

Domingo 18 de agosto de 1991

PRIMER PLANO

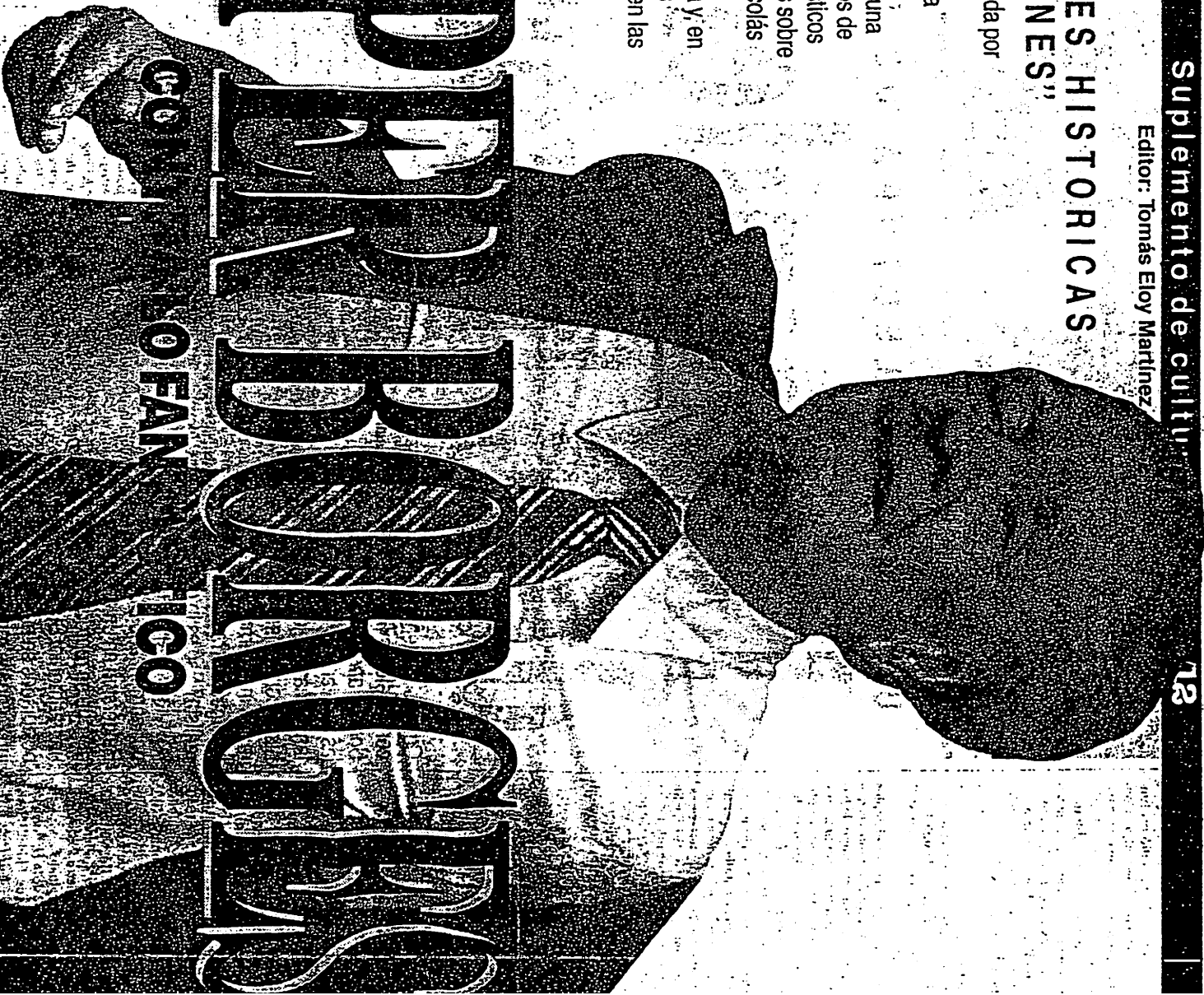
Suplemento de cultura

Editor: Tomás Eloy Martínez

LAS FUENTES HISTÓRICAS DE "FICCIONES"

En una discusión organizada por este Suplemento, Daniel Balderston —profesor de la Universidad de Tulane, en Estados Unidos— expuso una tesis sorprendente: algunos de los mejores cuentos fantásticos de Borges están apoyados sobre datos históricos reales. Nicolás Rosa y Ricardo Piglia comentaron esa propuesta y, en parte, la retularon. Las tres posiciones se despliegan en las páginas 2/3.

