

Daniel Balderston

Universidad de Pittsburgh

**“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 1967: 206)

Han pasado quince 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 el libro, que 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 posición que uno —que yo— pudiera tener al respecto.

Por lo tanto, hoy 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 [...]. 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. (Borges 1974: 496)

1. 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 del relato 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 Tlön y Mlejnás.

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 fracasados por la independencia nacional, 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 unidos 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 héroe 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 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 relevante a la trama<sup>2</sup>. Pero tal vez hubiera sido demasiado fácil seguir esta 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 que inquietó mucho a Borges. En “Anotación al 23 de agosto de 1944”, Borges habla de su descubrimiento ese día de que “una emoción colectiva puede no ser innoble” (Borges 1974: 727); esa posibilidad se desarrolla en nuestro relato en la extraña transmutación de héroe en traidor en héroe. La frase del en-

2 La *Encyclopaedia Britannica* dice de *Congal*:

[...] a metrical narrative of the heroic age of Ireland, and, though far from ideal perfection, perhaps the most successful attempt yet made by a modern Irish poet to revivify the spirit of the past in a poem of epic proportions. (1910-1911, 10: 272)

Otra figura relevante, mencionada por Eagleton pero también tema de un artículo de la enciclopedia de 1910-11, es Thomas Moore (1779-1852), amigo de Byron y autor de una proyectada historia de Irlanda (ibíd., 18: 811).

sayo de 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 como 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 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 Resorgimiento 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 desarrolladas por Thomas Carlyle en un libro famoso, 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 puede 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 (Borges 1974: 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” (Wikipedia: 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 (Borges 1974: 498). (Recordemos que en “Tema del traidor y 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 varias otras páginas. 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. (Fraga 2001: 40)<sup>3</sup>

El tema de las intrigas y traiciones es central a la historiografía argentina de las primeras décadas de la independencia nacional. Sería fácil, entonces, elaborar una versión peruana, o argentina, o paraguaya, o nuevagranadina, de esta historia. De hecho, se hizo después, en varias ocasiones: piensen 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. La mirada contemporánea sobre esa historia es también de fácil imaginación: basta pensar en la mirada irónica sobre esos mitos que tiene ese famoso hijo de nacionalistas polacos, nacido en Ucrania durante el exilio de sus padres, Josef Korzeniowski, 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,

[t]hwarted expectations of national autonomy in Poland resulted in increasing unrest among Warsaw's population, where a clandestine revolutionary committee had begun to act. It owed its organization primarily to a poet, Apollo Korzeniowski, father of the future English novelist, Joseph Conrad. (Milosz 1969: 199)

Y después sigue:

An inveterate hater of the Establishment, he combined a somewhat hazy radicalism with a religious frame of mind—which impelled him toward active participation in the political struggle [...]. Korzeniowski's poems circulated anonymously during his Lifetime [...]. They are typical of late Romanticism in their form and in their stress upon martyrdom as the destiny of men who do not accept the egoistic pursuit of money and pleasure. (Milosz 1969: 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

3 Agradezco a Alfredo Alonso Estenez el haberme señalado esta referencia.

(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 Veneto 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 que muere su mujer, Anita Garibaldi (quien es una conexión con la historia sudamericana: Anita era del sur del Brasil y se casaron 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 Resorgimento. A su vez ese momento en la historia italiana tiene vínculos complejos con la historia sudamericana y con la historia centroeuropea (recordemos, nuevamente, que Mickiewicz combatió en el ejército de Garibaldi). Y a la vez, 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:

The public's enthusiasm for Garibaldi reflected a broader contemporary appetite for romantic heroes and adventure stories, and Garibaldi modelled his political image to fit this popular demand. (Riall 2007: 18)

His speeches aimed at the emotions, at basic feelings of love, hate, pride, shame and sexual desire. Their sheer theatricality, the constant juxtaposition of danger and death with glory and honour, the appeal to history, beauty and 'the looted fatherland' give us some idea of Garibaldi, the performer, and a sense of his qualities as a charismatic leader. (Riall 2007: 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, conocido 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: “What all these revived nationalisms had in common . . . was first of all the progress of national culture and later the desire for political freedom in a national state” (Halecki 1952: 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, y que uno de los enfoques de los nacionalismos nacientes fue la creación de lenguas nacionales (Jelavich 1983: 172-77). Je-

