

El pensador y su laberinto

Sobre «El milagro secreto»

BEGOÑA SOUVIRON LÓPEZ

El misterio de *El milagro secreto* de Jorge Luis Borges, relato publicado por primera vez en *Sur* en febrero de 1943 e incluido después en *Ficciones* en 1944, se adivina ya desde la cita del Alcorán que lo encabeza donde leemos que Alá concede a su criatura la gracia de «vivir», aunque sea solo por un instante, el secreto de la Creación. El epígrafe extraído de un libro sagrado sobre afirmaciones que proponían un hecho sobrenatural y milagroso, fundamento de una comunidad de creyentes, presenta el tema del relato a través de un narrador que incita al lector a admitir el carácter extraordinario del suceso y la manera en la que prolifera la fabulación del mismo: el milagro es verdad sin ambages para la comunidad que lo procesa.

A pesar de que los hechos relatados son aparentemente históricos —la detención y la muerte del protagonista se suceden entre dos fechas muy cercanas, el 14 de marzo de 1939 y el 29 de marzo¹ del mismo año—, el artificio del sueño guía la imaginación y hace verosímil la fantasía porque si atendemos al orden de los acontecimientos, comprobamos que la alternancia de sueño y vigilia a través de sus difuminadas fronteras nos va introduciendo en el complejo mundo del protagonista.

La noche del catorce de marzo de 1939, en un departamento de la Zeltnergasse de Praga, Jaromir Hladík [...] soñó con un largo ajedrez. No

1 Como si fueran los Idus de marzo. La numerología y su sentido cabalístico es fundamental en Borges.

lo disputaban dos individuos sino dos familias ilustres; la partida había sido entablada hace muchos siglos; nadie era capaz de nombrar el olvidado premio, pero se murmuraba que era enorme y quizá infinito; las piezas y el tablero estaban en una torre secreta.

Cuando entramos en el mundo del héroe, en la prehistoria de su ejecución, nos preguntamos: ¿Quién es Jaromir Hadik? y ¿Dónde comienza su drama? Borges inicia la fábula proporcionando algunos datos sobre su identidad:... «autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos*, una *Vindicación de la eternidad* y de un examen de las fuentes judías de Jakob Boehme».

Sin dilación llega la noticia histórica que predice el curso del relato y paralelamente el sueño revela la imagen de los extremos irreconciliables que determinan el destino final del protagonista. Cobra relieve desde el comienzo del relato la trayectoria vital de la víctima, Jaromir Hladik quien, a la espera de su ejecución en la prisión, abandona toda actividad para imaginar posibles formas de muerte.

La poesía del propio Borges precede metafóricamente a la interpretación enigmática del sueño contribuyendo a descifrar la imagen onírica que da pie al cuento:

En su grave rincón, los jugadores
Rigen las lentas piezas. El tablero
Los demora hasta el alba en su severo
Ámbito en que se odian dos colores.
[...] Cuando los jugadores se hayan ido,
Cuando el tiempo los haya consumido,
Ciertamente no habrá cesado el rito.
En el Oriente se encendió esta guerra
Cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra.
Como el otro, este juego es infinito².

Desde el origen, el juego, inventado por los babilonios para compensar el ocio y aliviar la melancolía, sugiere la vana representación de los afanes de la vida

2 Los últimos versos de su poema *Ajedrez*, publicado en *El hacedor*, 1960, reflejan precisamente este rasgo característico de su obra, su atracción por lo universal y lo infinito: «Dios mueve al jugador, y éste, la pieza/ ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza de polvo y tiempo y sueño y agonías?»

que conjuga la correspondencia lúdica y trágica tanto en el ámbito del sueño y como en el de la vigilia. Estados de la mente, el juego y el sueño, desde la síntesis de contrarios, marcan la formación de otras identidades personificadas en los enemigos de la obra del escritor que son adversarios de una partida de ajedrez. La situación de esa partida: «en tablas», remite por su parte a la condición inconclusa de la propia obra y todos sus movimientos evocan el carácter especular de la temporalidad, fundamento alegórico en las obras del escritor.

Si bien en las propuestas del poema encontramos alusiones a la idea del mundo como teatro y a la guerra del tiempo, el orden del tablero con su monocromática geometría mantiene un sistema riguroso dentro de las múltiples divisiones porque es también circular como la forma recurrente del sempiterno anfiteatro borgiano. La geometría ordenadora, con «mágicos rigores», marca el juego y de esa pauta ritual deriva la advertencia de una controvertida singularidad, el juego del ajedrez es un simulacro del sueño arquetípico del soñador original y ese simulacro se hace verosímil por la morfología que adopta su esencia metafísica, en el misterioso azar del tiempo que se manifiesta en el tablero, «con sus negras noches y sus blancos días».

Queda por establecer la identidad de las familias enfrentadas en la incesante apuesta y el papel del protagonista que se soñaba el primogénito de uno de los dos clanes hostiles a la Hora impostergable de la jugada definitiva. Jaromir, ofuscado, se veía corriendo por las arenas de un desierto lluvioso y no lograba recordar las figuras ni las leyes del juego de la inteligencia.

Cuando el soñador sale del ensueño profético, se instala en la vigilia que está determinada ya por la pesadilla de la historia³. Con el implacable sonido de la destrucción y la muerte, igual que las señales de la lluvia y los relojes en el mundo onírico, la maquinaria bélica hace acto rotundo de presencia: «Cesaron los estruendos de la lluvia y de los terribles relojes. [...] Era el amanecer; las blindadas vanguardias del Tercer Reich entraban en Praga».