SUPERBORGES



100 OFAN 100

AGENDA FIN-DE-SIGLO

por Oscar Terán (página 8)

LOS DIEZ TERRORS DE STEPHEN KING

Un inédito del autor de "Misery" (página 6)

RAVEL Y COLETTE CANTAN A DUO

por Diego Fischerman (página 7)

ombardeo, cortina de fuego, minas, gas, tanques, ametralladoras, granadas de mano: palabras, meras palabras, pero contienen el horror del mundo.

E. M. Remarque, Sin novedad en el frente.

DANIEL BALDERSTON

En *The Great War and Modern Memory* (La Gran Guerra y la memoria moderna), Paul Fussell escribe: "Jorge Luis Borges, en su cuento 'El Aleph', ese brillante testamento cómico a los poderes de la memoria y la imaginación —y a la vez un lamento de sus limitaciones—, lo entendió profundamente, como de costumbre. Contemplando el Aleph (algo que se parece y no se parece a una bola de cristal), un observador ve simultáneamente todos los lugares y acontecimientos y cosas, desde todo punto de vista posible... y Borges, que a veces da la impresión de conocer todo, destaca dentro de su visión una imagen que contiene la esencia de la Gran Guerra —es decir, su carácter multitudinario—: en el Aleph dice: "vi los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales" (págs. 183-84).

Fussell prosigue dando ejemplos de las tarjetas postales impresas que se mandaban desde el campo de batalla, para explicar su uso preciso y examinar la peculiar retórica optimista que contienen, una retórica basada, por supuesto, sobre la negación de las realidades de la guerra de trincheras. Así como las tarjetas postales del campo de batalla no permiten que el remitente se refiera a ninguna otra condición que no sea estar "bastante bien", así "El jardín de senderos que se bifurcan" no ha dejado a los críticos otra opción que hablar de juegos con el tiempo: es decir, imitar la actitud de Stephen Albert en el cuento, desprovista de su fuerza dialéctica.

Lo que aquí propongo es radicalmente diferente: leer el cuento a contrapelo, decodificando una serie de mensajes cifrados que tienen que ver con la batalla del Somme y otros acontecimientos de 1916. Propongo, pues, devolver al cuento la rigurosa temporalidad de la que habla Yu Tsun al comienzo:

"Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa, me pasa a mí" (Obras completas, 1974, págs. 472-73).

El cuento empieza con una leve y tergiversada referencia a *La historia de la guerra mundial* (1934) de Liddell Hart, un libro del cual Borges escribió, en octubre de 1940, que fue una de las obras de su biblioteca —junto con el diccionario filológico de Mauthner, la historia biográfica de la filosofía de Lewes, la vida de Johnson por Boswell y *La mente del hombre de Spiller*— que más ha leído y cubierto ("abrumado") de notas marginales:

"En la página 22 de la *Historia de la guerra mundial*, de Liddell Hart, se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas (apoyadas por mil cuatrocientas piezas de artillería) contra la línea Serre-Montauban había sido planeada para el veinticuatro de julio de 1916 y debió postergarse hasta la mañana del día veintinueve. Las lluvias torrenciales (anota el capitán Liddell Hart) provocaron esa demora —nada significativa, por cierto. La siguiente declaración, dictada, relecta y firmada por el doctor Yu Tsun, antiguo catedrático de Inglés en la *Hochschule* de Tsingtao, arroja una insospechada luz sobre el caso" (O.C. pág. 472).

