

## «Digamos Irlanda, digamos 1824»: para repensar la historia en Borges

*A man in his own secret meditation  
Is lost amid the labyrinth that he has made  
In art or politics*  
Yeats

Han pasado casi veinte años desde la publicación de *Out of Context*, un buen intervalo para reflexionar sobre lo que dije (y no dije) allí, ya que fue un libro polémico en su primer momento. A veces escucho en simposios, o leo en las páginas de alguna revista, trabajos que me parecen repeticiones o imitaciones, a veces bien hechas, a veces no tanto, de los argumentos esgrimidos en ese libro. A la vez, pasan los años y tengo que aclarar que ya no estoy completamente de acuerdo con las tesis sostenidas en él, tampoco quisiera ver que un libro que se concibió como una provocación —como el proceso de llevar una tesis a sus últimas consecuencias— se leyera ahora como algo definitivo, como la única posición que uno —que yo— pudiera tener al respecto.

Por lo tanto, quisiera comenzar con el *incipit* de «Tema del traidor y del héroe», un cuento no analizado en mi libro pero que tiene mucho que ver con la hipótesis de *Out of Context* sobre la función de las referencias históricas en la obra de Borges. El segundo párrafo del relato dice así:

La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico...<sup>1</sup> Ha transcurrido, mejor dicho, pues aunque el narrador es contemporáneo, la historia referida por él ocurrió al promediar o al empezar el siglo XIX. Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda, digamos 1824. El narrador se llama Ryan; es bisnieto del joven, del heroico, del bello, del asesinado Fergus Kilpatrick, cuyo sepulcro fue misteriosamente violado, cuyo nombre ilustra los versos de Browning y de Hugo, cuya estatua preside un cerro gris entre ciénagas rojas. (1:496)

Es fácil prever qué hubiera hecho yo a principios de los noventa si me hubiera decidido a incluir un capítulo sobre este relato: hubiera interrogado la historia del siglo XIX irlandés para ver movimientos pro independencia nacional fracasados, y a la vez hubiera examinado los mitos nacionales propuestos un siglo después —digamos, para comodidad narrativa, 1924— durante la lucha que terminó, con un éxito relativo, con la creación de la República de Irlanda y la separación entre sus veintiséis condados y los seis condados del norte que siguieron ligados al Reino Unido. Es decir, hubiera seguido *una* de las pistas propuestas por el *incipit*. Si no lo hice fue porque ya había trabajado con la historia irlandesa en la lectura de otro relato, «El jardín de senderos que se bifurcan», y ya había encontrado un precursor bastante parecido al protagonista de «Tema del traidor y del héroe» en el escritor irlandés Richard Robert Madden, homónimo del detective en el relato sobre 1916. Para escribir el libro no quería volver

<sup>1</sup> Vale la pena notar que en este relato se usan dos veces los puntos suspensivos (la otra está en la página 497, luego de la frase «Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...»). Se podría argumentar que en estos dos momentos se abre un hueco o un *hiato*, en la terminología de Wolfgang Iser, donde se invita al lector a que piense en cómo se podría completar el relato. Sylvia Molloy estudia este mismo proceso hacia el principio de *Las letras de Borges*, en la discusión de Tlón y Mlejnás.

sobre las mismas pistas y por eso escogí cuentos de temática diversa: Praga durante la invasión nazi de 1939, la India en las primeras décadas del siglo XX, Guatemala poco después de la conquista española, el encuentro entre Bolívar y San Martín en Guayaquil en 1822, la toma de Ravenna por los lombardos, Francia en el período de la entreguerra. Sin duda, hubiera sido fácil encontrar algún Fergus Kilpatrick, alguna sublevación fracasada, en la Irlanda de la primera mitad del siglo XIX: de hecho, Terry Eagleton en *Scholars and Rebels* habla de Sir Samuel Ferguson, un poeta irlandés cuyo poema épico *Congal* suena afín a la trama.<sup>2</sup> Pero tal vez hubiera sido demasiado fácil seguir esa pista.

