

HISTORIA, DISCURSO Y METADISCURSO

Alberto Álvarez Sanagustín

Universidad de Oviedo

INTRODUCCIÓN

En este trabajo me propongo comentar el relato de Borges titulado *Tema del traidor y del héroe* (Borges, 1974), señalando una serie de aspectos que me parecen muy importantes y partiendo de nociones teóricas que la narratología —y especialmente la escuela greimasiana— ha ido desarrollando en los últimos años.

El análisis concreto de textos, particularmente si son de grandes autores, como es el caso que nos ocupa, permite poner a prueba los mismos conceptos, perfilarlos y, en algunos casos desecharlos por inútiles y poco clarificadores. Considero que este ir y venir entre la teoría y la práctica es fundamental: enriquece la teoría y hace placentera la lectura de los textos que se ve libre de las servidumbres del lecho de Procusto.

Me refiero en primer lugar a los niveles de análisis que veo en el texto. Esta distinción en niveles es aceptada por los estudiosos del

relato en su mayoría, aunque no se ponen de acuerdo ni en el meta-lenguaje para referirse a los mismos ni en el contenido asignable. La distinción que ha tenido más fortuna es quizás la de Todorov (1966), que habla de *historia* y *discurso* y que ha servido a Chatman (1978) para dar título a una de sus obras más sugestivas y pedagógicas. Lo más interesante de esta narración de Borges es que articula una historia a la que se sobreponen dos discursos, el de Ryan, bisnieto del protagonista, y el de Borges (el narrador en primera persona del relato principal al que podemos identificar con el mismo autor), que se presenta en un nivel metadiscursivo.

Ahora bien, estos tres niveles, que se perciben claramente, están difuminados, empalidecidos por la palabra dominante del locutor que no cede terreno a otras instancias del discurso.

El análisis de este relato nos permite ver con claridad la diferencia que estableció Genette (1972) entre *quién ve* y *quién habla*, entre *voz* y *punto de vista*. En la narración de Borges, Ryan tiene la perspectiva pero no detenta la voz que queda en poder del narrador primero, del narrador que se sitúa en el nivel metadiscursivo que cobra así un relieve especial.

Vamos a realizar una progresión analítica lo mas precisa posible. Trataremos de ir deslindando los diferentes niveles del relato: los que tienen que ver con la estructuración de la historia, con la configuración discursiva, con el metadiscurso. Es destacable el hecho de que el texto se refiere al proceso de su misma creación y esta *autonimia* (Rey-Debove, 1978; Gombert, 1990) marca una impronta para dar sentido a la narración entera.

Nos ocuparemos también de los aspectos interdiscursivos que relacionan la historia con la literatura y otros sistemas de signos (Bakhtine, 1963; Reyes, 1984) y de la paratextualidad, fenómeno al que no se ha concedido en la teoría literaria tanta importancia como a la intertextualidad pero que también es fundamental para fijar y organizar el sentido de los textos.

En fin, los conceptos operativos que manejamos son los que ha ido matizando la teoría narratológica en los últimos años y los que yo mismo he utilizado en mis diferentes trabajos sobre semiótica narrativa (Álvarez Sanagustín, 1981, entre otros). A ellos me remito para no ser prolijo en la fundamentación teórica de este comentario del relato borgiano.

NIVELES DE ANÁLISIS

Lo primero que cabe señalar, al comenzar el análisis del relato, es la existencia de tres niveles diferentes dentro del texto, aunque difuminados, como acabamos de decir.

En primer lugar nos encontramos la historia de Kilpatrick, luego la del historiador Ryan, investigador y escritor de una biografía sobre el anterior y, finalmente, el tercer nivel en el que se sitúa Borges, autor implícito y narrador del texto.

Cada nivel marca un tiempo objetivo explicitado por una serie de informaciones o indicios que los configuran adecuadamente. El autor implícito, Borges, se sitúa en 1944, el 3 de enero; el discurso de Ryan, absorbido por el locutor principal, estaría aproximadamente en 1924 —conocemos este dato de una manera indirecta—, cerca del primer centenario de la muerte de su bisabuelo; los acontecimientos relatados acerca de la vida y muerte del héroe irlandés transcurren en 1824, entre el dos y el seis de agosto. Estos tres niveles no se encuentran aislados sino que se intercalan unos en otros. La disposición del material textual no es gratuita y tiene que ver con la significación final del relato.