lavich agrega que la escritura de la historia nacional formó parte del mismo proceso de consolidación nacional (ibíd.: 1983: 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 historias posibles “pululan” en la que decide contar. En “El jardín de senderos que se bifurcan” Yu Tsun siente “una invisible, intangible pululación” (Borges 1974: 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. (Borges 1974: 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 hacia contar las intrigas fracasadas, el heroísmo inútil, las 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 interesante 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 ese tipo de figura. Vale la pena recordar algunas de las aseveraciones de Carlyle: “Our comfort is, that Great Men, taken up in any way, are profitable company. We cannot look, however imperfectly, upon a great man, without gaining something by him” (Carlyle 1907: 2). En la quinta conferencia, sobre Rousseau, Johnson y Burns, escribe Carlyle:

The Hero as *Man of Letters*, [...] of which class we are to speak today, is altogether a product of these new ages; and so long as the wondrous art of *Writing*, or of Ready-writing which we call *Printing*, subsists, he may be expected to continue, as one of the main forms of Heroism for all future ages. (Carlyle 1907: 215)

Agrega: “this same Man-of-Letters Hero must be regarded as our most important modern person. He, such as he may be, is the soul of all” (Carlyle 1907: 216). Y en la última conferencia, sobre Mahoma, afirma: “Hero-worship, reverence for *such* Authorities, has proved false, is itself a falsehood; no more of it! We have had such *forgeries*, we will now trust nothing” (Carlyle 1907: 281). La historia para Carlyle tiene que ver con la literatura: “Literature, so far as it is Literature, is an ‘apocalypse of Nature,’ a revealing of the ‘open secret’” (Carlyle 1907: 227). La falsedad, y 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 (que se desarrollarán de modo memora-

ble 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 roman-ticísimo en el héroe byroniano, como el centro tenso de su trama.

En ese sentido es interesante recordar estas reflexiones de Carlyle sobre el papel que juegan los “grandes hombres” en la historia:

May we not say, moreover, while so many of our late Heroes have worked rather as revolutionary men, that nevertheless every Great Man, every genuine man, is by the nature of him a son of Order, not of Disorder? It is a tragical position for a true man to work in revolutions. He seems an anarchist; and indeed a painful element of anarchy does encumber him at every step,—him to whose whole soul anarchy is hostile, hateful. His mission is order; every man’s is. He is here to make what was disorderly, chaotic, into a thing ruled, regular. He is the missionary of Order. Is not all work of man in this world a *making of Order*? (Carlyle 1907: 282)

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 la independencia de Irlanda. 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” (Yeats 1967: 205), y donde hay “Violence upon the roads: violence of horses” (Yeats 1967: 207), y se siente un “Thunder of feet, tumult of images,/ Their purpose in the labyrinth of the wind” (Yeats 1967: 208). Los versos que usa Borges de epígrafe, que cierran la segunda sección del poema, son:

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. (Yeats 1967: 206)

Pero igualmente sugerentes en el contexto del cuento son los quintetos 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. (Yeats 1967: 207)

y 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. (Yeats 1967: 207)

Es decir, la reflexión de Yeats sobre la situación irlandesa en la época entre la sublevación de Semana Santa de 1916 y la guerra civil de 1922 está marcada por una admiración por el sacrificio de los partidarios de la independencia, a la vez que el poeta (motivado tal vez por sus ideas místicas sobre la historia, expresadas en *Per amica silentia lunae* [1917] 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" en su libro *Rereading*, Matei Calinescu se pregunta:

Does Borges's story *really* contain oblique political-historical references to World War II? In other words, can it be read, in fact reread, also as a political-historical allegory? Of course it can, although a more precise and cohesive allegorical *interpretation* (as opposed to a looser, more tentative and more free-wheeling *rereading*) may be very difficult if not impossible to come by. (Calinescu 1993: 283)

La pregunta se plantea con respecto al 30 de abril, el cumpleaños de Beatriz Viterbo en el cuento, que fue la fecha de la muerte de Hitler (occurrida pocos meses antes de la primera publicación de ese cuento, en setiembre 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, este relato es simultáneamente una meditación sobre la actualidad cuando se escribe, sobre momentos precisos sobre el 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>4</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 amigos, recibió un memorial que no llegó a leer, en que iba declarada la traición, con los nombres de los trai-

4 *A Vision* de Yeats argumenta a favor de una noción cíclica de la historia, basándose en ideas de Vico.

dores<sup>5</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>6</sup>; en las morfologías que propusieron Hegel, Spengler y Vico; en los hombres de Hesíodo, 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 [...]. (Borges 1974: 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 la trama de "El jardín de senderos que se bifurcan" (otro cuento que tiene que ver con Irlanda).

