

UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA LATINO-AMERICANA

SILVIA ARAÚJO

NARRAR LA HISTORIA:

**La inclusión del discurso histórico en la narrativa de
Jorge Luis Borges**

Foz do Iguaçu

2011

SILVIA ARAÚJO

NARRAR LA HISTORIA:

La inclusión del discurso histórico en la narrativa de
Jorge Luis Borges

Trabajo de conclusión del Curso de Especialización presentado como requisito parcial para la obtención del título de Especialista en Literatura Latinoamericana, por la Universidad Federal de Integración Latinoamericana.
Orientador: Prof. Dra. Clara Suárez

Foz do Iguaçu
2011

RESUMEN

El presente trabajo surge a partir de las inquietudes suscitadas en los seminarios impartidos durante la Especialización por la Dra. Marilene Weinhardt, sobre narrativa histórica, y por el de la Dra. Clara Suárez, acerca de las vanguardias latinoamericanas en Brasil y Argentina, con especial referencia a la obra de Jorge Luis Borges. En este sentido, se propone el análisis de las tensiones entre Historia y Literatura dentro de la obra del autor, a partir de dos de sus libros: *Ficciones* (1944) y *El informe de Brodie* (1970). Para ello se ha organizado la exposición del tema de la siguiente manera: en el primer capítulo, se aborda las cuestiones referentes a la transmisión de un acontecimiento histórico y las consecuencias ideológicas que esto conlleva, en cuentos del volumen *Ficciones*. En el segundo, el análisis se centra, ya no en la escritura del hecho histórico en sí, sino en las posibilidades de proponer versiones alternativas de un acontecimiento histórico velado. Para ello, se ha seleccionado el cuento "Guayaquil", del libro *El informe de Brodie*, ya que constituye un hito dentro de la obra del autor: es el único relato de Borges dedicado al Gral. San Martín, principal héroe del panteón nacional. En el tercer capítulo, a partir de lo analizado, se aborda la incorporación de Borges dentro de la llamada *Nueva narrativa histórica* y las implicancias de esta inscripción, dentro de una tendencia reservada, por lo general, a la novela. Por último, bajo el rótulo de *conclusiones*, se exponen algunas observaciones y reflexiones que, por cierto, no pretenden clausurar el tema, sino apenas sugerir un acercamiento a una problemática tan vasta como controversial

PALABRAS CLAVES: Borges. Historia – Literatura. Narrativa Histórica

*Para Kiki y Martu,
porque ellas son el futuro*

SUMARIO**INTRODUCCIÓN:**

Historia y literatura: El problema de la representación.....	6
--	---

DESARROLLO:**CAPÍTULO I:**

Borges y la(s) trama(s) de la Historia.....	11
---	----

CAPÍTULO II:

Borges y el secreto de la Historia.....	19
---	----

CAPÍTULO III

Borges y la Narrativa Histórica.....	24
--------------------------------------	----

CONCLUSIONES.....	31
--------------------------	-----------

BIBLIOGRAFÍA.....	33
--------------------------	-----------

INTRODUCCIÓN:

HISTORIA Y LITERATURA: EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓN

"La historia es algo que se deja narrar"

Walter Benjamin

Desde tiempos inmemoriales, los lazos entre Historia y Literatura han estado indisociablemente unidos. Según Borges: "... En el octavo libro de la Odisea se lee que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar..." (1998, P. 167) En términos mitológicos, es en la encrucijada entre Clío (Musa de la Historia) y Calíope (Musa de la Poesía), hijas ambas de Mnemosine (la Memoria), donde se configura la tensión entre ambos campos de estudio por el recorte de su especificidad epistemológica. En este sentido, no pocas veces la Literatura se ha planteado el difícil desafío de encontrar el camino más adecuado para representar la "Realidad".¹ Teóricos como Geörg Lukács y Bertolt Brecht polemizaron en torno a esta cuestión en las primeras décadas del siglo XX. Si bien ambos coinciden en el valor cognoscitivo de la obra de arte, sus diferencias provienen de la manera de llevarlo a cabo. Mientras que para el teórico húngaro el *Realismo* es la forma predilecta, en desmedro de los excesos del *Naturalismo* y, por supuesto, de la literatura de vanguardia, para el dramaturgo alemán, en cambio, *Realismo* y *Vanguardia* no son dos términos irreconciliables. Más abierto y menos preceptivo que su opositor, Brecht no desecha ningún procedimiento para alcanzar su objetivo, ya que: "...la verdad (...) debe ser dicha de muchas maneras..." BRECHT (1974, P. 239) Así, su Teoría del Distanciamiento² (*Verfremdungseffekt*), paradójicamente, propone el alejamiento

¹ Ya Aristóteles postulaba la capacidad mimética de la Tragedia por sobre la de Epopeya, en su célebre *Poética*

² Definida por Brecht como: "...la representación que si bien deja reconocer al objeto, al mismo tiempo lo hace aparecer como extraño...Una técnica que permite al teatro disfrutar en sus representaciones del método de la nueva ciencia social, la dialéctica materialista; que, para concebir la sociedad en su

de la Realidad, como un atajo para que el receptor pueda aprehenderla adecuadamente en toda su complejidad.

Por su parte, Theodor Adorno, marxista al igual que sus predecesores, no rechaza el valor cognoscitivo de la obra literaria, pero cambia la perspectiva de la discusión al proponer que el valor de "verdad" ya no dependerá del grado de adecuación de la obra a la "Realidad" externa, sino que el problema de la representación se traslada ahora al interior de la obra misma. Así lo manifiesta en su *Teoría estética*: "...El arte y la sociedad convergen en el contenido, no en algo exterior a la obra de arte..." ADORNO (2004, P.302) A diferencia de sus antecesores, Adorno propugna que la obra de arte, en nuestro caso la literatura, no tiene por qué tener un contacto directo con la "Realidad", sino por el contrario debe negarla para poder extraer de allí su máxima consecuencia: la crítica. Al respecto manifiesta:

el arte no es social ni por el modo de su producción en el que concentre en cada caso la dialéctica de las fuerzas y de las relaciones productivas ni por el origen social de su contenido. Más bien, el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo... el arte critica a la sociedad mediante su mera existencia...El arte sólo se mantiene vivo gracias a su fuerza de resistencia social; si no se cosifica, se convierte en mercancía. ADORNO (2004, P. 298-299)

Es, entonces, en ese doble movimiento de negación de lo social y de repliegue sobre sí mismo, en donde el arte encuentra su momento de afirmación crítica al mostrarse como una alteridad, es decir, al representar lo que el mundo "no es". Así lo expresa a propósito de la obra de Valéry:

El arte densamente organizado, articulado sin lagunas y, precisamente por su fuerza consciente,...es de difícil realización. Pero encarna la resistencia contra la indecible presión que lo que meramente es ejerce sobre lo humano. Representa lo que algún día podríamos ser ADORNO (2004, P.120)

De la misma manera, el discurso historiográfico también se ha visto en la misma encrucijada al plantearse el problema de la referencialidad. En este

movimiento, considera las condiciones sociales como procesos y los capta en sus contradicciones..." en BRECHT, Bertolt (1963, P. 38)

sentido, no pocas veces la Historiografía ha realizado la infructuosa operación de oponer Realidad y Ficción en un denodado intento por deslindar sus fronteras disciplinares. Así demarcados los territorios, corresponderían, el primer término de la antítesis, a la Historia (que trabaja con hechos reales) y el segundo, a la Literatura (que se ocupa de sucesos imaginarios). Sin embargo, bastarían unos pocos ejemplos, provenientes tanto de una u otra disciplina, para rebatir esta falsa clasificación.³ De allí que teóricos como Michel de Certeau y Hayden White, entre otros, más que profundizar la división de aguas entre Historia y Literatura, se han abocado a la tarea de abordar aquel punto de convergencia entre ambas disciplinas: la escritura. Al respecto Hayden White manifiesta: “...*No importa si el mundo es concebido como real o solamente imaginado; la manera de darle sentido es la misma...*” WHITE (2003, P. 138)