ESTRUCTURACIÓN DE LA HISTORIA

Vamos a comenzar el estudio por el análisis del primer nivel, el de la historia de Fergus Kilpatrick, traidor y héroe de su patria. Aparecen informaciones precisas que nos llevan a un lugar y un tiempo muy concretos. Estamos en Irlanda en 1824 y la acción se desarrolla entre el dos y el seis de agosto. En la primera fecha tiene lugar el cónclave y en la segunda es asesinado el protagonista principal. Este hecho pone en marcha la rebelión que lleva a la victoria.

Las secuencias narrativas (Bremond, 1966) del texto, estructuradas en enunciados que guardan entre sí una relación lógico-cronológica, son las siguientes:

Primera secuencia: Orden de búsqueda de un traidor / El traidor es descubierto / El traidor es condenado a muerte.

Segunda secuencia: Proyecto de Nolan / Organización de la ejecución del proyecto / El traidor-héroe muere.

Los tres primeros enunciados suponen la posibilidad de un peligro que no llega a hacerse realidad. Los tres últimos impiden que se consuma la traición. Ahora bien, la muerte de Kilpatrick —instrumentalizada por Nolan— va a ser el germen necesario de una rebelión victoriosa. Paradójicamente la traición de Kilpatrick producirá la victoria definitiva.

Dos son los personajes fundamentales de esta historia: Kilpatrick y Nolan. El primero es muy complejo y su verdadera personalidad sólo al final la conoceremos.

El narrador lo presenta como «joven», «bello», «heroico». Se alude a su sepulcro «misteriosamente violado», al hecho de que su nombre ilustra «los versos de Browning y de Hugo», a su estatua «que preside un cerro gris entre ciénagas rojas». Estas calificaciones van configurando un personaje seductor, inquietante, lleno de misterio.

Más adelante se nos muestra una característica fundamental de su personalidad cuando se nos dice que fue un conspirador: «un secreto y glorioso capitán de conspiradores». Aparece como un personaje misterioso y complejo, capaz de lo mejor y de lo peor hasta las últimas consecuencias.

Kilpatrick se presenta como un personaje equiparable a otros famosos de la historia como Moisés, Julio César o Lincoln, grandes hombres y patriotas, dos de ellos muertos en atentados en lugares públicos.

Pero lo más importante es el *papel temático* (Greimas-Courtès, 1979) que se le asigna de héroe y de traidor. Primero, traidor, luego héroe que se redime colaborando en su propia ejecución por el bien de la patria.

El otro personaje importante de la historia es Nolan, antiguo compañero de Kilpatrick. En un primer momento se presenta como *actante-ayudante* que recibe la orden de descubrir a un traidor y lo hace.

En una segunda instancia es el director del plan que llevará al mismo Kilpatrick a una muerte no vergonzante. Nolan aparece como un hombre inteligente y culto: escribió sobre los Festspiele, y fue traductor de algunos dramas de Shakespeare al gaélico.

Nolan utiliza sus saberes para el trabajo que se dispone a realizar: va a ser un creador que, invirtiendo los términos normales, hará que la realidad copie a la literatura. No sólo dispone el modo de la ejecución sino que, además, es el que va a crear al héroe, a transformarlo por el

juego de la *veridicción* (Greimas-Courtès, 1979) de traidor en héroe. La *verdad* se instalará en el *secreto*.

Esta secuencia narrativa podría estructurarse del siguiente modo: Nolan concibe su plan / Recursos (ingenio, cultura) / Éxito del plan.

Si en la primera secuencia era Nolan el *actante-ayudante* de Kilpatrick, en ésta se invierten los papeles y el ayudante es Kilpatrick que aporta su esfuerzo para poder redimirse. Otros ayudantes, consciente o inconscientemente, harán posible el plan ideado por Nolan.

CONFIGURACIÓN DISCURSIVA

Nos encontramos en primer lugar a un autor-narrador que podemos identificar con el propio Borges. Inicia el relato desde la posición de primera persona: «He imaginado...», «que escribiré», etc. Se trata de un *yo-creador* que casi roza la omnisciencia ya que es él quien ha inventado el argumento que va a relatar. No obstante, su omnisciencia no es absoluta porque, a continuación, añade la siguiente matización: «Hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún», que lo acercan al *yo-transcriptor* (Tacca, 1973). Cierra este párrafo introductorio la primera precisión temporal: 3 de enero de 1944. Éste es el tiempo del locutor Borges.

