

HERMENÉUTICA Y LITERATURA EN BORGES*

PALOMO GARCÍA, Carmen
I.E.S. Ruradia (Rus, Jaén)
carmen.palomo@gmail.com

Fecha de recepción:
30 de noviembre de 2009
Fecha de aceptación:
11 de enero de 2010

RESUMEN: Este artículo se centra en la crítica literaria y hermenéutica de Borges. El origen de sus grandes reflexiones es el sentido con sus grandes tropos (la metáfora, el símbolo y la alegoría) así como cuestiones relativas a la intertextualidad, la tradición literaria, la Cábala y la traducción. Según el autor, el lenguaje tiene la capacidad de significar pero necesita ser interpretado. El texto no es un mero objeto verbal, sino un objeto que necesita ser interpretado. Esto se traduce en un proceso por el cual quien escribe y quien lee se necesitan mutuamente.

PALABRAS CLAVE: Borges, crítica literaria, tropos, intertextualidad, tradición literaria, Cábala, traducción, sentido, interpretación.

ABSTRACT: This article analyses Borges's literary and hermeneutical theories. The central topic for the author is 'meaning' and thus he interrogates topics such as metaphor, symbol, allegory, intertextuality, literary tradition, Kabbalah and translation. According to Borges, language has the capacity to signify but it must be interpreted. The text is not a simply linguistic object but an object that needs to be understood. This means that the writer and the reader are on the same path: both need each other.

KEYWORDS: Borges, literary theory, metaphor, symbol, allegory, intertextuality, literary tradition, Kabbalah, translation, meaning, interpretation

* Este trabajo ha sido realizado para el curso «Teoría de la interpretación de los textos», dentro del Programa de Tercer Ciclo de Filología Española de la U.N.E.D.

INTRODUCCIÓN

*La única forma posible de mi destino
es una forma literaria*

(Borges en BARNATÁN, 1978: 91)

Jorge Luis Borges, una de las más fuertes personalidades literarias de las letras latinoamericanas, es conocido especialmente por sus ensayos, género que le reportó el reconocimiento universal por su gran solidez intelectual y un estilo absolutamente lírico a la vez que distanciado:

Yo soy un lector hedónico; la lectura histórica puede ser necesaria para un comentario crítico, pero lo único que se debe pedir a los libros (...) es el placer y eso es lo más importante que la literatura puede darnos (Vázquez, 1999: 291).

Placer que el autor nos permite compartir y disfrutar en sus páginas. En este sentido, sus ensayos son un conjunto muy amplio en el que se entremezclan vastos conocimientos, mundos reflejos de potentes metáforas y enriquecedoras perspectivas tejidas y destejidas desde una técnica ensayística absolutamente personal.

Entre las cuestiones sobre las que reflexionaremos se encuentran la literatura, la retórica, la intertextualidad, la lectura, la hermenéutica cabalística, la plurisignificación, la traducción, entre otros, a propósito del profundo conocimiento de Borges de las teorías lingüísticas y literarias. De hecho, buena parte de sus ensayos (dejando de un lado los metafísicos y teológicos) se centran plenamente en la crítica y teoría literaria aportando profusas opiniones sobre obras y escritores, recursos poéticos y tradiciones literarias. En este sentido, apunta Rodríguez:

Una consideración sumaria de los trabajos críticos de Borges demuestra que a través del análisis de obras ajenas, de problemas generales, de estética, de discusiones filosóficas, Borges busca orientarse en su propio laberinto (Rodríguez, 1964: 413).

En otras palabras, el lenguaje, en su más amplia concepción, le sirve a Borges para reflexionar profundamente sobre la interpretación y el sentido; sobre la

capacidad del lenguaje para significar así como sobre la facultad de quien escribe para rebasar sus límites y crear en la mente de quien lee realidades nuevas. De este modo, Borges comparte con Gadamer la idea de que la literatura es un diálogo ejercido a través de la lectura en el que el lector/a es parte fundamental e indispensable para la creación de sentido e intención en el texto.

Por ello, los ensayos borgeanos son un continuo diálogo con los textos, un camino por el que recorrer, de la mano, literatura y hermenéutica. Dicho de otro modo, Borges habla desde su propia necesidad como autor de hacer frente a la teoría literaria, es decir, su necesidad de ahondar en la literatura viene precedida de otra necesidad: la conciliación con la herramienta creadora, el lenguaje, y con el fruto de la misma, la interpretación de los textos.

Este acercamiento a la hermenéutica borgiana está dividido en diversos epígrafes. En primer lugar, se encuentran sus reflexiones sobre tres tropos: la metáfora, la alegoría y el símbolo. En segundo lugar, hemos incluido otras especulaciones hermenéuticas tales como la intertextualidad y la tradición literaria; la hermenéutica cabalística (fascinante reflexión sobre el sentido y la interpretación) y, por último, el valor de las traducciones.

Hemos utilizado para las citas la edición de Emecé de 1996 en cuatro volúmenes de Borges, que constituyen las obras completas, y que citaremos como *OC*. A ello se ha añadido el texto *Inquisiciones* en Alianza Editorial (1998) que, por expreso deseo del autor, no fue reeditado en los cuatro volúmenes arriba citados. Entre los libros de ensayos que se han utilizado se encuentran *Discusión* (1932), *Historia de la eternidad* (1936), *Otras inquisiciones* (1952), *Siete noches* (1980) y *Nueve ensayos dantescos* (1982).

