

## Las formas secretas del tiempo: "Tema del traidor y del héroe" y la metahistoria

*Santiago Juan-Navarro*

*Columbia University*

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Cervantes, Borges, Pierre Menard

...  
Uno de los lugares comunes de la crítica sobre Borges es la presunta ahistoricidad de su obra.<sup>1</sup> Tal consideración debería, sin embargo, matizarse. Si bien Borges no comparte con los nuevos narradores hispanoamericanos el interés por la realidad inmediata de su país o de Latinoamérica (o, al menos, no en la misma medida), sus cuentos reflejan una profunda preocupación por el fenómeno de la historia y, en concreto, por su relación con la literatura. En "Tema del traidor y del héroe," por ejemplo, la superposición de los planos histórico y fictivo conforma el modelo estructural del relato.<sup>2</sup> El esquema narrativo de este cuento, organizado sobre el típico entramado borgiano de cajas chinas, donde realidad y ficción se alternan entre sí como referentes mutuos, sirve a Borges para reafirmar una vez más el carácter alucinatorio del universo. Pero el énfasis, en esta ocasión, reside en la consideración de la historia oficial como mero simulacro,

un artificio cultural creado sobre la base de las necesidades sociales o de la pura arbitrariedad, lo que coincide en líneas generales con la epistemología subjetivista del pensamiento metahistórico.

Este mismo interés por la interacción entre discurso histórico y discurso narrativo es uno de los motivos recurrentes dentro de las corrientes historiográficas postmodernistas y, muy especialmente, en los estudios de Hayden White. Siguiendo la relativización del conocimiento histórico apuntada por pensadores europeos continentales (desde Valéry y Heidegger a Sartre, Lévi-Strauss y Foucault) y el cuestionamiento del rango científico de la historia llevado a cabo por filósofos anglo-americanos (Mink, Dray, y Danto), White propone un análisis formal e ideológico de la estructura narrativa de la obra histórica. Las razones de este enfoque se encuentran en la consideración del historiador como un narrador y de todo acto de escribir como un acto poético. En la opinión de White la obra histórica es una estructura verbal cuya forma sigue los dictados de la prosa narrativa (1973:ix). Toda actividad historiográfica queda limitada a la metahistoria, es decir, a una reflexión hecha *a posteriori* y organizada según las convenciones retóricas del discurso poético.

En mi ensayo me propongo comentar el tratamiento de la historia en el cuento de Borges a la luz del análisis metahistórico. La tendencia en ambos casos es a denunciar la falsificación de una realidad que se revela constantemente como subjetiva e inaprensible. En mi estudio del relato de Borges me centraré en la primera de las estrategias de interpretación histórica que White propone en su ensayo *Metahistory* (1973): la configuración argumental del texto ("*explanation by emplotment*").

El arranque del cuento de Borges reproduce a nivel fictivo y de modo peculiar esa primera etapa que White atribuye al proceso de creación de toda obra histórica: el paso de la crónica (*chronicle*) al relato (*story*). El primero de estos niveles de conceptualización, la crónica, consiste en el mero registro de los sucesos. La crónica se alimenta de documentos históricos, concebidos éstos como materia prima sin procesar. El relato, en cambio, exige una labor de selección y organización del material facilitado por el cronista. El simple hecho de asignar a ciertos sucesos un comienzo y un fin es ya de por sí una transmutación de la crónica en relato (White 1973:5-6). Como comentaré en mi análisis de la configuración argumental de "TTH," la característica principal del cuento de Borges, en relación con los postulados de White, radica en la problematización de la línea divisoria

entre estas dos categorías (crónica y relato). Para White existe cierto valor empírico en los documentos históricos, mientras que la labor del historiador está condicionada por los márgenes del discurso retórico. Para Borges, en cambio, tales documentos pueden ser el resultado de una visión, de un plagio, o la mera ideación de un escritor de ficciones. Al moderado relativismo del historiógrafo White se opone el radical escepticismo del fabulador Borges.