A partir de aquí el modo narrativo cambia a tercera persona y nos proporciona el marco espacio temporal en el que tiene lugar la historia que se nos va a narrar: Irlanda, 1824. Este es el tiempo de partida de la historia.

Seguidamente se nombra al segundo narrador: Ryan, y de nuevo otro dato temporal no explicitado claramente: «Se aproxima la fecha del primer centenario...», pero fácilmente deducible, en torno a 1924. Éste es, pues, el tiempo del narrador Ryan.

Se establece, además, en el relato una distinción clara entre el *locutor* Borges y el *narrador* Ryan. El primero detenta la voz, pero no el segundo. Cuando el narrador principal se sitúa en la perspectiva del otro utiliza los tiempos del presente, pero cuando se independiza de él recurre a los del pasado. Borges, que controla todo el relato y también el narrador por él creado (su personaje), utiliza el pasado desde su posición omnisciente y así su distancia es mayor respecto a los hechos, pero menor en relación a Ryan del que sólo lo separan veinte años. Ryan, como acabamos de decir, no tiene verdadero tiempo verbal

desde su perspectiva pues de hecho nunca llega a narrar. La palabra pertenece en exclusiva al autor narrador principal.

De este modo todo lo relacionado con Ryan aparece en presente, ya desde la presentación que se hace de él: «El narrador se *llama* Ryan, es bisnieto de (...) Fergus Kilpatrick».

Hay otras referencias también en presente. He aquí los ejemplos:

«Otras facetas del enigma *inquietan* a Ryan».

«*Piensa* en la transmigración de las almas».

Ryan *investiga* (...) y logra descifrar.

«*Resuelve* silenciar el descubrimiento».

Aparece, como vemos, una clara distinción entre este presente del personaje narrador y la historia propiamente dicha que se desarrolla en pasado.

También en el nivel metatextual, en las palabras del narrador que detenta la voz, Borges, encontramos otros presentes, pretéritos perfectos e incluso un presente de subjuntivo inclusivo: «digamos (...) Irlanda, digamos 1824», que no plantean dificultades desde el punto de vista de la estructuración compositiva.

En cuanto al tiempo recordemos que se puede hablar de dos temporalidades, la interna de la historia o historias y la externa, la del discurso.

La historia de Kilpatrick dura cuatro días, del dos al seis de agosto de 1824. A diferencia de esta datación tan concreta, la investigación de Ryan, que se produce unos cien años después, no presenta unos contornos tan bien delimitados.

Estamos, pues, ante una clara *anisocronía* (Genette, 1972), ya que el tiempo del discurso del narrador principal y único es rápido. La narración ocupa sólo tres páginas del texto borgiano.

Se establece un *tempo* rápido. Éste se consigue por medio de dos procedimientos fundamentales, los resúmenes y las elipsis.

En este relato no hay una secuencia ordenada de acontecimientos, es decir, el discurso altera el orden lógico-cronológico de los acontecimientos de la historia. Estas dislocaciones temporales refuerzan el

juego isotópico (Greimas, 1966) de paralelismos y contrastes que encierra la obra.

DIALOGISMO / MONOLOGISMO

Hemos presentado hasta ahora aspectos que tienen que ver con el espacio y con el tiempo, fundamentalmente en lo que se refiere a las perspectivas o puntos de vista del autor-narrador y del narrador-personaje. Vamos a ver ahora cómo el autor va construyendo su relato relacionándolo con otros textos de la historia y la cultura.

Nos encontramos con una serie de historias que se relacionan y dan densidad semántica al relato. En primer lugar se ve una serie de paralelismos entre diferentes acontecimientos históricos, relacionados con las circunstancias que rodean la muerte de Kilpatrick.

Aparecen luego algunas alusiones filosóficas, otras histórico-literarias y finalmente la relación literaria. Se organiza una *correlación isotópica* (Arrivé, 1973) en sentido amplio que parte de la historia y a ella vuelve, aunque todo enaltecido por la imaginación literaria.

En el relato borgiano encontramos diferentes paralelismos. El primero se establece entre Kilpatrick y Moisés. La competencia cultural del lector permite explicitar este juego relacional:

Moisés: Conductor del pueblo hasta la tierra prometida / Travesía del desierto / Muere sin pisar la tierra nueva.

Kilpatrick: Conductor de la revolución irlandesa / La conspiración / Muere la víspera de la rebelión victoriosa.

Ambas secuencias narrativas terminan con el fracaso de los respectivos protagonistas, pero los dos sacan adelante a sus respectivos pueblos.

