

BORGES EN "GUAYAQUIL": LAS COSAS DE LA HISTORIA

So Herodotus entitled his History by the name of the nine Muses; and both he and all the rest that followed him either stale or usurped of poetry their passionate describing of passions, the many particularities of battles, which no man could affirm; or, if that be denied me, long orations put in the mouths of great kings and captains, which it is certain they never pronounced. So that truly neither philosopher nor historiographer could at the first have entered into the gates of popular judgments, if they had not taken a great passport of poetry, which in all nations at this day where learning flourisheth not, is plain to be seen, in all which they have some feeling of poetry.

Sir Philip Sidney, *The Defence of Poesy* (135)

UN retrato oval de su bisabuelo y unas vitrinas con espadas, medallas y banderas son las "viejas cosas gloriosas" (112) que el narrador de "Guayaquil" conserva en su casa de Buenos Aires y que muestra a su rival académico, un historiador llamado Zimmerman. El conflicto entre los dos personajes gira en torno a un enigma histórico: la entrevista de Guayaquil entre Bolívar y San Martín el 27 de julio de 1822, una conversación cuyos detalles se desconocen, salvo que en ella el argentino concedió al venezolano la posibilidad de ser él quien completara la liberación de Sudamérica. El cuento se narra "de manera directa" (9), como dice Borges a propósito de los relatos de *El informe de Brodie* (1970), entre los que figura "Guayaquil".¹ En un archivo de Sulaco, en el Estado Occidental, se ha descubierto una carta de Bolívar en la que se revela, al menos parcialmente, lo ocurrido en la entrevista con San Martín. El gobierno argentino decide publicar esa carta y el narrador del cuento, un hombre cuyos antepasados militaron en las guerras de independencia, ha sido escogido por su universidad y por la Academia Nacional de la Historia para que viaje a Sulaco y copie el histórico documento. Pero la Universidad del Sur, que ignoraba esto, ha recomendado a Zimmerman, un judío oriundo de Praga, para que cumpla la misma misión.² Con el propósito de resolver el problema, Zimmerman visita al narrador en Buenos Aires y, en esa entrevista, el extranjero le dice al argentino:

¹ En el "Prólogo", Borges revela que el modelo de los cuentos de *El informe de Brodie* es Rudyard Kipling: "Los últimos relatos de Kipling fueron no menos laberínticos y angustiosos que los de Kafka, a los que sin duda superan; pero en 1885, en Lahore, había emprendido una serie de cuentos breves, escritos de manera directa, que reuniría en 1890" (9).

² El nombre de Zimmerman se transforma en Zimmerman en las *Obras completas* (1974), como observa Daniel Balderston, quien especula sobre la semejanza entre la primera versión y el nombre de Jacobo Timerman (116-7). El origen de Zimmerman en Praga es significativo, dada la pequeña crítica de Borges a Kafka en el "Prólogo" de *El informe de Brodie*.

Usted es el genuino historiador. Su gente anduvo por los campos de América y libró las grandes batallas, mientras la mía, oscura, apenas emergía del ghetto. Usted lleva la historia en la sangre, según sus elocuentes palabras; a usted le basta oír con atención esa voz recóndita. Yo, en cambio, debo transferirme a Sulaco y descifrar papeles y papeles acaso apócrifos. Créame, doctor, que lo envidio. (114)

Con esas palabras en las que conviven el elogio y la fuerza de voluntad, Zimmerman se impone sobre el narrador, quien acepta sin protestar que será el otro quien viaje a Sulaco. El narrador permanece en su casa, con sus recuerdos militares, y en vez de redactar un estudio histórico sobre la entrevista de Guayaquil, escribe un cuento sobre esa otra conversación en la que se han enfrentado dos voluntades: la de Zimmerman y la suya.

Como lo sugiere el título, el tema de "Guayaquil" es un acontecimiento de la historia, pero el cuento es ante todo un rechazo del discurso histórico y una defensa de la literatura. En este artículo me propongo resaltar el proceso a través del cual la historia es sustituida e incluso desprestigiada por la práctica literaria. Más aún, el cuento encierra una apología de Borges por su propia escritura, esos cuentos, poemas y ensayos que muchos todavía condenan por su aparente olvido de la historia argentina o latinoamericana.³ Zimmerman llama a su rival "el genuino historiador" (114), pero esa pequeña burla cede ante la ironía final del cuento: la obra literaria que redacta el narrador es, como veremos, superior al texto histórico poblado de detalles que, más allá de "Guayaquil", producirá el otro hombre. De igual manera, Borges, oculto tras la figura semibiográfica del narrador, articula una defensa de su particular modo de escribir sobre el continente: una escritura en la que la historia no se somete a un predecible análisis crítico, sino que se reformula en un relato escueto y ficticio cuyo rasgo dominante es la libertad de la imaginación, ese "great passport of poetry" que según Sir Philip Sidney marca desde la Antigüedad las mejores historias.

