

## Borges y la escritura de la historia. Tres tesis en torno a "Tema del traidor y del héroe"<sup>1</sup>

Diego Alonso

**ABSTRACT:** Fundado sobre principios de la hermenéutica crítica (Ricoeur), este análisis del cuento de Jorge L. Borges, "Tema del traidor y del héroe" (1944), se concentra en la relación de la ficción con el pasado y sus implicaciones para la historia. La contribución de la ficción se hace visible en uno de los pasos de la operación historiográfica, a saber, la narración o puesta en relato de la investigación. Contrariamente a una lectura escéptica de la obra de Borges se subraya aquí la contribución de la trama narrativa en la articulación de los regímenes de temporalidad y la redefinición de modos de causalidad que resultan operativos en el saber histórico. A la vez, si bien de manera marginal, se destaca la relevancia que adquieren la memoria y el olvido dentro de esta discusión.

**KEYWORDS:** Jorge L. Borges, "Tema del traidor y del héroe", ficción, historia, regímenes de temporalidad, anacronismo

Hacia 1951 creé haber fabricado un cuento fantástico  
y habré historiado un hecho real; también el inocente  
Virgilio, hará dos mil años, creyó anunciar el nacimiento  
de un hombre y vaticinaba el de Dios.  
—J. L. Borges, "La otra muerte"

A Julio Premat

Mi interés por la lectura del tiempo y, en particular, por la relación con el pasado que postula la obra de Borges, sitúan mi análisis a la vera de un camino transitado principalmente por historiadores. Dos cuestiones importantes se destacan en este sentido: primero, la vinculación e irreductibilidad de la memoria respecto al saber historiográfico y, segundo, el modo en que la ficción cobra autoridad ante la historia en sus representaciones del pasado. En este trabajo me ocuparé sólo tangencialmente de la memoria, para concentrarme en el vínculo que liga la ficción a la historia.<sup>2</sup> Se sabe la dualidad inherente a este término, la "historia", que, al referirse no sólo al objeto de estudio (*res gestae*) sino también a la operación escrituraria efectuada (*historia rerum gestarum*), presenta un punto de encuentro en el dominio de la narración o relato de los hechos. Dicho de otro modo y profundizando en las consecuencias de esto, parto de la premisa que la literatura en general —y, en este caso, la ficción de Borges en su especificidad— enriquece nuestra comprensión de la realidad, haciendo reconocibles además estructuras narrativas y modelos argumentativos instrumentales en la historiografía. Fuera de esta coincidencia, la diferencia entre la historia y la ficción ya ha sido establecida; la historia tendría una vocación "científica", esto es, una exigencia de sistematización que reposa sobre el carácter real y verídico de sus representaciones. La "operación historiográfica", como supo llamarla Michel de Certeau (2002), se distingue, pues, de la ficción que mantiene una

relación mimética, fiduciaria, con la realidad.<sup>3</sup> No obstante esta diferenciación, es en la coincidencia formal/discursiva (la estructura narrativa) de ambos campos donde se ha advertido acerca del peligro de mitificación y se debate sobre la posible distorsión de los textos y el grado aceptable de subjetividad. En este sentido, Hayden White y su teoría sobre el imaginario histórico marcan una inflexión teórica importante al cuestionar los fundamentos epistemológicos de la disciplina, subsumiéndolos en consideraciones de orden estético.<sup>4</sup> A partir de *Metahistory* (1973) y, en puridad un poco antes, con el importante estudio de Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie* (1971), comienza a crecer el frondoso debate sobre la cuestión.<sup>5</sup>

En la biografía de Joyce escrita por Richard Ellman se registra una escena que puede ser requisada como punto de partida de esta discusión. Estamos en París, años 30, y el autor de *Ulises* le dirige al joven Beckett una pregunta repentina sobre Hume y la escritura de la historia: "How could the idealist Hume write a history?" (661). A lo cual, Beckett responde en forma lacónica, "A history of representations" (661). Ellman aporta muy pocos elementos esclarecedores, salvo una mención al escepticismo de Joyce y su hábito de la lectura de Mauthner. Como escribí en un trabajo anterior, "entiendo que el intercambio alude a la dificultad de registrar la abigarrada pluralidad de los hechos y encontrar un dibujo histórico preciso desde una filosofía que sostiene el carácter irreal o, incluso, alucinatorio del mundo" (Alonso 2007, 19). En cuanto a la respuesta de Beckett, sigo pensando que "contiene una alusión a Schopenhauer que descreía de tales dibujos u ordenamientos universales y asimilaba la historia a una empresa ficcional" (19).

Retengo esta escena debido a la atención especial que presta Borges al idealismo y su supuesta inclinación hacia un principio de irrealidad que limita el interés por el pasado a una dimensión estrictamente narrativa.<sup>6</sup> La atracción ejercida por Berkeley y

Schopenhauer, a quienes cita y comenta a lo largo de su obra, así como su entendimiento del mundo que proponen estos filósofos —"un mundo de impresiones evanescentes ... ; un laberinto infatigable, un caos, un sueño" (1: 761)—, pareciera, en efecto, corresponder a la mirada ahistórica que se le atribuye. En cuanto a la definición que propone de la historia universal como "la diversa entonación de algunas metáforas" (1: 638); sin descontar, en otro plano, su asimilación de todos los sistemas filosóficos a la literatura fantástica; habrían corroborado el juicio largo tiempo hegemónico de la crítica sobre el escepticismo del escritor.