Esta reflexión lleva a otras, que son un poco diferentes de las preguntas que me hubiera planteado a principios de los noventa. Primero, ¿por qué insiste Borges en la lectura *contemporánea* de un hecho de las primeras décadas del siglo XIX? Es una pregunta de doble filo. Por un lado, menciona al final del primer párrafo del relato que lo escribe «hoy, 3 de enero de 1944». Esa fecha, como es de fácil comprobación, tendría que ver con unos meses donde se vislumbra el triunfo de los Aliados sobre el Eje (uno de cuyos primeros frutos celebrará Borges en otro texto de fecha muy precisa, «Anotación al 23 de agosto de 1944», sobre la liberación de París). De hecho, en enero de 1944 el Ejército Rojo invade Polonia, los aliados bombardean Berlín y hacia fines del mes se levantará el sitio alemán de Leningrado. A nivel local, son los meses del surgimiento de Juan Domingo Perón al frente de un movimiento

<sup>2</sup> La *Encyclopaedia Britannica* dice de *Congal*: «un relato en verso sobre la edad heroica de Irlanda que, aunque dista mucho de la perfección ideal, es quizá el intento más exitoso hasta este momento de un poeta irlandés moderno por revivir el espíritu del pasado en un poema de proporciones épicas» (10:272). Otra figura relevante, mencionada por Eagleton pero también tema de un artículo de la enciclopedia de 1910-1911, es Thomas Moore (1779-1852), amigo de Byron y autor de una proyectada historia de Irlanda (18:811).

que inquietó mucho a Borges. En «Anotación al 23 de agosto de 1944», Borges habla de su descubrimiento, en ese día, de que «una emoción colectiva puede no ser innoble» (2:105); esa posibilidad se desarrolla en nuestro relato en la extraña transmutación del héroe en traidor, y otra vez en héroe. El fechado en agosto implica cierto escepticismo con respecto a las emociones colectivas, idea que pasa a ser dominante en los comentarios de Borges a partir de la irrupción de Perón en la escena argentina: el presidente Ramírez lo nombra ministro de trabajo en 1943, y el presidente Farrell, ministro de guerra y vice presidente en febrero de 1944. Es decir, el relato se escribe justamente en el momento en que surge el máximo traidor y héroe de la historia argentina moderna, dependiendo del punto de vista de cada uno. En torno a Perón, las versiones serán tan encontradas como las que hay en torno a Kilpatrick.

Por otra parte, el relato evoca —a través de la investigación de Ryan— un período de la historia cultural donde el romanticismo, con su fuerte mitología del individuo y su propensión por crear mitos nacionales, tenía tanto que ver con el surgimiento de nuevos países (los sudamericanos, por ejemplo) y nuevos proyectos nacionales (Napoleón, el *Resorgimento* italiano, Polonia, Finlandia, la apertura del Japón a ideas y contacto con el Occidente). Es imposible leer la descripción «del joven, del heroico, del bello, del asesinado Fergus Kilpatrick» sin pensar en el tópico del héroe byroniano tan caro al romanticismo tardío, imposible no recordar que la primera mitad del siglo XIX es el apogeo de proyectos de lo que Hobsbawm llama «la invención de la tradición». E imposible no pensar en las reflexiones sobre el fenómeno que hace Thomas Carlyle en un libro mencionado frecuentemente por Borges, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, de 1841, un siglo antes del proyecto del libro de cuentos de Borges (publicado inicialmente como *El jardín de senderos que se bifurcan* en 1941, y ampliado como *Ficciones* en 1944). Es decir, Borges se ubica como Ryan, un contemporáneo, pensando cómo fue la invención de la tradición desde la cual escribe.

Y eso nos llevaría a otras lecturas posibles del relato, de fácil imaginación aunque en algunos casos de dificultosa elaboración. ¿Qué pasaba en Polonia, en la república de Venecia, en los estados balcánicos y sudamericanos, que se pueda descubrir como contrapartida de este relato? ¿Por qué 1824? En este punto quisiera ir por partes.