En un solo episodio donde se combinan sueño y realidad, el acontecimiento se revela como un artificio narrativo singular, gracias al motivo que estructura a

3 E. Álvarez en *Discurso e Historia en la obra narrativa de Jorge Luis Borges*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1988, se ocupa desde el enfoque de la narratología de Genette de este aspecto del cuento y señala al autor argentino como un predecesor del crítico francés.

menudo la ficción borgiana: el espejo. Se produce una reiteración que introduce la fábula como la sucesión de piezas de un engranaje a partir del cual se organiza la trama en función de la alternancia de motivos y personajes antitéticos. Así la narración avanza hacia el tema central que es la espera del condenado donde coinciden la certeza del fin y el misterio del tránsito. En la desbordante actividad intelectual del prisionero emerge, además de la obsesión mencionada por la forma de la muerte inminente que le aguarda, el deseo imperioso de concluir su obra inacabada.

Aunque Hladik haya sido denunciado y detenido, su voluntad no flaquea: pensó, redijo, no se cansaba de anticipar su muerte, situándose en la víspera; reflexionó, infirió, razonaba en voz alta... Por fin abandona «las consideraciones abyectas» para centrarse en su obra y alcanzando el favor de la Gracia divina; «murió centenares de muerte, en patios cuyas formas y cuyos ángulos fatigaban la geometría, ametrallado por soldados variables, en número cambiante, que a veces lo ultimaban desde lejos; otras, desde muy cerca».

El personaje, en su imaginación, no renuncia a delimitar el espacio, no renuncia a establecer un orden; incluso en el mismo movimiento de su pensamiento hay un diseño esperanzado: «Afrontaba con verdadero temor (quizá con verdadero coraje) esas ejecuciones imaginarias; cada simulacro duraba pocos segundos; cerrado el círculo, Jaromir Hadlik volvía a las trémulas vísperas de su muerte». «Miserable en la noche, procuraba afirmarse en la sustancia fugitiva del tiempo».

El soñador cambia la realidad: frente a la cobardía exhibe su valor, a las formas azarasas de la suerte, esgrime las formas ordenadas de su propia configuración literaria y ante la ejecución prevista, especula con erigirse en verdugo de su propia ejecución, aunque finalmente hayamos de admitir su condición inapelable de recluso soñador de utopías.

En su noche oscura se revela la formación alquímica del personaje porque allí se hace referencia a determinadas obras herméticas donde las imágenes de los sueños nocturnos se iluminaban en las aguas oscuras como en un estadio de «nigredo» previo a la revelación. El alquimista se purifica antes de acceder al conocimiento y alcanzar la consecución de la Obra. Como en la vigilia más tenebrosa del poeta místico: «pensaba que las noches de sueño eran piletas hondas y oscuras en las que podía sumergirse».

«El veintiocho, cuando el último ocaso reverberaba en los barrotes» vuelve sobre su inmensa tarea inconclusa y, a la hora de hacer cuentas, reconoce con

dolor que su vida ha sido como el reflejo de un pensamiento: vano ante la experiencia. Jaromir se reconoce en como un falso creyente, un diletante y confiesa que todos los libros que había dado a la estampa le habían infundido un complejo arrepentimiento. Admite que, en sus exámenes de la obra de Jacobo de la Boheme, de Ibn Absnera y de Flood, había actuado por mera aplicación; en su traducción del *Sepher Yezirah*, la negligencia, la fatiga y la conjetura lo dominaban, mientras que juzgaba la menos deficiente de todas su *Vindicación de la eternidad*.

Este escritor sabe que no tiene escapatoria y repasa sus memorias entre las cuatro paredes de su habitación a la vez que asume el trágico destino. Con dolor acepta que su obra, publicada por Hermann Barsdorf, lo condenaba: era sabido que los nazis habían usado el catálogo de la editorial para identificar a los autores judíos.⁴

Jeromir Hladík y el censor que lo condena, Julius Rothe, encarnan las figuras de la víctima y el verdugo, una víctima de la estirpe de los nostálgicos melancólicos y un verdugo que arrastra desde los orígenes, como se plasma en su nombre, la alusión al mes séptimo del año, y en su apellido, el color del ocaso del día: el reiterado poniente, que era una de las imágenes de Saturno⁵. La confluencia viene además avalada por la cifra del día en el que se fija la ejecución el 29 (11) = 4+7. Las cifras, con valor simbólico, pertenecen a las que Borges reitera en sus relatos.

El censor había tenido dificultades para penetrar en el sentido de la obra, pero era consciente de la influencia causada en un círculo de intelectuales disidentes y en consecuencia dictamina que su autor debe ser condenado: *pour encourager les autres*.

La identidad de Hladik es la de un intelectual escéptico cuya pasión por la literatura lo conduce a buscar consuelo en la lectura de los antiguos modelos, los filósofos herméticos, y los místicos que se acercaban a Dios a través de la contemplación. Pero había sido la curiosidad y no la doctrina, según confiesa, la que lo alentaba y, a pesar de que la poesía de su primera juventud fuera un ejercicio de

4 Borges pone en evidencia el uso tan poco retórico del idioma alemán que hace el Nacionalsocialismo, a lo que el famoso editor Victor Kemplerer llamaba irónicamente *Lingua Tertii Imperii*. El uso vulgar de la lengua era generalizado y así entendemos la razón paródica que justifica la sentencia a muerte del erudito Hladik: por «encourager a les autres», en francés, ya que ese era el idioma de los ilustrados, sospechosos de no mantener la fidelidad extrema al régimen y al «kern deutsch».

5 Los babilonios reconocían a Saturno como representante nocturno del sol. Véase R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1991, p. 147.

mero aprendizaje, pronto desdeñada, lo condujo a otras de más alcance. Había redactado una serie de poemas expresionistas que, para su propia extrañeza, figuraron en una antología de 1924, sin que hubiera ninguna otra posterior que no los heredara⁶.