En el relato de "Guayaquil" se entretajan dos significados del término "historia". Por un lado, "historia" es una narración en la que se cuentan hechos verídicos, o, como dijeran Cervantes y Pierre Menard, es la historia como "madre de la verdad", "émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir" (54). Por otro, "historia" es sinónimo de "cuento", es decir, una narración en la que se historian hechos ficticios.⁴ De acuerdo con Sidney, "the poet . . . never affirmeth" (149), nunca proclama la realidad extratextual de lo que escribe, y en esa ver-

³ En desacuerdo con ellas, Rodolfo A. Borello resume las críticas de los que ven en Borges a un escritor extranjerizante: "Borges ha ignorado sistemáticamente la realidad de su propio país, y ha carecido de interés por el destino de nuestro continente o de sus hombres. Es un escritor europeizante, colonialista, elitista, típico ejemplo de bizantinismo y decadencia" (242).

⁴ Sobre la estrecha relación entre la historia y la ficción, ver: Robin George Collingwood, *The Idea of History* (Oxford: Oxford UP, 1967); Hayden White, *Tropics of Discourse* (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1987); Roland Barthes, "Le Discours de l'histoire" (*Social Science Information* VI.4 (agosto 1967): 65-75); Lionel Gossman, *Between History and Literature* (Cambridge: Harvard UP, 1990).

dad de las mentiras y mentira de la verdades se funda el texto de Borges. Para Carter Wheelock, "Guayaquil" es la historia de un erudito para quien un mito es más valioso que una explicación y para quien hay más virtud en una idea no expresada que en ese lenguaje que pretende comunicar la verdad (121-2). Pero más allá del valor de los mitos o de lo inexpresado, y más allá de la idea de que "Guayaquil" sea la historia de una iniciación literaria (68), como sugiere John Sturrock, el texto constituye un elogio de la literatura sobre cualquier otra forma discursiva. En vez de una metódica monografía colmada de precisiones, el narrador de "Guayaquil" redacta un texto literario en el cual se filtra una historia más abstracta, una historia en la que la representación exacta del pasado es imposible, pues las únicas huellas rescatables son unas cuantas reliquias militares, o bien ciertas situaciones —o ciertas historias, por así decirlo— cuyos esquemas se repiten en todas las épocas con distintos actores. El discurso se atiene a la evocación de esas reliquias y de esas situaciones, pues la tentativa de representar detallada y específicamente el pasado es siempre infructuosa. El lenguaje sí pretende comunicar la verdad, pero no se trata de una verdad histórica, sino poética.

En ese debate entre la historia y la literatura, los espacios del cuento son importantes. A pesar del título, la acción de "Guayaquil" se ubica exclusivamente en la casa del narrador en Buenos Aires. Las referencias a la casa son múltiples, y ese sosegado espacio —"esa airosa casa patricia" (119), como la llama Zimmerman, con su patio de baldosas negras y blancas y su callada biblioteca— entraña una estabilidad literal y metafórica distinta del épico peregrinaje de los antepasados militares del narrador: "Espero morir en esta casa, en la que he nacido. Aquí trajo mi bisabuelo esa espada, que anduvo por América; aquí he considerado el pasado y he compuesto mis libros. Casi puedo decir que no he dejado nunca esta biblioteca" (113). Esa estabilidad, además, contrasta de modo claro con la vida errabunda de Zimmerman, a quien el narrador describe como "un historiógrafo extranjero, arrojado de su país por el Tercer Reich y ahora ciudadano argentino" (109), recalcando su "éxodo" (110) y, no sin ironía, sus "trashumantes actividades" (110). También el propio Zimmerman compara los azares de su biografía con la vida reposada del otro, y al ver su biblioteca exclama:

Ah, Schopenhauer, que siempre descreyó de la historia... Esa misma edición, al cuidado de Grisebach, la tuve en Praga, y creí envejecer en la amistad de esos volúmenes manuales, pero precisamente la historia, encarnada en un insensato, me arrojó de esa casa y de esa ciudad. Aquí estoy con usted, en América, en la grata casa de usted... (112)