2. LA METÁFORA

Si existe una figura retórica sobre la que Borges reflexiona profundamente es la metáfora, una de las más poderosas figuras semánticas en torno a la cual se ha desarrollado una amplia doctrina retórica-poética. Su gran importancia y valor en la

literatura y la teoría literaria viene del hecho de que, como advierte Mayoral, la característica más peculiar de la metáfora reside en «sus posibilidades prácticamente ilimitadas» (MAYORAL, 1994: 229) de expandir no sólo los límites del lenguaje sino también los del pensamiento.

Por ello, la metáfora comporta para Borges el origen de gran parte de sus reflexiones literarias y una de sus mayores aportaciones críticas convirtiéndose, en numerosísimas ocasiones, en principio y fin de sus profundas disquisiciones filológicas y hermenéuticas. Así lo hace en diversos artículos tales como «La metáfora», «Examen de metáforas», «Después de las imágenes», «Las Kenningar», «Menoscabo y grandeza de Quevedo», «Otra vez la metáfora», entre otros.

Es de sobra conocida la clasificación jakobsiana por la que los tropos que mudan la significación de las palabras son divididos en dos tipos: los que transfieren su significado por «relaciones de semejanza» (como en el caso de la metáfora, la hipérbole, la sinestesia, la ironía y la alegoría) o los que se basan en «relaciones de contigüidad» (metonimia, símbolo, sinécdoque, antonomasia y perífrasis). Sin embargo, la definición que ofrece Borges en «Examen de metáforas» (*Inquisiciones*, 1998) sobre esta figura es muy distinta. Afirma el autor que la metáfora nace del «ligazón entre dos conceptos distintos» como puede ser la unión de lo abstracto y lo concreto, lo visual y lo auditivo. No obstante, esta simpleza en la definición esconde un mundo infinito de posibilidades. Más aún, tan amplia y absoluta es la primacía de la metáfora para Borges que en «La esfera de Pascual» comienza con: «Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas» (Borges, *OC II*: 14) y concluye con «Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas» (Borges, *OC II*: 16). En otras palabras, Borges posiciona la metáfora como centro de toda creación y origen de un arte conceptual donde el ingenio de quien escribe y de quien lee son necesarios para este juego intelectual. En este sentido, quizá es posible establecer una conexión entre la postura borgiana y Riffaterre, pues Borges reconoce que es necesario una «competencia literaria» (aunque no expresada en estos términos) para que este juego sea satisfactorio, es decir, sin lectores/as competentes, la metáfora sería superficial.

Por otro lado, la metáfora no puede quedarse en mera combinación de palabras, ya que no revelaría nada nuevo. Por el contrario, la magia y virtud de la creación

metafórica reside en la revelación que proporciona una analogía inesperada, razón por la que se exige un gran conocimiento lingüístico y una poderosa inteligencia para establecer una figura retórica de este tipo. De este modo, el matiz para Borges reside en el intelecto y no en el lenguaje. Más aún, la relación con la inteligencia es para Borges tan obvia que le permite establecer en «Menoscabo y grandeza de Quevedo» que «la viabilidad de una metáfora es tan averiguable por la lógica como la de cualquier otra idea» (*Inquisiciones* 1998: 46). Además, puede llegar a ser tal la superación estética e intelectual que supone la creación de una metáfora que con ella, según Borges, se puede alcanzar la perfección. Dicho de otro modo, Borges sólo atiende al lado lógico de esta figura.

Continúa después en «La metáfora» explicando las diferentes valoraciones que ha recibido la metáfora a lo largo de la teoría literaria. Borges se posiciona del lado aristotélico y lo explica en los siguientes términos:

En el libro tercero de la Retórica, Aristóteles observó que toda metáfora surge de la intuición de una analogía entre cosas disímiles; Middleton Murry exige que la analogía sea real y que hasta entonces no haya sido notada (*Countries of the Mind*, II, 4). Aristóteles, como se ve, funda la metáfora sobre las cosas y no sobre el lenguaje; los tropos conservados por Snorri son (o parecen) resultados de un proceso mental, que no percibe analogías sino que combina palabras; alguno puede impresionar (cisne rojo, halcón de la sangre), pero nada revelan o comunican. Son, para de alguna manera decirlo, objetos verbales, puros e independientes como un cristal o como un anillo de plata (Borges, *OC I*: 382).

Para Borges, pues, la metáfora no es una combinación sin más de palabras (cuestión que sería, por lo tanto, del lenguaje) sino que ha de ser de «las cosas», es decir, de la realidad pensada por el autor. La metáfora para comunicar no puede ser un simple «objeto verbal» sino que ha de ser una intuición, una elaboración del pensamiento.

Una vez establecida la definición, Borges pasa a estudiar su origen y clasificación. Con respecto a su origen, insiste en que las metáforas no se inventan. Así lo afirma en su ensayo sobre Nathaniel Hawthorne:

No se quién la inventó; es quizá un error suponer que pueden inventarse metáforas. Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido siempre; las que aún podemos inventar son las falsas, las que no vale la pena inventar (Borges, OC II: 48).

Por ello el autor establece una extensa clasificación formulada en «Examen de metáforas» de las ya inventadas. Para Borges, cada metáfora «es referible a un arquetipo, del cual pueden deducirse a su vez pluralizados ejemplos» (BORGES, 1998: 81), que detallamos a continuación:

- a) la sustantivación de los conceptos abstractos (e.g.: «mas nos llevan los rigores / como el pampero a la arena»).
- b) la caracterización sutil de lo concreto (e.g.: «las hojas soñolientas y cansadas de sol»).
- c) la imagen que da espacio al tiempo (e.g.: «una última noche, angosta como un lecho, leñosa, rectangular y húmeda»).
- d) la imagen que da tiempo al espacio (e.g.: «los arco iris saltan hípicamente el desierto»).
- e) la imagen que niega una realidad al rebajarla (e.g.: «que pasados los siglos, horas fueron»).
- f) la imagen que multiplica el concepto para engrandecerlo (e.g.: «toda la charra multitud de un ocaso»).
- g) la imagen creada por una coincidencia de formas (e.g.: «los pájaros remando con las alas»).
- h) la imagen que une lo auditivo y lo visual (e.g.: «voz pintada, canto alado»).
- i) la imagen que sustantiva negaciones (e.g.: «habla el silencio allí»).