Es fácil, por ejemplo, reconstruir el posible relato sudamericano: 1824 es la fecha de las últimas batallas por la independencia hispanoamericana en América del Sur, Junín y Ayacucho. Una de las fechas que se menciona en el cuento, el 2 de agosto de 1824 (1:497), es cuando Bolívar proclamó: «¡Soldados! Vais a completar la obra más grande que el cielo ha encomendado a los hombres: la de salvar un mundo entero de la esclavitud» («Batalla de Junín»). Y la fecha de la muerte de Kilpatrick es la de la batalla de Junín, el 6 de agosto de 1824, donde combatió el coronel Isidoro Suárez, bisabuelo de Borges (1:498). (Recordemos que en «Tema del traidor del héroe» la investigación sobre lo que pasó con Kilpatrick está a cargo de su bisnieto, Ryan). En 1924 Leopoldo Lugones había recordado esas fechas en su famoso discurso «La hora de la espada», en el centenario de la batalla de Ayacucho, y Borges la evoca, desde otra posición política, en «Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín» (1954) y en varios otros. Los temas de la intriga, las conspiraciones y los mitos heroicos le interesan a Borges en muchos de sus textos sobre las primeras décadas de la independencia americana; «Guayaquil» es tal vez el ejemplo más obvio. En *Borges y el culto a los mayores*, escribe Rosendo Fraga: «Terminada la guerra de la Independencia, Suárez es acusado por Bolívar de haber participado en una conspiración y junto con otros oficiales argentinos es desterrado, regresando a Buenos Aires el 7 de enero de 1827» (40).<sup>3</sup> El tema de las intrigas y traiciones es central en la historiografía argentina de las primeras

<sup>3</sup> Agradezco a Alfredo Alonso Estenez el haberme señalado esta referencia.

décadas de la independencia nacional. Sería fácil, entonces, elaborar una versión peruana, o argentina, o paraguaya, o neogranadina, de esta historia. De hecho, se hizo después, en varias ocasiones: en *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos; en *El general en su laberinto*, de Gabriel García Márquez; en *La revolución es un sueño eterno*, de Andrés Rivera.

También es fácil imaginar el relato polaco. La literatura polaca surge, como nos recuerda Czeslaw Milosz en su *History of Polish Literature*, en el período romántico, como parte del sueño de una Polonia independiente de los zares y que recuperara aspectos de su antiguo poder en el centro de Europa, durante el Renacimiento. Es sencillo imaginar la mirada contemporánea sobre esa historia: basta pensar en la mirada irónica sobre esos mitos que tiene Josef Korzeniowski, ese célebre hijo de nacionalistas polacos, nacido en Ucrania durante el exilio de sus padres y muerto, inevitablemente, en agosto de 1924. Si algunos críticos han visto al arlequín de *Heart of Darkness* como una representación del «no lugar» del polaco en Europa, si las observaciones de Conrad sobre los mitos heroicos de la historia suelen ser sardónicas, entonces sería fácil imitar su voz, decepcionada e irónica, al escribir una versión de una intriga entre heroica y fraudulenta de un episodio de la historia polaca. Milosz define el papel que jugó el padre de Conrad, Apollo Korzeniowski, en estos términos: en 1863, «una vez que las esperanzas de una autonomía nacional polaca se vieron frustradas, hubo una inquietud cada vez mayor en la población de Varsovia, donde un comité revolucionario clandestino entró en funcionamiento. Debió su existencia sobre todo a un poeta, Apollo Korzeniowski, padre del futuro novelista inglés, Joseph Conrad» (199). Y después sigue: «Un contrincante inveterado del orden establecido, combinó un radicalismo algo borroso con una visión religiosa que lo impulsó hacia una participación activa en la lucha política. [...] Los poemas de Korzeniowski circularon en forma anónima durante su vida. [...] En su forma, son típicos del romanticismo tardío, y hacen hincapié en el martirio como destino

del hombre que no acepte la busca egoísta de dinero y placer» (263, 265). El hijo, nacido en 1857, lleva los nombres Józef y Konrad por personajes en la obra de Adam Mickiewicz, el poeta nacional polaco, quien había luchado en las décadas anteriores tanto en territorio zarista como después, exiliado, en el ejército de Garibaldi. Es decir, la labor política y literaria del padre de Conrad se asocia claramente con los proyectos de resistencia al dominio ruso de Polonia, «un país oprimido y tenaz» en palabras de Borges (y un país que atraía la atención del mundo en enero de 1944, cuando se escribió el cuento). A la vez, la obra de Conrad, centrada de modo tan insistente en conflictos entre el deber y la moral, inventó un nuevo tipo de héroe en la literatura del siglo XX, un héroe atormentado que se acusa íntimamente de traición o que es acusado públicamente de ella.