Aparecen estas alusiones como si fueran un trasunto de la propia biografía de Borges, que proyectó su quehacer literario poético, como el propio Hladik adaptara sus primeros poemas y que, en su *Historia de la eternidad*, como en la *Vindicación de la eternidad* de Jaromir, recorre las argumentaciones sobre el Tiempo; si bien en la obra originaria es circular y mantiene la permanencia, mientras que en el caso de la *Vindicación* la circularidad quedaba invertida, como si de un doble cono diabólico se tratara, pues todo origen y fin estaban a merced de la ejecución fatal.

Algo mueve todavía el afán del condenado por terminar su drama *Los enemigos*, una tragicomedia en tres actos, compuesta sólo en su primero, que observaba la regla de las tres unidades: sucede en una tarde de finales del S. XIX —a las siete de la tarde—, en una biblioteca donde se desarrolla la acción que consiste en el enfrentamiento del Barón Romerstadt con sus enemigos secretos. De repente irrumpe un desconocido, un impostor que presume ser el mismo barón, y una mujer, Julia Waidenau, de la que ambos estaban enamorados.

En el segundo acto Romerstadt ejecuta a uno de los conspiradores y en el tercero se repiten acciones y personajes con la vuelta al tiempo del origen marcada por el sonido del reloj y la música húngara; de ahí que el drama se postule como un delirio circular del protagonista de la tragedia y Sosias del propio Barón Kubin.

Angustiado por la falta de tiempo, Hladik esboza de nuevo la trama, sin considerar si era baladí o admirable, riguroso o casual el argumento que —como declara el narrador/autor— él mismo había bosquejado. «Intuía» dice —y no se aprecia con claridad si el verbo se refiere a él mismo o a su protagonista— «la invención más apta para disimular sus defectos y para ejercitar sus felicidades», es decir, «la posibilidad de rescatar (de manera simbólica) lo fundamental de su vida».

⁶ S. Neuemesister ha considerado la inclusión de determinados datos que pueden ser recurrentes en la vida del autor y defiende que la personalidad de sus protagonistas ha de ser considerada no como una verdadera relación de autobiografía y literatura sino como un «pastiche» (¿collage?)... *Europa in Amerika. Annäherungen und Perspektiven*, cap. «Borges und der deutsche Geist», Berlin 1998, p.87.

La noche anterior a su ejecución el preso ruega a Dios que le conceda el tiempo necesario para acabar su obra y vuelve a sumergirse en un sueño profético a través del cual conoce que, por fin, le había sido otorgada la Gracia. Lo descubre en la biblioteca del Clementinum de los jesuitas de Praga donde un bibliotecario ciego y un lector ocasional le revelaron, a través de un atlas donde aparecía el mapa de la India, el valor de la sagrada escritura. Hladik conoció que en los sueños tenidos por verdaderos y proféticos se oían con nitidez las palabras y una voz secreta le había dicho: *El tiempo de tu labor ha sido otorgado*. Se produjo el milagro y Dios le otorgó el tiempo necesario para que concluyera su drama.

Hasta aquí el planteamiento estructural del relato pero llega la hora de indagar sobre la personalidad de este protagonista, habitante de la judería checa y obsesionado por los enigmas y dificultades de la creación literaria. Merecida atención reclaman igualmente las proyecciones del espacio y el tiempo usadas por Borges como ámbitos especulativos donde la memoria dota de sentido literario al propio universo narrativo. Por último, consideraremos las relaciones del creador con sus ficciones a través de las simetrías que se engendran en la materia literaria.

Jeromir Hladik habitaba en una morada que, limitada por los muros de la Zeltnergasse, una pequeña calle sin salida dentro de la judería de Praga, presenta la misma topografía que vio nacer a Kafka y que resurge en este relato donde el tiempo de la narración, como si de un adelanto del Apocalipsis se tratara, alterna vigilia, sueño y pesadilla, al compás del terrible ruido que marcan las tropas invasoras, «blindadas vanguardias del Tercer Reich», en el momento en que se «cesaron los estruendos de la lluvia y de los terribles relojes». El protagonista despierta de un sueño para vivir una pesadilla histórica y la paradoja literaria se manifiesta: ¿qué es más real el sueño de un creador o su implacable destino? En este caso en la premonitoria pesadilla del soñador toma cuerpo un jugador que debe participar de la trama del juego del ajedrez por imposición inevitable del legado de la Familia. Este perdedor pretende sin éxito retener en la memoria las reglas del juego que ha ido olvidando en su desesperada carrera por «ese desierto lluvioso» mientras el sonido de los relojes vaticinaba la jugada histórica.

Jeromir Hladik, por su carácter, pertenece a un tipo de individuos bien determinado dentro de la especie. En la estructura de su vida emocional, marcada

por los verbos de pensamiento con los que se articula su discurso, identificamos las condiciones de su producción onírica y literaria, las que marcan el sueño de la razón de los melancólicos⁷. El personaje, en realidad un erudito marcado por la tradición hermética y cabalística, responde también, trágicamente, a la idea de sus verdugos: un pobre hombre a quien no le sonreía la fortuna, que pasaba el tiempo afanado en la vana tarea de imaginar. Obsesionado por las laboriosas dificultades del problemático ejercicio de la escritura, pierde el sentido de la realidad hasta el punto de renegar de toda su producción anterior y querer redimirse a través de la que consideraba su obra maestra *Los enemigos*.