No obstante, se apresura a afirmar que el número de metáforas es ilimitado y que, de hecho, no se agotan puesto que cada una de ellas es un acto de creación, obra de una mente inteligente capaz de crear una relación nueva entre palabras. La razón por la que es posible que las metáforas no se agoten y que, a la vez, están ya todas creadas nace de la idea de que existen los citados arquetipos de metáforas. Concluye

así una reflexión de vital importancia para Borges: la metáfora transforma la herramienta –el lenguaje– con la que él crea el arte –la literatura.

3. LA ALEGORÍA

La segunda de las reflexiones que dedica Borges a los tropos se centra en la alegoría. De nuevo, la oposición realidad-lenguaje se vuelve operativa para Borges, hecho que permite la expansión del pensamiento a través de un tropo. Esta superación de la capacidad del lenguaje gracias a la alegoría es explicada así en «De las alegorías a las novelas»:

Puede haber diversos lenguajes que de algún modo correspondan a la inasible realidad; entre esos muchos, el de las alegorías y fábulas (Borges, *OC II*: 50).

Borges explica la importancia que ha tenido la alegoría en la teoría literaria ya que con su abandono fue posible el surgimiento de las novelas. Para el autor, este proceso que va de la alegoría a la novela es posible gracias a la des-nominalización. La alegoría –en palabras de Borges, «fábula de abstracciones»– poco a poco, se fue refiriendo a la realidad más concreta pasando a ser, finalmente, una novela –en sus propias palabras, «fábula de individuos». De otro modo, la oposición que siempre ha existido entre el nominalismo y el realismo, entre lo universal y lo concreto, se terminó resolviendo, según apunta el autor, en una referencia a la realidad alejada de toda abstracción en la que la alegoría apenas tenía cabida; en una manera de sentir que ya no tiene lugar porque no existe el auditorio capaz de pensar y descifrar esta creación.

No obstante, la alegoría ha recibido diversas valoraciones y Borges se propone estudiar las posturas de Chesterton y Croce al respecto. Por un lado, el primero valora positivamente la alegoría puesto que, como explica Borges,

declarado insuficiente el lenguaje, hay lugar para otros; la alegoría puede ser uno de ellos, como la arquitectura o la música. Está formado de palabras, pero no es un

lenguaje del lenguaje, un signo de otros signos, un laborioso y vano sinónimo (Borges, *OC II*: 123).

En otras palabras, la alegoría sería la forma de hacer significar al lenguaje más de lo que su finitud le permite, lo cual abre los signos a un significado más amplio de un modo similar a como lo hace la metáfora.

Por otro lado, Croce considera que la mezcla del contenido literal y el figurativo que se realiza en la alegoría es excesivamente enigmática. Borges se posiciona del lado de este último por considerar que «para todos nosotros, la alegoría es un error estético» (Borges, *OC II*: 122) ya que confunde lo literal y lo figurativo en una sola expresión dando lugar a una importante conclusión: las palabras en la alegoría dejan de ser meras equivalencias del mundo extralingüístico. La literatura abandona así, pues, la realidad para crear un mundo simbólico paralelo. En otras palabras, se convierte en un mero «objeto verbal» que reside exclusivamente en el nivel del lenguaje y no en el de las cosas.

4. EL SÍMBOLO

Por último, incluimos en estas reflexiones sobre los tropos el del símbolo, a pesar de que Borges no reflexiona específicamente sobre esta figura del mismo modo que hacía con la metáfora o la alegoría. Sin embargo, gran parte de la vasta bibliografía sobre la literatura borgiana nace del intento de descifrar el significado último de sus símbolos. Por ello esta reflexión sobre el símbolo y Borges nos servirá para conocer la aplicación práctica y las consecuencias teóricas para la hermenéutica del símbolo como tropo.

En primer lugar, el símbolo, como representación de un concepto o idea percibido por al menos uno de los sentidos, constituye para Borges un concepto básico, pues le permite expresar un pensamiento o idea, más o menos abstracta, estableciendo la semejanza, real o imaginada, con lo significado. El lenguaje tiene la capacidad de transformar simbólicamente la realidad y Borges utiliza el lenguaje para convertir su mundo en un juego de símbolos creados gracias a una percepción

de la realidad tan sobresaliente que ha fijado algunos imborrables para el lector como el laberinto o la brújula.

Si afirmaba Aristóteles que no se piensa sin imágenes, podríamos añadir que Borges tampoco lo hace sin el símbolo, que es su sustituto. En otras palabras, no es posible pensar sin imágenes ni imaginar la comprensión de muchos textos sin un profundo conocimiento de los símbolos. No obstante, como afirma Borges:

La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo. Ello debe ocurrir, además, de un modo evanescente y modesto, casi a despecho del autor; éste debe aparecer ignorante de todo simbolismo (Borges, *OC II*, 76).

En este sentido, el símbolo se convierte en un elemento plurisignificativo en el texto que permite una infinita recombinación de estrategias hermenéuticas capaces de elaborar significados posibles a esta figura. Por todo ello, Borges, profundo conocedor de esta habilidad de los símbolos para significar, convierte gran parte de sus narraciones en símbolos. Como afirma Cordua:

El símbolo permite mudar la experiencia en palabra transformada llena de un significado que no se agota en sí mismo y que permite múltiples interpretaciones. En otras palabras, el símbolo no se agota con la interpretación, sino que el símbolo resiste la interpretación pues es absolutamente ambiguo (Cordua: en línea).

