemplo de ello es la figura 34). Esta tesis, más

teológica que filosófica, da expresión al tiempo interno del melancólico, por ello hace del intelecto una prisión no sólo laberíntica, sino también eterna.²⁰⁰ Una prolija discusión de la tesis del eterno retorno en esta pesquisa es imposible, pero no meditar acerca de ciertos rasgos de su red conceptual.

En sus ensayos “La doctrina de los ciclos” y el “Tiempo circular” que conforman su libro *Historia de la eternidad*, Borges señala algunas características de esta idea para demostrar que es imposible que el tiempo sea un eterno retorno. En el primero expone la refutación de la tesis algebraica del eterno retorno con argumentos de la teoría de conjuntos de Cantor: “Antes de refutarlo —empresa de que ignoro si soy capaz [...]”.²⁰¹ Concluye con la demostración de la existencia de los números transfinitos donde “la repetición es computable a cero”. En el segundo ensayo, explica las interpretaciones de las tesis y sus consecuencias. Expone y explica tres de los argumentos más relevantes para comprender su formulación: el argumento astrológico (año de Platón o *apokatastasis*), el atómico (la

¹⁹⁹ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 469.

²⁰⁰ *Vid.*, Jorge Luis Borges, “Historia de la Eternidad” en, *op. cit.*, p. 269.

²⁰¹ *Ibidem.*, p. 384.

unidad mínima de Leucipo o Lucrecio) y el algebraico (Leibniz y Nietzsche).²⁰² Concluye el ensayo postulando la idea de que el eterno retorno es una invención sin rigor lógico, pero de una riqueza estética abundante, porque anula la personalidad y hace de la historia de la humanidad, la de un solo hombre: “la historia universal es la de un solo hombre”.²⁰³ Idea que le agrada a Borges no por su verdad o su posibilidad lógica, sino por su riqueza estética. Notemos que la presencia de tal tesis en el cuento hace viable concebir la biblioteca como un laberinto y una prisión eternos, la cual representa también el intelecto humano, porque es la única entidad que produce ideas e incluso, por medio de la imaginación, puede hacernos sentir y vivir como si no hubiera más realidad que la del intelecto.

Este problema le interesó a Borges, el problema de vivir una vida espiritual, fuera de la tiranía del tiempo. Durante varios momentos de su vida, varios de sus cuentos y ensayos pueden ser identificados como la expresión metafórica de esta tesis, a saber: “El inmortal”, “La escritura de Dios”, “El libro de arena” y “Nueva refutación del tiempo” donde escribe:

Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo; indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí; no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*.

Del mismo modo, en su poema los justos, -palabra que en hebreo también designa santos-,

²⁰² *Ibidem.*, 390. En estas indagaciones descubrimos un hecho asombroso que bien podría ocasionar horror o desconcierto. En el texto *Apokatastasis*, Leibniz también expresó la teoría del eterno retorno con la imagen de una biblioteca, sin embargo Borges no lo menciona en ninguno de sus tratados, tal vez lo conoció, pero no quiso dar cuenta de ello, o tal vez es una coincidencia sin relación alguna, la pregunta abierta es ¿qué tipo de afinidad estética y conceptual tuvo Borges con Leibniz que lo hizo proponer la misma imagen para la misma tesis?, sin duda aún queda mucho por indagar sobre la tesis del eterno retorno y su expresión.

²⁰³ Jorge Luis Borges, “Historia de la eternidad” *op. cit.*, p. 395.

Borges afirma: “Esas personas, que se ignoran, están salvando el mundo”. Con esta frase hace referencia al relato talmúdico de los 36 *tzadikim* donde la santidad es garantía de la eternidad en el mundo, pues por medio de una vida recta, en armonía con el mundo espiritual. En la cábala cristiana se consideró que a eso se refería Jesús cuando afirmó que el *Reino de los Cielos* había llegado, porque permitía a cualquiera con el arrepentimiento y el perdón de los pecados, lograr la perfección espiritual. Leamos “Los justos” completo.

Un hombre que cultiva un jardín, como quería Voltaire.

El que agradece que en la tierra haya música.

El que descubre con placer una etimología.

Dos empleados que en un café del Sur juegan un silencioso ajedrez.

El ceramista que premedita un color y una forma.

Un tipógrafo que compone bien esta página, que tal vez no le agrada

Una mujer y un hombre que leen los tercetos finales de cierto canto.

El que acaricia a un animal dormido.

El que justifica o quiere justificar un mal que le han hecho.

El que agradece que en la tierra haya Stevenson.

El que prefiere que los otros tengan razón.

Esas personas, que se ignoran, están salvando el mundo.

Notemos cómo Borges, en el poema establece una correspondencia estética entre la justicia y la vida cotidiana y, con ello, convierte una doctrina espiritual, pero como en el cuento no hay vida cotidiana, ni naturaleza para cultivar, ni música, ni ajedrez, sólo libros e ideas caóticas, hace de la biblioteca expresión del intelecto y con ello propone una imagen más del eterno retorno donde no hay justicia.

Grosso modo presentamos a continuación, una exégesis que consiste en una serie de reflexiones de naturaleza iconológica para consolidar nuestras indagaciones y dar un diagnóstico de la obra en cuestión. Nos parece que, por medio de esta alegoría, Borges expresa una de las muchas relaciones que se pueden establecer entre los lectores y el libro, es por ello que la imagen del libro impera en el texto; cuando ubicamos dicha imagen, nos encontramos en el territorio por antonomasia de la melancolía tal como los demuestran las investigaciones de Robert Burton en *Antomy of melancholy*. En ese tratado, se recomienda la lectura de libros para aminorar los síntomas de la melancolía, pues ayuda a calmar los pensamientos tormentosos y confusos, por lo tanto son el antídoto por excelencia en cualquier tratamiento contra dicho mal. Los libros estimulan o suprimen pensamientos y emociones melancólicas y tienen el poder de transformar las emociones:²⁰⁴

*Who is not earnestly affected with a passionate speech, well penned, an elegant poem, or some pleasant bewitching discourse, like that of [3318] Heliodorus, ubi oblectatio quaedam placide fuit, cum hilaritate conjuncta?*²⁰⁵

Por esta razón, en el apartado de terapéutica del tratado de Burton, leemos la descripción de una *biblioterapia* barroca, donde el libro es considerado un emblema médico para curar la melancolía y la biblioteca; un refugio a la angustia, la soledad y la confusión.