Jeromir Hladik se deja llevar por los principios de la teosofía de Jacobo de la Boheme, según la cual el misterio magnum del poder de Dios está en el FIAT y ese misterio también reside en el hombre, hecho a su imagen y semejanza, a quien el Creador recompensa. Hladik se redefine así como un símbolo del espíritu [...], que no capitula ante su destrucción física, y completa la obra que justifica su existencia y la de ese orden más fuerte y duradero que todas las tempestades que es el de la *escritura*. Encerrado en la cárcel y en la prisión de su fantasía, se debate en las últimas horas ante el dilema de cómo será su final y de qué manera acabará su obra maestra, convirtiéndose en «minucioso, inmóvil, secreto» para «urdir en el tiempo su alto laberinto invisible». Soñó, volvió a soñar a pesar de que la muerte era inminente, «durmió al cabo de un plazo indeterminado»: hecho que anuncia la fase de consolidación de la obra. Dos minutos antes de morir, en una escena que el narrador pinta como si se tratara de un impacto fotográfico cercano a la de los fusilamientos del 2 de Mayo de Francisco de Goya —incluido el fogonazo de luz que revela el crucial momento—, sucede el Milagro secreto: el tiempo se detiene y puede dar por concluida su obra.

El prodigio de la creación, su milagro secreto, es la forma de reivindicar el orden de la cultura, el sentido de la Literatura y la importancia de la memoria como un inapreciable tesoro de evidencias de la existencia humana. Así «el universo físico se detuvo» en los dos minutos que iban desde las nueve, hora en que había de ser ajusticiado, a las nueve y dos minutos, cuando cayó muerto; Hladik gozó entonces «fuera de tiempo» de la Gracia divina de un año...

7 R. Witkower, *Born Under Saturn: The Character and Character and Conduct of Artists: A Documented History from antiquity to French Revolution*, New York, Norton Library, 1969.

A partir de entonces la Memoria le permite reconstruir; modifica, prueba y encuentra hasta el último epíteto antes de sentir la gota de agua resbalando por su mejilla y ver la sombra de la abeja proyectada en la piedra, antes de recuperar la imagen que había quedado en suspenso de los soldados apuntando sus armas para dispararle. En el instante definitivo el reo de muerte vacila, siente la alienación de la realidad, especula ...y solo se consuela aferrándose a la misma potencia del alma que inspiró a Virgilio la oscura profecía de la Égloga IV, llena de esperanza, que anunciaba un orden nuevo con la llegada del Mesías en una Edad de Oro venidera. Fue entonces cuando emitió un grito enloquecido mientras la cuádruple descarga lo derribaba.

Justo en el centro de *El milagro secreto* encontramos una *mise en abyme*, donde Hladik especula con las «fantasmagorías» de los personajes de su tragedia *Los enemigos*, y parece confuso para dar una solución al enredo de identidades. La inacabada batalla entre el Barón y Kubin, que había asumido a la postre la identidad del noble, se producía en la decimonónica biblioteca del barón Roemerstadt en la ciudad de Hradcany. La voz del narrador omnisciente de Borges, que se había manifestado antes dentro de la fábula, concluye como para llegar al fondo de la cuestión, que el figurado espectador del drama debe entender que Jaroslav Kubin era en realidad Roemerstadt, con quien compartía la pasión amorosa por la musa Julia Weidenau, y que, por consiguiente, el drama no ocurría sino como un delirio circular revivido interminablemente por Kubin, avatar de Hladik.

No sorprende por tanto el empeño del autor en su obra ni los juicios que merece: «tragicomedia de errores», tal vez baladí o admirable», tal vez «rigurosa o casual», cuanto la compasión del narrador hacia su criatura de ficción: «[...] intuía [...] la posibilidad de rescatar (de manera simbólica) lo fundamental de su vida».

Así la obra deviene en una representación de la propia vida: la identidad de Kubin se vislumbra como el alter ego del propio Hladik. Él mismo se refiere a su genealogía: «su apellido materno era Jaroslavski»; de ahí el juego de duplicación especular a través del nombre de su personaje, Jaroslav, como el cambio de identidades Romerstadt/Kubin, confundidas en la locura del actor.

La dualidad de esa imagen es producto, no obstante, de la reflexión especulativa propia del creador, que propicia la musa Julia de Weidenau, símbolo y representación de Melancolía y pareja perfecta de Kubin en su delirio circular, cuando retorna incesante al atardecer, la hora del siniestro planeta Saturno, bajo cuya ad-

vocación estaban el tiempo, la muerte y el pensamiento profundo. Todas las figuras eran proyecciones de un condenado que había gastado su tiempo e imaginaba su muerte sin salir del círculo de la repetida espera. De ahí que el autor, a pesar de que comienza proporcionando datos aparentemente históricos sobre la realidad experimental de su protagonista, se aventure precipitadamente en la aventura onírica del mismo, una metáfora de la angustia que sufre el poeta en el proceso de creación, simbolizada en el sueño del soñador soñado mediante el juego del ajedrez.⁸ La alusión a las dificultades que entraña dicho proceso se expresan como: «el soñador corría por las arenas de un desierto lluvioso y no lograba recordar las figuras ni las leyes del ajedrez» y remite de manera especular a las dificultades que entraña la guerra interminable que mantiene el hombre contra el tiempo.

A pesar de la trama laberíntica, llegados a este descubrimiento, el narrador omnisciente confiesa que, más allá de sus innumerables incoherencias, *Los enemigos* pudo conseguir la Gracia del Todopoderoso quien otorgó a Hladik, a punto de ser ajusticiado, una prodigiosa conciencia del tiempo de manera que un último minuto de vida podía equivaler para Dios al año que le faltaba al autor para completarla. Después de barajar y alumbrar todos los principios activos que habían intervenido en su generación y creación, Jaromir opta por la versión original de la obra en verso cuya métrica garantizaba la memoria en el tiempo, aquella que le había sido otorgada por inspiración divina y que respondía a una milagrosa y secreta intuición: la inspiración.

Jaime Alazraki destaca como el drama, solo tiene realidad en la mente de Hladík⁹. La irrealidad del mismo es también la irrealidad del milagro: drama y milagro no existen en el plano histórico, sino en el mundo del arte y de los sueños donde operan con su propio código cuyos signos son parte de un alfabeto de símbolos inéditos, letras de un metalenguaje que intenta comprender el sentido de la Historia trascendiendo sus limitaciones.