La alusión a Schopenhauer y a su desconfianza de la historia es, por supuesto, significativa. En esa casa en la que transcurre "Guayaquil", en ese espacio donde se respiran los orígenes de las repúblicas americanas y donde se rememora un enigma, Zimmerman, historiador, no duda en repetir académicamente las posibles causas de la renuncia de San Martín en la ya lejana entrevista de Guayaquil: una celada, la fatiga, un acto de abnegación, la orden secreta de una logia masónica, o bien, como pensaba Sarmiento, el hecho de que San Martín "era un militar europeo, extraviado en un continente que nunca com-

prendió" (116).⁵ Fiel a las precisiones del discurso histórico, Zimerman enumera a grandes rasgos las posibles explicaciones, y en su lenguaje abundan giros poco elegantes como "me trabuco" (112) y "tratativas" (118), vocablo que el narrador, atento al estilo, llama "atroz palabra" (118). El narrador, en cambio, recurre a una síntesis en la que cierto reservado lirismo predomina sobre lo pedante y académico: "la entrevista de Guayaquil, en la que el general San Martín renunció a la mera ambición y dejó el destino de América en manos de Bolívar . . ." (115). El tono melancólico de esa frase caracteriza el texto de "Guayaquil". Oblicuamente, como ante un espejo, el narrador especula sobre su propio destino sudamericano, y el relato de su propia derrota acaso constituye la solución del enigma histórico.⁶ Sin ser un cuento policial, "Guayaquil" se funda sobre un misterio. Las palabras del narrador al iniciar su cuento apuntan hacia lo detectivesco: "El caso me ocurrió el viernes pasado, en esta misma pieza en que escribo, en esta misma hora de la tarde, ahora un poco más fresca" (108). No sólo se trata de un "caso", sino que la escena del crimen, por así decirlo, con la hora y el lugar precisos, son el objeto de una nueva visita. Al escribir, el narrador investiga su propio caso y dilucida, de alguna manera, el antiguo misterio de San Martín y Bolívar, los detalles de cuya entrevista son un espacio vedado al discurso.

Guayaquil, Buenos Aires y Praga no son los únicos lugares mencionados en el cuento. Ya en el párrafo inicial se alude a otros espacios cuya ubicación en los mapas es menos precisa: "No veré la cumbre del Higuerota duplicarse en las aguas del Golfo Plácido, no iré al Estado Occidental, no descifraré en esa biblioteca, que desde Buenos Aires imagino de tantos modos y que tiene sin duda su forma exacta y sus crecientes sombras, la letra de Bolívar" (107). En primer lugar, es curiosa la extraña inversión del criterio de verdad de lo visto y lo vivido, típico de crónicas e historias en las que se privilegia el papel del testigo ocular: "no veré", "no iré", "no descifraré".⁷ El discurso histórico destaca los hechos ocurridos y comprobables; este narrador, en cambio, resalta lo contrario, es decir, lo que no ha tenido lugar y lo que no puede atestiguar. "Guayaquil" se presenta como una anticrónica, y el texto se inserta en un espacio en el que prevalecen lo invisible, lo indescifrable, lo imaginario y, como en la

⁵ Daniel Balderston hace un exhaustivo recuento de las múltiples interpretaciones históricas de la entrevista entre Bolívar y San Martín (120-6). Lejos de explicar el texto, sin embargo, esa lectura que reconstruye con puntilliosidad los detalles históricos omitidos en el cuento, atribuyéndoles un significado específico, desvirtúa el rechazo de la historia implícito en el acto discursivo del narrador.

⁶ Como demuestra Jaime Alazraki, el espejo es "diseño organizador del relato" y "principio estructurador" (14) de los cuentos de Borges; el planteamiento de Alazraki en torno a los textos de *Ficciones* y *El Aleph* es válido también para "Guayaquil".

⁷ En el prólogo de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Bernal Díaz del Castillo alude a la importancia de haber presenciado la materia sobre la cual versa la historia que escribe: "Digo y afirmo que lo que en este libro se contiene es muy verdadero, que como testigo de vista me hallé en todas las batallas y reencuentros de guerra; y no son cuentos viejos, ni Historias de Romanos de más de setecientos años" (1). Para un análisis del criterio de verdad de lo visto y lo vivido, ver el imprescindible estudio de Victor Frankl, *El "Antijovio" de Gonzalo Jiménez de Quesada y las concepciones de Realidad y Verdad en la época de la contrarreforma y el manierismo* (Madrid: Cultura Hispánica, 1963).