²⁰⁴ Nuestra concepción del libro es radicalmente diferente con respecto a considerarlo un instrumento que nos ayuda en conflictos de nuestros afectos. Incluso muchos consideran de modo negativo la literatura con fines no siempre literarios, tal es el caso de la literatura de superación personal, la logoterapia o la biblioterapia. Este prejuicio quizá tiene como causa del imperativo moderno de la afirmación *l'art pour l'art* atribuida a Theophilé Gautier.

²⁰⁵ Robert Burton, *op. cit.*, sin núm.

Según el autor, este padecimiento es principalmente heredado de los padres o bien, por influencia de los astros; pero, debido a que es un humor que determina el tipo de carácter, se convierte en un destino impuesto desde el nacimiento porque no puede modificarse. Tal temperado no siempre se manifiesta de modo negativo, para que éste evolucione a una enfermedad con síntomas graves o para que detone en manifestaciones más severas, se requiere de la exposición al pecado.

Por esa razón, para Burton, el paciente más que curarse del pecado, debe dejar de practicar una vida desordenada, y confiar en Dios, la santidad y la salud *per se*, para que sea él quien controle la dirección de su carácter y modifique su espíritu –en el barroco, espíritu era sinónimo de alma, mente y corazón-; porque en tanto carácter es imposible cambiarlo por medio de recursos humanos, pero no divinos. Parte del tratamiento consiste en la lectura de su palabra sagrada, pues la escritura que proviene de Dios santifica y con ello, cura: “Porque será medicina a tu ombligo, Y tuétano a tus huesos”,²⁰⁶ ya que el pecado es enfermedad y muerte, y su escritura, salud y vida: “las palabras que yo os he hablado son espíritu y son vida”.²⁰⁷

Esta concepción médica de la escritura depende directamente de la idea de un dios capaz de transmitir su poder a través de la escritura, puesto que sólo de él proviene la salud: No obstante, para el erudito inglés, el estudio de materias dignas como el álgebra, la combinatoria y la geometría pueden ayudar a corregir el espíritu y reconducir el malestar de un estado improductivo y nocivo a un estado de creatividad e ingenio, esto se debe a que en la época de Burton, el estudio de las figuras geométricas y de la combinatoria se concebían

²⁰⁶ Proverbios 3:8, versión Reina Valera, 1960

²⁰⁷ Juan 6:63, versión Reina Valera, 1960

era disciplinas espirituales, por lo tanto, los libros que explicaban sus doctrinas, eran emblema de poder, fuente de santidad y salud.

La crítica de *Melancolia I* reconoce la importancia del libro en el grabado, por ello, debido a que en el cuento y en la obra de Burton también goza de un lugar primordial, nos parece necesario señalar tangencialmente el estatuto del libro en la iconografía de Durero, su relación con las ciencias esotéricas y su lugar en el tratamiento del mal melancólico.²⁰⁸

Analicemos pequeño detalle del grabado, donde el libro se encuentra representado sobre los muslos de la mujer alada.



Fig. 34 Detalle del libro

Debemos resaltar que el libro, cerrado y sin usarse, está representado en el cuadro alegórico, mientras ella sostiene su rostro con una mano. Esta situación nos plantea una serie de preguntas acerca del estatuto del libro en Durero, que afectan y determinan el tratamiento del libro en el cuento de nuestro interés porque en ambas alegorías, el libro ocupa el centro de la composición, con el mismo valor e importancia que el ser alado en Durero o que el bibliotecario en Borges. Algunas de preguntas de esa serie son: ¿cómo debemos entender la presencia del libro en este cuadro?, ¿el ser melancólico tiene la revelación antes o después de leer el libro? Y, finalmente, ¿estamos frente a una obra revelada en una *enosis mystike* gracias al libro? La crítica especializada en *Saturno y la*

²⁰⁸ Para el significado del libro en Durero. Vid., Edwin Panofsky, *Vida y Arte de Alberto Durero*, traducción de Ana Luisa Blaseiro, Madrid: Alianza, 1982; H. Knackfuss: *Dürer*, Bielefeld y Leipzig, 1900.

melancolía considera que el libro cerrado es señal de que a la llegada de la melancolía el genio siente imposible proseguir con sus meditaciones,²⁰⁹ es decir que, para ellos, la melancolía llega como fatalidad e impide la creatividad artística. El libro cerrado e impotente es cifra del misterio, su escritura indica los pasos que el genio creador debe seguir para lograr su empresa, pero su *pathos* le impide su realización.

Aunque la crítica de *Melancolía I*, reconocen la relación del cuadro con las doctrinas esotéricas, eluden el hecho de que en la doctrina de Agrippa se suponía que el libro tenía poderes mágicos que elevan el intelecto a niveles espirituales donde habita la divinidad, con la posibilidad de obtener de ella el don de la creación, pero eso solamente gracias a la melancolía: “Así quien sepa reunir lo que dijimos aquí y allá en estos libros, obtendrá sin dificultades el don”.²¹⁰ Esto quiere decir que, para la filosofía de Agrippa, la lectura potencia el intelecto para elevarse a la esfera de la divinidad, con la mezcla del humor melancólico, además puede acceder al don de la creación, mientras que el alma se libera brevemente de la mundanidad.