De allí que para H. White la Historia participa de la Literatura en el carácter narrativo con que necesariamente debe organizar los sucesos históricos que pretende reflejar. Su labor “metahistórica” consiste, justamente, en analizar las estrategias retóricas y narrativas entre las que optan los historiadores a la hora de dotar de verosimilitud su discurso. Al respecto manifiesta:

Cómo debe ser configurada una situación histórica dada depende de la sutileza del historiador para relacionar una estructura de trama específica con un conjunto de acontecimientos históricos a los que desea dotar de un tipo especial de significado. Esto es esencialmente una operación literaria, es decir, productora de ficción. Y llamarla así en ninguna forma invalida el estatus de las narrativas históricas como proveedoras de un tipo de conocimiento (...) la codificación de los acontecimientos en términos de tales estructuras de trama es una de las formas que posee la cultura

³ Al respecto Romeo César echa luz sobre esta cuestión al analizar la etimología de la palabra ficción: “... **fig-** deriva de un radical indoeuropeo reconstruido como **dheigh**. Este radical habría significado el modelar, dar forma, moldear con las manos materiales usualmente blandos – pero no siempre: arcilla, masas de harina, lácteos, piedras... En latín dio: **ingere**, moldear, hacer un modelo, **figura**, con todos sus derivados, **effigies**, **efigie**. El sentido peyorativo de **ingere** “**fangir**”, “**simular**”, es tardío. En inglés aparece en **dough**, la masa de harina, **dairy**, productos lácteos como el queso y la manteca. En castellano, además de las derivadas de las latinas que mencioné (**figura**, **efigie**, **fangir**) dio palabras como **figón**, todavía utilizada en Castilla, para indicar un lugar, de poca categoría, donde se hornean, cocinan y venden cosas de comer... Resulta un interrogante provocador preguntarnos qué pudo haber pasado para que en nuestra historia lingüística se haya producido semejante cambio o avatar en el significado corriente de una palabra, al punto tal que el más antiguo no sólo ha desaparecido por completo sino, para colmo, su reemplazo tiene una significación opuesta...” en CÉSAR, Romeo (2006, P. 28)

para dotar de sentido a los hechos pasados tanto personales como públicos WHITE (2003, P. 115)

Cabe destacar, que la crítica whiteana no niega los acontecimientos históricos del pasado, ni los sumerge en el mero relativismo antirrealista, sino que su objetivo es poner el acento en este nivel precognitivo - poético constituyente del discurso historiográfico y así, desmitificar la pretensión de la Historia de representar *verdaderamente* el pasado.⁴ En definitiva, es en el “contenido” de la “forma” el lugar en el que, parafraseando a Roland Barthes, se produce el *efecto de realidad* del discurso historiográfico, como hecho netamente lingüístico. Como bien señala Barthes:

A partir del momento en que interviene el lenguaje (¿y cuándo no interviene?) el hecho sólo puede definirse de manera tautológica: lo anotado procede de lo observable, pero lo observable (...) no es más que es lo que es digno de memoria, es decir, digno de ser anotado. Se llega así a esa paradoja del discurso histórico: el hecho no tiene nunca una existencia que no sea lingüística y, no obstante, todo sucede como si esa existencia no fuera más que la “copia” pura y simple de otra existencia, situada en un campo extraestructural, la “Realidad”. Este discurso es, sin duda, el único en el que el referente se ve como exterior al discurso, sin que jamás, sin embargo, sea posible acercarse a él fuera de ese discurso BARTHES (1999, P. 174)

Como se desprende del sucinto panorama hasta aquí expuesto, el problema de la representación no ha dejado de ser eso: un “problema”. Para Borges todo problema no es sino *“una insidiosa petición de principios”* y en este caso el requerimiento involucra, como hemos visto, no sólo los principios, sino los modos, los límites y los alcances de dicha representación.

Al debilitarse los vínculos entre Realidad y Representación la Historia ingresa a la narrativa borgeana como material narrativo, menos al servicio de

⁴ Entre las críticas realizadas a esta corriente se encuentran historiadores como Le Goff quienes frente al llamado de atención de Hayden White acerca del interés político y moralizador subyacente a toda representación manifiesta: *“...Sería demasiado fácil ironizar sobre esta concepción de la “Metahistoria”, sobre sus a priori y sus simplismos... Me parece que estas relaciones se definen ante todo históricamente, y que donde Hayden White ve una especie de naturaleza intrínseca, está la situación histórica de la disciplina; y que cabe plantear sintéticamente que la historia, íntimamente mezclada hasta fines del siglo XIX con el arte y la filosofía, se esfuerza y logra parcialmente ser cada vez más específica, técnica, científica y menos literaria y filosófica...”* en LE GOFF, Jaques (2005, P. 39)

intensificar la referencialidad con los llamados “acontecimientos históricos”, que de acentuar su carácter de “mediación” con lo “Real”.

Siguiendo a María Cristina Pons (2000, P. 97) se pueden reconocer dos grandes tendencias en la producción de la narrativa histórica del siglo XX: la tendencia a trabajar la escritura y a problematizar los modos de transmisión de los hechos históricos y la que lleva a centrarse en los acontecimientos históricos en sí, a proponer develaciones de una historia secreta, todavía no contada o versiones alternativas de la misma. A la luz de estas consideraciones, es que proponemos como hipótesis de trabajo la inscripción de Borges dentro de estas dos grandes tendencias: la que se orienta en torno a la constitución y transmisión del discurso histórico y la que se ocupa de hechos históricos concretos.

De allí, que para analizar la primera de estas vertientes hemos seleccionamos los cuentos pertenecientes al libro: *Ficciones* (“La forma de la espada”, “Tema del traidor y del héroe”, “El sur” y “El fin”). Mientras que para la segunda tendencia hemos propuesto *El informe de Brodie* (“Guayaquil”), el único relato de Borges dedicado a San Martín y a reconstruir la célebre entrevista con Simón Bolívar acerca de los destinos del continente. Asimismo, la inscripción de estos textos dentro de la llamada *Nueva Narrativa Histórica* ocupará otro de los momentos de este trabajo.

En este sentido, el abordaje de los acentos y de las marcas de cada una de estas tendencias, dentro del corpus borgeano seleccionado, así como su incorporación genérica dentro de la llamada narrativa histórica, será el objetivo de las páginas que siguen.

DESARROLLO:**CAPÍTULO I: BORGES Y LA (s) TRAMA (s) DE LA HISTORIA**

*“Creeré haber fabricado un cuento fantástico
y habré historiado un hecho”*

Jorge Luis Borges

Se sabe, Borges es un posmoderno *avant la lettre*. Sus ficciones se anticipan a las discusiones que harán tambalear el campo de la filosofía y de la ciencia con una antelación casi premonitória. Entre las críticas que lleva a cabo contra la Modernidad se encuentra la de la pretensión de Verdad que se arroga el discurso historiográfico, al fundar su legitimidad en la acumulación y documentación de datos sobre la base de una causalidad cronológica.

En el volumen titulado *Ficciones*, que reúne relatos escritos entre 1935 y 1944, aparecen dos cuentos que tematizan las relaciones y tensiones entre la Historia y la Literatura. Tanto “Tema del traidor y del héroe” como “La forma de la espada” exhiben y problematizan los mecanismos de transmisión de un suceder “real” y las implicancias ideológicas que esto conlleva. Ambos cuentos toman como punto de partida dos momentos de la historia de Irlanda, más precisamente dos conspiraciones, con una diferencia de cien años: el primero en 1820 y el segundo en 1920 y el eje temático sobre el que se articulan es el de la conspiración y la traición política.

En “Tema del traidor y del héroe”, al acercarse la fecha del centenario de la muerte de Fergus Kilpatrick, el glorioso héroe de Irlanda, su bisnieto Ryan se aboca a la redacción de su biografía basándose en una anterior, escrita por James Nolan, colaborador del héroe irlandés. Mientras la lee, Ryan comprueba, con asombro, que en ella aparecen fragmentos intercalados de la obra de Shakespeare como parte de la vida de su bisabuelo y arriba a la conclusión de que es apócrifa. Investiga, consulta documentos históricos y, finalmente, descifra el enigma sobre el que descansa el mito del héroe: su condición de traidor a la causa revolucionaria. Una vez conocida la verdad, Ryan decide silenciar el

descubrimiento y prolonga la trama de la biografía de Nolan, ratificando así la heroicidad de su bisabuelo.