Y así sucesivamente. La República de Venecia, en plena decadencia ya en el siglo XVIII, acaba en el período de la invasión napoleónica, y las próximas décadas del siglo XIX son un período de lucha entre austríacos y franceses. Con el tiempo, el Véneto será escenario de algunas de las batallas por la independencia y unificación de Italia. Garibaldi pasa por la región en 1849, durante las revoluciones fracasadas del período, y es allí donde muere su mujer, Anita Garibaldi (quien es una conexión con la historia sudamericana: Anita era del sur del Brasil y se casó con Garibaldi en el Uruguay, durante la participación de Garibaldi en la resistencia uruguaya al dominio de Rosas). Es decir, la evocación de la finada República de Venecia en el cuento alude al principio del período del *Risorgimento*. A su vez, ese momento en la historia italiana tiene vínculos complejos con la sudamericana y con la centroeuropea (recordemos, nuevamente, que Mickiewicz combatió en el ejército de Garibaldi). Lo teatral en la acción de Kilpatrick tiene mucho que ver con Garibaldi, el paradigma del héroe de la época, como afirma Lucy Riall en diferentes momentos de su estudio del libertador italiano:

El entusiasmo público por Garibaldi reflejó un deseo amplio entre sus contemporáneos por los héroes románticos y los relatos de aventura. Garibaldi ajustó su imagen política para satisfacer esta demanda popular. (18)

Sus discursos apuntaban a las emociones, a sentimientos básicos de amor, odio, orgullo, deshonra y deseo sexual. Su extrema teatralidad, la constante yuxtaposición de peligro y muerte con gloria y honor, el apelo a la historia, a la belleza y a la «patria humillada» permiten que vislumbremos a Garibaldi como actor y a apreciar sus cualidades como líder carismático. (84-85)

Esta descripción serviría también para Kilpatrick.

Los países balcánicos pasan en la primera mitad del siglo XIX por una serie de sublevaciones contra el Imperio Otomano. Todavía pertenecían a Turquía, conocida en la época como «el enfermo de Europa» (por su evidente debilidad), una frase atribuida al zar Nicolás I. La guerra por la independencia de Grecia se libra entre 1821 y 1832, y los serbios logran su autonomía en 1830. Hay participación búlgara en el levantamiento griego y en la lucha en Creta encabezada por Garibaldi en 1848-49. Byron participa en la guerra por la independencia griega y muere en Messolonghi de una fiebre, en abril de 1824, mientras prepara un ataque a la fortaleza turca en Lepanto (el lugar donde Cervantes había sido herido siglos antes). En todas estas luchas por la independencia, la literatura juega un papel central en la consolidación de la nacionalidad. Escribe Oscar Halecki: «Lo que todos estos nacionalismos redivivos tenían en común [...] fue ante todo el énfasis en la cultura nacional y sólo como consecuencia el anhelo de libertad política en un estado nacional» (280). Como explica Barbara Jelavich en su libro sobre los balcanes, las ideas de Herder, el gran pensador del romanticismo alemán, sobre la nación pesan mucho en los que luchaban por crear una nueva cultura nacional; uno de los enfoques de los nacionalismos nacientes fue la creación de lenguas nacionales (172-77). Jelavich agrega

que la escritura de la historia nacional formó parte del mismo proceso de consolidación nacional (177).