Dicha concepción del libro en las doctrinas esotéricas se opone por completo a la interpretación de la crítica actual, de hecho conserva una relación directa con la mística, pues con el libro se buscaba como la torre de Babel o a las alas de Ícaro que el intelecto se elevase a las alturas, para salir de la esfera humana y acceder a la esfera de lo sagrado. Esta idea es judaica, pues la idea de una escalera al cielo está registrada en el mismo texto sagrado, texto básico tanto para el cristianismo como para sus derivaciones esotéricas:

²⁰⁹ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *op. cit.*, pág. 65.

²¹⁰ Cornelio Agrippa, *op. cit.*, p. 378.

Tomó una piedra, la usó como almohada, y se acostó a dormir en ese lugar. Allí soñó que había una escalinata apoyada en la tierra, y cuyo extremo superior llegaba hasta el cielo. Por ella subían y bajaban los ángeles de Dios.²¹¹

La lectura esotérica asume por tanto la existencia de una escalera y una entrada al mundo celestial, por esa razón, en la doctrina de Agripa el sueño y sus derivados, como la imaginación, tienen ese poder; “Y con mucho temor, añadió: «¡Qué asombroso es este lugar! Es nada menos que la casa de Dios; ¡es la puerta del cielo!»”.²¹² Por esa razón, el libro y la melancolía se relacionaban positivamente para alcanzar la divinidad y obtener ahí el don de la creación artística, pues por medio de la estimulación de la imaginación con la escritura y las imágenes, el artista podía salir de su realidad terrena y acceder a la divina. El libro, según esta doctrina, ayuda al enfermo a efectuar su *enosis mystike*. Por ello, la melancolía y el libro se relacionaban amistosamente en el alma del genio melancólico, de ambos, el melancólico obtenían beneficios creativos y espirituales.

Hasta aquí nos parece importante señalar las investigaciones acerca de Durero, pues de tal concepción surgió la propuesta que encontramos enunciada en el siguiente párrafo y que con claridad y precisión establece el modo de ver la relación entre el libro y la melancolía en el siglo XVII:

*Whosoever he is therefore that is overrun with solitariness, or carried away with pleasing melancholy and vain conceits, and for want of employment knows not how to spend his time, or crucified with worldly care, I can prescribe him no better remedy than this of study, to compose himself to the learning of some art or science.*²¹³

Burton reconoce la potencia del libro en Durero para transformar y afectar las emociones del lector, de este modo establece el estatuto médico del libro asumiendo que es parte vital

²¹¹ Génesis 18:10-19.

²¹² Génesis 18:17.

²¹³ Robert Burton, *op. cit.*, sin núm.

del tratamiento e, incluso, su remedio; además tiene el poder de convertir las emociones y los pensamientos melancólicos en obras de arte e ingenio por medio de la *enosis*. Esta noción del libro difiere diametralmente de la concepción clásica y de la nuestra, además es, sin temor a exagerar, una extrapolación del estatuto médico de la literatura sagrada, en específico, el poder de la Biblia, a los libros en general.

Cabe presentar una breve reconstrucción histórica de la iconografía del libro en tratados médicos anteriores a Agripa y Durero, pues destaca la ausencia del libro, pues no eran considerados remedios o cura, menos que tuvieran alguna relación con nuestra patología, las figuras 35 y 36 nos permiten notar suponer que la idea del libro como cura fue posterior a la Edad Media, resultado de la intersección entre el cristianismo y las doctrinas esotéricas, como la cábala, la teosofía y el neoplatonismo, incorporados por los pensadores renacentistas.



Fig. 35 Representación medieval de los humores

Los humores destacan en las descripciones fisiológicas y anímicas de la constitución del alma, pues se consideraba que un humano estaba regulado por cuatro tipos de humor, pero, dependiendo de su fecha de nacimiento y de su historia familiar, alguno de estos humores imperaba o modificaba su carácter.

Por ello, esta enfermedad no gozaba de una concepción intelectual ni artística. Por el



Fig. 36 Humor melancólico, siglo XIV

contrario, se le identificaba con la pereza improductiva o con las concupiscencias y depravaciones corporales: “De aquí proviene el que, en general, los melancólicos sean depravados.”²¹⁴

Antes del siglo XVI, no existe ni una sola representación de la melancolía donde figure un libro.

Siempre se representa al personaje alegórico de la melancolía como una mujer triste o como un perezoso

o un enfermo que padece sueño y pereza abundantes por ello, aparece durmiendo, dormitando o triste, sin ningún elemento de decoración, emblema o símbolo que relacione su padecer con la meditación, el arte o la creatividad que provienen del libro.

Esta breve reconstrucción, nos permite demostrar que la concepción de libro como remedio con poderes curativos es de origen esotérico, en específico neoplatónico, pues se debe a la tradición esotérica, la de Ficino, a la inclusión de la cábala (*gematria*) en los estudios teológicos cristianos de Pico della Mirandola y al ocultismo cristiano -como el de Agripa y Durero -, la transición de un concepto puramente amoroso, médico o religioso, en un concepto intelectual. Esta relación con el neoplatonismo explica por qué también el *Ars combinatoria* que se menciona en el relato está relacionado más con un mago como Lull que con la *Characteristica geometrica* de Leibniz.