El mismo Borges afirmaba que había pensado en la conveniencia de ampliar el tiempo y el espacio y se gozaba en imaginar que de esa forma la ven-

8 Estamos ante la teatralización del sueño de un soñado que a su vez sueña, siguiendo las pautas figurativas del barroco.

9 J. Alazraki, *Versiones, Inversiones, Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Madrid, Gredos, 1977, p. 99.

ganza podría ser heredada y los plazos computarse en años, o en siglos.¹⁰ Según esa idea la partida de ajedrez de *Los enemigos* podría durar eternamente...

Borges usa símbolos de lo absoluto y lo infinito donde se condensan espacio y tiempo. Su personaje se desenvuelve en cuatro espacios laberínticos: la torre secreta, donde se sueña, la prisión, adonde es conducido por «la mala fama» que había alcanzado su obra, la biblioteca, en la que podía buscar la escritura de Dios y el patio donde será ejecutado.

Pero a medida que avanzamos en la lectura de esta particular ficción borgiana, nos encontramos con que las vicisitudes del protagonista tienen más que ver con la dimensión temporal que con la espacial porque, por más inhóspito que sea el medio, siempre hallará en ellos, a diferencia del tiránico sucederse de las horas, un refugio o consuelo. Como otros actantes borgianos que circulan por geografías tópicas y metafísicas, Hladik se enfrenta a una dificultad insalvable en el límite de su existencia porque su obra, puramente humana, está marcada por el ritmo agónico del paso del Tiempo. De ahí que solo la ruptura con esa medida a través de la creación y la fama que esta depara, pueda vencer la mayor de las pesadillas del humano: el horizonte de la vida.

En nuestra tradición judeo-cristiana San Agustín ya puso su «granito de arena» para escribir un capítulo de la Historia de la Creación y, de acuerdo con él, los manuales de teología dicen que un día ante el Señor es como mil años y mil días como uno. A Borges no le pasa desapercibida esta creencia y en consonancia expresa la importancia que la revelación tiene para el protagonista, así como la importancia del lugar en el que se produce: la biblioteca. El concepto borgiano de «invención circunstancial», una referencia breve de la que se derivan múltiples consecuencias a las que el propio autor llamaba «pormenores lacónicos de larga proyección»¹¹, permite a Borges postular una realidad con

10 J. L. Borges, Prólogo a *Artificios*, segunda parte de *Ficciones, Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 483.

11 M^a T. Aedo Fuentes, «Borges y Emma Zunz, postulando realidades», en *Acta literaria*, n^o 25, Concepción, 2002, quien cita a Borges y afirma que según éste algunas invenciones circunstanciales pueden adoptar la forma de «pormenores lacónicos de larga proyección» p. 221, dentro del texto en que aparecen; con su desenvolvimiento o encadenamiento en serie pueden construirse incluso extensas narraciones. En su ensayo «El arte narrativo y la magia» se expresa respecto a una causalidad mágica como la única posible en la obra narrativa, ya que este riguroso orden se traduce en que «todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior», p. 231.

un grado máximo de intensidad, representada de la manera más compleja y minuciosa.¹²

Cada construcción humana está enferma de tiempo y como los ciclos de la historia destinada a perecer, sin embargo, el arte ofrece al ser humano la posibilidad de rescatar del olvido los hechos heroicos y el cuento, por ejemplo, puede celebrar lo efímero elevándolo a la categoría de arte. La imaginación humana, por su propio carácter, tiende a la figuración del espacio en clave de geometría, solo así puede adueñarse del medio circundante y por eso la geometría es el intento de poner orden en una realidad sin sentido, pero es también la forma de hacer humanamente razonable las aparentes arbitrariedades de la voluntad divina. De ahí que una de las más perfectas formas de representar la realidad que nos trasciende sea la del tablero de ajedrez o la de los volúmenes ordenados en la biblioteca.

Extrapolando esto al ámbito de la creación literaria, un fragmento de «La biblioteca de Babel» pone de relieve la manera en que concibe Borges la creatividad como un ejercicio narrativo que interrelaciona los relatos. El autor ofrece pistas de cómo se establece la comunicación en un espacio de virtualidad especulativa, como si el artificio mediador de un espejo-mapa de la memoria pudiera reproducir las imágenes archivadas para perpetuar las figuraciones esenciales de una ficción circular cuya vía de proyección será el sueño. El lugar de la revelación es una biblioteca enigmática donde un Dios inclemente se oculta como si se hubiera olvidado de todo; un recinto que está bien lejos del sueño de Borges en su *Poema de los dones* cuando dice: «De esta ciudad de libros hizo dueños / A unos ojos sin luz, que sólo pueden / Leer en las bibliotecas de los sueños [...] Yo, que me imaginaba el Paraíso / Bajo la forma de una biblioteca».

La biblioteca, paradigma borgiano de la geometría es en *Los enemigos* un laberinto hecho de tiempo donde quedan atrapadas las generaciones y se corresponde con los otros espacios definitivos de la narración: la torre, la prisión y el patio. El bibliotecario que actúa de interlocutor informa de la desdicha y el fracaso de la tarea, ya que «esa letra», imagen de Dios, espejo de la divinidad, posibilidad de armonía, simetría y correspondencia no es posible encontrarla en este mundo.