Sin embargo, las tesis que se desarrollarán aquí toman otra dirección, poniendo en relieve la contribución de Borges a una crítica histórica que no sólo indica una diferencia substancial con el idealismo, sino que apunta también contra los presupuestos del historicismo. Por lo pronto, en relación a Hume, observa la "casi perfecta disgregación" (1: 761) a que conlleva su filosofía y cuestiona su comprensión del tiempo como "sucesión de momentos indivisibles" (1: 761). A lo cual contraponen lo que llama el "artificio espléndido" (1: 351) de la eternidad, que abarca los hechos en su simultaneidad y detiene el tiempo en su poder devastador. Para luego afirmar que "sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido..." (1: 364).

En la mayoría de sus articulaciones, Borges destaca el elemento temporal que, siendo consubstancial a la historia, nos devuelve a través de la trama narrativa a la porosa relación de ésta con la ficción.<sup>7</sup> Atento a los procesos históricos y la narratividad de los mismos, su acercamiento al pasado propicia un modelo de índole hermenéutica que integra la subjetividad comprometida en dicho proceso. En cuanto a su *ars narrativa*, se verá que lejos de implicar una negación de la realidad y la verdad histórica, debe ser relacionada con una de las fases del trabajo historiográfico, a saber, la puesta en relato de los acontecimientos o transformación de la historia en intriga. Esta dimensión narrativa supone una comprensión profunda de los regímenes de temporalidad y sistemas de causalidad comprometidos.

Como ha sido indicado, a la par de la dimensión "histórica" de la ficción, se destaca dentro del proyecto de Borges el lugar reservado a la memoria y consecuente uso narrativo de la imagen. Para él, como para Aristóteles, la memoria es del pasado, es decir, encierra un índice temporal que la vincula a la historia, con la cual mantiene una relación cuya complejidad no autoriza a confundir ni asimilar.<sup>8</sup> Refiriéndose a su conexión con Palermo de Buenos Aires (el barrio de la infancia, motivo de *Evaristo Carriego*), Borges muestra que la forma del relato es la forma del recuerdo y que ésta, como explica en su ensayo posterior, "se inclina hacia lo intemporal" subsumiendo todos los actos y hechos que importan "en una imagen" (1:364). El pasado se presenta así, como quería Nietzsche, ajeno al frío imperativo de conocimiento y se vuelve urdimbre de una "historia viva" (1:107 n. 2). Ejercicio deliberado de anamnesis, el trastocamiento temporal que resulta de la invocación del pasado

favorece una representación de la realidad contraria al exceso factual de la novela y a la cronología de la historia positivista. El énfasis en lo formal que acompaña esta búsqueda, lejos de implicar una renuncia escéptica, da lugar a una rica práctica interpretativa cuyas consecuencias se deben considerar. Se observará, igualmente, la trascendencia que adquiere el olvido, la abstracción de los particularismos y detalles, dentro de ese proceso. Esa es la lección de "Funes el memorioso" (1944), a quien, no por casualidad, alguien define como "un Zarathustra cimarrón y vernáculo" (1: 485).<sup>9</sup>

A continuación se exponen las tres tesis que pautan este argumento; se recordará que éstas giran mayormente en torno al cuento "Tema del traidor y del héroe".

1. En la literatura de Borges, la ficción del pasado no es contraria a la verdad. La explicación de carácter analítico que corresponde a los imperativos epistemológicos de la historia es substituida, en ella, por una comprensión fundada en la percepción especulativa de las formas en que se expresan los hechos históricos.

Propuesto como contraejemplo de la historia monumental y sus fechas celebratorias, Borges comenta en "El pudor de la historia" (1952) un episodio secreto y, de algún modo, menor; este episodio proviene de la *Heimskringla* (circa 1225), la saga de los reyes noruegos, cuyo autor fue el islandés Snorri Sturluson. Interesa saber que Sturluson echa mano de su saber literario en la escritura de la historia. Al margen de la destitución de jerarquías indicado en el título del ensayo (la historia es pudorosa ya que los acontecimientos verdaderamente importantes son, en apariencia, de carácter menor y suelen permanecer mucho tiempo secretos), ha de retenerse, sobre todo, el valor atribuido a la invención de hechos verosímiles que, según afirma Borges en un texto posterior, sería una de las marcas de este historiador asimilado, curiosamente, a Tucídides.<sup>10</sup> "Al volver las páginas de la *Heimskringla* pensamos que si los personajes historiados no dijeron realmente esas cosas hubieran debido decirlas con esas mismas y apretadas palabras" (Borges y Kodama 13-14). Se elogia "la destreza verbal" de Sturluson; un modo *clásico* de narrar la historia que excluye el énfasis, incurre en la invención parcial y, eventualmente, se libra al juego psicológico que solicita la inteligencia del lector. En el episodio evocado de la *Heimskringla*, Borges descubre "una fecha profética" (1: 756); la fecha que anuncia el fin de los nacionalismos, revelándole su propia relación con la patria. Contrario a una visión universalista, teleológica, de la historia, el sentido del relato surge de la coincidencia de distintas temporalidades. Borges ocupa el lugar de Sturluson (deviene Sturluson) y se apropia de la realidad del pasado al "aprender y registrar" la historia ajena.<sup>11</sup> El pasado (nórdico) cobra significación en relación al presente (argentino), siendo el auge del nacionalismo, con el que se halla enfrentado Borges, aquello que confiere interés a esta historia. Tampoco, es banal de que haya pesado sobre Sturluson la acusación de traición a su patria. Esta configuración de datos

provee el contexto y las circunstancias de la escritura de "Tema del traidor y del héroe", otro relato sobre la nación.