quinta de Triste-le-Roy en "La muerte y la brújula", las duplicaciones especulares y las extrañas simetrías. En segundo lugar, sorprende la introducción de espacios ficticios en un relato cuyo eje narrativo es la posibilidad de representar la verdad histórica. El narrador relee ese primer párrafo y advierte lo que llama su tono melancólico y pomposo: "Acaso no se puede hablar de aquella república del Caribe sin reflejar, siquiera de lejos, el estilo monumental de su historiador más famoso, el capitán José Korzeniovski" (107). Korzeniovski es, por supuesto, el nombre original de Joseph Conrad; tanto el Higueroa como el Golfo Plácido, el Estado Occidental y Sulaco no son sino los lugares creados en su novela *Nostramo* (1904). Al presentar como reales una serie de espacios ficticios, al transformar en historiador a un novelista, el relato penetra claramente en una región en la que las fronteras entre la historia y la literatura son del todo borrosas. Al final del cuento, el narrador entrevé en el portafolio de Zimmerman un pasaje para el vuelo Ezeiza-Sulaco, y en ese imposible *pasaje* del verdadero aeropuerto de Buenos Aires a la irreal geografía de Sulaco y del Estado Occidental acaso se encierra la clave del cuento. Asimismo, la intersección de nombres y espacios reales y ficticios constituye un irónico comentario sobre la práctica de la escritura: la invención convive a sus anchas con la verdad.

"Guayaquil" entabla un discreto diálogo con *Nostramo*. La novela de Conrad se ubica en un país sudamericano llamado Costaguana, una tragicómica república donde abundan los sombreros y las flores, las hamacas y los patios, la corrupción, las dictaduras y los golpes de estado, y donde un loro repite constantemente: "Viva Costaguana!"⁸ Uno de los habitantes de Sulaco en *Nostramo* es José Avellanos, autor de *Fifty Years of Misrule* y en cuyo archivo, muchos años después y en el cuento de Borges, se exhuma la carta de Bolívar.⁹ Lo sorprendente es el tono de absoluta seriedad con que el narrador de "Guayaquil" rescata esos elementos de una Sudamérica inverosímil. Ya la sonora toponimia—Sulaco, Higueroa, Costaguana o "costa del guano"—contrasta con la digna sobriedad de su estilo. Curiosamente, en *Nostramo* el Estado Occidental se ubica en la costa del Pacífico, pero en el cuento de Borges se habla de una re-

⁸ La Sudamérica de Conrad recuerda a la que Victoria Ocampo ideaba para Virginia Woolf: "Y yo, como ante un chico que sigue con los ojos un sonajero, o un trompo que gira, agitaba, para interesarla, un mundo de insectos, de pumas, de papagayos, de floripondios, de 'señoritas' (mis bisabuelas) envueltas en mantillas de finísimos encajes (como las vio Darwin), de ñandúes veloces, de indios mascando coca, de gauchos tomando mate, todos deslumbrantes de color local; en fin, la rodeé del torbellino humano, animal y vegetal de Hispanoamérica" (215-6). La versión epistolar de Woolf es más sutil, si bien no menos exótica: "How remote in space and time you seem, over there, in the vast - what d'you call them - those immense blue gray lands with the wild cattle and the pampas grass and the butterflies? Every time I go out of my door I make up another picture of South America: and no doubt you'd be surprised if you could see yourself in your house as I arrange it. It is always grilling hot, and there is a moth alighted in a silver flower. And this too in broad daylight" (439).

⁹ En Borges, la relación entre Conrad y los manuscritos es antigua, como se ve en "Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad", poema de *Luna de enfrente* (1925), cuya primera estrofa recuerda el mundo tropical de *Nostramo* y otros textos: "En las trémulas tierras que exhalan el verano, / El día es invisible de puro blanco. El día / Es una estría cruel en una celosía, / Un fulgor en las costas y una fiebre en el llano" (73).

pública del Caribe. Ese desplazamiento de la pintoresca nación a las zonas tórridas del hemisferio –un ámbito casi desconocido en las páginas de Borges– se complementa y contrapesa con el nombre del embajador argentino: el doctor Melaza. Pero de ese mundo dulcemente trágico, no del todo ajeno a Miguel Ángel Asturias y a Gabriel García Márquez, se sustrae física y emotivamente el narrador de “Guayaquil”, quien nunca viajará a esos países llamados Costaguana o el Estado Occidental.¹⁰

La historia de Costaguana es una de infortunios y ultrajes, mezclados con lo irrisorio. Así la describe uno de los personajes de *Nostramo*, Martin Decoud, costaguanero educado en Francia:

Imagine an atmosphere of opera-bouffe in which all the comic business of stage statesmen, brigands, etc., etc., all their farcical stealing, intriguing, and stabbing, is done in dead earnest. It is screamingly funny; the blood flows all the time, and the actors believe themselves to be influencing the fate of the universe. Of course, government in general, any government anywhere, is a thing of exquisite comicality to a discerning mind: but really we Spanish-Americans do overstep the bounds. (144)

Como señala T. McAlindon, la filosofía histórica de la novela es rigurosamente pesimista (58), y esa visión decaída de la historia de Sudamérica adquiere un matiz particular en el contexto borgeano, tanto por lo que concierne a la biografía del autor como a su obra literaria. Otro de los protagonistas de *Nostramo* es Charles Gould, nacido en Sulaco pero descendiente de ingleses y, al igual que Decoud, educado en Europa. Su bisabuelo luchó junto a Bolívar en las guerras de independencia, y en la vieja casona colonial de la familia se conserva una vieja espada que había pertenecido a un antepasado: “Between them, upon a strip of scarlet velvet, hung an old cavalry sabre, once the property of Don Enrique Gould, the hero of the Occidental Province” (67). Los paralelos entre los Gould y el narrador de “Guayaquil”, por no mencionar al propio Borges, son evidentes y significativos, como indica Balderston (116; 176, nota 9). La historia familiar es a veces en Borges el punto de partida para comentar la historia de América, llena de barbarie. En “Historia del guerrero y de la cautiva”, Fanny Haslam, la abuela inglesa de Borges, aparece como personaje, y es ella quien, “lejos de su isla querida y en un increíble país” (53), es testigo de la barbarie a la que se ha entregado una inglesa raptada por los indios, lo cual la hace reflexionar sobre su propia biografía: “quizá mi abuela . . . pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino...” (53). ¿Pero cómo escribir

¹⁰ El texto de “Guayaquil” juega con las diferencias entre el sur de Sudamérica y otras regiones del mundo latinoamericano. Al tanto de esas diferencias, Jules Supervielle, en los textos autobiográficos de *Boire à la source* (1951), se sorprende al corroborar la presencia de cierto trópico en su Uruguay natal: “Mon étonnement fut vif, durant un des mes voyages . . . de remarquer que ces bruyants oiseaux au vol saccadé étaient complètement verts, d’un beau vert luisant, sûr de lui. J’étais si distrait qu’il m’avait fallu cinq traversées de l’Atlantique dans sa plus grande longueur (ou presque) pour observer que l’estancia où j’avais passé tant de jours, abondait en perruches. L’Uruguay, l’Uruguay de mon enfance, était moins loin que je ne pensais du Capricorne tropical, des régions chaleureuses de la Terre” (71-2).

sobre esa atroz historia del continente sin caer en indignas particularidades? La escritura de "Guayaquil" muestra una manera en la que los acontecimientos de la historia pueden contarse y comentarse de modo oblicuo en un texto literario.

Los antepasados de Borges, quienes anduvieron por América y libraron batallas, reaparecen tangencialmente en "Guayaquil". Al escuchar las palabras del narrador sobre las reliquias militares de su bisabuelo, Zimerman replica: "Correcto. Combate de Junín. Seis de agosto de mil ochocientos veinticuatro. Carga de caballería de Juárez" (112). El narrador lo corrige: "De Suárez" (112). Como sabemos, el coronel Isidoro Suárez es el bisabuelo de Borges, y su figura también aparece en "Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín", uno de los poemas de *El otro, el mismo* (1964). La primera estrofa contrapone la trágica historia de la Argentina a la gloriosa épica de la independencia:

Qué importan las penurias, el destierro,
la humillación de envejecer, la sombra creciente
del dictador sobre la patria, la casa en el Barrio del Alto
que vendieron sus hermanos mientras guerreaba, los días inútiles
(los días que uno espera olvidar, los días que uno sabe que olvidará),
si tuvo su hora alta, a caballo,
en la visible pampa de Junín como en un escenario para el futuro,
como si el anfiteatro de montañas fuera el futuro. (135)

En la representación de ese antepasado, la infelicidad y la injusticia se resuelven textualmente al enfocarse la dignidad de unas cuantas antiguas memorias.