EL LABERINTO BORRADO. La ciudad de Albert estaba situada, como lo dice John Masefield en *The Old Front Line*, en "un punto central en el cálculo de las distan-



Balderston (al centro) expone su tesis sobre las fuentes históricas de Borges en la Recoleta. Lo flanquean Rosa y Piglia.

UNA NUEVA LECTURA DE BORGES

Los senderos de lo histórico

Cuando se leen a contrapelo las ficciones de Borges, aparecen —bajo las apariencias fantásticas— elementos históricos y referencias reales inesperadas. ¿Borges, narrador realista? Eso es lo que postula el investigador norteamericano Daniel Balderston en un ensayo del que se reproduce aquí un fragmento. Sus postulados se publican junto con las réplicas de Ricardo Piglia y Nicolás Rosa, que mantuvieron con Balderston una discusión organizada por este Suplemento y el Centro Cultural Recoleta.

... y era, sin duda alguna la ciudad más importante cercana al campo de batalla" (pág. 78). Agrega: "No es ahora (después de tres años de guerra y de bombardeos) una ciudad atractiva; probablemente no lo fue nunca" (78). Se caracterizaba por tener una estatua dorada de la Virgen y el Niño en la torre de la catedral. A principios de la guerra, una granada alemana alcanzó la torre, aflojando el pedestal que sostenía a la Virgen; la Virgen se inclinó hacia adelante, formando un ángulo recto con la torre y permaneció en esta posición hasta el final de la guerra. Así, Howard Green se refiere a la Virgen dorada diciendo que: "más que ningún otro lugar o monumento, es éste el símbolo del Somme" (Green; *The Battle of the Somme*, 1917, pág. 67); Masefield agrega: "Pocos de nuestros soldados serán los que no recuerden a la ciudad de Albert sino por la Virgen que se zambulle" (pág. 79).

La razón por la cual la Virgen dorada era célebre era que los bombardeos y la guerra de trincheras habían dejado pocos puntos de referencia en esa región; los "bosques" que aparecen en los mapas de Liddell Hart rápidamente dejaron de ser otra cosa que montones de barro, esquilas, y espeluznantes árboles mutilados. Por ejemplo, *Subaltern's War* de Carrington contiene un par de sorprendentes fotografías de la aldea de Passchendaele en Bélgica, centro de la "tercera batalla de Ypres" en 1917.

La fotografía aérea anterior a la batalla muestra una ciudad, caminos, huertos, praderas; la que se tomó después de la batalla sólo muestra una mancha borrosa (pág. 213). De igual manera, Henri Barbusse es-

cibe, en *El fuego*: "Las trincheras que atraviesan este valle se parecen a las grietas que produce un terremoto, y como si tumbas enteras de toscos objetos hubieran sido vaciados en las ruinas de la convulsión de la tierra" (pág. 278), y H. O. Wells escribe: "Las aldeas de esta vasta región donde se libraron batallas, no fueron convertidas en ruinas sino arrasadas" (*Italy, France and Britain at War*, 77).

Como dice Tim Travers en un reciente estudio sobre la batalla del Somme: "Una y otra vez se contaba la misma historia a fines de setiembre y octubre (1916) —el Cuartel General no podía leer los mapas, ni relacionar éstos con el suelo destruido" (*The Killing Ground: The British Army, the Western Front and the Emergence of Modern Warfare 1900-1918*, 1987, pág. 184). Cuando Yu Tsun habla del laberinto perdido de su antepasado, dice: "Lo imaginé borrado por arroyales y debajo del agua" (O.C. pág. 475). Borrado: el término es adecuado para describir el paisaje del Somme cubierto de barro y sangre.

Murillo observa que la cultura china clásica desconocía el laberinto (*The Cyclical Night*, pág. 259), pero no complementa esa observación con una referencia al laberinto que estableciera lo adecuado de la imagen a un cuento que trata sobre el envío de un mensaje sobre un lugar que se convertirá en un yermo sangriento. Eric J. Leo escribe en *No Man's Land*:

"La imagen del laberinto aparece en varias oportunidades en los informes de los combatientes, no por su elegancia inherente, sino porque resulta obvia. Era una metáfora que sugería la naturaleza fragmentada,

desintegrada y disyuntiva del paisaje atravesado por los combates de la guerra de trincheras" (pág. 217).