En un ensayo de *Otras Inquisiciones*, titulado "Sobre el Vathek de William Beckford", escrito un año antes que el cuento, ya encontramos la matriz narrativa de este relato:

Tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y tan simplificada la historia, que un observador omnisciente podría redactar un número indefinido, y casi infinito, de biografías de un hombre, que destacara hechos independientes y de las que tendríamos que leer muchas antes de comprender que el protagonista es el mismo. Simplifiquemos desafortunadamente una vida: imaginemos que la integran trece mil hechos. Una de las hipotéticas biografías registraría la serie 11, 22, 33...; otra, la serie 9, 13, 17, 21...; otra, la serie 3, 12, 21, 30, 39... BORGES, J.L. (1998, P. 201)

Algo de esto aparecerá muchos años después, en las reflexiones de Hayden White, respecto de la tarea del historiador al tener que traducir un conjunto de acontecimientos históricos en alguna forma narrativa para dotar de significado a tales hechos:

Imaginemos que el problema del historiador es dar sentido a un conjunto hipotético de acontecimientos ordenándolos en una serie (...) De esta manera, tenemos un conjunto de acontecimientos

a, b, c, d, e,.....,n

ordenados cronológicamente pero que requieren que se describan o caractericen como elementos de la trama o del argumento para darles significado. Ahora bien, las series pueden ser tramadas de diferentes maneras (...)

A, b, c, d, e,.....n

a, B, c, d, e,.....n

a, b, C, d, e,.....n

Y así sucesivamente.

Las letras mayúsculas indican el estatus privilegiado conferido a ciertos acontecimientos o conjuntos de acontecimientos en las series por las que son dotados de fuerza explicativa, ya sea como causas que explican la estructura de la serie en su conjunto, ya sea como símbolos de la estructura de la trama de la serie considerada como un tipo de relato WHITE, H. (2003, P. 128)

En este sentido, Nolan, desde su papel de historiador del patriota irlandés, inventa una serie en la que el héroe y el traidor son el mismo, la expone frente al cónclave de conspiradores y, por temor a que la revolución fracasase a raíz de este descubrimiento, decide armar otra serie en la que héroe sea

Kilpatrick. Apremiado por la urgencia de los acontecimientos, dispone la biografía del héroe copiando fragmentos de *Macbeth* y de *Julio César* de Shakespeare: “*Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...*” BORGES J.L. (1998, P.149) sostiene el narrador del relato. Con esta afirmación, Borges pone sobre el tapete que la Historia, que supone un registro objetivo de acontecimientos reales, es una práctica significativa que, al igual que la literatura, crea sentidos. Ahora bien, el colmo de la ficción se da cuando el espacio de la representación se traslada desde el espacio textual a toda la ciudad. Nolan propone que la ejecución del traidor se haga de manera tal que quede grabada en la memoria de Irlanda y, de esta manera, sea el catalizador de la revolución:

Kilpatrick fue ultimado en un teatro, pero del teatro hizo también la entera ciudad y los actores fueron legión, y el drama coronado por su muerte abarcó muchos días y muchas noches (...) Centenares de actores colaboraron con el protagonista; el rol de algunos fue complejo, el de otros, momentáneo. Las cosas que dijeron e hicieron perduran en los libros históricos, en la memoria apasionada de Irlanda. BORGES, J.L. (1998, P. 151)

Dos observaciones respecto de esta cita: en primer lugar, el hecho de que el atentado de Kilpatrick sea en un teatro, de alguna manera refrenda la concepción borgeana de la historia como representación. Por otro lado, no es casual que Nolan conciba y proponga llevar adelante la farsa que hará de Kilpatrick un héroe, ya que era un ferviente estudioso de los *Festspiele*: “*...vastas y errantes representaciones teatrales, que requieren miles de actores y que reiteran episodios históricos en las mismas ciudades y montañas donde ocurrieron*” BORGES J. L. (1998, P. 149)

De esta manera, con un espectáculo teatral que abarca la ciudad entera, en el que todos (lo sepan o no) son a la vez actores y espectadores, se construye una falsa memoria colectiva para que Kilpatrick pase a la historia como el héroe que fingía ser y no como el traidor que fue: “*Las cosas que dijeron e hicieron perduran en los libros históricos, en la memoria apasionada de Irlanda*”. BORGES, J.L. (1998, P. 151)

En este sentido, Borges se adelanta casi treinta años y corrobora, a través de la literatura, lo que con posterioridad habría de señalar Benedict Anderson: que las comunidades, por su conformación y su estructura, son imaginarias.

Por otra parte, en un ensayo de *Discusión*, titulado "Las versiones homéricas" Borges manifiesta: "*El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio (...) No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces*" BORGES (1998, P. 130). Esta cita se proyecta sobre el cuento, ya que así como la biografía apócrifa de Nolan no es definitiva, sino que es proseguida luego por Ryan, también el cuento sufre ampliaciones después de la publicación original en el número 112 de la Revista Sur⁵. Al respecto Enrique Pezzoni llama la atención sobre este hecho:

La versión que aparece en Ficciones está ya corregida en el sentido de que agrega un párrafo final que es otra vuelta de tuerca a lo que el relato exhibe. ¿En qué sentido es otra vuelta de tuerca? Si el relato contrapone documento y registro de un suceder a invención/fabricación de un suceder, el párrafo final que agrega, insiste sobre eso. LOUIS, A. (1999, P.37)

El párrafo agregado dice:

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... Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la gloria de un héroe; también eso, tal vez, estaba previsto BORGES, J.L. (1998, P.151)

Como vemos, la operación conlleva un doble movimiento: Borges prolonga el final del cuento y a través de esta maniobra, pone a Ryan dentro del relato, a su vez, a prolongar la biografía de Kilpatrick. En esta prolongación de una prolongación, en este juego especular, tan característico de su escritura⁶ aparece otra anticipación borgeana: la idea de que no hay textos definitivos, no hay significados trascendentes, últimos y verdaderos tal como postulará muchos años después el Postestructuralismo de corte derrideano. En última instancia, el sentido textual

⁵ *Sur*, Número 112, Bs. As., 02/1944, Pág. 23-26

⁶ El mismo procedimiento se puede constatar, por ejemplo, en el final de "Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius" el cuento que inaugura el volumen de *Ficciones*.

aparece como *différence*, en la doble asignación que tiene la palabra para Derrida: como diferencia respecto de los sentidos anteriores y como dilación, lo que se difiere sin cesar y no es susceptible de clausura.

A través de este relato, Borges hace ostensible los procedimientos a partir de los cuales se trama la historia, entendiendo "trama", siguiendo a Pezzoni (1999, P. 44) en la doble acepción de la palabra, como concatenación de sucesos y como conspiración.

En otro cuento del mismo volumen, denominado "La forma de la espada", Borges arremete otra vez con el mismo tema. Las afinidades temáticas de ambos relatos son evidentes: estamos nuevamente ante una conspiración en Irlanda (ahora en 1920) y ante la estrategia de la intercambiabilidad de opuestos en que el héroe pasa a ser el traidor y el traidor, el héroe. El cuento comienza con un narrador, llamado Borges, que presenta al protagonista del relato, el *Inglés de La Colorada*, quien, en otro nivel, asume la voz narrativa y cuenta la historia de la cicatriz que lleva en su cara: "*Le contaré la historia de mi herida bajo una condición: la de no mitigar ningún oprobio, ninguna circunstancia de infamia*" BORGES, J.L. (1998, P. 139). Al finalizar el relato, asistimos a la revelación de que John Vincent Moon, el traidor a la causa revolucionaria, es nada más y nada menos que el *Inglés de La Colorada*. Es decir, sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado coinciden: "*Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó: yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme*" BORGES J.L. (1998, P. 145)

Nuevamente, estamos ante la estrategia de alguien que cuenta un acontecimiento histórico y, al hacerlo, impone y opone nuevas series. Lo que exhibe "La forma de la espada", al igual que "Tema del traidor y del héroe", es que lo importante no es lo *que* se dice en términos históricos, sino *cómo* se lo dice. En ambos casos, alguien desde el papel de historiador corrige la biografía de un hombre y, al hacerlo, de alguna manera, corrige la Historia. Esta operación es, decididamente, una estrategia borgeana que opera sobre una serie de relatos de *Ficciones* tales como "El sur" o "El fin", pero que a su vez los excede, ya que el

mismo Borges hace lo propio con su biografía de escritor al inventarse ese precedente que es Evaristo Carriego.