En *Nostramo*, sin embargo, Charles Gould decide hacer frente a la corrupción de Costaguana. Su padre es víctima de la dictadura. El gobierno le regala una mina de plata que desde hace años no se explota; luego, macabramente, lo obliga a pagar enormes multas por ser el dueño de un recurso natural abandonado. Charles, en vez de seguir el consejo paterno de quedarse para siempre en Europa, regresa a Costaguana y se asocia con capitalistas norteamericanos para realizar la explotación de la mina y de esa manera vencer las artimañas del gobierno. Pero si Gould reacciona ante las fuerzas históricas y trata de combatirlas, el narrador de Borges, tal vez emulando a San Martín, se retira de la escena. En vez de enfrentar la prepotencia de Zimerman, él acepta su destino y se refugia en la escritura de un cuento, acto discursivo que en última instancia entraña la superioridad del texto literario sobre el histórico. La retirada no constituye una derrota, sino que, al contrario, es una forma secreta de la victoria. Para el coronel Suárez del poema, el violento panorama de la historia argentina es olvidable, pues su memoria revive únicamente la lejana tarde de su victoria: "Qué importa el tiempo sucesivo si en él / hubo una plenitud, un éxtasis, una tarde" (135). Los innumerables detalles de la vida de un hombre o de la historia de una nación se reducen a la reservada evocación de un solo acontecimiento, como la victoria de Junín, o bien a esa abstracción de la historia marcada en el poema en las palabras "plenitud" y "éxtasis". Unas pocas cosas bastan para recuperar la esencia del pasado, para sentir en uno el legado de la historia. Dice el narrador de "Guayaquil": "Hay en el escritorio un retrato

oval de mi bisabuelo, que militó en las guerras de la Independencia, y unas vitrinas con espadas, medallas y banderas. Le mostré, con alguna explicación, esas viejas cosas gloriosas . . ." (111-12). De esas treinta y tantas palabras, acaso la más significativa sea la primera, "hay", tres letras en las que se sugiere el presente casi mítico, perenne, de esas cosas, únicas huellas memorables de la historia.

Un caso semejante al de "Guayaquil" es "El Sur". También Juan Dahlmann, el protagonista, posee unas viejas cosas gloriosas que actúan en su memoria: "Un estuche con el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del *Martín Fierro*" (187). Asociadas con la pasión argentina de Dahlmann, "ese criollismo voluntario pero nunca ostentoso" (187), esas pocas cosas encierran el verdadero sentido de la historia, algo mucho más real que los numerables detalles contenidos en el discurso histórico. Su abuelo ha vivido una muerte épica en la frontera, y Dahlmann conserva en su sedentaria rutina de bibliotecario el recuerdo de una estancia en el Sur: "una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí" (187). Dos imágenes, la casa y los eucaliptos, traen a la memoria el pasado de la familia y de la nación. Esas cosas son un antídoto contra el olvido, o como diría Pierre Menard con Cervantes, son "testigo de lo pasado" (54). De modo contrario, los infinitos recuerdos que pueblan la mente del protagonista de "Funes el memorioso" son redundantes y absurdos: "Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había durado un día entero. Me dijo: . . . *Mi memoria, señor, es como vaciadero de basura*" (123; subrayado suyo). Desde ese ángulo, la reconstrucción minuciosa de la historia —como pretende hacerlo Zimerman con la entrevista de Guayaquil— sería un proyecto asimismo inservible. Ya Ana María Barrenechea, entre otros, ha estudiado el horror borgeano ante las multiplicaciones,¹¹ y esa sensación de ansiedad ante lo numeroso y lo innumerable se confirma en el texto de "Guayaquil". Lo repulsivo del personaje de Zimerman se asocia con la abundancia de cosas que el narrador percibe en su figura:

Veo aún esas prendas de un azul fuerte, con exceso de botones y de bolsillos. Su corbata, advertí, era uno de esos lazos de ilusionista que se ajustan con dos broches elásticos. Llevaba un cartapacio de cuero que presumí lleno de documentos. Usaba un mesurado bigote de corte militar; en el curso del coloquio encendió un cigarro y sentí entonces que había demasiadas cosas en esa cara. *Trop meublé*, me dije. (111; subrayado suyo)

Comparemos a ese abarrotado personaje con la imagen de España en "La busca de Averroes", otro texto sobre las limitaciones y las posibilidades de la representación. Mientras escribe, Averroes presente las cosas que lo rodean: los jardines y la huerta de Córdoba, el Guadalquivir, "y alrededor . . . se dilata-

¹¹ Barrenechea habla de "la multiplicación interminable que puede presentarse para alucinarnos en la discusión de una teoría cosmogónica o filosófica, en la estructura de un cuento, en un detalle descriptivo, en una metáfora preferida, en la riqueza de las enumeraciones . . . en un vocabulario que abunda en las manifestaciones de lo múltiple" (27). Para un examen del "abarrotamiento" borgeano, ver Sylvia Molloy 193-205.

