

es movilizar a la acción, esto es, producir cambios sociales. De ahí que la propuesta de Carpentier trasciende el ámbito estético para ubicarse en el ético.

Después de construir el verosímil (hacer creer que es verdad), el «Prólogo» moviliza a los jóvenes escritores a partir de una pasión concreta: el miedo a no poder dar cuenta de América Latina, y de una amenaza implícita en ella. La historiografía literaria de América Latina nos ha mostrado que los escritores actuaron sobre sus propios textos literarios y que la propuesta de lo real maravilloso tuvo una trascendencia cultural de tal magnitud, que convirtió a Alejo Carpentier en un «clásico»<sup>18</sup> o, quizás, en un gurú.

18. Samuel Rovinski, «Alejo Carpentier: la creación no muere cuando se es un clásico», *Universidad* (12 de mayo de 1980) 11.

## ESCRIBIR, LEER, INTERPRETAR. DEL ROMANTICISMO A JORGE LUIS BORGES

ALBINO CHACÓN  
*Universidad Nacional*

Una idea, aparentemente paradójica, atraviesa sistemáticamente la obra borgesiana. Es la idea complementaria de la no repetición y de la multiplicidad combinatoria de los textos, textos que pertenecen a una serie en la que cada uno se repite y al mismo tiempo permanece esencialmente diferente. Los ejemplos son numerosos y toman múltiples formas. La cita, la repetición, la utilización de textos de otros, la reutilización de los propios textos del escritor, son algunos recursos constantes. En varios de sus relatos y ensayos, Borges muestra que se trata de una situación propia a toda escritura literaria. Es el caso de su teoría de los precursores, cuando escribe que «el hecho es que cada escritor crea a sus precursores [...]». En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres». En la misma línea de sentido, Borges en «La biblioteca total», aborda el tema de la biblioteca eterna que comprende todos los libros:

*la vasta biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira [...] Muy pronto — dice— los literatos no se preguntarán, '¿qué libro escribiré?', sino '¿cuál libro?'.*

Para esta comunicación, voy a considerar la cuestión de la no repetición y de la combinatoria de textos, primeramente en el relato «La biblioteca de Babel», haciendo hincapié en los principales aspectos hermenéuticos que se desprenden de él. Luego, me referiré a la concepción de la creación y de la interpretación en el cuento «El caballero Gluck», del escritor romántico alemán E. T. Hoffmann,

publicado en 1809. Enseguida, abordaremos los aspectos epistemológicos de esta concepción tal como se presentan en la *Hermenéutica* de Friedrich Schleiermacher, publicada en 1819, y cómo se resuelven éstos en «Pierre Menard, autor del Quijote», de Borges. Desde nuestro punto de vista, Borges esboza en este último relato una teoría de la producción y de la recepción textual que se enfrenta, casi me atrevería a decir que explícitamente, con las concepciones románticas y, en especial, con los planteamientos de Friedrich Schleiermacher. Nuestra intención es la de hacer un estudio comparativo de textos separados por más de un siglo, pero cuyas estrechas interrelaciones se hacen visibles en el acto de su lectura conjunta.

### La búsqueda imposible

*Perecer en búsqueda del conocimiento absoluto  
bien podría formar parte del fundamento del ser.*  
F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*.

En el relato «La biblioteca de Babel», la búsqueda del libro de los Libros, aquel que es «la cifra y el compendio perfecto de todos los demás» se convierte, en la disposición laberíntica, en la búsqueda imposible del Saber de los saberes, aquel que los comprendería a todos. La biblioteca es un conjunto fuertemente ordenado y organizado de manera geométrica, pero los humanos, al no conocer su principio de orden, la perciben como un caos. La división está marcada por diferencias infinitesimales, y los laberintos nos hacen pensar en los saberes, ordenados en disciplinas que no se encuentran jamás y que, en lugar de guiar, extravían<sup>1</sup>.