Distinguir en esta investigación, la concepción del libro y su relación con la melancolía es de suma importancia porque consideramos que, en el cuento se propone una

²¹⁴ Giorgio Agamben, “Eros melancólico” consultado en línea el 4 de enero 2015: <http://herrerros.com.ar/melanco/agamben.htm>

versión monstruosa de la tradición iconográfica de la melancolía, el libro tiene igualmente un lugar importante, pero su valor conceptual y alegórico se opone al de Burton o al de Durero,

Nos explicaremos. A diferencia de una concepción del libro como medicina o remedio, el bibliotecario describe libros desconcertantes y paradójicos, los cuales más que calmar y reformar los pensamientos melancólicos, los provocan. Hacen vivir a los bibliotecarios en la confusión y en la impotencia. Recordemos que el narrador suele emplear palabras como “insensatos”, “sin sentido” o “caóticos” para describir los libros. De hecho, muchos de sus lectores sufren las consecuencias anímicas o corporales de convivir con ellos: “enfermedades pulmonares y suicidios”. El comportamiento de los bibliotecarios es similar al de los locos o de los salvajes melancólicos de los tratados medievales y latinos, pero a diferencia de ellos, los bibliotecarios son afectados por la naturaleza nociva de los libros babilónicos, confusos e insensatos.²¹⁵

Borges toma la imagen alegórica de los libros de la tradición de la melancolía como antídoto, la invierte y la amplifica, convirtiéndolos en veneno para la imaginación de los habitantes de su universo narrativo. Ciertamente, esta idea del libro como agente nocivo no es del todo *sui generis*, Burton también dio cuenta de este efecto negativo de los libros sobre el ánimo por medio de la figura del Quijote:²¹⁶

Provided always that this malady proceed not from overmuch study; for in such case he adds fuel to the fire, and nothing can be more pernicious: let him take heed he do not overstretch his wits, and make a skeleton of himself; or such inamoratos as read nothing but play-books, idle poems, jests, Amadis de Gaul, the Knight of the

²¹⁵ Jorge Luis Borges *op. cit.*, p. 467.

²¹⁶ Hay varios casos en la historia literaria que se parecen a la idea de la locura producida por libros, Fausto está a medio camino con una concepto de cierta locura demoniaca, también Bouvard y Pécuchet personajes de Flaubert apuntan a una misma idea, pero entendiendo la locura como estupidez, ciertamente aún falta mucho por revisar con respecto a esta imagen tan seductora como atroz. Sería fructífero indagar si es viable pensar el nacimiento de un tópico relativo al libro y la melancolía.

*Sun, the Seven Champions, Palmerin de Oliva, Huon of Bordeaux, &c. Such many times prove in the end as mad as Don Quixote.*²¹⁷

Para la medicina del barroco, un libro era considerado nocivo cuando era mundano, o no tenía otra finalidad más que la de entretener, de este modo se consideraba que los libros de fantasías, como los libros de caballerías, eran agentes patológicos que enfermaban la imaginación. Por ello, el Quijote fue emblema de la locura resultado de libros improductivos: “En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las

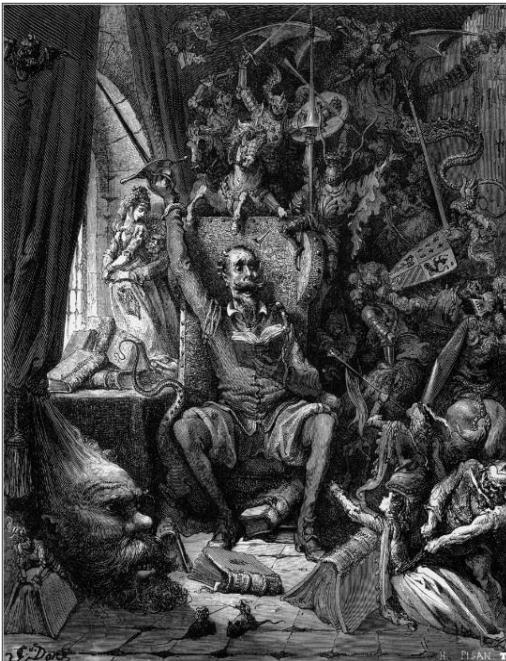


Fig. 37 *El Quijote*, Doré

noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio”.²¹⁸ Este entrañable ser cayó enfermo por leer, pero especialmente por la leer aquellos libros que estimulan en demasía la imaginación y cuyo asunto a tratar ni es místico, ni intelectual, es decir que no producen *enosis*, ni educación moral o cuando no es acicate del intelecto, ni enriquece el espíritu, por ello, puede

considerarse pernicioso, tóxico o perjudicial para la salud emocional, intelectual y física del lector.

En las descripciones físicas y anímicas de los bibliotecarios de Babel, vemos un tipo de locura muy similar a la del Quijote, cuya representación es la figura 37, imagen que nos permite establecer la relación entre los libros y la locura; su figura expresa, una melancolía

²¹⁷. Robert Burton, *op. cit.*, sin núm.

²¹⁸ Jorge Luis Borges *op. cit.*, p. 467.

del lector anterior a la propuesta de Borges y es su antecedente directo de la personificación de la melancolía producto de la lectura que está cifrada en la imagen del bibliotecario; sin embargo, a pesar de la consolidación del personaje en la historia literaria de Occidente, la relación entre su locura, los libros y la melancolía se ignoró; el libro casi nunca ha estado relacionado de modo directo con la locura del melancólico.

En cuanto, al tratamiento de la imagen del libro, en el cuento se le expresa por medio de su inversión, en este movimiento estilístico y conceptual reside nuestro argumento más sólido y contundente, el de estar ante un nuevo tipo de melancolía, que llamamos para continuar con la tradición médica y literaria esotérica: *melancholia lectori*.²¹⁹ Una melancolía producto de la lectura de libros perniciosos e inútiles donde Dios, su verdad y sus poderes han desaparecido; una literatura cuya finalidad es el puro entretenimiento o la vanidad.