TRINCHERAS SIN PLAN. Leo hace una cita de *A Subaltern War* (28) de Charles Carrington, publicada en 1929:

"Al andar por las trincheras que doblar después de unas pocas yardas, lo que da la impresión de estar en un laberinto. Es imposible conservar el sentido de la orientación y el solo hecho de continuar res infinitamente exasperante. Cuando se luchaba en las trincheras la fusión era aún mayor. En vez de líneas de trincheras paralelas, ni uno utilizaba como mejor podía trincheras existentes que iban en cualquier dirección salvo la que deseaba, hasta que un viejo campo de batalla como el del Somme se convertía en un laberinto de trincheras carente de todo plan" (págs. 217).

Precisamente sobre el "viejo campo de batalla" del Somme; Yu Tsun está tratando de enviar un mensaje a Berlín. La referencia del veterano al "laberinto de trincheras carente de todo plan" sugiere que, además de las alusiones a la novela china *Crifa* (que sólo por un esfuerzo de imaginación o la influencia occidental podía referirse al laberinto), lo ha demostrado Murillo), la referencia del laberinto en el cuento refiere a los campos de batalla caóticos a la ciudad de Albert en Francia.

De igual manera, E. W. Collingwood en *The A.B.C. of the Great War* escribe en el artículo correspondiente a "Somme" que "las tropas tácticas capturaron los laberintos de trincheras alemanes que abar-

...fundidad de mil yardas y una
ción de siete millas", el 1º de
de 1916 (pág. 192). Tanto Erich
arin Remarque en *Sin novedad en
frente* (págs. 213, 277) como Henri
Barbusse en *El fuego* (págs. 26,
210, 323) describen la experiencia de
perderse en ese laberinto, y ambos
describen el paisaje, después de la
batalla, en términos apocalípticos.
Barbusse escribe, por ejemplo:
"Sin hablar, arremeten por el laberinto de la trinchera extrañamente vacía que parece no tener fin" (pág. 210) (la palabra utilizada en francés es *dédale*: *Le Feu*, pág. 218). Yu Tsun es muy preciso y vivido cuando escribe:

"...yo posea el Secreto. El nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre. Un pájaro rayó el cielo gris y ciegamente lo tradujo en un aeroplano y a ese aeroplano en muchos (en el cielo francés) aniquilando el parque de artillería con bombas verticales (pág. 473).

Otro breve pasaje del cuento se refiere implícitamente a las realidades de la guerra de trincheras. Yu Tsun, en el tren a Ashgrove, dice:

"Recorri los coches: recuerdo unos labradores, una enlutada, un joven que lela con fervor los *Anales de Tácito*, un soldado herido y feliz" (O.C. pág. 474).

Los granjeros son los únicos que no están claramente vinculados con el proceso de la guerra. La viuda, el soldado herido feliz de haber sido arrancado de las trincheras, el joven estudiante cuyo material de lectura está moldeado por la fiebre de la guerra que convirtió a toda su generación en carne de cañón: todos viven, sus vidas enteramente en función de la guerra. Y Yu Tsun, que los observa a todos, lo sabe, porque también su vida se ha convertido en instrumento de un vasto plan de pesadilla.

Algunos críticos identificaron al estudiante del tren con un autorretrato de Borges, que en 1916 estudiaba diligentemente latín en Ginebra a sólo 400 kilómetros de las trincheras de Albert (y más cerca aún de las de Verdun). Pero los estudios de Borges estaban influidos por el *Zeitgeist*, como lo indica la elección de los *Anales de Tácito*. Cuando aprendió a Salem, no tardó en descubrir la poderosa poesía de guerra de los expresionistas, como se ve por los poemas que eligió traducir para la revista española *Cervantes*, en 1920. Y entre sus propios poemas ultralistas, hay uno que se refiere vigorosamente a la realidad de la guerra de trincheras.