Pasando al análisis textual del comienzo del cuento, podemos apreciar como en una primera instancia una voz anónima nos informa de un argumento imaginado bajo el influjo de Chesterton y Leibniz, pero que todavía no ha sido escrito:

Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida, he imaginado este argumento que escribiré alguna 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. (141).<sup>3</sup> La fecha del presente inmediato de la narración (3 de enero de 1944), nos hace pensar en una engañosa conexión entre el yo narrador que abre el relato y el Borges extratextual que publicó el cuento también en 1944. A continuación, el narrador describirá aquellos detalles de la historia que consigue "vislumbrar," aunque admite que "hay zonas de la historia que no le fueron reveladas aún." El párrafo inicial establece, pues, la intencional confusión entre los planos de la realidad y la ficción que controla el patrón estructural del cuento. "TTH" es presentado, así, como una fantasía de la voz narrativa, pero tenemos también la impresión de que este narrador heterodiegético espera contar la historia íntegramente, gracias al descubrimiento de algún nuevo documento.

Otra posibilidad, un tanto esotérica--pero no por ello descartable, conociendo las simpatías gnósticas de Borges--, es que tales detalles le sean transmitidos por vía trascendental, como si el narrador se encontrara en posesión de un mágico "aleph" que le permitiera acceder a los misterios de la historia; los verbos "revelar" y "vislumbrar" (tomados literalmente) así parecen indicarlo. Una última ambigüedad resulta del carácter ambivalente del vocablo español "historia," que puede significar cuento, relato, narración de carácter ficticio (*story*), o bien, narración de acontecimientos "reales" (*history*). La conclusión del primer párrafo del cuento deja la puerta abierta a

otras posibles soluciones: "hoy...la vislumbro así..." lo que no excluye que la historia pueda ser modificada en el futuro.

Después de este prólogo en primera persona, el texto comienza a encaminarse hacia un tipo de narración más impersonal, como lo prueba el uso de la tercera persona con el que se abre el segundo párrafo:

La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico... 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. (141-42).

Nos encontramos aquí con una transición entre lo que Benveniste denomina modalidad narrativa discursiva y el enunciado histórico (1971:205-15). La primera de ellas (el discurso) se caracteriza por el uso de todas las personas (con especial preferencia por la primera y la segunda) y de todos los tiempos (salvo el pretérito). Se asume en este caso, por tanto, la presencia de un hablante y de un oyente, así como la predisposición del primero a persuadir al segundo. El enunciado histórico, en cambio, intenta presentar unos acontecimientos sin la intervención del locutor. La historia privilegia, además, el uso del pretérito, el imperfecto y el pluscuamperfecto y el de la tercera persona. Como resultado, se produce el espejismo de la objetividad. Para evitar que este espejismo se materialice por completo, Borges introduce numerosos comentarios del Yo narrativo que cuestionan la credibilidad del enunciado histórico.

Este segundo párrafo actúa, por tanto, como puente entre las dos modalidades narrativas de las que habla Benveniste. Aún no podemos considerarlo totalmente como historia, ya que combina el uso de la tercera persona (característico del enunciado histórico) con el del tiempo presente (propio de la enunciación discursiva). Semejante transición es puesta en primer plano por el propio texto: "La acción transcurre [dice el narrador y, luego, rectifica comentando] . . . Ha transcurrido, mejor dicho . . ." Todo el inicio del segundo párrafo destila una misma indecisión (idea que aparece también confirmada por el uso recurrente de la conjunción disyuntiva "o" y el uso del

subjuntivo "digamos"). La acción tiene lugar en un estado al borde de la insurrección. Se dan varias alternativas, pero finalmente parece decidirse ("para comodidad narrativa") por Irlanda en 1824, es decir, poco antes de su independencia de la corona británica. El narrador del cuento inscrito (aquél que la voz narrativa dice haber ideado al comienzo) se llama Ryan y es bisnieto de Fergus Kilpatrick, héroe nacional cantado por Robert Browning y Victor Hugo.

De acuerdo con el análisis narratológico que propone Gérard Genette (1989) el relato de Borges desplegaría dos instancias narrativas básicas: un narrador heterodiegético (no personaje) que se manifiesta a través de la primera y tercera personas, y un narrador homodiegético (Ryan) que participa en la acción. No obstante, parece significativo que el narrador homodiegético (en este caso Ryan, el narrador-biógrafo-historiador) no tenga voz propia en el texto, y que sea el narrador heterodiegético (es decir, la conciencia fabuladora que crea la ficción del relato) quien articule la trama del cuento.

El tercer párrafo (aquel que empieza "Kilpatrick fue un conspirador . . ." [142]) abre también una tercera etapa en la estructura de "TTH:"

Kilpatrick fue un conspirador, un secreto y glorioso capitán de conspiradores; a semejanza de Moisés que, desde la tierra de Moab, divisó y no pudo pisar la tierra prometida, Kilpatrick pereció en la víspera de la rebelión victoriosa que había premeditado y soñado. Se aproxima la fecha del primer centenario de su muerte; las circunstancias del crimen son enigmáticas; Ryan, dedicado a la redacción de una biografía del héroe, describe que el enigma rebasa lo puramente policial. Kilpatrick fue asesinado en un teatro . . . (142).