En éste, como en algún otro cuento de Borges (véase, por ejemplo, "La otra muerte"), se desarma la oposición que supondría imaginar un argumento y narrar la historia de hechos efectivamente acaecidos. "Tema del traidor y del héroe" no es, pues, una excepción en este sentido. Al inicio, un narrador muy cercano al autor dice haber "imaginado" un argumento histórico, una trama especular de muchos niveles, en la que otro narrador (el historiador Ryan) inquiere y se esfuerza en disipar el misterio que rodea un episodio decisivo de la independencia de Irlanda. La historia le es sugerida al primero de estos narradores por la lectura de los policiales de Chesterton y la filosofía de Leibniz. En este punto, sólo importa la obra de Chesterton que, además de mezclar las aguas de la fantasía y la realidad, se sirve del método abductivo (razonamiento por probable inferencia) que, propio del policial clásico, se ofrece a la investigación histórica.<sup>22</sup> Es la intuición o posibilidad de ver lo que ha desaparecido (*enargeia* o *evidentia*) que confiere autoridad al historiador, dándole las pautas de aquello que se busca restituir y guiándolo asimismo en la apreciación de los indicios.<sup>23</sup>

El cuento hace explícito eso que lo motiva (la búsqueda de la verdad del pasado) y la función conferida a la ficción en ese proceso: "Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy 3 de enero de 1944, la vislumbro así" (1: 496). La operación historiográfica busca dilucidar las circunstancias del asesinato del héroe nacionalista Fergus Kilpatrick, enfrentándose a arduas, enigmáticas, configuraciones. Tales circunstancias "[s]on de carácter cíclico; [y] parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades" (1: 496). Turbado por esas simetrías, Ryan se aboca a la prosecución de un saber cuyo éxito, como se verá ulteriormente, reposa sobre una sensibilidad especial: la habilidad de descubrir en la literatura "una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten" (1: 497).

Fruto de la invención humana, la historia (des)cubierta por Ryan muestra trastocado y vuelto de importancia equívoca el orden de la representación. Si bien los pasos seguidos para llegar al centro de esa conspiración laberíntica son "uno de los hiatos del argumento" (1: 497), lo cual sugiere que la mecánica de los hechos es de importancia relativa comparado con la forma que los contiene, se sabe finalmente que la historia de Kilpatrick ha sido fraguada por Nolan, uno de sus compañeros, quien traduce, copia y hace representar las obras del "enemigo inglés William Shakespeare" (1: 498). El paralelo con el inventivo Sturluson, artífice según Borges de la profética superación del nacionalismo, no puede ser mayor. Así como a la historia le sucede repetirse y copiar a la historia, también suele, aunque parezca "inconcebible", copiar a la literatura (1: 497). Consecuencia de esto, puede afirmarse trayendo a colación una idea de Pierre Menard, se invita a pensar la historia no "como una indagación de la realidad, sino como su origen. La verdad histórica ... no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió" (1: 449).

No obstante la relatividad sugerida por afirmaciones como la anterior, dos cuestiones confirman la verdad de la traición de Kilpatrick y dan sentido a esta historia. En primer lugar, de importancia fundamental, la coincidencia de temporalidades distintas y, luego, aunque parece ocupar un lugar secundario en el relato, el margen de autonomía y creatividad mostrado por los distintos actores, pues se recordará que a la par de las declaraciones consabidas y propias de un héroe, "Kilpatrick, arrebatado por ese minucioso destino que lo redimía y que lo perdía, más de una vez enriqueció con actos y palabras improvisadas el texto de su juez" (1: 498). Ulteriormente, se comprenderán mejor las consecuencias de esto en relación a la investigación emprendida por Ryan; por ahora, sólo interesa retener el entramado temporal que caracteriza la propuesta de Borges: la articulación de regímenes temporales distintos que constituyen el marco interpretativo del historiador. De este modo, la historia "inventada" involucra el presente de la escritura, en este caso connotado por el ascenso vertiginoso de Perón, rompiendo el aislamiento al que condenaría un tratamiento positivista de la historia.

Retomando la categorización de Aristóteles, quien en el noveno capítulo de la *Poética* juzga la poesía superior a la historia debido a su capacidad de abstracción o dimensión filosófica y, muy especialmente, a su enfoque en la verosimilitud de la trama, Borges sienta las bases de su acercamiento al pasado. En *Evaristo Carriego*, para dar un ejemplo, establece una jerarquía en la que lo imaginativo se halla por encima de lo documental; sin excluir un conocimiento de lo que fue a partir del elemento estético.<sup>24</sup> Tal restitución depende del hallazgo de formas e imágenes (*eikones*) que suscitan el ejercicio intelectual; dicho de otro modo, aquello que coloca la percepción estética ("¿cómo hubiera sido hermoso que fuera?") por encima de la historia (*lo que efectivamente fue*)<sup>25</sup>.

El camino hacia el conocimiento del pasado es recorrido a lo largo de la obra de Borges y, de modo singular, en "Tema del traidor y del héroe". Determinado a despejar el enigma, Ryan da con la trama de la historia, un avatar de la historia moderna de Irlanda, en la lectura de Shakespeare. Ésta le permite reconocer la figura del *héroe traidor* que se repite a través del tiempo y reflexionar sobre sus implicaciones. Podría argüirse que es posible hacer dos lecturas igualmente válidas; por un lado, la figura en cuestión destaca la construcción deliberada del discurso nacionalista y su recurso a una tradición más vasta que aquella dictada por la exigencia del color local y la movilización de las pasiones;<sup>26</sup> por el otro, nos dice que la forma y la clave de la historia, su verdad, han de ser buscadas en la estructura narrativa de la ficción.