Borges sin duda sabía mucho de estas historias posibles —recordemos que leyó con mucha atención la totalidad de la *Enciclopedia Britannica*, como muchos hemos podido comprobar en estos años— así que *todas* estas tramas posibles «pululan» en la que decide contar. En «El jardín de senderos que se bifurcan» Yu Tsun siente «una invisible, intangible pululación» (1:478), y luego dice: «Volví a sentir esa pululación de que hablé. Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo» (1:479). El problema es sentir esa «pululación» de otras posibles historias en la historia que se cuenta, «[d]igamos (para comodidad narrativa) Irlanda, digamos 1824». E imaginar cómo sería esa historia «multiforme» en una versión elaborada en secreto por un cenáculo intelectual que incluyera personas como Conrad, Yeats, Macedonio, Kavafis. El mundo de Tlön, claro está.

La vocación historiográfica de Borges se vuelca a contar intrigas fracasadas, heroísmo inútil, reescrituras heterodoxas: todo lo que estudia de modo estimulante en el ensayo «El pudor de la historia», en *Otras inquisiciones*. Ricardo Piglia en *Respiración artificial* quiere que alguien escriba la historia de las derrotas. Ese alguien podría llamarse, para comodidad narrativa, Jorge Luis Borges.

En ese sentido, es de interés que Borges haya sido un lector fervoroso del libro de Carlyle sobre los héroes y el heroísmo: expresa muchas veces su escepticismo con respecto al papel que juegan los «grandes hombres» en la historia, pero comparte con Carlyle una fascinación por este tipo de figura. Vale la pena recordar algunas de las aseveraciones de Carlyle: «Nuestro consuelo es que los Grandes Hombres, vistos de esta manera, son compañía provechosa. No podemos contemplar —aunque sea de manera parcial— a un gran hombre, sin enriquecernos de alguna forma» (2). En la quinta conferencia,

sobre Rousseau, Johnson y Burns, escribe Carlyle: «El Héroe como Letrado [Man of Letters], y es de esta clase que hablaremos hoy, es en su totalidad un producto de la época actual; y mientras exista el arte maravilloso de la *Escritura* [Writing], o de esa escritura instantánea (*Ready-writing*) que llamamos *Imprenta*, continuará como uno de los grandes paradigmas del Heroísmo en todas las edades futuras» (215), y agrega: «este Héroe Letrado [Man-of-Letters Hero] debe ser visto como la persona más importante de nuestra modernidad. Es, sea como sea, el alma de todo» (216). Y en la última conferencia, sobre Mahoma, afirma: «La devoción por los héroes, la reverencia por tal tipo de Autoridad, ha demostrado ser falsa, es en sí misma una falsedad: ¡basta! Hemos tenido suficientes supercherías, no confiaremos en nada» (281). La historia para Carlyle tiene que ver con la literatura: «la Literatura, como tal, es un «cataclismo de la Naturaleza», una revelación del «secreto abierto»» (227). La falsedad, el fraude, el secreto, son mecanismos que se usan para producir a los héroes y para inscribirlos en la historia. Carlyle escribe en contra del escepticismo moderno sobre esas figuras, pero siente la necesidad retórica de responder a los argumentos de los escépticos (argumentos que se desarrollarán de modo memorable en *La guerra y la paz* de Tolstoi pocos años después). Borges retoma en este texto el papel central del héroe, pero a la vez lo revela como traidor: explícitamente utiliza la figura del «gran hombre» preconizado por Carlyle, y encarnado en la literatura del romanticismo en el héroe byroniano, como el tenso centro de su trama.

En tal sentido vale la pena recordar estas reflexiones de Carlyle sobre el papel que juegan los «grandes hombres» en la historia:

¿No podríamos afirmar, además, que si tantos de nuestros Héroes se han dedicado a causas revolucionarias, es sin embargo el caso que todo Gran Hombre, todo hombre genuino, es por naturaleza un hijo del Orden, no del Desorden? Es un destino trágico para el hombre verdadero dedicarse a la revolución. Parece anarquista; de hecho, un

elemento doloroso de la anarquía le dificulta el paso, a él, para cuya alma toda anarquía es odiosa, hostil. Su misión es el orden; la de todos los hombres lo es. Está aquí para convertir lo desordenado, lo caótico, en algo regido, reglamentado. Es un misionero del Orden. Toda obra humana en este mundo: ¿no es una creación del Orden? (282)

En esta reflexión subyace, a mi parecer, el papel que decide jugar Kilpatrick, una vez que ha sido descubierta su traición. Deja que lo inscriban en la historia como mártir de la lucha heroica por la independencia, deja que el Orden nacional lo haga figurar como «misionero», en palabras de Carlyle. Y Ryan, cien años después, decidirá respetar ese Orden, sabiendo que es falso.