Estamos ya en el dominio del enunciado histórico (uso de la tercera persona y del pretérito). A diferencia de los otros dos pasajes citados, el texto pretende tener un aura de objetividad mediante la atenuación de las referencias a la agencia narrativa. Como ocurre en el dominio narrativo de la historia, el narrador parece desvanecerse por momentos. Nadie habla; son los hechos, los que parecen hablar por sí mismos (Benveniste 1971:208).

A partir de este momento se nos cuentan los descubrimientos de Ryan en relación con la vida de su bisabuelo, héroe y conspirador, asesinado en vísperas de la rebelión que tanto había anhelado. Cuando

está a punto de cumplirse el centenario de la muerte de Kilpatrick, Ryan emprende la tarea de escribir una biografía del antepasado. El rastreo de la vida de Kilpatrick sigue la estructura narrativa del relato policial: planteamiento de un enigma, posibles soluciones, y conclusión definitiva que se revela como sorprendente. El primer gran enigma con el que se encuentra el narrador-historiador consiste en las misteriosas circunstancias en que se produjo el asesinato de Kilpatrick. Otras facetas del enigma entroncan con problemas de carácter filosófico. Se alude a una posible recurrencia de los acontecimientos a lo largo del tiempo y a su explicación a la luz de varios de los grandes filósofos de la historia (Hegel, Spengler, Vico y Hesfodo). Esto se debe a las numerosas coincidencias entre los detalles del crimen y escenas célebres de los dramas históricos de Shakespeare *Julio César* y *Macbeth*. Ryan cree hallar una explicación para estas analogías en el hecho de que James Alexander Nolan, el más íntimo de los colaboradores de Kilpatrick, hubiera traducido al gaélico varias de las obras de su enemigo inglés Shakespeare. También descubre entre los papeles de Nolan un manuscrito sobre los *Festspiele* suizos, gigantescas representaciones teatrales que movilizaban a miles de personas en escenarios naturales y en las que pueblos enteros se convertían en comparsas del drama. El tercero de los documentos que Ryan saca a la luz es una sentencia de muerte firmada por Nolan en la que el nombre del ejecutado ha sido borrado.

A partir de estos datos el historiador-detective Ryan logra descifrar el enigma. Kilpatrick había sido asesinado en un teatro, pero toda la ciudad se había convertido, al igual que en los *Festspiele*, en un gran teatro. Kilpatrick había encargado a Nolan el descubrimiento de un traidor entre las filas revolucionarias. Nolan da con el culpable, que es el propio Kilpatrick. Éste admite su implicación en los hechos pero pide a sus correligionarios que su traición no perjudique los intereses de la causa independentista. Nolan inventa así un plan laberíntico para hacer de la ejecución del traidor un instrumento para la emancipación de la patria. Por razones de tiempo, dice la voz narrativa, Nolan plagió a Shakespeare, repitiendo en los últimos días de la vida de Kilpatrick escenas tomadas de *Macbeth* y *Julio César*. El 6 de agosto de 1824, mientras contempla una representación desde un palco, el héroe-traidor muere de un balazo. La forma de su muerte, nos informa el narrador, prefigura el asesinato de Lincoln.

Aunque el tercer gran bloque del cuento, aquél que nos narra las indagaciones de Ryan, intente presentarse como modelo del