La comprensión del pasado pasa por la verdad inminente, pero inarticulada de las formas en que se manifiestan los hechos históricos. Pues, como se concluye en "La muralla y los libros" (1950), luego de reflexionar sobre el significado de las empresas sin duda memorables de Shih Huang Ti, "todas las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un 'contenido' conjetural" (1: 634). Contrariamente al principio de verificación documental de la

historia, la ficción opera con otro criterio de verdad. Las formas que moviliza conducen a "una revelación que no se produce" (1: 635); o en términos aristotélicos, la verdad del pasado es un relato de lo que podría haber ocurrido y no ha sido elucidado aún. De la experiencia que deriva de la narración del pasado, se anticipa la forma del mundo futuro.<sup>17</sup> Eso es lo que dice también, de manera contundente, el fin de "La otra muerte", un cuento que piensa nuestra relación con la historia y la inestabilidad de los hechos que la componen, afirmando de manera paradójica el valor de la ficción (véase el epígrafe de este ensayo).

2. En su relación al pasado, las formas e imágenes recabadas por Borges presentifican algo ausente. Ese anacronismo anula la distancia histórica, abriendo un horizonte de expectativas que vuelve vana la distinción entre lo mismo y lo otro.

La escritura de la historia no puede confundirse quiméricamente con la realidad del pasado y debe ser evaluada en relación a un presente que incide en sus distintas fases de producción (acopio de documentos, interpretación y representación narrativa). Michel de Certeau ha argumentado persuasivamente que historia y escritura (la historiografía) son términos que resisten la asimilación (11). Esto plantea un problema para la historia ya que, aunque coloca su lente sobre el pasado y es éste su objeto de estudio, lo transforma debido a reglas de funcionamiento propias en otredad. "La distancia y sucesión temporal, que son escollos contra los que choca la escritura", me han llevado en otro trabajo "a prestar atención especial a la imagen, no sólo como figuración de la memoria, sino también como espacio conceptual que permite una reflexión sobre aquellas cuestiones que le importan a la historia o, mejor dicho, que constituyen la historia misma: el pensamiento sobre el tiempo y la alteridad (la relación entre lo *mismo* y lo *otro*)" (Alonso 2014, 83-84). Esta articulación adquiere plena relevancia en "Tema del traidor y del héroe".

Se trata de ilustrar, entonces, cómo la otredad pierde en los relatos de Borges su condición de tal y se confunde con lo mismo, lo cual resulta de la confluencia de tiempos que propician. En vez de tratar el pasado como otredad, éstos sustentan la continuidad temporal, o sea, la supervivencia de lo que fue en la simultaneidad de las imágenes. La diferencia, que habita el pasado de la investigación histórica y encuentra en él su sepultura, sería de este modo superada. Contrariamente a las limitaciones historiográficas señaladas por de Certeau, Borges anula las distancias y confunde las genealogías. Léanse así estos versos en que el autor evoca a sus antepasados militares: «Soy, pero soy también el otro, el muerto, / El otro de mi sangre y de mi nombre; / Soy un vago señor y soy el hombre / Que detuvo las lanzas del desierto» («Junín», *El otro, el mismo* 1964). Lo mismo expresa Ryan, bisnieto de Kilpatrick, al descubrir "que él también forma parte de la trama de Nolan" (1: 498), volviendo relativa la distancia que lo separa de su ancestro. Desde luego, está en juego la verdad histórica. Aunque Ryan

persigue la resolución del enigma y parece creer en la virtud epistemológica de su profesión, calla el descubrimiento sobre la traición del héroe para que el relato de la nación sea perfecto. "En la obra de Nolan, los pasajes imitados de Shakespeare son los menos dramáticos; Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan" (1: 498).<sup>18</sup> Las aguas del tiempo se mezclan y el historiador, situado en 1944 y contemporáneo de Borges, se encuentra al origen de la historia. No es imposible ver en esto una crítica al modelo nacionalista que comienza a desplegarse en la Argentina de aquellos años; tampoco, como piensa Balderston, sería descabellado leer una alusión mordaz a Carlyle y su historia de los grandes hombres (2010, 110-111). El fin del cuento reitera que la historia se escribe siempre en el presente y que es en él donde se halla el lugar justo para los muertos pretéritos—otra forma de memorialización en la que el pasado se ve enriquecido de subjetividad y pierde su condición de otredad.<sup>19</sup>

La escritura tiene lugar en un presente detenido; un punto fijo que deconstruye la distancia del origen y con ella la causalidad histórica o linealidad ascendente que confina a los muertos en el pasado. No es cuestión de rescatar el ayer en un sentido arqueológico —la verdad "tal cual fue"—, sino de dar con la configuración o "secreta forma del tiempo" que sea capaz de ofrecer un entendimiento renovado de éste.<sup>20</sup> Si bien la historia irlandesa de Kilpatrick es presentada como un "tema" que se repite a través del tiempo y de la geografía, el protagonismo de Ryan y la proyección de su investigación sobre el presente, desbaratan la unicidad de aquel hecho histórico y la fijeza de su origen. Es claro que para Borges no es conducente buscar la firmeza de un origen; por lo contrario, su narrativa del pasado muestra una pululación de relatos signados por la copia y la heterogeneidad.

3. En una historia monumental, como a la que Kilpatrick está destinado, la distancia con el pasado es un tiempo muerto que ignora las complejas relaciones de causalidad (Nietzsche); frente a este modelo, Borges sostiene un acercamiento estético que despliega otra forma de inteligibilidad.

¿Por qué nos conmovió tal o cual otra historia? Ésta es una pregunta que el lector de Borges es exhortado a hacerse de manera recurrente. La experiencia del pasado involucra al lector como involucra a Ryan "la pública y secreta representación" (1: 498) que culmina con el asesinato de Kilpatrick. Junto a la preferencia por un modo "mediato", "generalizador" y "abstracto" de escritura ("La postulación de la realidad" 1931), se destaca la inteligencia de las formas.<sup>21</sup> La preferencia por el conocimiento intuitivo prevalece sobre el acopio de datos y el conocimiento lógico. De manera análoga al juicio de Nietzsche sobre la historia, el interés por el pasado debe trascender lo "instructivo" y dirigir su mirada hacia el campo del arte.