La historia de Jeromir Hadlik prosigue y el lector conoce que había sido fijado el día de la ejecución con una determinada demora, de acuerdo con la inten-

12 A. Julián Pérez, *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1986, p. 667.

ción que guiaba el celo administrativo de los funcionarios del régimen, quienes obedecían y ejecutaban órdenes sin cuestionarse la responsabilidad ética o moral que pudiera entrañar para «obrar impersonal y pausadamente como los vegetales y los planetas». ¹³ Pero la muerte se produce dos minutos después de la Hora y ese retardo es equiparable a la idea de eternidad, conocida sólo por Dios e intuida por los mortales en determinados estados de éxtasis: «lo secreto» ¹⁴. De manera que «lo secreto», al mismo tiempo que cumple una función específica que pudiera resumirse como la de otorgar verosimilitud, cumple otra general y, como el enigma, actúa de armador sintagmático o elemento estructurador de la narratividad.

Borges otorga al personaje un tiempo excepcional fuera de las coordenadas que rigen su día a día porque Jaromir está limitado como ser histórico, encerrado en su cuarto, en una calle sin salida del gueto, va a ser encarcelado y condenado a muerte. Asediado por la angustia del paso de tiempo, intenta detener su curso y aprovecha las condiciones de su existencia para dentro de la reclusión dar fin a *Los enemigos*, obra. Mientras la idea de la Eternidad es atributo de la ilimitada mente de Dios, la memoria es depositaria de la identidad personal.

Hladík descendió al patio por una escalera, aunque imaginaba que estaba en una construcción más compleja; de la misma manera en su primer sueño había ascendido al lugar antagónico: la torre secreta del ajedrez con sus jugadores rivales. El pelotón de fusilamiento, formado por cuatro hombres (consideremos que cuatro eran los ángulos del tablero de ajedrez) quedaría inmóvil un instante visible (un año secreto) para que el escritor acabase su obra, sólo como documento de la memoria, hecho simbólico que viene anunciado por la aparición de la laboriosa abeja que proyecta su sombra en el patio.

Como si de un recurso literario más se tratara, Borges emprende la modalización de los datos autobiográficos en el relato, lo que le permite como creador

¹³ En la actualidad sabemos que el programa de «Eutanasia» contenía todos los elementos requeridos para un asesinato en masa de los judíos europeos y los gitanos: la decisión de matar, un personal especialmente entrenado, el aparato necesario para aniquilar por medio de gas así como el uso de un lenguaje eufemístico, la palabra «eutanasia» que psicológicamente distanciaba a los asesinos de sus víctimas y escondía a la gente común el carácter criminal de las muertes.

¹⁴ Este dato podría cumplir en el relato una función similar a la asignada por R. Barthes al código hermenéutico o Código del Enigma que reúne los elementos en cuyo encadenamiento (como en una frase narrativa) se plantea un enigma, y, después de algunos retrasos, que otorgan toda su sal a la narración, se desvela la solución. [...] Es evidente que todo relato tiene interés en retardar la solución del enigma que plantea porque la solución marcará su muerte en tanto que relato.

proyectar realidad en la fantasía. Este proceder representa una invariante que parecería la antítesis tipológica de un comportamiento habitual a la hora de introducir en el relato información autobiográfica. En su particular concepción de lo literario, lo histórico y lo metafísico, así como de lo filosófico, valida ese proceder como impronta personal de la misma manera que la huella del Creador del universo aparece en sus obras. El protagonista del cuento resulta ser en consecuencia una proyección del autor que, como narrador omnisciente, cuenta su historia y, aunque desde las primeras líneas del relato incluya aspectos tan objetivos como los datos que permiten identificar espacios y tiempos, enseguida rebasa los límites de la labor del narrador tradicional, franqueando la distancia que mediaba entre la historia y la manera en la que él mismo la va recreando sin ocultar los escollos que entraña siempre una ficción circular.

Borges no oculta que su criatura cuando escribe una *Vindicación de la eternidad* es una reduplicación de él mismo, autor de la *Historia de la eternidad*, una refutación del «eterno retorno», y de *Historia de la infamia*, en cuyos orígenes establece los fundamentos de su particular filosofía como una manera de conocer el mundo. Alfonso Reyes ya señaló «el valor de verdaderas investigaciones sobre las posibilidades epistemológicas»¹⁵ y Borges se especializa en manifestar las múltiples formas de percibir la realidad sensible e interpretar la metafísica.

El sueño, considerado como producto estético para ser narrado y como vehículo de los designios divinos, es tan antiguo como la propia humanidad. La narración primitiva, además de nutrirse de las experiencias y de establecer los tabúes propios de cada cultura, se alimentaba de los sueños y a menudo el relato obedece desde sus orígenes a la rememoración de éste. De la misma manera, la inspiración y creación de una obra artística han sido asimiladas a los procesos creativos del sueño del artista a quien se le manifiestan las leyes de la composición y los secretos del arte mediante la vía onírica. No en vano siempre cabe cuestionarse si el soñador produce una fábula con forma de sueño en la que este es sólo un artificio de ella o, al revés, si es el sueño el que adopta la forma de fábula.

A menudo en los cuentos de Borges se produce un desdoblamiento fantástico del autor que permite que un soñador cree a un semejante, su reflejo, una figura idéntica que repetirá sus rasgos, su actividad y hasta sus gestos de soñador.

15 A. Reyes, *Obras completas*, Méjico, FCE, 1963, p. 129.

El durmiente puede mostrar las facetas del soñador o del soñado. De hecho, la imaginación creadora es capaz de desplegar en sus escenarios las más variadas relaciones figurativas. Borges crea su fábula como Dios la creación del universo y su historia: en un instante de propia eternidad. El personaje creador, por su parte, es como un mago y su obra una empresa prodigiosa: un sueño creativo. Parece que Borges hubiera escogido la afirmación de Parménides «no ha sido nunca, ni será, porque ahora es» para poner de relieve el sentido que tiene la creación, mediante la cual es capaz de erigirse como soberano de su vida y detener el Tiempo, su enemigo mortal. Esa idea puede hallar sustento, además, en el convencimiento borgiano de que quizás sea conveniente prescindir a veces de algunas concepciones platónicas sobre el Arquetipo: causas primordiales o ideas que componen la eternidad, porque la eternidad en realidad está concebida como una creación humana «cuya despedazada copia es el tiempo». Por consiguiente la Necesidad, la Razón, la Postergación, la Relación, la Consideración, el Tamaño, el Orden, la Lentitud, la Posición, la Declaración, el Desorden... serían acomodaciones del pensamiento elevadas a categorías de formas, que solo pueden ser intuitas por el hombre con el auxilio de la muerte, el sueño, la fiebre o la locura, estados delirantes o de enajenación, como el que sufre Jaromir Hladik cuando se ve detenido y obligado a abandonar su aposento en el arrabal del castillo para cruzar a la otra orilla del Moldau.