Para resumir, entonces: "Tema del traidor y del héroe", escrito en 1944 en el momento en que se 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 nacionales "al promediar o al empezar el siglo XIX" (Borges 1974: 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 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

5 Véase Shakespeare, *Julius Caesar* II.iii.

6 [M]ontrer, par le raisonnement et par les faits, qu'il n'a été marqué aucun terme au perfectionnement des facultés humaines; ...; que les progrès de cette perfectibilité désormais indépendante de toute puissance qui voudroit les arrêter, n'ont d'autre terme que la durée du globe où la nature nous a jetés. Sans doute, ces progrès pourront suivre une marche plus ou moins rapide, mais jamais elle ne sera rétrograde.  
[...]  
[I]l est nécessaire de choisir [les faits de l'histoire] dans celles de différents peuples, de les rapprocher, de les combiner, pour en tirer l'histoire hypothétique d'un peuple unique, et former le tableau de ses progrès. (Condorcet 1795: 4, 13)

Para las otras referencias a filosofías de la historia, ver las fichas correspondientes de Fishburn y Hughes (1990).

cuento “pulule” con posibilidades, como el tiempo cargado que rodea a Yu Tsun y a Stephen Albert al final de su entrevista<sup>7</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. (Borges 1974: 443)

En “Pierre Menard, autor del Quijote”, se reflexiona también sobre la historia: “La historia, madre de la verdad: la idea es 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” (Borges 1974: 449). La declaración más elocuente de Borges de sus ideas sobre la historia está en el ensayo “El pudor de la historia” en *Otras inquisiciones*, donde menciona varios episodios que se han bautizado como 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. (Borges 1974: 754)

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” (Borges 1974: 872). 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” [Borges 1974: 219]), donde pululan las posibilidades. “Kilpatrick fue ultimado en un teatro, pero de teatro hizo tam-

<sup>7</sup> 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.

bién la entera ciudad” (Borges 1974: 497): para el lector de Borges, en algunos momentos, el escenario es todavía más vasto<sup>8</sup>.

Y la figura del lector, claro está, 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, que se publicó 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 en 2008, a pensar las relaciones entre las múltiples historias implicadas, pero no siempre contadas, en una historia.

### Bibliografía

- Balderston, Daniel (1993). *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham: Duke University Press.
- Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Calinescu, Matei (1993). *Rereading*. New Haven: Yale University Press.
- Carlyle, Thomas (1907). *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*. Ed. John Chester Adams. Boston: Houghton Mifflin.
- Condorcet (1795). *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. Paris: Agasse.
- Encyclopaedia Britannica* (1910-1911). Undécima edición. 29 vols. New York: Encyclopaedia Britannica Company.
- Fishburn, Evelyn/Psiche, Hughes (1990). *A Dictionary of Borges*. London: Duckworth.
- Fraga, Rosendo (2001). *Borges y el culto a los mayores*. Buenos Aires: Fundación Internacional Jorge Luis Borges.
- Halecki, Oscar (1952). *Borderlands of Western Civilization: A History of East Central Europe*. New York: The Ronald Press Company.
- Jelavich, Barbara (1983). *History of the Balkans. Vol. I: Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leone, Leah (2006). “Esa bala es antigua: el teatro del asesinato”. Universidad de Iowa. Artículo inédito.
- Milosz, Czeslaw (1969). *The History of Polish Literature*. New York: Macmillan.
- Riall, Lucy (2007). *Garibaldi: Invention of a Hero*. New Haven: Yale University Press.
- Shakespeare, William (1974). *The Riverside Shakespeare*. Comp. G. Blakemore Evans. Boston: Houghton Mifflin.
- “Batalla de Junín”. Wikipedia. [http://es.wikipedia.org/wiki/Batalla\\_de\\_Junín](http://es.wikipedia.org/wiki/Batalla_de_Junín). (Accesado el 5 de enero de 2007).
- Yeats, William Butler (1967). *The Collected Poems*. New York: Macmillan.

<sup>8</sup> En este trabajo no he hablado del dramaturgo Nolan. Para un estudio del relato centrado en él, recomiendo el trabajo inédito de Leah Leone (2006). “Esta bala es antigua: el teatro del asesinato”.