En "El fin", Recabarren, el dueño paralítico de una pulpería, observa la llegada de un negro que habitualmente se sienta a esperar a alguien. Un día, ese "alguien" llega y el negro lo reta a duelo por la muerte de su hermano. Finalmente, nos damos cuenta de que ese personaje innombrado al que desafía es, nada más y nada menos, que Martín Fierro, quien en el texto de Hernández ha matado al hermano del negro. Se lleva a cabo el duelo, Fierro muere y el negro vengado, así, a su hermano. Al respecto Pezzoni sostiene:

(Borges) prolonga una biografía de un personaje "real", cuya realidad se asienta en la tradición y en la fuerza de la institución literaria; prolonga y corrige la biografía de Martín Fierro (...) En este caso, se corrige y se prolonga esa historia (...) pero prolongarla es otorgarle un nuevo valor modelizador. Es decir: proponer la prolongación de esa historia es incluirla en un nuevo sistema ideológico (...) donde el motor que trabaja continuamente es la contradicción. Es decir, la intercambiabilidad de opuestos. LOUIS, A. (1999, P. 80)

En la última frase del cuento se constata esta aseveración: "Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre" BORGES, J.L. (1998. P.198) Nuevamente, inversión de roles: el vengador pasa a ser el vengado, el justiciero deviene asesino.

En "El sur", Juan Dahlmann recién salido del sanatorio, en el que lo operan por una septicemia, toma un tren para ir al campo. Al llegar a la estación se dirige a un almacén para cenar y allí unos compadritos emprenden una serie de provocaciones hasta que, finalmente, lo retan a duelo.⁷ Dahlmann acepta porque sabe que va a morir en ese desafío a cuchillo y, de esa manera, corregirá su

⁷ Alan Pauls llama la atención acerca de la presencia constante de los duelos en Borges: "Pero ¿qué hay en un duelo? ¿Por qué Borges vuelve una y otra vez a esa situación como el criminal a la escena del crimen, al extremo de que su lógica de contrapunto-pelea, litigio, guerra, diferendo: "esa lógica peculiar que da el odio"- pareciera teñir toda su obra? Tal vez porque en el cruce de espadas-reales o metafóricas, hechas de acero o de palabras- Borges encuentra el prototipo del momento significativo, ese acontecimiento puntual; decisivo, que define el sentido de una vida de una vez y para siempre (...) el duelo da sentido: introduce un principio de orden donde sólo había caos o automatismo, confiere plenitud a una vida vacía, reorganiza el pasado, saca a la luz (o más bien inventa) las fuerzas secretas que ponían en movimiento, de modo imperceptible, una experiencia" PAULS, A. (2007, P. 41)

biografía: en vez de morir tirado en la cama de un sanatorio, a partir de esta circunstancia, morirá como un cuchillero:

Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él (...) en la primera noche en el sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado
BORGES J.L. (1998, P.216)

Otra vez subversión de roles, en este caso, el cobarde pasa a ser valiente

Ahora bien, como ya mencionáramos anteriormente, la reescritura de biografías como práctica discursiva trasciende en Borges lo meramente literario y alcanza hasta su propia vida. En un ensayo de *Otras Inquisiciones* denominado "Kafka y sus precursores" declara: "El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro" BORGES, J. L. (1998, P.166) Es decir, cada escritor instaaura una manera de ser leído y en esa operación traza las líneas de una "tradición" y su reinscripción dentro de la misma, a partir de la cual se define. Según gran parte de la crítica literaria, es en esta línea que habría que leer la biografía de Borges sobre *Evaristo Carriego*, escrita en 1928⁸. La lectura intencionada de Carriego le sirve para fijar posiciones, para intervenir en el canon, pero sobre todo para construirse y posicionarse a sí mismo dentro de una tradición. Una tradición estratégicamente montada desde Sarmiento, Lugones, Carriego y finalmente él: Borges, como síntesis de ese proyecto. Al respecto Alan Pauls sostiene:

El Carriego es un libro de arqueología militante, que sólo exhuma reliquias del pasado para redefinir una tradición y hacerla intervenir en el presente (...) Borges escribe sobre Carriego porque Carriego le sirve; lo usa para distinguirse, para definir posiciones literarias e

⁸ Una de las primeras en llamar la atención acerca de esta estrategia borgeana es Beatriz Sarlo, quien al respecto manifiesta: "Borges altera las líneas del mapa literario. La ruptura con el modernismo, es parte de sus estrategias de comienzo, como denomina Edward Said a los movimientos que un escritor realiza para ocupar su lugar en el campo literario. Estas estrategias culminan en Evaristo Carriego, un libro que Borges presenta como biografía y comentario de un poeta menor (que había frecuentado la casa de sus padres). Pero, en verdad, el libro es mucho más que eso (...) al elegir a Carriego, Borges está tomando posición respecto de la literatura que lo precede" SARLO, B. (2007, P. 158) En este sentido, Borges subvierte la noción de *influencia*: son los influidos los que crean a los influyentes. Mejor dicho, la lectura de los influidos es la que hace ver de otra manera a los influyentes.

intelectuales, para intervenir en la bolsa de valores artísticos, para construir -a través de Carriego- su propia imagen de escritor.
PAULS, A. (2004, P.19)

Como vemos, este tipo de estrategias: reescritura de biografías (incluida la suya), subversión de opuestos, contraposición entre prácticas discursivas, entre las que registran fielmente los sucesos históricos y las que los fabrican o inventan, persiguen siempre una misma finalidad: la reescritura de la Historia alterando y socavando la noción de causalidad. Si el documento histórico es el que impone la construcción de sentidos de un hecho, a partir de la idea de que un acontecimiento es consecuencia de una causa, Borges invierte esa relación y muestra que la Historia puede ser fabricación o invención, de manera tal que cualquier alteración influye ideológicamente sobre la visión del hecho transmitido. En este sentido, Borges se anticipa a ciertas corrientes del pensamiento contemporáneo que conciben lo ideológico no como contenido textual, sino como formas que subvierten y dinamitan las bases de ciertos discursos epistemológicos, tales como el científico, el filosófico, así como también ciertas formas literarias institucionalizadas⁹. De allí que, como manifiesta Pezzoni:

(En Borges) La historia y la literatura intercambian continuamente sus papeles y se desvalorizan mutuamente; el gesto ideológico borgeano es destruir paradigmas de conocimiento. Los paradigmas epistemológicos están hechos para ser destruidos, transformados, alterados, reemplazados incesantemente. No hay un sentido último, ni definitivo (...) De alguna manera, Borges es un pre-foucaultiano y pre-habermasiano en este sentido: el de la

⁹ No es casual que sea, justamente, Michel Foucault quien haya quedado deslumbrado por la clasificación propuesta por Borges en su ensayo de *Otras Inquisiciones* titulado "El idioma analítico de John Wilkins", en el que se propone la clasificación del mundo a partir de cierta enciclopedia china: "En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper un jarrón, (n) que de lejos parecen moscas" BORGES, J. L. (1998, P.234) Este tipo de discursos, de alguna manera, dinamita todos los criterios de modelización del mundo que nos vienen dados a partir del lenguaje. De allí, que este párrafo sea el que haya impulsado a Foucault a escribir su célebre libro *Las palabras y las cosas*: "Este texto de Borges me ha hecho reír durante mucho tiempo, no sin un malestar cierto y difícil de vencer. Quizá porque entre sus surcos nació la sospecha de que hay un desorden peor que el de lo incongruente y el acercamiento de lo que no se conviene: sería el desorden el que hace centellar los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo heteróclito" FOUCAULT, M. (1999, P. 12)

carga ideológica que da el juego interdiscursivo. LOUIS, A. (1999, P. 90)

CAPÍTULO 2:

BORGES Y EL SECRETO DE LA HISTORIA

También lo que no sucede debe contarse

Macedonio Fernández

Si como afirma María Cristina Pons (2000, P.97) una de las dos grandes tendencias en la narrativa histórica es la que lleva a centrarse en los acontecimientos en sí y a proponer develaciones de una historia secreta, todavía no contada o versiones alternativas de la misma, el cuento "Guayaquil" de Borges responde cabalmente a esta disposición.