La biblioteca (como metáfora del universo), al ser el resultado de una combinatoria casi infinita, está constituida de libros (de saberes) que reenvían siempre a otros. En nuestra opinión, Borges asume aquí la misma posición de Nietzsche, para quien «las leyes de la naturaleza» no reenvían a una realidad sino que, a lo sumo, no serían más que convenciones, falsificaciones, representaciones, en suma, interpretaciones, en un juego incesante de reenvío de las unas a las otras. Tanto para Nietzsche como para Borges la certidumbre del conocimiento no puede alcanzarse jamás. Si el primero niega que haya una sola manera de interpretar el universo, el segundo habla de un Libro —suma de todos los libros y de todos

1. Esta es la profunda crítica que Borges formula a propósito del positivismo y de sus consecuencias sobre el desarrollo de las ciencias.

los conocimientos— al que sólo a una instancia divina podría tener acceso; si el primero, Nietzsche, define el arte de interpretar como el gozo de las interpretaciones infinitas, el segundo, Borges, propone la multiplicidad de las combinaciones y de las interreferencias en la escritura y en la lectura.

En la biblioteca existe una identidad esencial, en la medida en que «todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto»; pero, al mismo tiempo, cada libro es profundamente diferente de los otros, pues «no hay, en la vasta biblioteca, dos libros idénticos». Incluso en la propia materialidad del libro, en la edición de un mismo volumen, es posible encontrar pequeñas diferencias, detalles que hacen que cada ejemplar sea algo único. Y la presencia de estos pequeños detalles abren una posibilidad infinita de bifurcaciones para la interpretación, puesto que no existe la posibilidad de que un libro se repita. El conocimiento absoluto, esto es, el conocimiento de lo que está en el origen, no sería más que una ilusión, porque no hay significado original. Esta idea también se encuentra presente en «Pierre Menard, autor del Quijote», en el que la historia no se define como búsqueda de la realidad sino como su origen; así, la verdad histórica no es aquello que sucedió, sino aquello que nosotros pensamos que sucedió, esto es, un saber discursivo. Discurso, pues, que funda aquello de lo que él habla y la imposibilidad de llegar al origen de éste, que sería la realidad misma. No hay, entonces, historia definitiva, porque si la historia es efectivamente de naturaleza discursiva, ella cambia según la mirada de aquel que la lee o de aquel que la escribe. «Cambiamos incesantemente y es dable afirmar que cada lectura de un libro, que cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renuevan el texto. Es el cambiante río de Heráclito»<sup>2</sup>. Esta es la tesis en que se sustenta el «Pierre Menard» y muchos otros textos de Borges. A este propósito, vale la pena recordar las palabras de Foucault cuando escribe que la interpretación es el acto fundador de lo que se dice y de lo que puede ser dicho de los fenómenos de la realidad<sup>3</sup>.

### La concepción romántica. Creación e interpretación en Hoffmann

Una idea bastante extendida entre los escritores románticos del siglo XIX, entre ellos E. T. A. Hoffmann (1776-1822), consistía en considerar la obra de arte como el resultado de un momento privilegiado de inspiración y, a causa de ello,