In illo tempore, la torre de Babel fue el medio por el cual, los antiguos trataron de salir de la esfera humana. *Ab illo tempore*, el intelecto sustituyó los artificios materiales, y erigieron a dicho artificio abstracto, como vía para salir de este mundo, por esa razón en el universo de Agripa, de Durero y de Burton el libro era una escalera que conducía a la divinidad misma, al mismo tiempo que constituía un bálsamo contra la soledad y el hastío; era fuente de claridad y verdad para el melancólico.

Ahora bien, poco nos interesa esta melancolía como enfermedad o patología en términos médicos; a nosotros nos concierne destacar este concepto relacionado con la literatura, pues relaciona al lector con un padecimiento de la imaginación y explica el

²¹⁹ El término es un neologismo que proponemos para dar cuenta de la diferencia entre la concepción de la melancolía de Agripa, Durero y Burton y la de Borges. Consideramos que el caso de dativo *lectoris* se acerca más al sentido de afectación que queremos dar a atender, que el de propiedad, objetiva o subjetiva, del genitivo que sería *lectoris*.

desconcierto ante un relato; esa emoción de fracaso intelectual que sentimos ante textos como el de Borges, por tal razón demostramos la pertinencia de nuestra investigación, pues la representación del libro, de la biblioteca y de la melancolía y su tratamiento *inverso* al de la tradición esotérica, nos permite proponer que el cuento cifra el impacto de la declaración moderna de la muerte de Dios en el mundo literario, el mundo de la escritura. Para Borges, el escritor que crea como un dios o está relacionado con la divinidad ha desaparecido por completo de la esfera literaria posterior a las vanguardias, y se ha convertido en una referencia histórica, una metáfora o una reliquia eidética, ahora el escritor es un demiurgo sin misterios, sin revelación, sin inspiración, menos aún profeta, pues ya no hay mensajes para transmitir, pues si no hay Dios, hay nada, vacío y sin sentido. Esta es la razón por la cual no hay escritores en el relato, sólo lectores.

En el mundo ficticio de Borges, Babel, no hay ni realidad espiritual, ni una divinidad rectora que establezca orden, armonía y sentido a través la escritura, paradójicamente es un mundo de libros, por ello los libros dejan de ser la imagen de una escalera que asciende a las esferas superiores, y se convierten en una imagen de la confusión y el caos, e incluso la muerte, pues innumerables libros y escaleras están, pero nunca orientan, están ahí sin destino, sin finalidad. Mientras no hay un Dios Creador en ese universo, no puede haber escritura como revelación o liberación, ni escritor como profeta, pues no hay sentido, no hay orden, no hay mensaje que transmitir; pues como alguna vez afirmó Picasso “el mundo de hoy no tiene sentido, así que ¿por qué debería pintar cuadros que lo tuvieran?”²²⁰ En la Biblioteca todo es azar, producto de la combinatoria, sin una inteligencia rectora que guíe e ilumine ese espacio inmenso donde reina la confusión.

²²⁰ Pablo Picasso, *Momento*, Michigan: the University of Michigan, 1970, p. 61.

El mundo representado en “La Biblioteca de Babel” es el caótico universo interno del lector moderno, que expresa la crisis de un mundo donde Dios y su reino desaparecieron como fuente de sentido, y se convirtieron en conceptos por esta razón en el texto reina la insensatez, la angustia y la confusión.²²¹ Aunque, el narrador menciona un dios oculto, una divinidad que dio existencia a la biblioteca, este no es un dios del orden, de sentido y de belleza como el del cristianismo, sino “una divinidad que delira”; un dios *mare magnum*. Así, cuando leemos el cuento, vemos la alegoría de un universo sin Dios, y por lo tanto, el conocimiento que se produce sólo es confusión.

Los lectores viven en el caos y la confusión. Suben y bajan por las escaleras a ninguna parte, incluso las escaleras pueden ser recorridas sin eternamente y retornan siempre a lo mismo, por ello las escaleras de Babel son la expresión metafórica de un mundo literario en crisis: “se estrangulaban en las escaleras divina”.²²² Los libros ya no son fuente de claridad y de sentido, sino confusión y marasmo. Por todo ello, consideramos que el cuento “La Biblioteca de Babel” es la expresión de una crisis literaria de sentido, donde la imagen del escritor desaparece de la escena y con ello la imagen del bibliotecario emerge como la imagen que expresa la impotencia del lector. Pero Borges, astutamente, cuando pone a escribir a su bibliotecario, esa aterradora epístola testamentaria, deja abierto un resquicio para la esperanza, y postula la posibilidad de que la literatura, el callado ejercicio de escribir nos permita salir de la confusión.

A estas alturas ya podemos comprender la relación entre el relato bíblico y el cuento de Borges, pues ambos son ejemplos de lo que acontece al hombre por su soberbia, la

²²¹ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 468.

²²² Recordemos que el presente de Borges se enmarca en el contexto del quiebre de sentido de las vanguardias literarias y artísticas. Donde todo es confusión porque se trata de jugar con el sentido mismo, incluso anularlo. *Vid.*, Rodolfo Mata, “Jorge Luis Borges: El Afán teorizador y el tema de la cuarta dimensión” en *El papel de las ciencias en las vanguardias latinoamericanas*, tesis para obtener el grado de doctor en Letras (Literatura Iberoamericana), México: UNAM, 2000. p. 99-121.

arrogancia de querer acceder al cocimiento universal sin la ayuda de Dios, sin la ayuda de la divinidad. Proponemos que ambos, el cuento de Borges y el relato bíblico, son alegorías para dar imagen a las consecuencias de la soberbia intelectual, גא'ה (*ga'ah*) para los hebreos o ὕβρις (*hybris*) entre los griegos. En el caso bíblico, ingenuamente quisieron acceder por una vía materia, en el segundo por una vía intelectual, cuando se declaró la muerte de Dios y se afirmó como idea o concepto; su acta de defunción abrió un mundo en crisis donde todo lo que observamos a nuestro alrededor es confusión y tinieblas.²²³