En otras palabras, la obra se abre a cada uno de los lectores en una posibilidad infinita de lecturas. Este es el comienzo de su más profunda reflexión sobre la creación de sentido, sobre la que investiga ampliamente en varios de los ensayos que trataremos a continuación.

5. LA INTERTEXTUALIDAD Y LA TRADICIÓN LITERARIA

La intertextualidad, reflexión paralela a la de la originalidad y la tradición literaria en los textos, plantea a Borges una cuestión de la que no podía mantenerse al margen, ya que el sentido de muchos textos tiene su origen en las lecturas previas a los que ellos mismos se refieren, es decir, a la permanencia de las ideas en la literatura.

El primero de sus ensayos referido a esta cuestión es el titulado «Pierre Menard, autor del Quijote», donde reflexiona sobre la lectura y su relación con la intertextualidad. En este trabajo, Borges describe como las creaciones quijotescas de Cervantes y Menard son absolutamente diferentes a pesar de que la obra del segundo podría ser considerada un plagio de la primera. Sin embargo, Borges encuentra que la creación de Menard es una reelaboración sobre el clásico del primero y que forma otro texto independiente, absolutamente original e «infinitamente más rico» (OC I: 449). La razón por la que esto es posible reside en el hecho de que Menard no parte de la realidad sino de la literatura, lo cual permite no solo que el hipotexto supere a la banal realidad sino que además sólo sea el origen del mismo:

He reflexionado que es lícito ver en el Quijote «final» una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros –tenues pero no indescifrables– de la «previa» escritura de nuestro amigo (Borges, OC I: 450).

Esta afirmación implica la negación de cualquier tipo de repetición o mimesis, ya que, al ser las obras recreadas en otro contexto y en otro momento histórico/cultural (fruto de una lectura diferente), permite el surgimiento siempre de una obra nueva. De este modo, Borges niega la relación entre el hipotexto y el hipertexto al considerar ambos textos como textos únicos dado que la referencia al Quijote cervantino no existe pues el significado ha cambiado con el transcurrir del tiempo. Esto supone que podríamos hablar del Espíritu, de la conciencia colectiva de Jung dictando obras imperecederas y continuas en las mentes creadoras; es decir, diferentes voces humanas bebiendo de una fuente común. Como afirma Cordua:

Borges manifiesta la idea de la continuidad de una única voz literaria, manifestada en numerosos sujetos pero que refiere a una única voz universal, la del ser humano (Cordua: en línea).

Borges en «La flor de Coleridge» continúa con esta disquisición:

Hacia 1938, Paul Valéry escribió: 'La historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor'. No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación; en 1844, en el pueblo de Concord, otro de sus amanuenses había anotado: 'Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente' (Emerson: *Essays*, 2, VIII). Veinte años antes, Shelley dictaminó que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe (*A defense of poetry*, 1821) (Borges, *OC II*: 17).

De este modo, Borges se apoya en tres grandes pensadores para probar su tesis de que todos los autores son un solo autor, lo que significa que la literatura es esencial y no lo son los individuos. Todo ello sin olvidar que algunos autores consiguen permanecer infinitamente en la mente de los lectores y superar sus circunstancias históricas.

En otro de sus ensayos, «Kafka y sus precursores», Borges reflexiona sobre la recepción de los textos afirmando que siempre se leen los textos de manera distinta a como fueron escritos debido a la diferente situación pragmática, cultural o histórica del momento de la creación. Por ello, quienes escriben, lectores/as de otros textos, pueden llegar a hacer suyos textos otros textos quedando, así, la cuestión de la intertextualidad realzada y la de la originalidad, mitigada. Así afirma:

En el vocabulario crítico, la palabra «precursor» es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del

pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres (Borges, *OC II*: 89).

Esta es la razón por la que Borges no comparte la admiración de la crítica por descubrir continuidad entre quienes escriben (y lo que se deben mutuamente) ya que cada autor/a rehace historias que le precedieron. En este sentido, en su «Acercamiento a Almotasin» afirma que:

Se entiende que es honroso que un libro actual derive de uno antiguo: ya que a nadie le gusta (como dijo Johnson) deber nada a sus contemporáneos. Los repetidos e insignificantes contactos del *Ulises* de Joyce con la *Odisea* homérica siguen escuchando –nunca sabré por qué– la atolondrada admiración de la crítica (Borges, *OC I*: 417).

En este pasaje, Borges deja ver su escepticismo hacia las influencias literarias apartándolas, además, de todo halo renovador o inteligente. En este sentido, quizá podríamos afirmar que el autor niega la importancia de la comparatística entre autores/as como campo de estudio de las influencias o reelaboración de modelos así como a la recepción de la tradición literaria. Por eso mismo, Borges rechaza la crítica que crea rivalidades entre quienes escriben afirmando exclusivamente la supremacía de uno de ellos por su originalidad y negando los valores literarios del resto. En «Sir Thomas Browne» (de *Inquisiciones*) afirma:

Hay una crítica idolátrica y torpe que, sin saberlo, personaliza en ciertos individuos los tiempos y lo resuelve todo en imaginarias discordias entre el aislado semidiós que destaca y sus contemporáneos o maestros, siempre remisos en confesar su milagro (Borges, 1998: 40).