Más allá de la experiencia de la pérdida de sentido inherente

a la fruición estética, que es de carácter indefinido e inefable, se le acredita a ésta un valor instrumental indisputable, la promesa siempre renovada de una comprensión, "la inminencia de una revelación que no se produce" (1: 635). La reiteración de formas a través del tiempo, el "dibujo de líneas que se repiten" (1: 497), no autoriza a suponer una cristalización del sentido. Que el horizonte del sujeto hermenéutico esté determinado por su pertenencia a una tradición, no implica una negatividad del prejuicio ni una exclusión del acierto exegético.<sup>22</sup> El pasado no es un coto de caza reservado a especies cuyo valor habría sido determinado de antemano; por lo contrario, se abre en él un espacio abierto a conjeturas siempre cuidadosas de su pertinencia histórica. No sabemos y poca importancia tiene cuál era la consciencia que poseían los actores históricos de sus actos. Tanto Kilpatrick como los innumerables partícipes del acto representado de acuerdo al modelo barroco de los *Festpiele* siguen ciegamente el libreto de Nolan, lo cual no excluye la posibilidad de mínimas, pero decisivas intervenciones que recuerdan su agencia histórica. Lo mismo cabe decir de Ryan y, asimismo, del narrador que ha imaginado esta historia. Ya que aquel que percibe las formas del pasado proyectadas sobre su propio tiempo puede conjeturar con acierto sobre el significado y valor histórico de las mismas.

¿Cuál sería, entonces, el sentido de la historia de Kilpatrick vista desde la perspectiva de Ryan? Si se prefiere, para repetir la pregunta de Nietzsche, ¿qué utilidad y qué perjuicio encierra esta historia para la vida? Es indudable que al acatar el modelo de un relato monumentalista, glorificador, Ryan debe esconder la falla que resquebrajaría y haría caer la estatua del héroe (que lo demistificaría). Pero no me refiero al ocultamiento mismo de su condición de traidor, la cual sin duda no correspondería a la veneración y ejemplarización perseguidas, sino sobre todo a la falta de especificidad (*connexus*) histórica que lo haría verdaderamente reconocible.<sup>23</sup> Por el informe del narrador, se sabe que la trama fraguada por Nolan es un plagio, una réplica, del *Julio César* de Shakespeare. La igualación de destinos dispares nada nos dice sobre la dinámica de los hechos históricos que son presentados como "efectos en sí" (Nietzsche 56), haciendo abstracción de la causalidad que los haría inteligibles. En este sentido, el lector es llevado a preguntarse dónde reside la traición y quién es el verdadero traidor de la historia.

Si bien la contemporaneidad de Ryan y su condición de descendiente del héroe, deberían permitirle articular distintos regímenes de temporalidad (lo que Dosse, tras los pasos de Koselleck, llama "anacronismo productivo"), opta en cambio por la pasividad celebratoria. Escamotea así aquello que define la escritura del pasado en la ficción de Borges: la articulación en el acto narrativo de distintos regímenes de temporalidad y distintas relaciones de causalidad.

De manera análoga a las tesis de Benjamin sobre la historia, las formas intuitivas fundan una compleja relación con el pasado.<sup>24</sup> No es éste el propósito historicista de descubrir la verdad de aquél,

sino más bien de hallar una configuración que adquiere sentido de cara al presente y en la que se cifra la historia en devenir (Benjamin 255). El núcleo conceptual de la propuesta de Borges apunta, como se ha dicho, a una negación del tiempo sucesivo y su superación, lo cual, al igual que en Benjamin, explica la importancia acordada al detenimiento emblematizado por la imagen. "El pasado sólo puede ser aprehendido por un presente estático que contempla la historia en su fluir contradictorio y es, a su vez, iluminado por esa revisitación" (Alonso 2007, 26). Se postula así

... a present which is not a transition, but in which time stands still and has come to a stop ... Thinking involves not only the flow of thoughts, but their arrest as well. Where thinking suddenly stops in a configuration pregnant with tensions, it gives that configuration a shock, by which it crystalizes into a monad. (Benjamin 262-3).

El pasado resulta contemporáneo del presente ("simultáneo") y, como en la figura del *aleph*, todos los actos ocupan el mismo espacio, "sin superposición y sin transparencia" (1: 625).

Como se mencionó al inicio de este análisis, una de las fuentes que alimenta la imaginación del narrador de "Tema del traidor y del héroe", aquello que le permite concebir (y comprender) la trama de la historia, es la teoría de Leibniz sobre la armonía preestablecida. En ella, sabemos, se afirma la autonomía de cada una de las mónadas que conforman la creación divina del universo, sin que esto niegue las interacciones producidas al interior de cada una de las series. A cada cambio corresponden nuevos cambios y así sucesivamente. Por ello, en un cuento como "La otra muerte" que sopesa distintas formas de acercarse al pasado, Borges trae a colación la *Suma teológica* con el propósito de refutar aquellas interpretaciones que congelan la memoria así como el desempeño histórico del protagonista. La historia, contrariamente a lo que supone el razonamiento de Santo Tomás de Aquino, sería una "intrincada y vasta concatenación de causas y efectos, que es tan vasta y tan íntima que acaso no cabría anular *un solo* hecho remoto, por insignificante que fuera, sin invalidar el presente. Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas" (1: 575). En otras palabras, se espera de la historia algo vivo y proteico, sujeto a rememoraciones y silencios. Por ello, no parece desacertado suponer, como parece sugerir Borges en la coda agregada al relato sobre Kilpatrick, que Ryan —tan cercano después de todo al autor— es el verdadero traidor de esta historia.