Con todo esto, podemos deducir que el mundo literario de Babel es la representación de las consecuencias de la *hybris* humana, es un ejercicio crítico por parte del autor ante la consolidación de una concepción literaria que niega la existencia de Dios convirtiendo tal concepción en un mero ejercicio de representación eidética. Leemos la descripción de un mundo exiliado de la presencia de Dios, por esa razón el bibliotecario escribe con temor y angustia su deseo de esperanza y sentido, como alguna vez estuvo imploró Caín: “Y dijo Caín a Jehová: Grande es mi castigo para ser soportado. He aquí me echas hoy de la tierra, y de tu presencia me esconderé, y seré errante y extranjero en la tierra”. El bibliotecario personifica alegóricamente el mundo interno de un lector cuya búsqueda de sentido en los libros no puede ser satisfecha, y la ausencia de una divinidad se convierte en la necesidad de una literatura donde aguarde, al menos, el hecho estético, un simulacro de eternidad.

Ante la ausencia de Dios y de sentido, exiliado del orden y de la claridad, el bibliotecario de Babel emerge como el emblema del lector melancólico, como su imagen más clara y contundente; un lector que no alcanza a comprender lo que lee, ni él ni nadie en

²²³ *Vid.*, George Steiner, “Interpretar es juzgar” en línea consultado el 23 de junio 2015: <http://www.enfocarte.com/3.18/filosofia.html>

esa biblioteca; “Yo conozco distritos en que los jóvenes se prosternan ante los libros y besan con barbarie las páginas, pero no saben descifrar una sola letra”;²²⁴ un lector impotente cuyos libros están escritos en lenguaje que es incapaz de descifrar:

Es verdad que los hombres más antiguos, los primeros bibliotecarios, usaban un lenguaje asaz diferente del que hablamos ahora; es verdad que unas millas a la derecha la lengua es dialectal y que noventa pisos más arriba, es incomprensible.²²⁵

Vemos en el cuento de Borges, el surgir de una nueva definición y concepción de melancolía, completamente diferente a la *melancholia artificialis* definida por Burton y Durero, representada alegóricamente con la imagen del bibliotecario como el melancólico y los elementos de lectura: libros, gabinetes y estanterías como detalles alegóricos que la explican; la biblioteca es el universo del melancólico lector, el bibliotecario su figura y el libro total, la *opus magni*, el deseo de que exista un libro capaz de descifrar los misterios del universo, capaz de dar sentido y transformar la realidad interna del lector, capaz de curar su melancolía.. Leemos la expresión de la impotencia de un lector ante el deseo de leer una obra infinita, de hacer *una lectio divina*. Esto nos permite definir la melancolía del lector como una patología provocada por la lectura de libros sin sentido, que producen confusión, pues en sus líneas no puede esperarse ningún mensaje, ninguna revelación.

De esto colegimos que, así como Demócrito representa la melancolía del pensamiento, o la mujer alada de Durero, la del artista, Borges representó la *melancholia lectori* en la figura del bibliotecario (el lector); un tipo de enfermedad moderna y literaria, un padecer cuya causa y síntoma es la melancolía, pero un padecer producto de la lectura cuyos síntomas son la confusión y la locura: la

²²⁴ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 470

²²⁵ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 467.

Winckelmann bellamente afirmó, con cierto fervor en su *Ensayo de una alegoría especial para la obra de arte*, que “la mejor y más perfecta alegoría de uno o varios conceptos es la concebida, o bien la que se ha de imaginar mediante una única figura”.²²⁶ *Nihil obsta* la siguiente proposición: “La Biblioteca de Babel” es una alegoría perfecta porque expone en la figura de la *biblioteca* varios conceptos antinómicos: *muerte e infinitud, divinidad y azar, eterno retorno y eternidad*.

Para concluir con este apartado, podemos imitar a Schelling cuando apuntó, en su magistral *Filosofía del arte*, que *La Ilíada* es la representación alegórica de la historia del espíritu humano y *La Odisea* la de la naturaleza, del mismo modo, nosotros afirmamos que el cuento “La Biblioteca de Babel” puede ser considerado la representación alegórica de la historia del intelecto, cifrada en la figura de una biblioteca cósmica plétora de confusión; donde la relación patológica entre la melancolía y el libro da expresión a la enfermedad del intelecto por antonomasia cuando éste con soberbia declara su autonomía respecto de Dios, cuando niega la existencia de una realidad espiritual, una enfermedad que llamamos: la *melancholia lectori*.²²⁷

²²⁶ Winckelman, *Ensayo de una alegoría especial para la obra de arte*, apud, Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 405.

²²⁷ Schelling, *Filosofía del arte*, traducción Virginia López-Domínguez, Madrid: Tecné, 1999. p. 390

CONCLUSIONES

La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres.

Mallarmé, *Brise marina*

A razón de la complejidad retórica y conceptual que implica una alegoría cuya finalidad es dar expresión a una serie de conceptos tan complejos como melancolía, universo e infinito, así como libro, lectura y biblioteca, nos vimos obligados a elaborar estas conclusiones según lo momentos del análisis.

En las dos primeras partes, la investigación estuvo motivada por la necesidad de explicar y comprender un fenómeno literario y estético que nosotros identificamos con el nombre de *desconcierto*; descubrimos que es un fenómeno resultado de un proceso alegórico; pues se expresa como la ejecución de una serie de paradojas y antinomias expresadas en imágenes que produce confusión en el lector, angustia y extrañamiento.