enunciado histórico, el impulso discursivo característico de la ficción está siempre presente y es el que domina el texto a través del narrador heterodiegético. Si bien la tercera persona es más propia del enunciado histórico, el intrusismo de la mencionada conciencia heterodiegética se revela a través de numerosos comentarios sobre la acción: "El enigma rebasa lo puramente policial," "los historiadores declaran que este fracaso no empaña su buen crédito," "Otras facetas del enigma . . . son de carácter cíclico: parecen repetir hechos de remotas edades," "nadie ignora que los esbirros que hallaron el cadáver . . . hallaron una carta cerrada," etc. Todas estas manifestaciones (verbos como "rebasa," "no empaña," "parecen," "nadie ignora") expresan juicios de valor del narrador heterodiegético (el cuentista-narrador) acerca de la labor recopiladora de Ryan. Tales expresiones, junto al uso del presente interpolado en una narración de hechos pasados, son indicadores del inevitable impulso manipulador que, según White, subyace a la configuración argumental (*emplotment*) de todo texto histórico. Tradicionalmente se distinguía entre ficción e historia, arguyendo que el escritor de ficciones inventaba la historia mientras que el historiador la descubría. A la invención imaginativa de la ficción se oponía el descubrimiento detectivesco de la verdad histórica. Desde este punto de vista el historiador ejercía a modo de detective, buscando evidencias que le ayudaran a descifrar un enigma.<sup>4</sup> Los métodos podían ser más o menos cuestionables, pero los hechos bajo investigación y el carácter racional y empírico de la empresa estaban fuera de toda duda. La importancia del análisis metahistórico de White reside precisamente en desenmascarar estas pretensiones empiricistas. Para ello, White cuestiona el valor puramente arqueológico de la empresa historiográfica y, subraya, en cambio, su componente narrativo. Los datos contenidos en el archivo histórico, y presentes en forma de documentos y crónicas, son organizados por el historiador en función de su significación y de su relación con el conjunto de la obra.<sup>5</sup> A ello se añaden observaciones particulares que permiten entender un suceso a la luz del proyecto último del historiador. La escritura de la historia se convierte, así, en un acto en el que la invención (originalmente reservada a la ficción) no está del todo ausente, sino que desempeña, en la mayoría de los casos, un papel primordial (White 1973:7).

Si exceptuamos el último párrafo, el cuento de Borges funciona como aquellos relatos policiales a la manera de Chesterton, en donde las explicaciones de carácter místico o sobrenatural ceden ante la fuerza implacable de la lógica. De hecho, el cuento fue originalmente

publicado de esta forma (sin el epílogo que aparece en *Ficciones*).<sup>6</sup> La inclusión de este párrafo final tiene una importancia trascendental, pues cuestiona radicalmente la labor historiográfica de Ryan y, por extensión, las pretensiones objetivistas del enunciado histórico. Como resultado del sorprendente epílogo Nolan, Ryan, el narrador heterodiegético y el lector mismo quedan definitivamente envueltos en la tela de araña que se había ido tejiendo a lo largo de seis páginas escasas:

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 cabilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la gloria del héroe; también eso, tal vez, estaba previsto. (146).

Aunque el pasaje está narrado en la tercera persona característica del enunciado histórico, el relato vuelve al presente propio del discurso inicial. La textura misma de la narración reproduce esa circularidad de las secretas formas del tiempo de las que nos habla el relato. El narrador que reaparece en el epílogo es el mismo que había presentado los acontecimientos inicialmente en el prólogo y que, encubierto bajo el uso de la tercera persona, no ha desaparecido nunca por completo. La configuración argumental de "TTH" apunta, pues, al dominio del discurso sobre el enunciado histórico, del relato sobre la crónica: el cuento nos habla de una supuesta biografía, pero tanto biografía como cuento son, en última instancia, fictivos.

"TTH" representa a nivel literario el primer paso propuesto por White en la configuración de la narración histórica (la transformación de la crónica en relato). Su condición de ficción pura, en lugar de documento historiográfico, le permite un mayor margen de auto-referencialidad: el cuento no sólo reproduce algunos de los mecanismos y trampas del enunciado histórico, sino que también reflexiona sobre ellos y llega a producir una versión alternativa que actúa como suplemento del registro histórico. Igualmente, el relato de Borges lleva a cabo una permanente transgresión de los límites entre discurso e historia, algo que sería juzgado como inadmisibles en una obra con pretensiones historicistas. Al margen de las diferencias obvias entre la obra de Borges y los textos que White estudia en su ensayo sobre la metahistoria, la conclusión última en ambos casos es

similar: la historia no es el simple reflejo de una realidad verificable, sino una estructura verbal que se acomoda a la poética del discurso narrativo.

Recapitulando, la estructura del relato ha sido concebida por los críticos en base a una "relación de engendramiento:" el narrador engendra tanto un proyecto como un colaborador: Nolan. Nolan engendra un relato, el cual, a su vez, durante el desarrollo de su trama, engendraría al narrador.<sup>7</sup> Pero más que de una relación de engendramiento, habría que hablar de una relación de autofagia: el propio texto crea un universo paralelo al de la historia que acaba por devorarse a sí mismo. El título del cuento adquiere una nueva lectura a la luz de esta interpretación. La propia dinámica textual reflejaría los temas de la traición y la heroicidad. El cuento deviene traición textual en relación con el lector, pero es precisamente en esta traición donde radica el triunfo de Borges, donde se origina su heroicidad. Las versiones de la historia que ofrece el relato se niegan a sí mismas, provocando el desconcierto del lector. Gracias a esta frustración de las expectativas, somos capaces de descubrir una nueva dimensión en las relaciones entre el discurso de la ficción y el enunciado de la historia.