En *Trincheras* (1920) dice: "Angustia/ En lo último una montaña camina/ Hombres color de tierra naufragan en la grieta más baja/ El fatalismo unce las almas de aquellos/ que bañaron su pequeña esperanza en las piletas de la noche./ Las bayonetas sueñan con los entrevos nupciales/ El mundo se ha perdido y los ojos de los muertos lo buscan/ El silencio aúlla en los horizontes hundidos" (*Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*, 1978, pág. 59).

El elemento erótico implícito en el encuentro con el enemigo y su muerte, la sensación de haber perdido el mundo que se había conocido, el barro, el silencio, la proximidad de los muertos: la imagen de la vida en las trincheras es la misma que dio (en varios idiomas) la vasta literatura sobre la Gran Guerra.

En realidad, incluso en los momentos en que la discusión entre Albert y Yu Tsun en "El jardín de los senderos..." se vuelve más metafísica, los ejemplos recurren insistentemente al vocabulario de la guerra:

"En la obra de Ts'ui Pen, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen; por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo" (O.C. pág. 478).

"El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo" (O.C. pág. 479).

Y aun las dos versiones del capítulo épico de la novela de Ts'ui Pen giran sobre la guerra:

"En la primera, un ejército marcha hacia una batalla a través de una montaña desierta; el horror de las piedras y de la sombra le hace menospreciar la vida y logra con facilidad la victoria; en la segunda, el mismo ejército atraviesa un palacio en el que hay una fiesta; la resplandeciente batalla les parece una continuación de la fiesta y logran la victoria... Recuerdo las palabras finales, repetidas en cada redacción por un mandamiento secreto: *Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir*" (O.C. pág. 478, bastardilla del autor).

LA GUERRA EN LA MENTE. En las reflexiones de Ts'ui Pen sobre la disciplina militar y la moral del ejército se advierte un eco de ciertos textos mucho más pesimistas que surgieron a raíz de la Primera Guerra Mundial.

En *The Real War* (1930) y en su versión más extensa, *A History of the World War* (1934), Liddell Hart admite en el prefacio:

"Algunos dirán que la guerra aquí descrita no es 'la verdadera guerra', que ésta sólo se encuentra en los cuerpos y las mentes destrazados de los individuos. Lejos de mí ignorar o negar este aspecto de la verdad." (Ob. cit. pág. ix).

Pero agrega: "La guerra... se libra y decide en la mente de los individuos más que en el choque de las fuerzas" (pág. x).

Así ocurre con Yu Tsun que se aleja de su trinchera, sintiendo la desilusión con la guerra característica de los textos, tanto poéticos como narrativos, escritos durante y después del conflicto:

"Lo demás es irreal, insignificante. Madden irruimpió, me arrestó. He sido condenado a la horca. Abominablemente he vendido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la bombardearon; lo lei en los mismos periódicos que propusieron a Inglaterra el enigma de que el sabio sinólogo Stephen Albert muriera asesinado por un desconocido; Yu Tsun. El jefe ha descifrado ese enigma. Sabe que mi problema era indicar (a través del estrépito de la guerra) la ciudad que se llama Albert y que no hallé otro medio que matar a una persona de



Nicolás Rosa: todo lo histórico lo narra.

ese nombre. No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio" (O.C., pág. 480).

En una entrevista realizada después del estreno de su documental sobre los campos de concentración nazis, *Shoah*, el director francés Claude Lanzmann explicó que su problema principal era dejar intersticios por los cuales se pudiera oír el silencio de los muertos. De manera semejante, "El jardín de senderos que se bifurcan" es una historia hueca, una historia que alude de manera insistente a las voces que no pueden oírse, a los muertos de la batalla del Somme. Borges escribe el relato en los márgenes del libro más importante sobre la Gran Guerra publicado hasta entonces, la historia de Liddell Hart, y como éste está consciente que la "guerra verdadera" no puede narrarse. Como observa Erich Maria Remarque en *Sin novedad en el frente*, las palabras, "meras palabras", no pueden más que aludir a la experiencia de la guerra.