La lógica onírica que subyace en los relatos borgianos está basada en las relaciones que despliega el creador con sus criaturas, que les hace parecer agentes de un destino predeterminado ante el que no pueden sublevarse. El héroe borgiano no se rebela, acata los designios inescrutables y a menudo crueles de su Creador. De la misma manera que los seres humanos se ven inmersos en una existencia marcada por las contradicciones y el sufrimiento que les depara su propia conciencia de ser, el personaje de las ficciones borgianas se pliega a la arbitraria voluntad de su creador, capaz incluso de invadir el espacio que presuntamente le había cedido para despojarlo de cualquier pretensión de autonomía y libertad.

La propiedad especular de este cuento, como en la mayoría de los relatos borgianos, remite a la parábola original de la Creación. En lugar de siete días son siete noches de las que dispone Hladik para terminar la obra que le asegurará, gracias a su fe en «la sagrada escritura», la vida eterna. Una vez más, como es habitual en la narrativa de Borges nos encontramos con un relato que despliega

temas clásicos de su universo particular y que, en este «caso» concreto, podemos cifrar en la batalla que mantiene el artista contra la inexorable ley del Tiempo. Esa lucha dramática se desarrolla en la mente del «autor», entendido en el sentido prerrenacentistas del término: «auctor»: el que dirige los hilos de la creación, vuelve a tener lugar en las de sus personajes y de nuevo se reduplica en las obras de los mismos.

Su intervención está tan presente en el relato como en la información que sobre el proceso de elaboración del mismo va proporcionando al lector, su cómplice, porque sin una recepción activa se desvanecería por completo el sentido original de la experiencia literaria. Más aún, el carácter omnisciente del autor, narrador de la ficción, utiliza un artificio literario más complejo en el proceso de recreación de los personajes cuando, lejos de contar simplemente los avatares que sufre Hladik, introduce una modificación significativa extrañándose en la conciencia del mismo. Así el protagonista principal observa una disposición vital prevista por la voluntad de su creador de la misma manera que todos los seres humanos estaríamos fatídicamente determinados por los designios de Dios y la intervención de su Gracia en lidia con la Fortuna o la Fatalidad.

Extraña el carácter, tan dependiente conceptualmente del autor, de este personaje que parece creado según la doctrina del preformismo filosófico más antiguo. De hecho, en el propio relato, se hace expresa referencia al inmóvil Ser de Parménides. El autor-narrador penetra tanto en la conciencia del personaje que llega a concebir sus propios sueños y recrear sus delirios, porque, como Dios, él es el Hacedor del mundo y el dueño del destino de sus criaturas. Sin embargo, en un guiño a la teoría de la voluntad de Tomás de Aquino y en otro más afortunado a los mundos posibles que preconizaban la cuarta dimensión del matemático y escritor de ciencia ficción Charles Howard Hinton, alumbra la posibilidad de trascender ese fatídico ciclo vital al que estamos condenados cuando «seamos héroes un día nada más», cuando «podamos ser como los dioses».

Borges, creador, narrador de su ficción, presenta en este *milagro secreto* la perfecta génesis y recreación de una pequeña obra de arte donde lo más importante es la reflexión sobre el proceso de producción en el tiempo que dura la creación de la Obra y el descanso que tiene su autor al haberla concluido con éxito.

Reconocía Borges que la imaginación y las matemáticas se complementan como la cerradura y llave; contar en muchas lenguas significa relatar, pero también

hacer cuentas y fiel a esta creencia desde el comienzo, el autor de *El milagro secreto* se adscribe al código iconográfico de la Melancolía. La propia fecha en la que da comienzo la acción, el 14 del marzo de 1939 resulta «haciendo cábalas» el número 30 reducible al 3, la cifra de la Trinidad que gobierna la concepción divina del mundo según la humana creencia; pero también aparece el 4 del cuadrado perfecto que revela la ejemplaridad de una parábola en la que aparecen cuatro historias que se multiplican y reflejan especulativamente como si siguieran un orden mágico. Cuatro son las historias: la del narrador sobre Hladik, la de Hladik sobre los enemigos, la de Romerstadt sobre Kubin y la de Kubin sobre el primero, y así resulta la de la propia impostura de la creación, según la cual no es Dios el que crea a su imagen y semejanza sino el hombre quien lo figura según su contingencia.

Una vez que el lector ha sido atrapado en el laberinto de la creación, la narración, como en el sueño, adopta mecanismos de desdoblamiento articulados en diferentes formas monológicas y se ve enfrentado cara a cara con los diferentes personajes. Perdido en la lucha contra la dispersión a la que su razón le induce, el lector al fin asume que ha sido invitado a participar en una dialéctica entre el discontinuo y el continuo, alternancia que parece ser precisamente cualidad original del sueño creador frente a la de las imágenes relámpago o el recuerdo onírico que produce el sujeto en la vigilia.