2. Jorge Luis Borges, *Siete noches* (Fondo de Cultura Económica, 1982) 27.

3. Michel Foucault. «Nietzsche, Freud, Marx», *Cahiers de Royaumont. Philosophie*, 6 (1967) 190.

irrepetible. Veamos a continuación cómo se presenta la problemática de la interpretación en el relato «El caballero Gluck»<sup>4</sup>. Para Hoffmann, el momento de creación se origina en una experiencia inefable, ya que sólo los verdaderos compositores «logran salir de su sueño, se levantan, atraviesan el reino de los ensueños y alcanzan la Verdad. Es el momento supremo: es el contacto con lo Eterno, con lo Inefable»<sup>5</sup>. Experiencia única en la medida en que la creación se lleva a cabo en un momento de abandono, de éxtasis durante el cual el compositor no tiene conciencia de sí, puesto que él se encuentra en el «reino de los sueños», único camino para entrar en contacto con la Verdad, lo Eterno, lo Inefable, como condición para la creación. Pero al propio protagonista -compositor de una ópera- le es imposible no interpretar su propia obra sin crear, en el mismo momento de la interpretación, una obra diferente. Incluso efectuada por el propio autor de la partitura musical, la interpretación produce cambios, modificaciones, nuevos giros. La interpretación —en este caso en el sentido de ejecución— se torna en una recreación, puesto que las emociones del intérprete se constituyen en parte integrante de la obra interpretada. En el momento de interpretar su propia música, Gluck mismo la modifica<sup>6</sup>. Sin embargo, a pesar de las modificaciones, se puede reconocer en la interpretación la escena de la ópera compuesta por Gluck. He ahí la paradoja de la diferencia y de la identidad: la interpretación es, al mismo tiempo, afirmación y negación. En un mismo movimiento, partitura e interpretación se corresponden y no se corresponden.

*Luego, [el intérprete] tocó maravillosa y magistralmente, en todos sus acordes, el majestuoso tempo di marcia con que comienza la obertura, y ello de una manera casi totalmente conforme con el original. El allegro, sin embargo, apenas si se relacionaba con las ideas principales de Gluck. Él [el intérprete] introdujo tantas variaciones nuevas y geniales que mi sorpresa no terminaba de crecer*<sup>7</sup>.

4. Todas las citas provienen de la traducción francesa, *Le chevalier Gluck*, de la edición *Contes fantastiques* (Flammarion, 1979). En todos los casos, la traducción es nuestra (A.Ch.).
5. E. T. Hoffmann, *Contes fantastiques* (Flammarion, 1979) 30.
6. En este sentido, estamos plenamente de acuerdo con Hans-Georg Gadamer cuando escribe que «bien sea que se trate de la poesía o de la composición musical, que acceden por medio de la ejecución a la presencia mímica, toda ejecución, no obstante, debe agregar su acento propio. En este sentido, la diferencia con la acentuación demostrativa con fines didácticos no es tan grande. Toda ejecución es interpretación. En toda interpretación hay una sobre iluminación, *Vérité et méthode* (Seuil, 1976) 248 (traducción nuestra, A.Ch.).
7. Hoffmann, *Contes fantastiques*, 38.

El intérprete/autor se sitúa a medio camino entre la identidad y la diferencia; hay identidad, justamente, en el reconocimiento de un original que está en la base de la *performance*, esto es, la interpretación corresponde a un original, pero al mismo tiempo ya es otra cosa. No obstante, Gluck se queja del hecho de que sus piezas no son interpretadas respetuosamente según lo que ellas sugieren; dicho de otro modo, que son interpretadas de un modo que traiciona, según él, lo que el original permite: «¿Acaso el compositor ha escrito la obertura distraídamente, para que no importa quien la interprete como y donde quiera, como si sólo se tratara de un fragmento para trompeta?»<sup>8</sup>.

El protagonista reivindica la necesidad de que la diferencia respete la identidad, en el sentido de que no debe alejarse hasta el punto de que ya no pueda reconocerse el texto original, esto es, de las posibilidades de interpretación que un texto permite, y fuera de las cuales el texto ya no es reconocible.

### Interpretar en Schleiermacher y leer en Borges

Sobre un verso cuya estructura gramatical no presenta ninguna ambigüedad, pueden articularse dos lecturas absolutamente coherentes, pero también absolutamente incompatibles, Paul de Man, *Alegorías de la lectura*.

La *Hermenéutica* de Friedrich Schleiermacher (1768-1834) apareció por primera vez publicada en Alemania en 1819, pero como afirma Jean Starobinski, volver hoy los ojos a Schleiermacher no es de ninguna manera un capricho de curiosidad erudita; al contrario, es encontrar el origen mismo de las ambiciones modernas del conocimiento histórico y cultural<sup>9</sup>. En efecto, Schleiermacher es uno de los principales fundadores de la hermenéutica moderna y el interés que hoy manifestamos por su trabajo se explica, fundamentalmente, por la claridad teórica con la que él supo presentar el problema de la interpretación en el cuadro de una posición romántica a inicios del siglo XIX, pero que incluso hoy tiene resonancias en las concepciones sobre la creación artística.