Es decir, para Borges la idea de que existe un autor original es bastante simple e inocente y, además, nace de una crítica que sólo busca crear universos paralelos inexistentes y encontrar conexiones absurdas entre tradición y plagio. Olvidan, pues, que quien escribe recrea y ha leído otros textos literarios que, por lo tanto, le han servido para crear un universo literario propio. Así lo establece Borges en su narración «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», donde evoca la posibilidad de que exista un

universo compuesto por infinitos libros que remiten a otros en una cadena interminable, un laberinto inmenso de sentidos:

En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obras de un solo autor, que es intemporal y es anónimo (Borges, *OC I*: 439).

En este sentido, para Borges el plagio no existe ya que no es posible la originalidad. Los textos cambiarán porque las interpretaciones serán diferentes a lo largo de las sucesivas generaciones de lectores/as que se enfrentarán al texto de manera diferente. Por ello, leerán textos diferentes gracias a sus distintos momentos históricos y a la hermenéutica de la que hagan uso.

De este modo, podríamos entender que, aunque Borges niega cualquier valor a la comparatística entre quienes escriben, sí considera de valor la comparatística temática, pues ésta permitiría descubrir el fondo común, las coincidencias e influencias universales. Esta investigación literaria permitiría dimensionar la obra en la tradición literaria más amplia, superando el nivel más inmediato de la obra de arte y haciéndola universal y anónima, lo que la invalida para el plagio. Así lo explica en «La flor de Coleridge», donde afirma que:

quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia. Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre (Borges, *OC II*: 19).

La literatura se convierte, pues, en un juego de memoria de las diversas tradiciones literarias. La literatura nace de la memoria colectiva y precede a cada autor y a cada obra que se pone en marcha con la lectura. Esta lectura, como ya hemos advertido, condicionada personal e históricamente, reelabora un nuevo texto de la tradición literaria. Genette lo explica en los siguientes términos: «El sentido de los libros está delante de ellos y no detrás, está en nosotros» (ALAZRAKI, 1984: 209),

hecho que permite una recreación constante del significado del mismo y una tarea infinita en su interpretación. En otras palabras, la recreación es constante porque la memoria es infinita y pertenece a todos los seres humanos que precedieron a cualquier libro. A ello se une que, como explica Genette:

Es que para Borges, como para Valéry, el autor de una obra no detenta y no ejerce sobre ella ningún privilegio, la obra pertenece desde su nacimiento (y tal vez antes) al dominio público, y vive sólo de sus innumerables relaciones con las otras obras en el espacio sin fronteras de la lectura. Ninguna obra es original, porque 'el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitada' (ALAZRAKI, 1984: 208).

En otras palabras, la literatura existe y perdura con la infinita relectura de las obras creadas y no es posible ninguna otra realidad puesto que, como ocurrió con las metáforas, todo pertenece al acervo común. La conclusión última de esta afirmación reside en que Borges desmonta cualquier teoría sobre la originalidad en los textos. No en vano, en una entrevista concedida a Vázquez declara que «los contemporáneos estamos escribiendo todos el mismo libro» (VÁZQUEZ, 1996: 450).

Por otro lado, y continuando con esta idea, para Borges el proceso de la lectura encierra la clave de la comunicación literaria dado que el autor centra su atención en la relación lectura-escritura como consustancial a su labor artística. Así lo explica en el prólogo de *Elogio de la sombra*:

Un volumen, en sí, no es un hecho estético, es un objeto físico entre otros; el hecho estético sólo puede ocurrir cuando lo escriben o lo leen (Borges, *OC II*: 353).

Así, coloca Borges a quien lee y a quien escribe en posiciones paralelas y absolutamente vinculantes para la construcción de sentido. Resuelve el autor, pues, uno de las más debatidas cuestiones de hermenéutica: la recepción de los textos. Borges se posiciona del lado de la teoría de la recepción al considerar al receptor no como un mero destinatario pasivo sino como un activo participante en el proceso de elaboración de sentido. Esto supone que quien lee es absolutamente necesario para rellenar los huecos de sentido que deja abiertos el texto. En otras palabras, teniendo

en cuenta la afirmación gadameriana de que el pensamiento es siempre histórico y, por lo tanto, personal e interior, el sentido de un texto tiene un momento histórico y cambia con cada lector/a, lo que hace renacer la obra en cada lectura. En este sentido, también para Borges, el texto acoge a multitud de lectores y, consiguientemente, de lecturas. No obstante, como explica Selden:

La fusión de los horizontes, no es según parece, la unión total de todos los puntos de vista que pueden haber surgido sino sólo la de aquellos que para el sentido hermenéutico del crítico aparecen como parte de la gradualmente emergente totalidad de sentido y conforma la verdadera unidad del texto (SELDEN, 1993: 139).

Esta matización es necesaria para no convertir lo hermenéutico en una simple acumulación de interpretaciones libres que se alejan completamente del texto. Esto no nos puede hacer olvidar, por otro lado, que los libros tienen infinidad de lecturas, tantas como lectores se acercan a él. Cada una de nuestras lecturas modifican sustancialmente o ligeramente lo que leemos no existiendo, pues, un único sentido en el texto sino que éste se crea con la lectura, lo que permite, así, que cada obra sea «enriquecida por cada generación de lectores» (Borges, *OC III*: 207).

6. LA HERMENÉUTICA CABALÍSTICA

Muy relacionado con la anterior crítica borgiana del símbolo y la alegoría se sitúan las disquisiciones del autor sobre el sentido de la hermenéutica cabalística en su relación con la interpretación y el sentido. La primera relación de Borges con la Cábala surgió con la lectura de *El Golem* de Gustav Meyrink en Ginebra y su posterior encuentro con compañeros de Bachillerato judíos. Más tarde, en Jerusalén, conoció a Scholem, uno de los más importantes conocedores de la cábala y de los procedimientos hermenéuticos de la misma. Como explica Barnatán:

El descubrimiento de la Cábala fue fundamental para completar el concepto borgeano del hombre y la creación y, por ende, del creador y su obra (Barnatán, 1984: 54).