ba hacia el confín la tierra de España, en la que hay *pocas cosas*, pero en la que cada una parece estar de un modo sustantivo y eterno" (94; subrayado mío). El perdurable simbolismo de los objetos dice más que los infinitos detalles. Para el narrador de "Guayaquil", la posesión de la historia argentina se logra a través de un discurso en el que se evocan con tranquilidad las reliquias del pasado; los esfuerzos de Zimerman son finalmente académicos, pues la esencia de los hechos ocurridos se le escapa.

Pero si bien el significado de la historia puede rescatarse en unos pocos objetos, para representar cabalmente un enigma histórico, un acontecimiento cuya esencia desconocemos, se precisa escribir un cuento o, dicho de otro modo, contar una historia. A diferencia del detective, el escritor descubre un significado en la existencia misma del enigma y no en su solución. En "La busca de Averroes", el filósofo, cuyos días y noches transcurren tratando de resolver el enigma de dos palabras en la *Poética* de Aristóteles, termina por fracasar: "*Aristú . . . denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario*" (103; subrayado suyo). Al concluir la historia de Averroes, el narrador confiesa que su propósito ha sido "narrar el proceso de una derrota" (103), ejemplificada en las equivocaciones del filósofo. Sólo ahora, al final del cuento, comprende el narrador que la derrota es también suya, pues imaginar a un personaje histórico que nunca conoció es también imposible. Pero el narrador percibe asimismo que el mejor camino de quien cuenta la historia no es invocarla en sus múltiples detalles, un esfuerzo que sería tan absurdo como la reconstrucción de las memorias de Funes o como el empeño de Carlos Argentino Daneri de versificar todo el planeta en "El Aleph". Para contar la historia, la vía más clara es seguir sus huellas o, más bien, pisar huellas parecidas, vivir historias semejantes:

Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarnes de Renan, de Lane y de Asín Palacios. Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. (En el instante en que yo dejo de creer en él, "Averroes" desaparece.) (104)

De esa manera, algo sí sabemos cuando sólo sabemos que no sabemos nada, y el enigma es conocimiento, y la derrota, por tanto, una versión de la victoria. La entrevista de Guayaquil, como el rostro de Averroes, es irrecuperable, pero no todo está perdido, o, más bien, hay cosas aún que son exhumables. Para redactar la historia de San Martín, el narrador habría tenido que ser aquel hombre, lo cual es imposible, pero para redactar una historia como la de San Martín, la historia de una renuncia, sólo hay que vivir algo semejante, y es esto lo que el narrador advierte en su entrevista con Zimerman.

La historia de Guayaquil se ha contado, *more abstracto*, en las páginas de una historia llamada "Guayaquil". Guayaquil, la ciudad verdadera del Pacífico ecuator-

rial, es un lugar que "Guayaquil" no visita, un espacio que el narrador no ve ni descifra, como los lugares de *Nostramo* mencionados en el primer párrafo. Sólo a través de ese silencio textual se salva el enigma. "Releo estas desordenadas páginas, que no tardaré en entregar al fuego" (119), dice el infeliz narrador, y ese anuncio de la destrucción del texto entraña la continuación del enigma, pues sin esas páginas, ¿cómo sabríamos el motivo de su renuncia? Curiosamente, ese anuncio de autocensura es una prolepsis no cumplida, pues "Guayaquil" sobrevive, enigmáticamente, en un libro titulado *El informe de Brodie*. Si bien la carta de Bolívar exhumada en Sulaco permanece en silencio, pues el lector no tiene acceso al texto que redactaría Zimerman, la historia de Guayaquil se cuenta en el cuento que el narrador redacta. Además de ser una iniciación literaria, como sugiere Sturrock, se trata de una confirmación de que la historia —como ya dijera Sidney y como acaso el narrador sospecha desde antes— tiene como alimento la poesía. El narrador le dice a Zimerman: "Aquí he considerado el pasado y he compuesto mis libros" (113); la historia se define como una armónica composición, como una forma narrativa cuyo aliento es poético.