Sin embargo, en esta ocasión vamos a referirnos a lo que nos parece que son los límites de la hermenéutica en el contexto romántico de Schleiermacher, para quien el éxito del trabajo hermenéutico reside en la capacidad del herme-

8. Hoffmann, *Contes fantastiques*, 34.
9. Jean Starobinski, «L'art de comprendre», prefacio a la edición belga de F. Schleiermacher, *Hermenéutica* (Labor et Fides, 1987) 11.

neuta en lograr una verdadera comunión de alma con el escritor, para luego estar en capacidad de reproducir la «actividad interior» de éste en el momento de la creación: «La tarea del hermeneuta consiste en reconstituir del modo más perfecto posible el desarrollo interior de la actividad del escritor en el momento en que éste compone su obra»<sup>10</sup>.

De ese modo, el hermeneuta sería aquel que puede comprender la obra incluso mejor que el autor mismo, puesto que algunos de los procesos creativos se producen inconscientemente; el lado psicológico del trabajo hermenéutico consistiría, justamente, en desvelar, en echar luz sobre esos procesos. Así, el hermeneuta estaría en capacidad de ocupar el lugar del autor frente al texto y podría, al mismo tiempo, superar las limitaciones que habría sufrido el autor, a causa del trabajo inconsciente de escritura. Esta inconsciencia se originaría en el hecho de que el autor, al momento de escribir, no puede tomar distancia en relación con su trabajo y utiliza la lengua de un modo que le es completamente natural, incluso irreflexivo: «El problema se podría expresar de la manera siguiente: en primer lugar, «comprender el discurso tan bien como el autor y luego mejor que éste». Como nosotros no tenemos un conocimiento inmediato de lo que hay en él, debemos intentar llevar a la conciencia todo aquello que para él fue inconsciente, salvo en lo que, por su propia reflexión, el autor pudo convertirse en su propio lector.

Por su parte, el narrador de «Pierre Menard» afirma que éste tuvo dos razones para emprender su trabajo de escritura; la primera, la encontró en un fragmento filológico de Novalis, donde éste esboza la idea romántica de la total identificación con el autor:

*Dos textos de valor desigual inspiraron la empresa. Uno es aquel fragmento filológico de Novalis —el que lleva el número 2005 en la edición de Dresden— que esboza el tema de la total identificación con un autor determinado*<sup>11</sup>.

Esta alusión nos conduce, de manera sorprendente, a los términos mismos con que Schleiermacher describe la tarea psicológica que el hermeneuta debe llevar a cabo paralelamente al trabajo filológico: «una certidumbre, más bien intuitiva, que consiste en que el intérprete se introduzca, tanto como le sea posible, en el estado de espíritu total del escritor»<sup>12</sup>.

10. Schleiermacher, *Herméneutique*, 186. En todos los casos, la traducción es nuestra (A. Ch).  
11. Borges, *Obras completas* (Emecé Editores, 1974) 51.  
12. Schleiermacher, *Herméneutique*, 182.

El intérprete debe no solamente tener la competencia lingüística suficiente para comprender el texto, sino que también tendría que convertirse en un desvelador de las motivaciones inconscientes del autor mismo, esto es, en una especie de supra-autor. Schleiermacher entiende por objetividad el trabajo hermenéutico que se hace sobre la base de un conocimiento erudito, total de la lengua en la que el autor ha escrito su texto, así como el conocimiento histórico suficiente de las condiciones de la época en que el texto fue producido: «El conocimiento del autor mismo y de su tiempo, de su cultura y de su tipo de ocupación, así como el conocimiento de su uso de la lengua»<sup>13</sup>. Este texto no puede dejar de recordarnos, una vez más, el texto de Borges cuando el narrador, tomando una distancia irónica, describe sarcásticamente el método inicial analizado por Menard para llevar adelante su empresa:

*El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes*<sup>14</sup>.