Otra pista: la historia de la guerra por la independencia en Irlanda. El epígrafe del cuento viene del famoso poema de Yeats «Nineteen Hundred and Nineteen», una de las meditaciones del poeta irlandés durante la guerra de independencia de su país. Otros poemas de la misma secuencia, incluidos en el libro *The Tower* (1928), son «Sailing to Byzantium», «Meditations in Time of Civil War» y «Leda and the Swan»: poemas que reflexionan sobre las rupturas del mundo conocido en momentos de crisis histórica. El poema sobre 1919 contrasta la inocencia del pasado, cuando los niños jugaban a la guerra, con el momento actual en el que «days are dragon-ridden, the nightmare/ Rides upon sleep» (205), y donde hay «Violence upon the roads: violence of horses» (207), y siente un «Thunder of feet, tumult of images,/ Their purpose in the labyrinth of the wind» (208).<sup>4</sup> Los versos que usa Borges de epígrafe, y que cierran la segunda sección del poema, son:

4 Traducimos: «los días se llenan de dragones, la pesadilla [yegua de la noche] pisa el sueño». «Violencia sobre los caminos: violencia de caballos». «Un trueno de pisadas, un tumulto de imágenes,/ adrede en el laberinto del viento».

So the Platonic Year  
Whirls out new right and wrong,  
Whirls in the old instead;  
All men are dancers and their tread  
Goes to the barbarous clangour of a gong. (206)<sup>5</sup>

Pero igualmente sugerentes en el contexto del cuento son los versos de la quinta sección:

Come let us mock at the great  
That had such burdens on the mind  
And toiled so hard and late  
To leave some monument behind,  
Nor thought of the levelling wind. (207)<sup>6</sup>

A la que siguen estrofas que piden escarnio a los sabios y a los buenos, para cerrar:

Mock mockers after that  
That would not lift a hand maybe  
To help good, wise or great  
To bar that foul storm out, for we  
Traffic in mockery. (207)<sup>7</sup>

Es decir, la reflexión de Yeats sobre la situación irlandesa en la época comprendida entre la sublevación de Semana Santa de 1916 y la guerra civil de 1922 está marcada por una

5 «Así el Año Platónico/ dispersa la nueva virtud y el nuevo vicio/ y restablece en su lugar lo viejo;/ todo hombre es bailarín y su paso/ se acompaña del clamor bárbaro de un gong».

6 «Burlémonos de los grandes/ que se desvelaron tanto/ y trabajaron de modo duro y sostenido/ para dejar algún monumento/ sin pensar en el viento arrasador».

7 «Burlémonos de los burladores/ que no supieron levantar ni siquiera una mano/ para ayudar al bueno, al sabio o al grande/ a sobrevivir la atroz tempestad, porque nosotros/ traficamos con la burla».

admiración del sacrificio de los independentistas, a la vez que el poeta (motivado tal vez por sus ideas místicas sobre la historia, expresadas en *Per amica silentia lunae* [1918] y *A Vision* [1925]), se mantiene al margen, expresando cierto escepticismo y distancia. Se incluye entre los que critica en «Nineteen Hundred and Nineteen»: «for we/ Traffic in mockery».