## Conclusión

En consideración de las inconsistencias desprendidas de una visión teleológica de la historia, Borges formula tempranamente la necesidad de fundar una "historia viva"; expresión de acontecimientos en una simultaneidad atemporal clarificadora. Con ese propósito, subraya la importancia de una narración por

imágenes.<sup>25</sup> Hace saber, sin embargo, que la neutralización de las divisiones temporales es un efecto narrativo, puramente semántico. Recusa una forma absoluta de escepticismo. Y así lo dice en la conclusión de "Nueva refutación del tiempo", ensayo que advierte desde su título excesivo, y sobre todo contradictorio, acerca de las limitaciones metafísicas:

Negar la sucesión del tiempo, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino ... no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de la que estoy hecho ... El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (1: 770-771)

Es a través del acto narrativo, en la búsqueda de formas que posean el secreto del tiempo, que Borges hace comunicable la experiencia del pasado y vislumbra una prognosis, adelantándose a la dinámica histórica expuesta por Koselleck. En el plano local, argentino, él descubre su héroe. Sarmiento es el "testigo de la patria" (1: 899) ya que puede verla en una simultaneidad preclara, profundamente histórica. A la vez testigo y creador, Sarmiento comprueba el derrotero histórico y profetiza el tiempo que vendrá.<sup>26</sup> En ello reside su eficacia: narra el presente inmediato como si fuera parte del pasado y, de esta manera, logra acercarse al sentido profundo de las cosas.<sup>27</sup> "Negador del pobre pasado y del ensangrentado presente, Sarmiento es el paradójico apóstol del porvenir" (4: 123).

A la justa relación con el pasado corresponde una justa relación con el presente. Como es ilustrado en su breve relato sobre la eternidad ("Sentirse en muerte" 1928),<sup>28</sup> se trata de hacer confluir el pasado y el presente para liberar al ser humano de su atavismo con aquél. Haciendo eco de un razonamiento nietzscheano, Borges constata que la fugacidad del tiempo nos condena a un ejercicio perpetuo de la memoria que afantasma nuestra existencia.<sup>29</sup> Sólo la posibilidad del olvido, que en grado extremo es la condición del animal, le permite una apropiación más justa del tiempo que fue. Esta es, por supuesto, la enseñanza de Funes, quien define su memoria como "un vaciadero de basuras" (1: 488).<sup>30</sup> También la historia de Pedro Damián apunta en ese sentido cuando, en el

umbral de la muerte, el personaje se libera de la ansiedad del pasado (del acto de cobardía que lo acompañó más de la mitad de su vida) y vuelve a él en condición de sombra para corregir—"olvidar"—aquel acto infamante.

Aunque, quizá, el cuento de Borges que aporte mayor claridad al respecto es "El sur". Para ir concluyendo, destacaré aquel momento en que Dahlmann, al dejar el sanatorio y a punto de emprender el viaje fantástico que lo lleva al pasado de la patria y al encuentro con su destino, se detiene en un café atraído por el recuerdo de un gato "que se dejaba acariciar por la gente como una divinidad desdeñosa" (1: 525). Lo que sigue se relaciona con lo dicho hasta aquí: "Entró. Ahí estaba el gato dormido ... y pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante" (1: 525-526). La misma experiencia vuelve a repetirse al final del viaje cuando Dahlmann descubre en el viejo gaucho, que está como "fuera del tiempo, en una eternidad" (1: 527), una cifra de su destino. En esta escena, Dahlmann, lo mismo que Pedro Damián, Isidoro Acevedo, el mago de "Las ruinas circulares" y tantos otros personajes de Borges, regresa al pasado bajo una apariencia fantasmal, como entre las sombras de un sueño. Se entiende que eso sea así ya que sólo la muerte libera al hombre del peso del tiempo; la muerte y el sentimiento de eternidad u olvido que lo acercan imposiblemente al animal. Pero no por ello la historia es ignorada por Borges al brillar con toda su fuerza en el muro color punzó del violento almacén.<sup>31</sup> En relectura de la tradición liberal decimonónica y su enemigo rosista, "El sur" vuelve relativa la oposición entre la civilización y la barbarie, tal como lo hiciera anteriormente Benjamin en las ya citadas *Tesis sobre la historia*.<sup>32</sup> La negación del tiempo encierra, según Borges, la clave de la posesión del pasado. El umbral que Dahlmann cruza, convertido en personaje trágico que asume su destino, es el punto donde coinciden lo histórico y lo ahistórico, dos dimensiones igualmente necesarias para la vida. Allí, de acuerdo al artificio de la eternidad, el pasado y el presente serían no sólo iguales, sino lo mismo. "El tiempo si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo" (Borges 1: 765). Es esta coincidencia la que vindica Borges en su contribución a la historia.

## NOTAS

1 Le agradezco a Stéphanie Decante por sus lúcidos comentarios a una versión preliminar de este trabajo.

2 Sobre el concepto y la función de la memoria en la narrativa de Borges, así como su expresión en imágenes, véase mi estudio sobre *Evaristo Carriego* (1930) (Alonso 2013).

3 Para una glosa iluminadora de este autor, véase Chartier 1996.

4 Según Hayden White, los distintos modos de la historiografía responden a "formalizaciones de intuiciones poéticas que analíticamente los preceden y que sancionan las teorías particulares utilizadas para dar a los relatos históricos el aspecto de una 'explicación'" (11).

5 Argumentos contrarios al escepticismo histórico se encuentran con distintos matices en de Certeau (1975), Ricoeur ([1983] 1985) y (2000), Ginzburg (1999) y (2006), y Chartier ([1998] 2009).