Primero establecimos la ruta metodológica que empleamos y expusimos la investigación filológica, conceptual y literaria que empelamos para la lectura del texto. Por ello, en el primer capítulo se exponen y se explican los pasos metodológicos en esta investigación con base en una meditación profunda acerca de la pertinencia de la tradición iconográfica, así como de la relación intertextual con textos como el de Burton. Establecimos igualmente las definiciones básicas que fueron empeladas: *imagen*, *metáfora* y *alegoría* para que el lector conociese el bagaje teórico que se empleó para la realización del análisis retórico, iconográfico y finalmente exegético o iconológico.

En el capítulo dos se expuso el sucinto análisis retórico, que nos permitió descubrir que una sola imagen metafórica (*biblioteca*) y su concepto (*melancolía*) pueden ser la base

y fundamento del relato para dar lugar a una alegoría, pero que en torno a ella conviven y se despliegan varias otras imágenes y otros conceptos. Por desgracia, en esta tesis no pudimos consolidar ningún aporte a la retórica, ni realizar plenamente un análisis de estilo debido a las limitaciones que encontramos con respecto a las dimensiones y alcances de una tesis, así como la compleja información que se debe dominar cuando se realiza un análisis de ese tipo con miras a una interpretación.

Se puede leer en varios críticos de la obra de Borges, la admiración por la claridad y rigor en la exposición de ideas en sus textos, demostramos que ello tiene que ver con un proceso de simulación, imitar el método racional por excelencia para exponer ideas y el procedimiento lógico del pensamiento cuando está buscando una solución, pero con un tratamiento literario por ello la dificultad en el análisis del texto de Borges fue establecer la relación entre el estilo de Borges y el *more geometrico*, como un tipo de exposición no literario de raigambre matemática, porque tal relación implica el conocimiento de un bagaje teórico interdisciplinario, no obstante estamos satisfechos porque logramos demostrar dicha relación y su importancia para dilucidar algunos aspectos y rasgos del estilo del cuento, consideramos que fue una de las más valiosas aportaciones a los estudios del nuestro autor. El *more geometrico* es una de las varias razones que hacen de la escritura de Borges tan intelectual como pasional, tan racional, como poética.

Del mismo modo, gracias a las descripciones del narrador del cuento, pudimos ubicar una tradición de libros que llamamos *desconcertantes*, que fueron la fuente imaginativa del autor para dar expresión al concepto de confusión. Entre los varios tipos de libros que encontramos en esta investigación, la idea del el libro total es una de las innovaciones del autor que no pueden soslayarse, por el contrario es un elemento guía

porque indica uno de los caminos más ricos que el lector debe recorrer para comprender adecuadamente el texto.

En la segunda y tercera partes de esta investigación, nuestro análisis fue iconográfico. Primeramente, el epígrafe del cuento nos permitió rastrear y demostrar la existencia de una tradición que registró la melancolía como una enfermedad que trasciende la esfera médica, y colinda con la mística y el esoterismo, aunque contradictoriamente dicha enfermedad y las disciplinas que regían su estudio fueron el antecedente de la matemática moderna completamente secularizada.

Descubrir esta tradición fue posible porque el autor usó un paratexto para remitirnos a dicha tradición por medio de la mención de *Anatomy of Melancholy* del barroco inglés Robert Burton, gracias al cual pudimos establecer los vectores del fenómeno de la melancolía, sus orígenes, sus transformaciones y su dirección histórica. También pudimos descubrir gracias a otros paratextos: las notas al pie y el título; que hay en el cuento varios fenómenos literarios, pero la mayoría de ellos relacionados con un problema de representación, dar expresión a un tipo de melancolía. Nos hubiera gustado desarrollar una historia más completa y rigurosa del concepto de melancolía o al menos una síntesis, pero los intereses de esta investigación son más exegéticos que históricos.

Uno de las aportaciones más importantes que pudimos hacer a los estudios literarios, es incorporar algunos aspectos de la iconografía y de la iconología, pues demostramos la relevancia de hacer una reconstrucción conceptual con base en las expresiones visuales que le dan forma, en especial porque nuestro trabajo estuvo guiado por la necesidad de explicar los mecanismos de representación conceptuales. Esta incorporación, nos permitió primero ubicar la polémica acerca del tipo de melancolía que representa el cuadro alegórico *Melancolía I*, dicha polémica nos permitió situarnos en un

panorama teórico, para dilucidar la diferencia entre la concepción de melancolía del siglo XVI de textos de la época como la *Filosofía Oculta* de Agripa y *Melancolía I* de Durero, a partir de su análisis histórico como el propuesto por Francis Yates, y la concepción moderna de la melancolía moderna esbozada en el análisis del cuadro de Durero hecha por Edwin Panosfky, Klibansky Raymond y Fritz Saxl. Con todo lo cual pudimos demostrar que el concepto de la melancolía se encontraba en el cuento, también que había sido reinterpretado por el autor y que, por ese motivo, el texto mismo era una más de sus alegoría, gracias a ello, formalizamos el hallazgo más interesante de esta investigación que es la ubicación de una patología del lector como concepto literario principalmente literario, razón por la cual pudimos proponer la acuñación del término *melacholia lectori* o bien melancolía del lector con fines estrictamente literarios, demostrando que los estudios literarios pueden seguir aportando a los estudios iconográficos.

En los últimos momentos del análisis, realizamos una lectura de tipo iconológico gracias a la evidencia que obtuvimos del análisis iconográfico cuyos datos nos permitió proponer una *alegoresis*. En dicha exégesis, dilucidamos que los conceptos operativos de nuestra alegoría: la *biblioteca*, el *libro* y la *melancolía* sufrieron una variación conceptual. Tal variación nos permitió concebir estos conceptos como imágenes de una patología similar a la que expresa Cervantes en la figura del Quijote. Fue aquí donde consideramos se encuentra el aporte más significativo de esta investigación, pues establecimos los lineamientos para delimitar un nuevo tipo de melancolía e incluso nos atrevimos a darle un nombre con estricto apego a la tradición latina: *melancholia lectori*.