Veamos ahora un ejemplo de relación histórica que también, a partir de la analogía, llega a plantear la aproximación Kilpatrick-Julio César:

Kilpatrick: En una carta que no lee se le anuncia un peligro / Falsos rumores sobre el incendio de una torre.

Julio César: Le pasa inadvertido un memorial que anuncia la traición / El sueño de Calpurnia de la torre abatida.

Estas coincidencias permiten identificar a un personaje con otro mediante la cita de teorías de Hegel, Spengler y Condorcet, además del recurso a la doctrina de la transmigración de las almas.

Más adelante aparece en el texto otro paralelismo entre Kilpatrick y Lincoln. En este caso la vinculación se establece por la similitud de sus muertes ya que ambos fueron asesinados en un escenario. Aquí, sin embargo, se relaciona un hecho del presente con otro del futuro (no como en los anteriores en los que se relaciona el presente con el pasado). De esta manera, en el doble juego presente-pasado y presente-futuro, se refuerzan los *papeles temáticos* de los protagonistas en detrimento de las *variaciones figurativas* (Greimas, 1973), el hecho de que todo se repite y está establecido de antemano.

El texto nos ofrece también el paralelismo vida-literatura: se relaciona un episodio de Macbeth con otro semejante vivido por Kilpatrick y, como consecuencia, se produce el cambio. No es la vida la que inspira la literatura sino, al revés, la literatura la que marca pautas para la vida y la acción. La literatura deviene maestra de la historia y de la vida.

El monologismo del texto es claro, aunque en una lectura superficial podría parecer lo contrario. No ha lugar para lo individual, para el juego libre de las voces. Borges opta por la identidad esencial, por el determinismo radical. Todo lo domina desde su posición metadiscursiva.

Pero no se trata de un monologismo serio, sino lúdico. Borges juega con el lector, se distancia de los acontecimientos, de las personas y los objetos para relativizarlos, para dar una visión única que, en el fondo, es sobrecogedora y plural.

ESQUEMA POLICÍACO

También se pueden establecer relaciones entre este relato de Borges y los de tipo policíaco. En el comienzo nos encontramos con un personaje y su muerte, es decir, la historia no sigue un orden lineal sino que va de atrás hacia adelante, del desenlace a las causas que lo han podido producir.

Encontramos elementos propios de lo policíaco: una muerte, la presencia de un enigma, puntos oscuros que hay que aclarar, etc.

Lo que al final aparece es imprevisto, inesperado, como en el relato en el que el autor nos suele sorprender con el desenlace más audaz.

Se llega a la conclusión y el investigador (en este caso Ryan) sabe lo que ha ocurrido, pero, como en obras similares, se trata de no dar publicidad a lo que se ha averiguado. Esta es la posición de Ryan que deja de lado lo que ha descubierto para escribir una biografía convencional sobre Kilpatrick.

Desde el punto de vista de las *modalidades veridictorias* se podría decir que el personaje-narrador Ryan refuerza la posición de Nolan manteniendo el secreto que éste había establecido cuando decidió ocultar la traición de Fergus Kilpatrick.

EL MARCO METADISCURSIVO

El relato comienza con dos nombres clave que son los de Chesterton y Leibniz. El primero como «descubridor de elegantes misterios», el segundo como representante del optimismo metafísico que llegó a decir que «Dios creó el mejor de los mundos posibles». Estos autores representan dos elementos que van a ser decisivos a lo largo de todo el relato: el misterio y la armonía preestablecida. Sobre esta segunda el autor quiere dar a entender que, en la vida humana, estemos en el contexto histórico que sea, existen una serie de relaciones y de tematizaciones que se repiten constantemente como los papeles del traidor y del héroe.

Pero esta armonía no se utiliza aquí como un concepto metafísico sino como un juego (Kibédi Varga, 1990) que le va a resultar muy funcional en este relato.

Así pues la aparición de Chesterton al comienzo de la obra no debe de considerarse gratuita, cumple la función de anticiparnos los márgenes entre los que su narración va a discurrir, igual ocurre con la referencia al filósofo Leibniz: entre paréntesis aparece la principal contribución al espíritu intelectual que anima el cuento.

Borges, en las primeras líneas del relato, se refiere al proceso del hacer literario: «He imaginado este argumento». Después de esta referencia al mismo acto de escribir pasa a consignar las circunstancias de su fabulación.