Según Pimentel Pinto (2000, P. 158): "...Más que adoptar la memoria como tema, la obra de Borges es, como todo un ejercicio de la memoria, de la voluntad de recordar, del orden irrefutable de retomar referencias pasadas..." En este sentido, la matriz constructiva del cuento es, precisamente eso: un *ejercicio de la memoria*, en la que alguien escribe lo acontecido en un encuentro:

*Referiré con toda probidad lo que sucedió; esto me ayudará tal vez a entenderlo. Además, confesar un hecho es dejar de ser un actor para ser un testigo, para ser alguien que lo mira y lo narra y que ya no lo ejecutó. El caso me ocurrió el viernes pasado, en esta misma pieza en que **escribo**, en esta misma hora de la tarde (...) Sé que tendemos a **olvidar** las cosas ingratas, quiero dejar **escrito** mi diálogo con el doctor Eduardo Zimmermann, de la Universidad del Sur, antes que lo desdibuje el **olvido**. La **memoria** que guardo es aún vívida.* BORGES, J.L. (2000, P. 111 – 112)

En este breve fragmento, casi al comienzo del cuento, se hace ostensible la tensión entre Memoria y Olvido cuya aparente superación estaría dada por la mediación de la escritura. Escritura que, en términos historiográficos, equivaldría a la realización de un documento que deja al menos una constancia sobre el diálogo

entre dos historiadores acerca de la aparición de unas cartas inéditas de Bolívar relativas al célebre encuentro con el Gral. San Martín en 1822.

Ahora bien, llegados a este punto la pregunta que se impone es por qué Guayaquil. Por qué razón Borges elige abordar este episodio de la extensa empresa sanmartiniana que no sólo abarcó a la Argentina, sino a todo el continente. Y las repuestas que se ensayan son de diversa índole, pero, básicamente, se podrían agrupar en dos disposiciones en las que suele inscribirse todo texto borgeano: el duelo y el secreto. Respecto de ésta última Martín Kohan afirma:

el secreto es la forma que recubre el enigma de Guayaquil. Nada se sabe de lo que conversaron los dos próceres, ni tampoco de las motivaciones que hicieron que uno continuara con la campaña libertadora y el otro se apartara para siempre. Es un enigma, es el enigma por excelencia de toda la historia argentina, porque todo sucedió a puertas cerradas KOHAN, M. (2005, P. 132)

El cuento no trata, como habría de suponerse del encuentro de los dos héroes americanos, sino de los avatares de dos historiadores contemporáneos que investigan este episodio histórico. En este sentido, con Borges la entrevista confidencial entre los dos libertadores ingresa a la literatura argentina con el mismo carácter enigmático y conjetural con que se manifiesta en el discurso histórico. De esta manera, menos importante que saber lo que verdaderamente ocurrió durante la conversación de 1822, entre Bolívar y San Martín, es revelar la constitución del discurso histórico como forma de la memoria. El acento del narrador borgeano está puesto en la construcción del hecho y de la intriga que lo rodea, atribuyendo sentidos y así, transformando el vago episodio en un escenario de preocupaciones por los límites entre la Historia y la Ficción o, más precisamente, de la Historia como construcción narrativa.

Por otra parte, Alan Pauls ensaya otra respuesta a la elección de Borges sobre este momento puntual del máximo héroe del panteón nacional: el duelo. Al respecto manifiesta:

El duelo – ese breve cristal de la guerra – está en el origen de la ficción de Borges (...) En rigor, toda la literatura de Borges podría leerse como un gran manual sobre las distintas formas del

diferendo, desde la querrela intelectual o erudita (peleas entre escuelas filosóficas, heterodoxias y herejías, litigios de lectura y de interpretación de textos, etc.) hasta el enfrentamiento físico de un duelo a cuchillo o un hecho de sangre, pasando por el célebre motivo del doble, una variante con la que Borges suele traducir relaciones de rivalidad a la esfera más o menos universal de la metafísica. PAULS, A. (2004, P. 35-39)

Si como afirma Alan Pauls la narración de duelos y contiendas de toda índole es el modelo mismo de la ficción borgeana, "Guayaquil" entonces no escapa a este paradigma narrativo. En el mismo cuento se alude a esta noción en la presentación de los dos profesores: "... Al saludarnos, comprobé con satisfacción que yo era el más alto, e inmediatamente me avergoncé de tal satisfacción, ya que no se trataba de un **duelo** físico, ni siquiera moral..." BORGES, J.L. (2000, P. 115)

En la red de disputas que se despliegan en el texto hay cruces y rivalidades de todo tipo entre sanmartinianos y bolivarianos, entre los profesores entre sí y las universidades a las que pertenecen, pero sobre todo pelean dos historiadores argentinos por el acceso a las cartas que prometen develar y esclarecer el misterio histórico que se cifra sobre la enigmática entrevista. Ahora bien, lo inquietante es que cada uno representa una forma distinta de concebir la Historia y la *argentinidad*. Por un lado, tenemos al narrador quien: "...lleva la historia en la sangre..." y "...vive en el interesante pasado..." BORGES, J. L. (2000, P. 116-118); y que se presenta, además, como descendiente de un guerrero de la independencia, es decir, como encarnación viviente del ser nacional. Mientras que, por otro lado su rival, el doctor Eduardo Zimmermann aparece como un: "... historiógrafo extranjero, arrojado de su país por el Tercer Reich y ahora **ciudadano argentino**..." BORGES, J. L. (P. 113) y cuya única afinidad con la Historia es la que le procuran los libros: "... Yo me nutro de textos..." "...Zimmermann no miraba mi cara sino los libros a mi espalda..." BORGES, J. L. (2000, P. 116-117). Obviamente, como es de esperar tratándose de Borges el que prevalece en este duelo es el que se nutre de fuentes librescas y no el historiador que pertenece al mundo de las huellas de lo "Real".¹⁰ Pero además, un hecho

¹⁰ Al igual que en "La muerte y la brújula" donde también compiten dos investigadores y se impone el que pertenece al mundo de los libros.

interesante en este enfrentamiento es que quien se impone no es el “natural” argentino, sino el “naturalizado”. En este duelo *identitario* prevalece el que detenta una identidad argentina como forma adquirida de la ciudadanía, es decir como un artificio. En este sentido, ya no sólo puede leerse “Guayaquil” como una forma artificiosa de la Historia bajo la representación del enigma y del secreto; sino a la identidad misma argentina, tal vez menos en términos *esencialistas* que como construcción artificial.

Por otra parte, no pocas veces la crítica ha señalado la utilización borgeana de una determinada matriz narrativa al servicio de la exposición y desarrollo de un argumento filosófico. En el caso de “Guayaquil” el filósofo elegido para dirimir la eventual disputa entre los dos profesores por el acceso a las cartas bolivarianas y, a su vez, ilustrar la posición de Borges frente a la explicación que ofrece el discurso historiográfico es Shopenhauer:

Ah, Shopenhauer, que siempre descreyó de la historia (...) Observé que, de cualquier modo, sería interesante recuperar las palabras precisas que se dijeron el Protector del Perú y el Libertador.