Daniel Balderston es autor de dos libros sobre Borges: El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges (Sudamericana, 1985) y The Literary Universe of Jorge Luis Borges (un índice de su obra) (Greenwood Press, 1986).

Traducción: Eduardo Paz Leston y Ana María Torres. Transcripciones: María O'Donnell y Blas Martínez.

Los hechos son relatos

NICOLAS ROSA

En la historia de las lecturas de Borges hay dos líneas: una que podemos llamar de la autorreferencialidad y de la hipótesis ficcional y otra —que va desde las propuestas de Ana María Barrenechea hasta la de Ricardo Piglia— en las que ya no se manejan elementos referenciales o correferenciales sino presupuestos dentro de un paradigma de la literatura argentina. Mis trabajos siguen siendo autorreferenciales. Cuando leo un texto trato de encontrar relaciones que comúnmente se llaman interpretativas.

La propuesta de Daniel Balderston me resultó saludable. Encuentro allí la posibilidad de eliminar todo lo autorreferencial, ese largo trabajo sobre el problema de la ficción. En la literatura borgeana existen elementos referenciales muy claros —que Balderston pone en evidencia— como las relaciones con los textos de la época, e incluso elementos autobiográficos, y es probable que muchos textos estén fuertemente influidos por el cine.

Pero estamos frente a una hipótesis que habla sólo de elementos referenciales y que puede ser desmentida. Balderston trabaja sobre el texto *El jardín de senderos que se bifurcan* en Borges. En el mismo título hay una clave capital: la palabra *bifurcación*. La lectura de Borges debe ser completa: "Uno debe leer todo Borges cuando lee un texto de Borges. La referencialidad es uno de los elementos que potencia la literatura borgeana.

Otro problema que se plantea es el de la referencialidad histórica: establecer una relación entre el discurso y la historia. Pero si esta relación reconoce el problema de la referencialidad, elimina la posibilidad de que esa historia pueda ser ficcionalizada. Creo que la ficción es el condimento necesario con el que se organiza todo discurso, no sólo el literario. La ficcionalidad supera el ámbito puramente literario.

El mismo Borges establece una serie de axiomas en *Tema del traidor y del héroe*: "Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible". Desde mi perspectiva, la historia también elabora un discurso ficcional y es imposible conocer la historia si no es a través de un discurso. Aquello que se llaman los hechos, los hechos crudos y concretos, no existen nunca si no es a partir de un relato que invade toda la ficción, especialmente la de la vida.

Mi posición se opone, en este sentido, a la de Balderston. En el caso de Borges es claro que la ficcionalidad invade todos los textos. Esa relación que mantiene con los referentes históricos produce un régimen de verosimilitud irónico. Si Borges cita a un autor árabe del siglo XI eso no implica que conozca toda la literatura árabe. La famosa cultura borgeana parte de un presupuesto fundamental: el lector cree que cuando un autor cita sabe la totalidad, pero en realidad sólo conoce lo particular (Borges no sólo usa este mecanismo sino que también lo explica en citas).

Vuelvo sobre el tema de la bifurcación y me pregunto por qué Borges nunca pudo escribir una novela. La respuesta puede estar en que no puede haber narración cuando se parte de un punto que no tiene extensión ni extensibilidad. En *El Aleph* está presente la imposibilidad de la duración que supone una novela. La bifurcación infinita impide la resolución de los posibles espacios narrativos. Antes que sacrificarla, Borges prefirió detenerse en una matemática del punto. De allí proviene su limitación, pero también su esplendor.

Sin huellas del asesino

Al escuchar la conferencia de Daniel Balderston yo pensaba centralmente en dos cuestiones. La primera tiene que ver con la historia de la lectura de Borges y la segunda con la poética de Borges. La primera idea es que la lectura de Balderston viene a invertir una interpretación de Borges que siempre lo ha definido como un escritor ajeno a la realidad, alejado de los contextos políticos, completamente extraño: a cualquier tipo de referencialidad.