Como se desprende de nuestro análisis textual, en "TTH" Borges se muestra radicalmente escéptico frente a los absolutos de la verdad histórica. El relato se abre y se cierra con una declaración de fe en el artificio que encarna el narrador heterodiegético. Las pretensiones de verosimilitud de Ryan, en cambio, son parodiadas. Su intención de integrar la crónica en un orden histórico fracasa finalmente. En "TTH," Borges sigue fiel a su programa estético: el arte es concebido no como representación de la realidad sino como fabulación permanente de una realidad alternativa.

Si en "Pierre Menard" el narrador, parafraseando a Cervantes, consideraba "la historia, madre de la verdad," en "Tema del traidor y del héroe" la literatura se convierte en madre de la historia. Llevando este silogismo a su conclusión última, verdad y literatura se hermanan en el proyecto literario de Borges. En este cuento, el escritor argentino lleva a cabo un nuevo acto de fe en el artificio, una nueva reivindicación del valor creativo del arte sobre los escombros de la historia.

## NOTAS

<sup>1</sup>Véanse, en este sentido, los ensayos de Franco (1981), Alazraki (1988) y Martin (1989:152-66).

<sup>2</sup>En lo sucesivo nos referiremos a "Tema del traidor y del héroe" mediante las siglas "TTH."

<sup>3</sup>Todas las citas de "TTH" proceden de *Ficciones* (Madrid: Alianza, 1971).

<sup>4</sup>Para un desarrollo de la metáfora detectivesca en relación con el enunciado histórico, véase la colección de ensayos recopilada por Winks (1968).

<sup>5</sup>El mismo proceso de selección y de exclusión de hechos y evidencias está inevitablemente condicionado por los prejuicios e intereses del historiador, de ahí que White subraye el valor de la estructura de exclusión que caracteriza a la configuración argumental de la historia: "Our explanations of historical structures and processes are thus determined more by what we leave out of our representations than by what we put in" (1978:90). Los efectos de dicha exclusión son aún más dramáticos en "TTH" en donde tanto el narrador heterodiegético como el homodiegético aparecen implicados en el ocultamiento de datos (véanse el primero y último párrafos del cuento).

<sup>6</sup>"TTH" apareció por primera vez en *Sur* 112 (febrero 1944). La versión de *Ficciones* se remonta a 1956. Para una discusión de las variantes textuales en "TTH" véase Alazraki 1983:174-80.

<sup>7</sup>Véase Brintrup 1978:100.

## OBRAS CITADAS

Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: Temas-Estilo*. Madrid: Gredos, 1983.

-. -. -. "Borges: entre la modernidad y la postmodernidad." *Revista Hispánica Moderna* 41.2 (1988): 175-79.

Benveniste, Emile. *Problems in General Linguistics*. Trad. Mary Elizabeth Meek. Coral Gables, Fl.: U of Miami, 1971.

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1971.

Brintrup H., Lillianet. "Borges/Brémond: análisis estructural del 'Tema del traidor y del héroe.'" *Revista Chilena de Literatura* 12 (1978): 91-103.

Franco, Jean. "The Utopia of a Tired Man: Jorge Luis Borges." *Social Text* 4 (Fall 1981): 52-78.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.

Martin, Gerald. *Journeys Through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*. London: Verso, 1989.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1973.

-. -. -. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.

Winks, Robin W., ed. *The Historian as Detective: Essays on Evidence*. New York: Harper & Row, 1968.

**REFLECTIONS ON THE CONQUEST OF AMERICA:**

**FIVE HUNDRED YEARS AFTER**

**SELECTED PAPERS**

**of the**

**FIFTH BIENNIAL NORTHEAST REGIONAL MEETING**

**of the**

**AMERICAN ASSOCIATION OF TEACHERS OF SPANISH AND  
PORTUGUESE**

**Editors: F. William Forbes, University New Hampshire  
Teresa Méndez-Faith, Saint Anselm College  
Mary-Anne Vetterling, Regis College  
Barbara H. Wing, U. New Hampshire**

**Printed at the University of New Hampshire  
Durham, NH 1996**