Pero ¿qué puede interesar a Borges de un procedimiento hermenéutico que es, o parece ser, aleatorio a pesar de ser absolutamente contrario al azar y destinado, justamente, a demostrar la existencia de Dios? Como él mismo explica en una de sus primeras disquisiciones sobre la cuestión, «Una vindicación de la Cábala», es la cuestión del sentido y la interpretación, aplicado a uno de los movimientos místicos más poderosos, lo que más le interesa. Así lo explica: «no quiero vindicar la doctrina, sino los procedimientos hermenéuticos o criptográficos que a ella conducen» (Borges, *OC I*: 20), es decir, la lectura vertical, el *boustrophedon*, la sustitución de letras, o los valores numéricos de las letras en «ese preciso cumplimiento en el hombre de los propósitos literarios de Dios» (Borges, *OC I*: 20). En otras palabras, la búsqueda de la intención, del conocimiento, del sentir del autor/a del texto (llamémosle Dios) en su comunicación con el lector/a (llamémosle comunidad judía).

Posteriormente, en «El espejo de los enigmas» hace una interesante reflexión sobre el lenguaje de esta hermenéutica y los sentidos de la Sagrada Escritura considerando que ésta, además de su valor y sentido literal, contiene «un valor simbólico [que] no es irracional y no es antigua» (Borges, *OC II*: 99). De hecho, la Cábala le permite reflexionar a Borges sobre las implicaciones que tiene el hecho de que exista un libro sagrado en el que haya una sustitución criptográfica de cada letra y que permita infinitas interpretaciones pero todas ellas encaminadas a un único fin. Lo más llamativo para Borges de este método sagrado de interpretación radica, en primer lugar, en el hecho de que jamás dicho método es puesto en entredicho y, en segundo lugar, en que la posibilidad de que este método se aplicase a cualquier otro libro resultaría descabellada.

A ello se une una idea absolutamente poderosa que plantea en este ensayo: la posibilidad de un Dios dialogante con el ser humano a través de la escritura. Esta es cuestión de vital importancia para Borges por su relación con el proceso creador y la relación mundo-escritura. Por ello, el autor encuentra la necesidad de matizar las afirmaciones del gran estudioso Leon Bloy con respecto a este Dios:

Es dudoso que el mundo tenga sentido; es más dudoso aún que tenga doble y triple sentido, observará el incrédulo. Yo entiendo que así es; pero entiendo que el mundo jeroglífico postulado por Bloy es el que más conviene a la dignidad del Dios intelectual de los teólogos (Borges, *OC II*: 100).

Es decir, si partimos de la suposición de que Dios es Verdad, no sería extraño suponer que la Sagrada Escritura tendría sus mismos atributos. No obstante, esta relación es muy compleja ya que, como explica Fishburn, esto supondría que

detrás de cada signo está la voluntad divina dispuesta a ser escrutada. Para Borges, pues, la Cábala se convierte en una gigantesca metáfora donde poder interpretar un mundo simbólico. En otras palabras, el cabalismo es la única corriente de mística en la que el mayor interés reside en la interpretación y no en la unión con Dios (Fishburn: en línea).

Es, pues, la metáfora que reside en la hermenéutica cabalística la que fascina a Borges: la mutación del significado creada por una mente inteligente capaz de proponer ese complicado juego intelectual.

Por último, en «La Cábala» –recogido en *Siete noches*– vuelve Borges a reflexionar sobre el sentido de la hermenéutica como teoría del significado. En lo que se refiere a la Cábala esta interpretación va más allá ya que no se queda en el significado del texto como tal sino que indaga hasta en el significado que contienen sus letras. En otras palabras, la interpretación hermenéutica es máxima de modo tal que llega a detenerse hasta en el instrumento necesario para crear el significado. Cómo esto es posible es explicado por Borges en los siguientes términos:

La idea es ésta: el Pentateuco, la Torá, es un libro sagrado. Una inteligencia infinita ha condescendido a la tarea humana de redactar un libro (...). El Espíritu Santo condescendió a la literatura y escribió un libro. En ese libro, nada puede ser casual. En toda escritura humana hay algo casual (*OC III*: 269).

En este sentido, la importancia de los estudios cabalísticos en la teoría de la interpretación es extraordinaria pues este tipo de hermenéutica invalida la posición

por la que el sentido del texto es fruto de la interacción entre el texto y la libertad del lector. En otras palabras, en la Cábala se presupone al texto un significado establecido, un designio divino establecido en cada carácter de la Sagrada Escritura por lo que a quien lee sólo le queda la posibilidad desvelar o no el mensaje. Esto impide tener la libertad de significar otra cosa que, quizá, no hubiese previsto el autor.

Por ello, el diálogo que se establece en la actividad hermenéutica a través de la lectura, en palabras de Gadamer y, como también afirma Borges, es, especialmente, en la Cábala un diálogo dirigido hacia un sentido ya establecido. Si la literatura tiene infinitos significados, infinitos caminos/diálogos; por el contrario, la Cábala tiene una dirección exclusiva, aquella que, por analogía se establece hasta *Malkuth* (Reino).

Más aún, Steiner, uno de los mayores pensadores en este campo, explica que el método interpretativo cabalístico tiene su mayor valor e idiosincrasia en el hecho de que cada relectura de los textos bíblicos se hace con el fin de extraer de ellos un significado siempre distinto y cada vez más preciso. Esta posibilidad surge del hecho de que el texto se comprende en diversos niveles siendo sólo el superficial el inmediatamente accesible.