Por medio de la revisión de las diferentes doctrinas que convergen en el texto como la ciencia teológica, la mística y las ciencias formales pudimos demostrar que el problema que Borges intenta resolver es dar expresión cabal a una patología que ha sido poco

explorada por la tradición literaria, médica y filosófica, la *melancholia lectori* y que es producto de la concepción de un mundo ateo y secularizado, de un mundo sin Dios. En este apartado pudimos exponer una propuesta de lectura, relacionada con el azar y la combinatoria, propusimos que el texto de Borges es una construcción hecha *ex profeso* para la confusión y el desconcierto, quizá esta es nuestra evidencia más sólida de que estamos frente a una alegoría.

La inclusión de la palabra *desconcierto*, como concepto fue muy fructífero, para esta lectura pues ejemplifica, con rigor y sin dejar su impacto estético, algunos de los mecanismos y procedimientos estilísticos en el cuento de Borges. De hecho, el vocablo *confusión* es sinónimo de *desconcierto*, y su relevancia es tal que pudimos ver cómo la imagen de la Torre de Babel, la melancolía y los libros tienen ese mismo concepto isotópico en común. Nos parece que el término desconcierto entendido como confusión da cuenta también del mecanismo que Walter Benjamin consideró de la alegoría, ya que definió a la alegoría como la expresión de antinomias en dialéctica, y con ello describe el fenómeno alegórico de un modo más literario que filosófico.

Nos resta pedir al lector que tome en consideración varios problemas abiertos que postulamos en esta tesis, en especial la relación del cuento con las ideas del Eterno Retorno, así como la relación entre el pensamiento de Borges y el de Leibniz, por medio del problema del azar expresado en la *Characteristica universalis*.

Finalmente, puesto que toda alegoría encarna un enigma, se podrá objetar que nosotros no hemos propuesto una solución al enigma de la alegoría de Borges. A tal objeción respondemos que el enigma de la alegoría de “La Biblioteca de Babel” podría ser expresar una tradición esotérica que concibe el libro como un agente espiritual que afecta la mente, centro racional del intelecto, pero en el caso de Borges la afección es todavía más

negativa produce un *pathos* que conduce a la melancolía, debido a la negación de una realidad espiritual; es un alegoría donde un bibliotecario personifica, la imagen del lector moderno encerrado en su propio intelecto, la biblioteca.

Sólo tenemos por cierto que cuando culminamos la lectura de este cuento, cualquier lector ávido de sabiduría que considere la lectura como un acto sagrado, puede reconocerse en la imagen del bibliotecario e identificarse con él. Por ello nos parece escuchar el eco de Mallarmé como una voz oculta entre las grafías impresas de “La Biblioteca de Babel”: “¡Helás! La carne es triste y he leído todos los libros”. Del mismo modo, los lectores modernos padecemos esa *melancholia lectori*, cuando después de terminar la lectura de un libro no encontramos un mensaje que nos redima, cuando no escuchamos la voz de Dios en él.

BIBLIOGRAFÍA

DIRECTA

BORGES, Jorge Luis, “La Biblioteca de Babel” en *Obras Completas*, Argentina: Émece, 1974.

INDIRECTA

AGRIPA, Cornelio, *Filosofía Oculta*, Buenos Aires: Editorial Kier, 2005.

ARISTÓTELES et Hipócrates, *De la melancolía*, traducción de Conrado Tostado revisada por Renán Cetina, prólogo de Julio Hubbard, México: Editorial Vuelta –Ediciones Heliópolis, 1994.

BENJAMIN, Walter, *Trauspiel*: “El origen del Trauerspiel alemán” en *Obras Completas I*, edición de Rudolf Tiedermann y Hermann Schweppenhäuser, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Abada Editores, Madrid 2007.

BURTON, Robert, *Anatomy of Melancholy*, <http://www.gutenberg.org/files/10800/10800-h/ampart1.html>.

DALY, Peter M., *Literature in the light of emblem*, University of Toronto Press, Toronto, 1998.

DELEUZE, Guilles, *El pliegue: Leibniz y el barroco*, traducción de José Vázquez y Umbelina Larraceleta, Barcelona: Paidós, 1989.

FLETCHER, Angus *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, traducción de Vicente Carmona González, Madrid: Akal, 2002, p. 27.

KLIBANSKY, Raymond, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, traducción de María Luis Balseiro, Madrid: Alianza Universidad, Madrid 1991.

MATA, Rodolfo “Jorge Luis Borges: El Afán teorizador y el tema de la cuarta dimensión” en *El papel de las ciencias en las vanguardias latinoamericanas*, tesis para obtener el

- grado de doctor en Letras (Literatura Iberoamericana), México: UNAM, 2000.
- OLIVARES, Zorrilla Rocío, “Retórica y emblemática” en *El sueño ” de Sor Juana Inés de la Cruz*: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/retosorj.html>.
- PANOFSKY, Edwing, *Vida y Arte de Alberto Durero*, traducción de María Luisa Balseiro, Madrid: Alianza, 1982.
- RAVINOVICH, Silvana, “Seréis santos. Reflexiones en torno al "animal profético" levinasiano” en *Emmanuel Levinas: pensador de la alteridad. Filosofía, Política y Religión en su obra*, Francisco Xavier Sánchez Hernández (Coordinador), México: Universidad Anáhuac México, p. 83-93, (en imprenta aún).
- YATES, Francis, *La filosofía Oculta en la época isabelina*, México: Fondo de Cultura Económica, 2001.