Zimmermann sentenció:

- Acaso las palabras que cambiaron fueron triviales. Dos hombres se enfrentaron en Guayaquil; si uno se impuso, fue por su mayor voluntad, no por juegos dialécticos. Como usted ve no he olvidado a mi Shopenhauer BORGES (2000, P 116-120)

Como vemos, en la expresión: “...si uno se impuso, fue por su mayor voluntad, no por juegos dialécticos...” aparece condensada de manera magistral la postura de Shopenhauer respecto de la concepción hegeliana de la Historia entendida como concatenación racional de hechos. Para Shopenhauer, en cambio, cualquier representación del mundo (en este caso la Historia) conlleva en sí una carga de falsedad y apariencia engañosa, por ende, de lo único que el hombre podría tener plena certeza sería de su voluntad. Voluntad entendida como una fuerza en potencia del ser, siempre inacabada e insatisfecha. Al respecto el filósofo alemán manifiesta: “...Los últimos y más fundamentales conocimientos del mundo los lleva el hombre en su interior y a esto es lo que tiene acceso más inmediato...” SHOPENHAUER (1972, P. 296) Con este argumento tomado de

Shopenhauer, Borges dirime la disputa entre los dos historiadores quienes inadvertidamente a lo largo de la charla han pasado a representar los roles de los dos libertadores y a escenificar la célebre entrevista ocurrida en 1822. Y de esta manera, la explicación del triunfo de uno sobre el otro, ya no es demostrable por medio de la causalidad histórica, sino ontológica:

Al salir (Zimmermann) volvió a detenerse ante los tomos de Shopenhauer y dijo:

- Nuestro maestro, nuestro común maestro, conjeturaba que ningún acto es involuntario. Si usted se queda en esta casa, en esta airosa casa patricia, es porque íntimamente quiere quedarse. Acato y agradezco su voluntad BORGES, J.L. (2000, P. 122)

De esta manera, la supremacía del historiador judío por sobre el criollo, que a su vez reproduce la superioridad de Bolívar sobre San Martín en la entrevista de Guayaquil, queda demostrada por el predominio de una voluntad sobre otra. La concentración de voluntad en uno de los dos individuos que participa de la entrevista, obviamente no puede explicarse, siguiendo a Shopenhauer, desde un encadenamiento racional de los hechos, sino como algo meramente azaroso y contingente. Que haya sido la voluntad de Bolívar la que se impusiera sobre la de San Martín es, para Borges un hecho ocasional y fortuito que nunca podrá ser develado por la Historia. Cubierto por el manto del secreto, la famosa entrevista ingresa a la literatura argentina y lo hace, paradójicamente, sin San Martín. Tal vez porque en definitiva lo que Borges intenta demostrar es que el secreto no encierra nada, ni para el discurso histórico, ni para la identidad de los argentinos. Es tan sólo la forma de un enigma que no contiene nada esencial. Quizá sea este el motivo por el cual el relato incorpora la figura de San Martín y la desaloja: un héroe nacional no tolera una representación en semejantes términos.

CAPÍTULO 3: BORGES Y LA NARRATIVA HISTÓRICA

Como ya mencionáramos anteriormente, los lazos entre Historia y Literatura siempre han sido productivos y han marcado una larga tradición de intercambios. Tal vez, el género narrativo que más rédito ha obtenido en dicha relación sea la novela; al punto tal que a ella misma le ha correspondido el adjetivo de *Histórica*.

Cabe destacar, que el caso del autor que nos ocupa es por demás paradójal. Si bien Borges no escribió nunca una novela, sus cuentos, sin embargo, se adelantan casi treinta años en la proyección de muchos de los rasgos que formarán parte de la poética de la *Nueva Narrativa Histórica* o, en términos de Celia Fernández Prieto (1998, P. 150), *Narrativa Histórica Posmoderna*. A diferencia de otros teóricos, esta autora llama la atención acerca de ciertos elementos paratextuales que definen una zona de transacción entre el adentro y el afuera del texto, cuya función pragmática estaría orientada a fortalecer el contrato de lectura. En este sentido, resulta interesante reparar en los títulos de los cuentos borgeanos, ya que ofrecen de forma cifrada, claves para su interpretación.

En el caso de "Tema del traidor y del héroe", ya la palabra "*Tema*" en el título, de alguna manera, hace gala de la exhibición del procedimiento narrativo como una excusa o pre-texto para escribir acerca de algo. En "La forma de la espada" la palabra "*forma*" opera en el mismo sentido: menos importante que lo que se dice es cómo se lo dice. En "Guayaquil", a diferencia de los grandes narradores de la vida de San Martín como Sarmiento, Alberdi, Rojas o Mitre, quienes a su manera tratan este episodio como "El secreto de Guayaquil" o "El misterio de Guayaquil"; Borges prefiere el tono lacónico y despojado de "Guayaquil". De esta manera, el proyecto semántico y pragmático queda elucidado en el título, ya que el objetivo del narrador no es *resolver* el secreto y el misterio del célebre encuentro, sino por el contrario, *disolver* el enigma en la trama artificial de la Historia.

Asimismo, en el plano ya textual, Fernández Prieto reconoce tres rasgos constitutivos de la Nueva Narrativa Histórica:

- En primer lugar, la coexistencia de personajes, acontecimientos y lugares procedentes de la historiografía con otros inventados. En este sentido, tanto “Tema del traidor y del héroe” como “La forma de la espada” no cumplen con este requisito; el objetivo borgeano no está puesto en un hecho histórico en sí, sino en la construcción de la Historia como trama narrativa. En “Guayaquil”, en cambio, al estar basado en un acontecimiento histórico concreto, hay convivencia en distintos planos narrativos de los personajes ficticios, los dos historiadores, con los personajes históricos, Bolívar y San Martín. Ahora bien, el acontecimiento puntual de la entrevista entre los dos catedráticos en torno a las cartas de Bolívar es una mera invención por parte de Borges:

Para que mi relato se entienda, tendré que recordar brevemente la curiosa aventura de ciertas cartas de Bolívar, que fueron exhumadas del archivo del doctor Avellanos (...) estas cartas no ofrecen mayor interés, salvo una fechada en Cartagena el 13 de agosto de 1822, en que el Libertador refiere detalles de su entrevista con el general San Martín. Inútil destacar el valor de este documento en el que Bolívar ha revelado, siquiera parcialmente, lo sucedido en Guayaquil BORGES, J. L. (2000, P.112)

- En segundo lugar, la localización de la diégesis en un pasado histórico concreto, datado y reconocible para los lectores. Aunque también, Fernández Prieto concede que puede darse la combinación de procedimientos realistas con intervención de sucesos fantásticos.

En el caso de “Tema del traidor y del héroe” esta disposición no se cumple, ya que, como mencionáramos anteriormente, la premisa del narrador borgeano no es relatar acerca de un acontecimiento histórico concreto, sino exhibir cómo la Historia y la Literatura se valen de procedimientos narrativos, que a su vez vehiculizan sistemas ideológicos:

Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exomador de elegantes misterios) y del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida), he imaginado este argumento, que escribiré tal vez (...) La acción transcurre en un país oprimido y

tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico (...) la historia referida ocurrió el promediar o al empezar el siglo XIX Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824. BORGES, J.L. (2000, P. 146)

En este sentido, algo similar ocurre en “La forma de la espada”, ya que el objetivo borgeano no es ficcionalizar un acontecimiento histórico, sino cuestionar la construcción de la Historia. En el caso de “Guayaquil”, el universo espacio – temporal en el que se desarrolla la acción es contemporáneo, ya que la visita de Zimmermann tiene lugar en la casa del narrador:

De vuelta a casa, me dijeron que el doctor Zimmermann había anunciado por teléfono su visita, a las seis de la tarde. Vivo, según es fama, en la calle Chile. Daban exactamente las seis cuando sonó el timbre. BORGES, J. L. (2000, P. 114)

Ahora bien, mediante la inscripción de un elemento fantástico en la trama realista del cuento, Borges abre la posibilidad hacia otros planos narrativos en los que inadvertidamente coinciden las dos entrevistas: la de los dos historiadores con la de los dos libertadores: “...En aquel momento sentí que algo estaba ocurriéndonos o, mejor dicho, que ya había ocurrido. De algún modo ya éramos otros...” BORGES, J. L. (2000, P. 114) Como vemos, este procedimiento de duplicación de instancias de enunciación es casi un lugar común en la obra borgeana, pero no contento con este desdoblamiento Borges lleva este procedimiento al paroxismo haciendo proliferar y coincidir planos narrativos. De esta manera, la multiplicación y acumulación de espacios coexistentes viene de la mano de la Literatura con la referencia al relato de los “Mabinogion” y la leyenda celta:

En los Mabinogion, dos reyes juegan al ajedrez en lo alto de un cerro, mientras abajo sus guerreros combaten. Uno de los reyes gana el partido; un jinete llega con la noticia de que el ejército del otro ha sido vencido. La batalla de hombres era el reflejo de la batalla en el tablero (...) Otra leyenda de los celtas refiere el duelo de dos bardos famosos. Uno, acompañándose del arpa, canta desde el crepúsculo del día hasta el crepúsculo de la noche. Ya bajo la luna o las estrellas, entrega el arpa al otro. Éste la deja a un

lado y se pone de pie. El primero confiesa su derrota BORGES, J. L. (2000, P. 121)

- El tercer rasgo genérico que reconoce Fernández Prieto consiste en la distancia temporal abierta entre el pasado en el que se desarrollan los hechos narrados y en el que actúan los personajes. En este sentido, en “Tema del traidor” queda establecida esa brecha temporal al comienzo del relato: “... *hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy , 3 de enero de 1944, la vislumbro así (...) la historia referida por él ocurrió al promediar o al empezar el siglo XIX*” BORGES, J.L. (2000, P. 146)

En el caso de “La forma de la espada” la premisa de la distancia temporal se corrobora en el siguiente pasaje:

Hacia 1922, en una de las ciudades de Conaught, yo era uno de los muchos que conspiraron por la independencia de Irlanda (...) Tenía escasamente veinte años (...) En aquel otoño de 1922 yo me había guarecido en la quinta del general Berkeley. BORGES, J.L. (2000, P. 141)

En “Guayaquil”, en cambio, lo que se manifiesta es la superposición y la coincidencia entre planos espacio – temporales distantes. En este sentido, lo que se evidencia es acumulación y superposición de *cronotopos*¹¹ mediante traslados progresivos de espacios y tiempos con el claro objetivo de abolir la sucesión temporal. Borges extrema la negación metafísica del espacio y del tiempo con el claro propósito de derogar la personalidad individual: “...*En aquel momento sentí que algo estaba ocurriéndonos o, mejor dicho, que ya había ocurrido. De algún modo ya éramos otros....*” BORGES, J. L. (2000, P. 120) De esta manera, los dos historiadores, los dos libertadores, los dos bardos y los dos reyes, son en definitiva lo mismo. En un ensayo de *Otras Inquisiciones* titulado “Nueva refutación del tiempo” desarrolla esta idea tomando los postulados idealistas de Hume y del obispo Berkeley contra la impugnación del espacio para, a su vez, negar el tiempo:

¹¹ Categoría introducida por Mijaíl Bajtín que indica dos dimensiones inseparables: Crono = Tiempo y Topos= Espacio. Aunque el Tiempo es el principio dominante en la categoría de cronotopo bajtiniano

Dicho sea con otras palabras: niego, con argumentos del idealismo, la vasta serie temporal que el idealismo admite. Hume ha negado la existencia del espacio absoluto, en el que tiene lugar cada cosa, yo, la de un solo tiempo, en el que se eslabonan todos los hechos. Negar la coexistencia no es menos arduo que negar la sucesión..." BORGES, J.L. (2000, P. 266)

Ahora bien, si el tiempo es la materia de la que está hecha la Historia, como un discurso que refiere acerca de acontecimientos sucedidos en el pasado, al derogar el pasado Borges está aboliendo, en definitiva, la Historia: "... *Mejor dicho no hay Historia, como no hay la vida de un hombre, ni siquiera una de sus noches; cada momento que vivimos existe, no su imaginario conjunto...*" BORGES, J. L. (1998, P. 268) De allí, que dos instantes sean el mismo, que los dos historiadores sean, a su vez y sin sospecharlo (o tal vez sí) Bolívar y San Martín en la célebre entrevista a puertas cerradas.

Como se desprende de lo expuesto hasta el momento, resulta evidente que, hasta aquí, las categorías propuestas por Fernández Prieto empiezan a no resultar adecuadas o por lo menos pertinentes desde el punto de vista metodológico para el abordaje de la obra borgeana. La propuesta de Borges resulta de hecho mucho más sutil, desde el punto de vista filosófico y epistemológico, que el aparato teórico presentado para la caracterización de la Nueva Narrativa Histórica. El planteo borgeano, con su cancelación de categorías binarias como Realidad y Ficción, Historia y Realidad, Tiempo y Espacio, etc.; no puede ajustarse al proyecto de Fernández Prieto de describir: "...*los procedimientos formales o estructurales de los que se sirve con preferencia la novela histórica en sus tres categorías: modalización, espacialización y temporalización...*" FERNÁNDEZ PRIETO, C. (1998, P. 180) Porque Borges anula y cancela este tipo de estructuras sistemáticas y las sustituye, por lo que muchos años más tarde la teoría postestructuralista habría de conceptualizar con el nombre de *estructura rizomática*, en términos de Deleuze y Guattari.¹²

¹² Resulta interesante destacar al respecto una contradicción evidente en la que incurre Fernández Prieto en relación a la Nueva Novela Histórica a la que le adjudica el nombre de "*Novela Histórica Posmoderna*" (ver página 150) Si bien la autora introduce la noción de *posmodernidad* en ningún caso a lo largo de su libro se observan referencias a categorías teóricas de análisis propuestas desde el Postestructuralismo (Derrida,

Quizá, un poco más ajustado al planteo borgeano resulta la propuesta de Seymour Menton (1993) acerca de los rasgos de la nueva narrativa histórica:

- Subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética a la presentación de un argumento filosófico. En “Tema del traidor y del héroe” y “La forma de la espada”, el filósofo elegido para atacar el orden causal de las series que componen las biografías de ambos relatos es Santo Tomás. En un ensayo del libro *Discusión*, titulado “Los avatares de la tortuga”, Borges expone los argumentos del filósofo de la siguiente manera:

El mundo es un interminable encadenamiento de causas y cada causa un efecto. Cada estado proviene del anterior y determina el subsiguiente, pero la serie general pudo no haber sido, pues los términos que la forman son condicionales, es decir, aleatorios.
BORGES, J.L. (1998, P. 166)

En los cuentos analizados, Borges ataca la noción de causalidad cronológica de la Historia tomando la idea de que: “Cada estado proviene del anterior y determina el subsiguiente, pero la serie general pudo no haber sido...” Por otra parte, en el caso de “Guayaquil”, más que dar cuenta del encuentro entre Bolívar y San Martín, la pretensión del narrador es exponer las ideas de Shopenhauer acerca de la imposibilidad de acceder a la “verdad” histórica.

- Ficcionalización de personajes históricos: Si bien, en “Tema del traidor y del héroe” y en “La forma de la espada” no aparecen personajes históricos, en “Guayaquil”, mediante la estrategia de homologación de Zimmermann y el historiador bonaerense con Bolívar y San Martín, Borges ficcionaliza el momento de la entrevista entre los dos libertadores y ofrece una explicación menos en términos históricos que ontológicos.
- Metaficcionalización: Si la intercalación de comentarios por parte del narrador acerca del proceso de creación es ya un sello de fábrica del paradigma borgeano de escritura, los cuentos analizados no son la excepción: En “Tema

Foucault, Deleuze, etc.); sino más bien todo lo contrario. Se apoya en categorías Estructuralistas, de neto corte Narratológico, como: modalización, espacialización y temporalización para dar cuenta de un género al que inscribe dentro de la *posmodernidad*.

del traidor y del héroe” se hace explícito este procedimiento metaficcional en el comienzo mismo del relato:

*Bajo el notorio influjo de Chesterton (...) y del consejero áulico Leibniz (...), he imaginado este argumento, que **escribiré tal vez** y que ya de algún modo me justifica en las tardes inútiles. Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así.* BORGES, J.L. (1998, P. 146)

Asimismo, en “Guayaquil”, aparecen acotaciones por parte del narrador acerca del proceso de escritura de la historia: “Releo el párrafo anterior para redactar el siguiente (...) El íntimo propósito de infundir un tono patético a mi episodio un tanto penoso y más bien baladí me dictó el párrafo inicial (...) Releo estas desordenadas páginas. BORGES, J.L. (1998, P. 111) Así como también el uso de modalizadores que insertan la duda y la incertidumbre de lo narrado: “Tal vez”, “Sospecho que...”, “Presiento que...” están presentes a cada vuelta de página.