La historia subyace en la escritura de Borges, pero de manera simbólica y abstracta. Ese mundo latinoamericano que se representa en el Estado Occidental, con su volcán, su mina de plata y sus intrigas políticas, es un mundo tan poblado de cosas como el rostro de Zimerman. Conrad, escritor europeo, se marcha fácilmente de Costaguana, y *Nostramo* es, al fin y al cabo, su única novela de Sudamérica. Para el escritor hispanoamericano, en cambio, la retirada no es fácil. Desde las historias de Bernal Díaz del Castillo y del Inca Garcilaso de la Vega hasta los prolijos inventarios de Pablo Neruda y los axiomas novelescos de Alejo Carpentier, la expresión americana se erige a menudo como la vasta tentativa de catalogar una realidad multitudinaria. Borges, en cambio, rechaza todo proyecto literario que exija del escritor una atención no deseada hacia las cosas del país o del continente. La libertad de la literatura se proclama en "El escritor argentino y la tradición":

Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentinos es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara. (162)

Esa declaración de independencia, como se sabe, costó al autor muchas cosas, entre ellas la vieja y gloriosa medalla que se otorga en Estocolmo. "La gran ausencia en la prosa de Borges . . . es de índole crítica" (26), afirma Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*, y cuando Fuentes postula que la tarea del escritor latinoamericano es dar voz a los silencios de la historia,¹² él desta-

¹² Fuentes afirma: "No quiero generalizar, pero en la mayoría de nuestros países, donde no hay periódicos dignos de ese nombre, donde no hay Congresos dignos de ese nombre, o partidos políticos o sindicatos, y el cine, la televisión y la radio están en manos de los más catastróficos mercaderes que uno pueda imaginar, corresponde finalmente al escritor decir lo que la historia no dice, lo que los medios de comunicación de masas no dicen. En América Latina el escritor se enfrenta con este desafío permanente" (Homero Aridjis et al., 29).

ca, tal vez involuntariamente, cierto tipo de narrativa, esas novelas totalizadoras como *Sobre héroes y tumbas*, *Cien años de soledad* o bien *Terra nostra*, textos en los que se reconstruye y se analiza de modo abierto la compleja historia del continente. En esos contextos, la narrativa borgeana, vista como ahistórica, desaparece como el rostro de Averroes.

Pero la historia sí es uno de los temas de Borges, y no sólo la de Islandia, la India u otros remotos espacios de su obra literaria, sino la propia, la de la Argentina y del resto de América. La historia, sin embargo, es a veces un enigma y a veces una trágica serie de hechos sangrientos, y la única tarea posible del escritor es poblar ese silencio o bien olvidar o recordar esos horrores con la libertad de la imaginación. Al final de "Guayaquil", el narrador se refiere a dos leyendas celtas que aluden indirectamente a lo acontecido entre Bolívar y San Martín. Zimmerman, paternalista, creyéndose vencedor, exclama: "¡Qué erudición! ¡Qué poder de síntesis!" (118). Es típico de la ficción de Borges, dirán acaso sus críticos, sustraerse con erudición y síntesis de la realidad argentina o hispanoamericana. Pero el comentario de Zimmerman sobre el discurso del narrador entraña en última instancia una apología por la escritura de Borges, pues aquéllos que la rechazan por sus rasgos más visibles, como la ausencia de crítica, acaso no perciben su esencial conexión con la historia del continente, incluso en aquellos cuentos que a simple vista poco tienen que ver con la historia. En el caso de "Guayaquil", de modo aun más claro, los hechos no están en un archivo o en un libro de historia, sino en las páginas de un texto literario.

La historia, por su parte, se repite en cualquier momento y en cualquier lugar. En "Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín", el hablante matiza las glorias de la Historia, con mayúscula, y comprueba su repetición en la vida cotidiana de un desdichado continente:

Su bisnieto escribe estos versos y una tácita voz desde lo antiguo de la sangre le llega:

– Qué importa mi batalla de Junín si es una gloriosa memoria,
una fecha que se aprende para un examen o un lugar en el atlas.
La batalla es eterna y puede prescindir de la pompa
de visibles ejércitos con clarines;
Junín son dos civiles que en una esquina maldicen a un tirano,
o un hombre oscuro que se muere en la cárcel. (136)

Acaso, como sugiere Sarmiento y repite Zimmerman, San Martín sí fue un militar europeo extraviado en un continente que nunca comprendió. Borges, en cambio, es un hombre de letras argentino en un continente de civilizaciones y barbaries cuya historia pervive en sus cuentos y poemas enigmáticos. "Usted es el genuino historiador" (114), le dice Zimmerman al narrador, y en esa frase irónica tal vez se encierra la tácita verdad de la historia.

ROBERTO IGNACIO DÍAZ

UNIVERSITY OF SOUTHERN CALIFORNIA