<sup>6</sup> Para un compendio y discusión de la crítica que subraya el escepticismo de Borges, véase Balderston 1993, 1-17. En relación a la lectura escéptica, contra la que argumenta igualmente este estudio, vendría a cuento considerar la coincidencia observada por varios críticos entre Borges y Mauthner a partir de la evolución y variabilidad del lenguaje; véase Echevarría Ferrari, Baez, Dapía, Le Rider. Queda el desarrollo de esta pertinente cuestión para un próximo trabajo.

<sup>7</sup> Mi análisis retoma los conceptos de narración y trama desarrollados en Ricoeur 1983, 1984.

<sup>8</sup> Véase de Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. En esta obra monumental, se complementa el estudio de la relación entre narración histórica y ficción integrándose la memoria y el olvido, categorías que no habían sido desarrolladas previamente en *Temps et récit*.

<sup>9</sup> La necesidad de practicar "una educación del olvido" es reiterada, y aún con más claras implicaciones miméticas, en "La postulación de la realidad" (1: 218). Es significativo que Borges reconozca su modelo "clásico" de escritura en la obra histórica de Gibbon (1: 217-218).

<sup>10</sup> Véase el "Prólogo" a la traducción de *Gylfaginnig, La alucinación de Gylfi* (1984) que hacen Borges y María Kodama. La cercanía de Sturluson y Tucídides es fundamentada en el recurso de ambos a una tradición literaria; una idea que merece ser pensada dado el compromiso explícito del ateniense de producir una historia verdadera fundada en la *autopsia* (Hartog).

<sup>11</sup> En otras palabras, Borges insta a proceder de igual manera que Sturluson, pues "[c]on razón escribió Saxo Gramático en su *Gesta Danorum*: 'A los hombres de Thule (Islandia) les deleita aprender y registrar la historia de todos los pueblos y no tienen por menos glorioso publicar las excelencias ajenas que las propias'" (1: 134).

<sup>12</sup> El contraste con el historicismo no puede ser mayor. Como explica François Dosse refiriéndose a Fustel de Coulanges, para dicho modelo historiográfico "[t]outes les implications subjectives de l'historien sont à bannir car la méthode suivie ne peut être que strictement inductive et l'historien doit donc laisser ses hypothèses au vestiaire pour se mettre au seul service du texte, en s'effaçant complètement" (4).

<sup>13</sup> Véase Hartog 15-18.

<sup>14</sup> El "Prologo" agregado a esta obra en la edición de 1955 es indicativo del valor acordado a la ficción y al acto conjetural que ésta permite en relación al pasado. Se dice esto bajo la forma de preguntas que luego se precisan: "¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera?"

A esas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo" (1: 101).

<sup>15</sup> Para comprender la importancia atribuida a la imagen, véase en particular el primer capítulo del libro, "Palermo de Buenos Aires" (105-112).

<sup>16</sup> Me refiero aquí a lo expuesto en "El escritor argentino y la tradición" (1953). Sobre la datación de este ensayo, véase Balderston 2013.

<sup>17</sup> Véase Koselleck 9-25, 93-104.

<sup>18</sup> Es en el último párrafo del cuento donde se notifica el descubrimiento de Ryan y su decisión de guardar silencio sobre éste, optando por el culto a la gloria del héroe. Es significativo que este pasaje haya sido agregado con posterioridad a la primera publicación del cuento en la revista *Sur* (número 112, febrero de 1944). El párrafo, escrito de puño y letra por Borges, fue encontrado hace poco por los investigadores Germán Álvarez

y Laura Rosato dentro de un ejemplar de dicha revista en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional argentina. En otras palabras, Borges repite el argumento narrado, incorporándose él también en la trama de la historia. Nótese no sólo el juego especular y psicológico que favorece este agregado, sino también la convicción de la existencia de una "verdad" histórica.

<sup>19</sup> Al considerar la operatividad de los regímenes de temporalidad en el saber histórico, François Dosse se ve impelido a hablar de un anacronismo "legítimo" y "controlado". Su razonamiento es diáfano y corresponde a nuestro análisis: "Le mouvement s'est emparé du temps présent jusqu'à modifier le rapport moderne au passé. La lecture historique de l'événement n'est plus réductible à l'événement étudié, mais envisagée dans sa trace, située dans une chaîne événementielle. Tout discours sur un événement véhicule, connote une série d'événements antérieurs, ce qui donne toute son importance à la trame discursive qui les relie dans une mise en intrigue. Cette histoire qui part des préoccupations présentes n'engage pas seulement l'ouverture d'une période nouvelle, le très proche s'ouvrant au regard de l'historien. Elle est aussi une histoire différente qui se cherche dans la rupture avec le temps unique et linéaire, et pluralisant les modes de rationalité" (7).

<sup>20</sup> En su comentario de la genealogía de Nietzsche, Foucault considera un historicismo de este tipo y explica las razones de su rechazo: "Buscar tal origen es tratar de encontrar 'lo que ya existía', el 'eso mismo' de una imagen exactamente adecuada a sí misma.... Ahora bien, si el genealogista se toma la molestia de escuchar la historia más bien que de añadir fe a la metafísica, ¿qué descubre? Que detrás de las cosas hay 'otra cosa bien distinta': no su secreto esencial y sin fecha, sino el secreto de que no tienen esencia, o de que su esencia fue construida pieza a pieza a partir de figuras extrañas a ella" (17-18).

<sup>21</sup> El aleph sería la forma modelo, la forma de las formas, cuya comprensión supera la historia universal ("El aleph" 1945).

<sup>22</sup> Sobre la recuperación del "prejuicio" en el marco de la hermenéutica, véase Gadamer 331-377.