- Intertextualidad y Dialogismo: Resulta ya casi un lugar común manifestar el carácter claramente intertextual sobre el que descansa el paradigma narrativo borgeano, hecho sobre la base de citas, muchas de ellas apócrifas y alusiones de toda índole textual. En el caso de “Tema del traidor y del héroe”, como ya citáramos con anterioridad, aparecen alusiones a Chesterton y a Leibniz al comienzo del relato. De alguna manera, la referencia a estos dos autores está direccionando la manera en que debe ser leído el cuento: la mención a Chesterton sugiere la inscripción del relato dentro del género policial y la de Leibniz indica su filiación con la Filosofía. Asimismo, Enrique Pezzoni llama la atención acerca del epígrafe de Yeats que inaugura “Tema del traidor y del héroe”:

Yeats reaparece –no en estos versos, pero, la mención de Yeats en el primer capítulo del Ulises de Joyce (...) Por empezar, los dos personajes del primer capítulo, Stephen y Buck Mulligan, conversan y mencionan reiteradamente al héroe de una leyenda irlandesa que se llama Fergus; es decir, el mismo nombre del personaje de “Tema del traidor y del héroe”. Y, a propósito de Fergus, citan un poema de Yeats que se llama “La canción de Fergus”: Fijense entonces que el epígrafe le hace una guiñada al texto de Borges, el texto de Borges le hace una guiñada al texto

Ulises; los dos textos crean una especie de trama o de trenza entre sí. BORGES, J.L. (1998, P. 101)

En "Guayaquil" la alusión a los distintos biógrafos de San Martín se hace evidente en el siguiente párrafo:

"...Algunos conjeturan que San Martín cayó en una celada; otros, como Sarmiento, que era un militar europeo, extraviado en un continente que nunca comprendió; otros, por lo general argentinos, le atribuyeron un acto de abnegación; otros de fatiga. Hay quienes hablan de la orden secreta de no sé qué logia masónica..."
BORGES, J. L. (2000, P. 120)

Como vemos aparece de forma explícita la interpretación del episodio histórico por parte de Sarmiento, así como también, de forma velada, la de Alberdi, la de Rojas y la de Mitre.¹³

CONCLUSIÓN:

A lo largo de este trabajo hemos intentado llevar adelante una reflexión de tipo epistemológico acerca del problema de la representación en la Historia y en la Literatura y, dentro de ésta, de las marcas genéricas con que hace su ingreso lo histórico dentro de la llamada Nueva Narrativa Histórica.

Si bien, siguiendo los planteos de la crítica whiteneana, coincidimos en que los hechos de la Historia existen en la realidad, también es cierto que sólo perviven como narración. En este sentido, y en consonancia con Borges quien se adelanta en sus planteos ficcionales casi treinta años a la teoría, es que entendemos que el discurso historiográfico construye la "verdad histórica" menos como dato de la realidad, que como acto de significación, ya que es la narración la que imprime algún tipo de sentido.

De esta manera, hemos podido constatar en el corpus de textos seleccionados, la inscripción de los mismos dentro de dos grandes tendencias: la que trabaja las tensiones entre Historia y Literatura, a partir del cuestionamiento a la constitución del discurso histórico como trama narrativa, y la que propone

¹³ Acerca de los distintos biógrafos del prócer argentino véase *Narrar a San Martín* de Martín KOHAN citado en este trabajo

versiones alternativas de un acontecimiento histórico concreto. Dentro de la primera línea, tanto en "Tema del traidor y del héroe", "La forma de la espada", "El sur" y "El fin" se evidencia el mismo procedimiento: la reconstrucción de una biografía a partir de series aleatorias de acontecimientos que persiguen como finalidad última atacar el orden causal de la Historia y, de esa manera, develar su condición de discurso basado en series meramente contingentes. Por otra parte, en "Guayaquil", Borges elige la figura del máximo héroe del panteón nacional para realizar una doble operación: lo incorpora al discurso ficcional y lo desaloja para hablar de otra cosa. Acaso de los límites entre la Historia y la Ficción, de la Identidad nacional como construcción artificial de la memoria o de la ilusoria concepción del tiempo histórico como causalidad cronológica. De esta manera, así como la figura de San Martín es incluida para ser luego diluida en el relato, en "Guayaquil" el narrador incorpora el discurso histórico, el discurso filosófico, el discurso literario y los disuelve para desenmascarar su carácter de representación de lo "Real". En este sentido, Borges renuncia a la representación para llevar a la Literatura a aquel lugar que Theodor Adorno reclama para el arte: ser pura *mediación* con lo "Real" para poder desarrollar su tarea crítica.

Así, en los intersticios de la incomodidad en la que coloca a la Historia cuando la roza la conciencia del Lenguaje, Borges se ríe de la pretensión de "Verdad" que se arroga el discurso historiográfico; y es en esa hilaridad posmoderna que Foucault festeja la inadecuación entre "*Las palabras y las cosas*" y le hace un guiño al maestro muchos años después. Recién cuando la posteridad comienza siquiera a preguntarse acerca de aquellas ideas que el escritor había barruntado en los albores del siglo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

- ANDERSON, Benedict: *Comunidades imaginadas* Bs. As: F.C.E, 2000
- ADORNO, Theodor: "El artista como lugarteniente" en *Notas sobre literatura* Madrid: Akal, 2004
- ADORNO, Theodor: *Teoría Estética* Madrid: Akal, 2004.
- BARTHES, Roland: "El discurso de la Historia" en *El susurro del lenguaje* Barcelona: Paidós, 1999.
- BORGES, Jorge Luis: "Avatares de Aquiles y la tortuga" en *Discusión*: Bs. As: Ariel, 1998
- _____ : "Sobre el Vathek de William Beckford" en *Otras inquisiciones* Madrid: Ariel, 1998.
- _____ : "Guayaquil" en *El informe de Brodie* Bs. As: Emecé, 2000.
- _____ : "Nueva refutación del tiempo" en *Otras inquisiciones* Madrid: Ariel, 1998.
- _____ : "Tema del traidor y del héroe" en *Ficciones*. Bs. As: Ariel, 1998
- _____ : "La forma de la espada" en *Ficciones*. Bs. As: Ariel, 1998
- _____ : "El sur" en *Ficciones*. Bs. As: Ariel, 1998
- _____ : "El fin" en *Ficciones*. Bs. As: Ariel, 1998
- BRECHT, Bertolt: *El compromiso en literatura y arte* Barcelona: Península, 1974.
- BRECHT, Bertolt: *Breviario de estética teatral* Bs As: La rosa blindada, 1963.
- CÉSAR, Romeo: "La ficción: un malentendido tenaz" en *Pensando en los márgenes* Chubut: Municipalidad de Comodoro Rivadavia (Secretaría de Cultura) 2006.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia: *Historia y novela: Poética de la novela histórica* Navarra: EUNSA, 1998.
- KOHAN, Martín: *Narrar a San Martín* Bs. As: Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- LE GOFF, Jaques: *Pensar la historia: Modernidad, Presente y Progreso*. Barcelona: Paidós, 2005.

- MENTON, Seymour: *La nueva novela histórica de la América latina 1979 – 1982* México: F. C. E, 1993
- PAULS, Alan: *El factor Borges* Bs As: Anagrama, 2004.
- PIMENTEL PINTO, Julio: “Borges, una poética de la memoria” en ROWE, WILLIAM (Comp.): *Jorge Luis Borges: Intervenciones sobre pensamiento y literatura* Bs. As: Paidós, 2000.
- PONS, María Cristina: “El secreto de la Historia y el regreso de la novela histórica” en JITRIK, Noé: *Historia Crítica de la Literatura Argentina: La narración gana la partida*. Bs. As.: Emecé, 2000
- SHOPENHAUER: *El mundo como voluntad y como representación* en HIRSCHBERGER, Johanes: *Filosofía II* Barcelona: Herder, 1972.
- WHITE, Hayden: *El texto histórico como artefacto literario* Barcelona: Paidós, 2003.