Balderston se opone a una tradición estereotipada que acusa a Borges de cerebral y de "literario", de practicar la literatura como puro juego formal. (Se pueden encontrar rascos de esa acusación incluso en las observaciones de Bioy Casares sobre Borges en el prólogo de 1940 a la *Antología de la literatura fantástica*.) Postular el carácter referencial de la ficción de Borges e identificar los elementos reales políticos, históricos en sus textos es un modo, podríamos decir, de invertir lo que tradicionalmente ha sido la crítica a Borges. Totalmente de acuerdo con Balderston en este punto, si aceptamos una observación. La literatura siempre trabaja con lo real, el problema es que la versión realista no es la única representación que se puede concebir.

El punto central de la poética de Borges es su capacidad de borrar los

contextos. La literatura es el arte de la elipsis. Lo primero que aparece elidido, porque está sobreentendido, es lo real mismo. Borges resume esa posición con su chiste de que los camellos están tan presentes en la vida de los árabes que el Corán nunca los nombra. Lo no dicho, lo que está aludido es fundamental. Hay un estilo ahí y un modo de narrar: una gran poética de la ficción que viene de Henry James y de Kafka (pero también de Macedonio Fernández). Balderston trata de reconstruir las referencias implícitas y las alusiones ocultas. Actúa como un detective que descifra un crimen: el asesino que ha borrado sus huellas es aquí lo real. Es preciso poner los datos en su lugar para formar la cadena que permita descubrirlo detrás de sus disfraces y sus máscaras.

La segunda cuestión que se plantea es hasta dónde podemos pensar que esta lectura no queda atrapada en el sistema interno de la obra que quiere analizar. Hasta dónde Balderston no ha quedado borgeanizado, atrapado en una búsqueda a la Lonrot —el personaje de "La muerte y la brújula"—, metido en una investigación como un detective que reconstruye un hecho oculto sobre la base de pequeños indicios y pistas que parecen formar una cadena de sentido.

Desde "La muerte y la brújula" sa-

bemos que el riesgo de la interpretación es el delirio, los contextos están siempre abiertos, las cadenas son interminables, todo tiene significación. En Borges la lectura tiene una función paranoica. Y esto en un doble sentido: Borges ha generado un debate interminable alrededor de sus textos; una guerra de interpretaciones, y éste es el primer efecto que produce su obra. En el fondo el único modo formal que hace posible la lectura interminable es la enciclopedia: tiene que existir un orden externo, una forma alfabética, que detenga la proliferación y fije la red.

La historia de las lecturas de Borges está definida por el intento de establecer el diccionario que permita traducirlo, como si sus textos fueran los restos de una lengua muerta de la que se han perdido los contextos. La poética de Borges promueve la lucha de las lecturas. Hasta dónde se entienden todas las alusiones, hasta dónde son verdaderas las referencias, qué es auténtico y qué es apócrifo. Esto provoca en el que lee una reacción paranoica: sus textos exigen la interpretación. Todo el tiempo Borges suscita la ilusión de un mensaje que se escapa y promueve el delirio del desciframiento. Y eso, por supuesto, es lo que Borges está narrando.

En Borges, la lectura siempre lleva a la muerte. El que lee bien es el



Ricardo Piglia: el arte de lo borrado.

que va a morir: basta pensar en Lonrot o en Dhalman o en Baltazar Espiosa. Por supuesto, éste es el tema de "El jardín de senderos que se bifurcan". La notable construcción del contexto de ese relato que ha hecho Balderston con sus precisiones sobre rebellones irlandesas, fechas erróneas acciones bélicas, lectura de nombre y de mapas, soldados que escriben en el campo de batalla; trincheras que son un laberinto, apunta a una expansión de la metáfora borgeana que asimila la lectura y la muerte. Y cree que en ese punto, en ese núcleo de reconstrucción de una conciencia paranoica enfrentada a los peligros de una interpretación excesiva y de una información interminable, Borges un gran realista y un gran escritor político. Y a eso apunta, creo, la gura de Borges que nos ha dejado Daniel Balderston.

RICARDO PIGLIA