En un ensayo sobre «El Aleph», de su libro *Rereading*, Matei Calinescu se pregunta si el cuento de Borges realmente contiene oblicuas referencias político-históricas a la época de su composición, el final de la Segunda Guerra Mundial: «una interpretación alegórica precisa (a diferencia de una *relectura* más abierta, más tentativa, más libre) es difícil de sostenerse» (283). La pregunta se plantea en torno al 30 de abril, el cumpleaños de Beatriz Viterbo en el cuento, que fue la fecha de la muerte de Hitler (ocurrida pocos meses antes de la primera publicación de ese cuento, en septiembre de 1945). Con respecto a «Tema del traidor y del héroe», uno podría contestar la pregunta de Calinescu de dos maneras contradictorias pero igualmente presentes en el relato. Como muchos otros textos de Borges éste es simultáneamente una meditación sobre la actualidad cuando se escribe sobre momentos precisos del pasado y sobre la relación entre el presente y esos pasados. (Algunos relatos también exploran de modo explícito el futuro, pero no creo que éste.) De hecho, en nuestro texto se sugiere la posibilidad de que la trama tenga que ver con muchos momentos del pasado:

Son de carácter cíclico:<sup>8</sup> parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades. Así, nadie ignora que los esbirros que examinaron el cadáver del héroe, hallaron una carta cerrada que le advertía el riesgo de concurrir al teatro, esa noche; también Julio César, al encaminarse al lugar donde lo aguardaban los puñales de sus

<sup>8</sup> A *Vision*, de Yeats, argumenta a favor de una noción cíclica de la historia, basándose en ideas de Vico.

amigos, recibió un memorial que no llegó a leer, en que iba declarada la traición, con los nombres de los traidores.<sup>9</sup> La mujer de César, Calpurnia, vio en sueños abatida una torre que le había decretado el Senado; falsos y anónimos rumores, la víspera de la muerte de Kilpatrick, publicaron en todo el país el incendio de la torre circular de Kilgarvan, hecho que pudo parecer un presagio, pues aquél había nacido en Kilgarvan. Esos paralelismos (y otros) de la historia de César y de la historia de un conspirador irlandés inducen a Ryan a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten. Piensa en la historia decimal que ideó Condorcet;<sup>10</sup> en las morfologías que propusieron Hegel, Spengler y Vico; en los hombres de Hesfodo, que degeneran desde el oro hasta el hierro. Piensa en la transmigración de las almas, doctrina que da horror a las letras célticas y que el propio César atribuyó a los druidas británicos; piensa que antes de ser Fergus Kilpatrick, Fergus Kilpatrick fue Julio César. De esos laberintos circulares lo salva una curiosa comprobación, una comprobación que luego lo abisma en otros laberintos más inextricables y heterogéneos: ciertas palabras de un mendigo que conversó con Fergus Kilpatrick el día de su muerte, fueron prefiguradas por Shakespeare, en la tragedia de *Macbeth*. Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible... (1:496-97)

Se divaga aquí sobre los laberintos posibles en el tiempo y en el espacio, para luego volver a la lógica férrea de los hechos de 1824 en Irlanda: la misma pululación de posibilidades, y el mismo regreso a los temas de la traición y la muerte que subyace en la trama de «El jardín de senderos que se bifurcan».

Para resumir: «Tema del traidor y del héroe», escrito en 1944 en el momento en que colapsaba el Eje, se presenta como la meditación (en 1924) del bisnieto de un héroe de 1824, «digamos (para comodidad narrativa), [en] Irlanda». Pero es una reflexión mucho más amplia sobre la invención de tradiciones

<sup>9</sup> Véase Shakespeare, *Julius Caesar* II.iii.

<sup>10</sup> Condorcet plantea la idea de la historia como proceso de perfección sucesiva y sin término (4, 13).

nacionales «al promediar o al empezar el siglo XIX» (1:496), e invoca explícitamente los procesos históricos en los países balcánicos, en América del Sur, en Polonia, en Irlanda, y en Italia. Todas estas historias posibles subyacen en la que se cuenta: la irlandesa. Pero a la vez están presentes Adam Mickiewicz y el padre de Conrad, Garibaldi, el coronel Suárez y Bolívar, el rey Otto. La tensión entre los distintos momentos históricos evocados hace que el cuento «pulule» en posibilidades, como el tiempo densificado que rodea a Yu Tsun y a Stephen Albert al final de su entrevista.<sup>11</sup>

En Borges hay un concepto de la historia como algo que se escribe, y la conciencia de que al escribir se escoge una versión y se eclipsan otras. Por ejemplo, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» concluye con una declaración elocuente sobre la manipulación de la historia:

El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles. Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) «idioma primitivo» de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) ha obliterado a la que presidió mi niñez; ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre —ni siquiera que es falso. (1:443)

En «Pierre Menard, autor del Quijote» se reflexiona también sobre lo histórico: «La historia, *madre* de la verdad: la idea es

11 No en vano la mejor película que se ha hecho a base de un texto de Borges es *Strategia del ragno* de Bernardo Bertolucci, donde el director italiano decide situar la trama no en Irlanda en 1824 sino en la Italia de la entreguerra, época del apogeo de Mussolini. Al ubicar la historia en un pueblo de la provincia italiana, en esa época conflictiva y vigilada, logra darle una intensidad que las adaptaciones más «fieles» de los relatos de Borges no han conseguido nunca. Es decir, sigue una de las pistas de «Tema del traidor y del héroe»: la idea de que la historia moderna es escenario de múltiples invenciones de tradiciones nacionales, donde la traición se ha reescrito como heroísmo.

asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió, es lo que juzgamos que sucedió» (1:449). La declaración más elocuente de Borges de sus ideas sobre la historiografía está en el ensayo «El pudor de la historia», en *Otras inquisiciones*, donde menciona varios episodios que se han considerado decisivos en la historia universal, para declarar con escepticismo: «Tales jornadas, en las que se advierte el influjo de Cecil B. de Mille, tienen menos relación con la historia que con el periodismo; yo he sospechado que la historia, la verdadera historia, es más pudorosa y que sus fechas esenciales pueden ser, asimismo, durante largo tiempo, secretas» (2:132). Su poema sobre el bisabuelo, «Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín», de hecho, presta menos atención a la batalla en sí, o a las declaraciones heroicas de Bolívar en esos días, que a un momento posterior de iluminación personal:

Qué importa el tiempo sucesivo si en él  
hubo una plenitud, un éxtasis, una tarde. (2:250)

Es decir, «Tema del traidor y del héroe» forma parte de una serie de textos donde Borges afirma que hay una relación compleja entre la historia y la literatura. Es un texto que establece redes de significación que exceden en mucho la «realidad [...] declarada al lector» (para citar una frase de «La postulación de la realidad» [1:219]), donde pululan las posibilidades. «Kilpatrick fue ultimado en un teatro, pero de teatro hizo también la entera ciudad» (1:497): para el lector de Borges, en algunos momentos, el escenario es todavía más vasto.

Y la figura del lector, claro, está en el centro del relato. Ryan es lector de las historias sobre lo que le pasó a su bisabuelo un siglo antes. A la vez, Borges es lector de Conrad, de la *Encyclopaedia Britannica*, de Shakespeare y de los críticos de Shakespeare, de las cartas de Bolívar. E invita a los primeros lectores del cuento, publicado en *Sur* en febrero de 1944, a



pensar cómo la historia se estaba reescribiendo incesantemente. Sigue invitando también a otros lectores, por ejemplo a nosotros varias décadas después, a pensar las relaciones entre las múltiples historias implicadas, pero no siempre contadas, en una historia.

## Borges y la literatura portuguesa<sup>1</sup>

Borges comienza su poema de 1960 «Los Borges» con la afirmación «Nada o muy poco sé de mis mayores/ portugueses, los Borges» (2:209), pero a partir de ahí crea una genealogía ficticia que lo emparenta con los viajes portugueses de exploración a Asia y con la muerte del rey Sebastião, en Marruecos, en 1578. Una elisión significativa en este poema, y en otras pocas referencias esparcidas por Borges acerca de los orígenes de su familia paterna, es el hecho probable de que el Borges que emigró a Entre Ríos en el siglo diecinueve llegara del sur brasileño. He especulado en otra parte que, debido a la representación en los textos de Borges del área fronteriza entre Brasil y Uruguay como una zona sórdida, pudo haber existido en el pasado una historia familiar vinculada al contrabando.

<sup>1</sup> Este artículo fue presentado como O'Grady Lecture en la Universidad de Notre Dame, en setiembre de 2005; agradezco a Robert O'Grady y al comité organizador, especialmente a María Rosa Olivera-Williams y Hugo Verani, por su amable invitación.