Sin embargo, la hermenéutica cabalística se diferencia del resto por su negación de las modernas teorías hermenéuticas que reflexionan sobre la recepción del texto actualizadas con cada lectura. Aquí es donde reside para Borges la fascinación por esta hermenéutica ya que al establecer ésta única verdad absoluta, a quien lee sólo le queda en su acercamiento al texto dos tipos de interpretaciones: una interpretación exegeta (capaz de vislumbrar las intenciones de quien escribe) y otra teleológica (capaz de ver su finalidad), ambas negadoras de la libertad de quien recibe el texto.

7. LA TRADUCCIÓN

Por último, estudiaremos la reflexión borgeana sobre la traducción, una de las cuestiones más controvertidas sobre el ya tratado sentido de las obras. Las

traducciones plantean problemas de alto nivel hermenéutico y lingüístico y Borges, profundo meditador sobre la interpretación, el sentido y los problemas técnicos de la escritura, no podía dejar de reflexionar sobre esta cuestión. A ello se une que en la traducción se exponen los problemas técnicos de la escritura sobre las que ahondó en «Las versiones homéricas», «Los traductores de las 1001 Noches» y «Las dos maneras de traducir». Empecemos por las reflexiones al respecto expuestas en «Las versiones homéricas», donde leemos:

Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción (Borges, *OC I*: 239).

¿Por qué? La respuesta está en una cuestión hermenéutica fundamental que le afecta: el sentido, un sentido que si se recrea en cada lectura, ha de recrearse, pues, en cada traducción. De esta forma, lo primero que plantea Borges es la necesidad de reconducir la idea por la que, para el lector, la traducción siempre queda en una versión inferior de un texto superior. Afirma Borges que ningún texto es finito, cerrado o absoluto por lo que éste puede mejorar infinitas veces, hecho que incluye también las reelaboraciones que se efectúan en el proceso de traducción. En el primero de los ensayos citados trabaja sobre una idea que, una vez conocida su percepción de la intertextualidad, el plagio y el sentido, queda perfectamente ubicada en su teoría hermenéutica:

Presuponer que toda recombinação de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador –es obligatoriamente inferior al borrador H – ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio (Borges, *OC I*: 239).

En otras palabras, Borges apuesta por las versiones de los textos y no la fijación del original. De hecho, afirma que la traducción no solo puede ser igualmente válida sino incluso superar al original. A ello se une un factor de escasa importancia para el autor –y que, sin embargo, es considerada para muchos absolutamente fundamental para la traducción–: la fidelidad al texto.

En este sentido, en «Las versiones homéricas» insistía en que para obtener las variaciones que sufre un texto a través de sus traducciones no había necesidad de cambiar de idioma. Esta irreverencia hacia el idioma de origen del texto tiene su sentido para Borges en el hecho de que la traducción es considerada como otra obra de arte independiente. Así, en «Las dos maneras de traducir» señalaba que las barreras idiomáticas no eran indispensables para las traducciones y en el ensayo «Los traductores de *Las 1001 Noches*» explica la clave de esta postura a través de la historia de la traducción. A su entender, cada uno de los traductores de este antológico (Galland, Burton y Lane) tradujeron en contra de los otros, lo cual significa que sus traducciones son versiones realizadas para desbancar las anteriores. Por ello, el respeto al original resultaba superficial. Esto lleva a Borges a afirmar que:

Palabra por palabra, la versión de Galland es la peor escrita de todas, la más embustera y más débil, pero fue la mejor leída. Quienes intimaron con ella, conocieron la felicidad y el asombro (Borges, *OC I*: 398).

Origen, pues, de un pensamiento que, llevado hasta su conclusión última, supone que la versión primera escrita por el autor es una más de las interminables concepciones posteriores de su propia obra. Es decir, para Borges, Galland supo dirigir su traducción a un auditorio para el que ese texto resultaba atractivo, dejando de ser la traducción una mera interpretación lingüística para pasar a ser una reelaboración de otra obra. Esto es posible, según Borges, porque:

Traducir el espíritu es una intención tan enorme y tan fantasmal que bien puede quedar como inofensiva; traducir la letra, una precisión tan extravagante que no hay riesgo de que la ensayen (Borges, *OC I*: 460).

Este traducir la letra es, además, para Borges, absolutamente imposible e improductivo cuando, además, se refiere a la poesía dado que el ritmo contiene significado y es imposible no desvirtuar el sentido musical en una traducción.

Por otro lado, esta idea de que la traducción es arte supone que aquella es capaz de descubrir en el texto aspectos quizá desconocidos hasta para el propio original y

que, en el trasvase de una lengua a otra, renacen. Esta postura es compartida por Steiner, quien en «El desplazamiento hermenéutico» afirma:

Incluir un texto fuente en la categoría de las obras que merecen traducirse equivale a conferirle una dignidad inmediata y a involucrarlo en una dinámica de magnificación (...) El desplazamiento de la transferencia y de la paráfrasis acrecienta la estatura del original (Steiner, 1995: 307).

En el lado opuesto se posiciona Walter Benjamín en «La tarea del traductor», quien desacredita a la traducción como forma artística libre al considerarla sujeta al original de manera inexcusable. Más aún, la obra traducida para Benjamín debe su existencia a la obra original. Es decir, la obra traducida tiene su origen y fin en el original careciendo, pues, la traducción de cualquier vestigio creativo ya que:

mientras la intención de un autor es natural, primitiva e intuitiva, la del traductor es derivada ideológica y definitiva (Vega 1994: 291).