La labor del hermeneuta tendría como fin el reconstituir de la manera más perfecta posible el desarrollo interior de la actividad de composición del escritor, y sólo en la medida en que llegue a alcanzar este grado de identificación, de empatía, el intérprete estaría en capacidad de determinar el sentido del texto. Más arriba ya hemos señalado la ironía con la que el narrador del relato de Borges se refiere a este método de identificación con el autor. La ironía se hace aún más evidente cuando Borges escribe:

*Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo diecisiete) pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible! dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante. Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo -por consiguiente, menos interesante- que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard*<sup>15</sup>.

13. Schleiermacher, *Herméneutique*, 120.  
14. Borges, *Obras completas*, 53.  
15. Borges, *Obras completas*, 53.

Si lo que busca la hermenéutica romántica es la reconstitución del sentido original del texto, es precisamente eso lo que la hermenéutica borgesiana ironiza y considera sin mayor interés.

### Los interdiscursos como componentes del nuevo texto

Borges propone las operaciones de escritura y de lectura no sólo como *reconstituidoras*, sino como *productoras* del sentido. De ese modo, el escritor no puede escribir sin dejar de incorporar toda su experiencia de lector; por su parte, el lector no puede leer sin incorporar en esta operación su propia experiencia y sus conocimientos, elementos que marcan una distancia —frente al texto— que no puede ser dejada de lado. Es la «manera menardiana» de leer y de escribir.

En uno de sus ensayos, «La fruición literaria» (1927), Borges examina una metáfora sobre el fuego como si ésta misma hubiera sido elaborada por un poeta contemporáneo, por un poeta chino o siamés de la antigüedad, por un testigo de un incendio, o por Esquilo. Borges muestra que nosotros juzgamos la metáfora de manera diferente según el contexto literario en que la ubiquemos<sup>16</sup>. Es, pues, el contexto de ubicación y de recepción lo que determina la comprensión y modifica el sentido del texto. El propósito de Menard es situar el *Quijote* en una esfera de sentido distinta a la de la época de Cervantes. Es la misma idea que encontraremos más tarde en Hans-Georg Gadamer, y que separa radicalmente a éste de Schleiermacher y en general de la hermenéutica romántica:

*repetir no puede ser tomado en un sentido absolutamente estricto. No se trata de un reenvío a un primer original en el que se encuentra algo ya dicho en cuanto tal. Comprender por medio de la lectura no es repetir algo del pasado, sino participar de un sentido presente<sup>17</sup>.*

La referencia a un lector original, así como la referencia al sentido querido por el autor, no parecen sino provenir de una regla hermenéutica e histórica muy rudimentaria, que no puede de ninguna manera limitar el horizonte de sentido de los textos. Lo que la escritura ha fijado logra desprenderse de la contingencia de su origen y de su autor y se libera positivamente para establecer una nueva relación<sup>18</sup>.

16. Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. Biografía literaria* (Gallimard, 1983) 387.

17. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode* (Seuil, 1976) 239. Gadamer considera que la orientación psicológica que Schleiermacher introdujo en la hermenéutica bloqueó el acceso a la dimensión propiamente histórica del fenómeno hermenéutico.

18. Gadamer, *Vérité et méthode*, 243.

En resumen, la tarea de lectura que el texto de Borges propone, alcanza la dimensión de una negación de los métodos de lectura clásicos, y en particular de las tesis avanzadas por la hermenéutica romántica de Schleiermacher. El paradigma de la lectura, así como de la escritura que encontramos en los textos de Borges es, justamente, el de la descentralización del sentido. Esta idea es capital en Borges, para quien la multiplicidad textual es más bien la consecuencia —y el origen— de toda operación interpretativa, de toda lectura, marcada fatalmente por una búsqueda vana de la centralidad del sentido. Cambio y permanencia, nueva vida, renovación de los textos gracias a la *intervención* de los lectores; esto es lo que, justamente, permitirá a los textos sobrevivir a su contingencia histórica.