No parece interesarle consignar una trama completa, sino más bien posibilidades e imposibilidades con las que intentar componerla. De ahí la estructura elegida hecha de retrocesos, reiteraciones y deliberados equívocos.

Se presenta como autor transcriptor: «hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún», después de haberse presentado como autor-creador: «he imaginado este argumento». Nos podemos preguntar entonces si con esta deliberada ambivalencia pretende crear la ilusión de ficción de un hecho real, o de dar a una historia ficticia, imaginada por él mismo, la ilusión de realidad.

Crea de este modo ambigüedad: el relato aparece como real y como ficticio, Borges como creador y transcriptor, Kilpatrick como héroe y como traidor.

DIGAMOS IRLANDA, DIGAMOS 1824

Metalingüísticamente el autor se refiere al proceso de elaboración de su obra. Manifiesta así la posibilidad que tiene de situar su historia en un lugar u otro, en un tiempo u otro. Este dato tiene extraordinaria importancia ya que hace que la obra se desrealice, se desnaturalice, muestre las costuras de su construcción (Scholes, 1980).

A diferencia del texto realista que trata de presentar un mundo coherente, sin fisuras, el relato borgiano no duda en aludir al proceso de su elaboración. Además el hecho de decir que la historia pudo ocurrir en otro tiempo y en otro lugar refuerza el sentido del texto. El tiempo es cíclico: las mismas cosas ocurren una y otra vez y los temas se repiten.

EL PARATEXTO

El *paratexto* (Genette, 1987) es todo lo que rodea inmediatamente a un texto y condiciona su lectura. En este relato de Borges hay dos cosas dignas de destacar, el título y el texto introductorio de Yeats.

El título alude metalingüísticamente al tema que luego se desarrolla. Tiene en cuenta no sólo la referencia a la historia de Kilpatrick considerado traidor y héroe, sino también a las historias de César y Lincoln.

En el texto de Yeats hay primeramente una alusión a Platón, a su concepción esencialista del tiempo. Los versos segundo y tercero anticipan la concepción cíclica del tiempo a la que luego se alude en el texto.

También los dos últimos versos se pueden poner en relación con la teorías de la armonía preestablecida, pues todos los hombres van hacia un destino concreto y prefijado, aunque desconocido para ellos.

Se establece, finalmente, una relación con otros cuentos de la misma colección, sobre todo con *Tres versiones de Judas* donde se llega a identificar al discípulo traidor con el maestro.

CONCLUSIÓN

Aparentemente este relato de Borges ofrece tres niveles de realidad: la historia de Kilpatrick, la investigación de Ryan, la fabulación del locutor Borges. Hemos diferenciado estos niveles, sí, pero para decir enseguida que el primero y el segundo quedan difuminados, casi anulados por el tercero, en el que se sitúa el constructor del relato.

Esta narración, que parece diálogica ya que relaciona varios ámbitos de la realidad: la vida, la literatura, la historia, el pasado y el presente, el presente y el futuro, es estrictamente monológica, supeditada a una visión esencialista del mundo, aunque también distanciada por la profunda ironía del autor, que la relativiza, que la hace rica y plural, mostrando a la vez la simplicidad y complejidad de la existencia humana.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, A. (1981). *Semiología y narración*. Oviedo: Publicaciones de la Universidad.
- ARRIVÉ, M. (1973). «Pour une théorie des textes poly-isotopiques». *Langages* 31.
- BORGES, J.L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Ultramar.
- BREMOND, Cl. (1966). «La logique des possibles narratifs». *Communications* 8.
- CHATMAN, S. (1978). *History and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca-London: Cornell University Press.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- GOMBERT, J.E. (1990). *Le développement métalinguistique*. Paris: PUF.
- GREIMAS, A.J. (1966). *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- (1973). «Les actants, les acteurs et les figures». En *Sémiotique narrative et textuelle*, Cl. Chabrol (ed.). París: Larousse.

- GREIMAS, A.J.-COURTÈS, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- KIBÉDI VARGA, A. (1990). «Le récit postmoderne». *Littérature* 77.
- REY-DEBOVE, J. (1978). *Le métalangage*. Paris: Le Robert.
- REYES, G. (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- SCHOLES, R. (1979). *Fabulation and Metafiction*. University of Illinois Press.
- TACCA, O. (1973). *Las voces en la novela*. Madrid: Gredos.
- TODOROV, T. (1966). «Les catégories du récit littéraire». *Communications* 8.