Sin embargo, Borges se opone a cualquier teoría que considere la traducción como tarea aproximada, sustitución, aproximación, mera transposición lingüística y, en el mejor de los casos, literaria. Borges da a cada lector su espacio y, de este modo, también a cada traductor. De este modo, si existen dos tipos de traductor, el lingüista y el literato, Borges considera que sólo el segundo da sentido al texto al realizar una nueva lectura del original, diferente a la de cualquier otro lector y a la del propio autor. Vuelve, así, Borges a cerrar el círculo por el que la originalidad no existe, el sentido se crea en cada lectura y la obra de arte permanece en la mente colectiva, infinita y anónima.

8. CONCLUSIÓN

*De los diversos instrumentos del hombre,
el asombroso es, sin duda, el libro*
(Borges, OC IV: 165)

El libro, objeto artístico/estético y memoria de la humanidad, le ofrece a Borges la posibilidad de reflexionar sobre las grandes cuestiones hermenéuticas. En este sentido, el autor responde, como hombre de letras, a su propio laberinto vital y artístico. En palabras de Domínguez Caparrós:

El problema de la interpretación, la cuestión hermenéutica, está inextricablemente unido a la naturaleza de la literatura (Domínguez Caparrós, 1997: 9).

Su reflexión sobre el lenguaje y su interpretación viene de la necesidad de comunicarse y de hacer de su escritura un vehículo de acercamiento a sus contemporáneos. Por otro lado, como Borges bien explica, su condición de lector y su necesidad de interpretar otros textos, le obligaba a pensar en estas cuestiones.

De este modo, Borges nos propone en sus ensayos un recorrido por los diferentes caminos que llevan al texto (traducción e intertextualidad); por los diferentes recovecos que tiene el texto (símbolo, alegoría y metáfora) y, por último, en un camino paralelo, el de la Cábala, lugar donde todas las cuestiones hermenéuticas son posibles.

Sus inteligentes reflexiones plantean la necesidad de considerar al texto no como un mero objeto verbal sino como un objeto que necesita ser interpretado y que sólo de esta actividad nace en su sentido. Como explica Gadamer:

A la tarea del escritor corresponde aquí la tarea del lector, destinatario o intérprete de lograr esa comprensión, es decir, de hacer hablar al texto fijado (DOMÍNGUEZ, 1997: 95).

Este es, pues, el origen de sus grandes reflexiones: el sentido. Por ello, buscará en los grandes tropos (metáfora, símbolo y alegoría) una mayor comprensión del

fenómeno literario y entenderá la lectura como el proceso por el cual lector/a y escritor/a se encuentran en un mismo camino.

Borges se enfrenta a los textos de una manera única y poderosa planteando al lector sus propias inquisiciones, haciéndole cómplice de su propia elaboración de significado, del diálogo cómplice en el que quien escribe y quien lee son artífices de su propia hermenéutica. Sirvan de conclusión su prefacio a Fervor de Buenos Aires:

Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, permíteme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor (Borges, OC II: 16).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAZRAKI, J., ed. (1984), *Jorge Luis Borges*, Barcelona: Taurus.
- BARNATÁN, M.R. (1984), *Borges. El autor y su obra*, Barcelona: Barcanova.
- BARNSTONE, W. (1993), *The poetics of translation*, New Haven: Yale University Press.
- BERENSON-PERKINS, J. (2003), *La Cábala explicada*, Lisboa: Lisma.
- BLANCO, M. «La parábola y las paradojas. Paradojas matemáticas en un cuento de Borges», en *Borges Studies on Line*, J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Disponible en Internet: <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/mb.htm>
- BORGES, J. L. (1996), *Obras completas*, Emecé.
- (1998), *Inquisiciones*, Madrid: Alianza Editorial.
- BRAVO UTRERA, S. (2004), *La traducción en los sistemas culturales. Ensayos sobre traducción y literatura*, Las Palmas: Servicio de Publicaciones de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- BRIOSCHI, F. et al. (1998), *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona: Ariel.
- CALVINO, I. (1992), *¿Por qué leer los clásicos?*, Barcelona: Tusquets.
- CARILLA, E. (1989), *Jorge Luís Borges. Autor de «Pierre Menard» (y otros estudios borgesianos)*, Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo LXXXV.

- CORDUA, C., «Borges y los servicios de la palabra», en *Borges Studies on Line*, J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Disponible en Internet: <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/cordua.htm>.
- CUESTA ABAD, J.M. (1991), *Teoría hermenéutica y literatura (El sujeto del texto)*, Madrid: Visor.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1997), *Hermenéutica*, Madrid: Arco/Libros.
- ECHEVARRÍA, A. (1983), *Lengua y literatura de Borges*, Barcelona: Ariel.
- FISHBURN, E., «Borges, Cabbala and 'Creative Misreading'», en *Borges Studies on Line*, J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Disponible en Internet: <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/evi1.htm>
- FUENTE, J. L. (coord.) (2000), *Borges y su herencia literaria*, Valladolid: Servicio Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. (2001), *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Madrid: Cátedra.
- MAYORAL, A. (1994), *Figuras retóricas*, Madrid: Síntesis.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1964), «Borges como crítico literario», *La palabra y el Hombre*, nº 13, p. 413.
- (1987), *Una biografía literaria. Jorge Luis Borges*, México: Fondo de Cultura Económica.
- SARLO, B., «Borges, crítica y teoría cultural», en *Borges Studies on Line*, J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Disponible en Internet: <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/bsctc.htm>.
- SCHOLEM, G.G. (1976), *La Cábala y su simbolismo*, México: Siglo XXI.
- SELDEN, R. (1987), *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona: Ariel.
- STEINER, G. (1995), *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México: Fondo de Cultura Económica.
- VÁZQUEZ, M.E. (1996), *Borges. Esplendor y derrota*, Barcelona: Tusquets.
- (1999). *Borges, sus días y su tiempo*, Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- VEGA, M.A. (ed.) (1994), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid: Cátedra.