<sup>23</sup> Véase Nietzsche 56-57.

<sup>24</sup> Véase Alonso 2007, 24-27.

<sup>25</sup> En aras de narrar el pasado remoto de Palermo (*Evaristo Carriego*), Borges enuncia la verdad del método: "Recuperar esa casi inmóvil prehistoria sería tejer insensatamente una crónica de infinitesimales procesos: las etapas de la distraída marcha secular de Buenos Aires sobre Palermo, entonces unos vagos terrenos anegadizos a espaldas de la patria. Lo más directo, según el proceder cinematográfico, sería proponer una continuidad de figuras que cesan ..." (1: 105).

<sup>26</sup> En el que considero su mejor libro de poesía, *El otro, el mismo* (1964), Borges le consagra a Sarmiento los siguientes versos: "En su larga visión como en un mágico / Cristal que a un tiempo encierra las tres caras / Del tiempo que es después, antes, ahora, / Sarmiento el soñador sigue soñándonos" (Borges 1: 899).

<sup>27</sup> "La forma de los hechos contemporáneos suele ser indistinta; es menester que pase mucho tiempo antes que percibamos su configuración general, su básica y secreta unidad. Sarmiento ejecuta la proeza de ver históricamente su actualidad, de simplificar e intuir el presente como si ya fuera el pasado" (Borges 4: 121).

<sup>28</sup> Este relato, presentado por Borges como su "teoría personal de la eternidad" (1: 365), fue publicado varias veces, con muy pocas variantes: con su título original, *en el Idioma de los argentinos* (1928) y, luego,

refundido en "Historia de la eternidad (*Historia de la eternidad* 1936) y en "Nueva refutación del tiempo" (Otras inquisiciones 1952).

<sup>29</sup>Véase el inicio de la *Segunda Intempestiva* donde Nietzsche simula un diálogo entre el hombre y los animales de un rebaño (40 y ss.).

<sup>30</sup>En el "abarrotado mundo" de Funes, observa el narrador, no cabía la posibilidad del olvido, le estaba vedada la necesidad de "generalizar" y "abstraer" (1: 490). Dos cualidades que para Aristóteles, como se ha visto, colocan la poesía por encima de la historia. En cuanto al paralelo entre este

cuento y el razonamiento nietzscheano, éste es indicado por Germán Cano en su muy buena edición de la *Segunda intempestiva* (42).

<sup>31</sup>Se recordará que punzó es el color de la divisa que distinguía a los partidarios de Rosas. Un dato, sin duda, a considerar en la lectura de este cuento. El pasaje en cuestión dice así: "El almacén, alguna vez, había sido punzó, pero los años habían mitigado para su bien ese color violento" (1: 527).

<sup>32</sup>"There is no document of civilization that is not at the same time a document of barbarism" (Benjamin 256).

## OBRAS CITADAS

- Alonso, Diego. "Imperecederas imágenes: Borges el idealista y la escritura de la patria". *Variaciones Borges* 24 (2007): 19-34.
- . "Sobre la memoria y la historicidad de las imágenes en *Evaristo Carriego*". *Variaciones Borges* 37 (2014): 81-101.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Balderston, Daniel. *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham y Londres: Duke University Press, 1993.
- . "Digamos Irlanda, digamos 1824': para repensar la historia en Borges". *Translación e historia*. Ed. Alfonso de Toro. Ildesheim: Georg Olms Verlag AG, 2010: 35-45.
- . "Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de 'El escritor argentino y la tradición'", *Cuadernos LIRICO* [En línea], 9/2013. URL: <http://lirico.revues.org/1111>.
- Baez, Fernando. "Mauthner en Borges". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2001. URL: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/borg\\_mau.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/borg_mau.html).
- Benjamin, Walter. "Theses on the Philosophy of History". *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. Nueva York: Schocken, 1969.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Tomo 4. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.
- . *Obras completas*. Tomo I. Barcelona: RBA, Instituto Cervantes, 2005.
- Borges, Jorge Luis y María Kodama. "Prólogo". *La alucinación de Gylfi de Snorri Sturluson*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Cano, Germán. "Nietzsche y la poderosa fuerza del presente. Una introducción a 'Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida'". Friedrich Nietzsche, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II intempestiva]*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2003, 11-32.
- Certeau, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. París: Gallimard, 2002.
- Chartier, Roger. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1996.
- . *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*. París: Éditions Albin Michel, [1998] 2009.
- Dapía, Silvia. "La presencia de Fritz Mauthner en el ensayismo de Borges". *Revista de crítica Latinoamericana* 21 (1995): 189-206.
- Dosse, François. "De l'usage raisonné de l'anachronisme". *Espaces Temps* 87/88 (2005), "Les voies traversières de Nicole Loraux": 156-171.
- Echevarría Ferrari, Arturo. "Borges y Fritz Mauthner: una filosofía del lenguaje". *AIH. Actas* (1980): 399-406. URL: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih\\_07\\_1\\_039.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_1_039.pdf).
- Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 1992.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.
- Ginzburg, Carlo. *History, Rhetoric, and Proof*. Hanover, NH: University Press of New England, 1999.
- . *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*. Milano: Feltrinelli, 2006.
- Hartog, François. *Evidencia de la historia: lo que ven los historiadores*. Trad. Norma Durán. México: Universidad Iberoamericana, 2011.
- Koselleck, Reinhart. *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. Trad. Keith Tribe. New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2004.
- Le Rider, Jacques. "Mauthner, lecture favorite de Jorge Luis Borges". *Oeuvres ouvertes*, 17 de julio de 2012. URL: <https://oeuvresouvertes.net/spip.php?article1770>.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II intempestiva]*. Ed. y Trad. Germán Cano. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2003.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press, 1973.