La paradójica moraleja del «milagro secreto» es que frente a una determinada concepción en la que se le atribuye a Dios el don de percibir el fluir temporal conforme a su divinidad: «un día delante del Señor es como mil años y mil años son como un día»; en el segundo que dura un año del protagonista, el lector descubra que es la tragicomedia la razón de ser de una obra que como la propia existencia es fútil, efímera, banal y que en su trama el destino del ser humano coincide con el de Kubin, la criatura del sueño creador de un soñador soñado, un impostor, un loco presa del delirio de inmortalidad.

El universo de Borges funciona según las reglas de la puesta en escena barroca o de la ficción alegórica y en sus historias nos invita siempre a participar en una trama pensada por otra mente según la lógica de la conjetura y paradoja. Dentro de esa estética todo es ilusorio, los límites entre vigilia y sueño se confunden y el escritor guía por una preceptiva que permite ubicar sus propias fantasías en el reino de lo imaginario; su poética fantástica tiene como fundamento la poética del sueño porque para Borges la literatura es como un sueño dirigido.

Un sueño conducido por el autor que presenta una modalidad de secuencias de episodios que se refieren a una preocupación mayor latente en el subconsciente del sujeto. Cuando el sueño se presenta como interrogación del sujeto en torno a sí mismo, éste se convierte en instrumento de su conciencia moral. Así mismo la construcción de objetos: estancias, patios, escaleras..., la duda, la experimentación, la deducción, la memoria, la conciencia de soñar, son las objetivaciones de actitudes manifiestas a través de la vía onírica.

El milagro le fue otorgado al condenado a muerte, pues recibió la Gracia de la extensión de un instante, una limosna divina, tal y como aparecía en el libro sagrado usado como epígrafe. En «La busca de Averroes» Borges recuerda la leyenda de los siete durmientes de Éfeso. Esta leyenda aparece en el *Corán* y también en el libro *La leyenda dorada*, de Santiago de la Vorágine. Papini recoge esta misma idea en «La última visita del Caballero Enfermo», cuando su personaje trata de explicar la identidad del soñador al que debe su existencia: «Este dueño mío que duerme [...]. Realmente, debe ser grande y poderoso; un ser para el cual nuestros años son minutos y que puede vivir toda la vida de un hombre en una sola de sus horas y la historia de la humanidad en una de sus noches»¹⁶.

Borges contempla y proyecta, no en vano, las vicisitudes con las que se enfrenta el creador humano frente a la superioridad con la que el Hacedor de todas las cosas obró según las Sagradas Escritura. Mediante la alusión a la doctrina tomista del libre albedrío o las creencias filosóficas basadas en posturas deterministas, Borges, autor y narrador que ilustra y especula sobre su propio proceso creativo, se proyecta en su personaje y, como si de un nuevo creador del Golem se tratara, recrea las diferentes emociones y sentimientos que animan a su criatura.

El ejemplo del drama que vive Hladik a través de la creación de los personajes en *Los enemigos* es significativo del que siente el artista: la lucha del creador por superar las dificultades y vicisitudes que entraña la creación. Hladik es condenado a muerte en su particular avatar histórico y cada escritor, cada artista es condenado al paso del tiempo que lleva a la muerte. Conocedor de que sus días están contados el hombre ruega a Dios que le conceda el tesoro más preciado: tiempo. Tiempo significa detener el curso de las horas para dar final a la trama de la obra. Deseaba con tanta vehemencia acabar su tragedia para dar por bien

16 G. Papini, «La última visita del Caballero Enfermo», *El espejo que huye*, Madrid, Siruela, 1984.

vivida su vida, que imploró «tiempo muerto», aquel que no transcurre, y «absurdamente, recordó las vacilaciones preliminares de los fotógrafos» y luego: «El universo físico se detuvo».¹⁷

La utopía del artista persigue la elaboración de un orden ficticio riguroso, un juego de simetría que asiente la narración. Tanto en el diseño de personajes como en la semejanza de los espacios y el discurrir del tiempo se hacen notables las figuras y simetrías del reinado de Saturno, con la melancolía como fuerza generadora de imágenes especulativas, lo visible y lo secreto, la torre y el abismo, que podrían sugerir la analogía entre el mundo de arriba y el de abajo, el del creador y el mundo creado.

El colofón de esta serie de simetrías procede del tema borgiano, reiterado en la Historia/Vindicación de la eternidad, obra de Borges-Hladik, y evocada en una nota de autor en «Tres versiones de Judas». Allí argumenta que Erfjord, en el tercer apéndice de la Christelige Dogmatik, refuta el mismo pasaje y anota que la crucifixión de dios no ha cesado, porque lo acontecido una sola vez en el tiempo se repite sin tregua en la eternidad.

Judas sigue cobrando las monedas de plata, sigue besando a Jesucristo, sigue arrojando las monedas en el templo, sigue anudando el lazo de la cuerda. (Erfjord, para justificar esa afirmación invoca el último capítulo del primer tomo de *Vindicación de la eternidad*, de Jaromir Hladik). La nota aclaratoria de Borges en el relato nos lleva a entender la similitud entre «El milagro secreto» y la obra más importante de su personaje central, esbozada a veces y eludida otras, pero oportunamente comunicada en la anotación de la nueva historia. «El milagro secreto» deviene en un reflejo especular de esa admirada Vindicación de la eternidad, la apuesta simétrica y reiterada de un orden falaz, donde dice: «Dios totalmente se hizo hombre, pero hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos, pudo elegir cualquiera de los destinos que trama la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un ínfimo destino: fue Judas, ese fue el terrible secreto que no quería que se propalara en la tierra»¹⁸.

17 D. L. Shaw dedica a este aspecto su trabajo «El milagro secreto», *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, México, UNAM, 1989, p. 90.

18 J. L. Borges, *Obras completas*, p.66. En su ensayo «El arte narrativo y la magia» se refiere a una causalidad mágica como la única posible en la obra narrativa, ya que este riguroso orden se traduce en que «todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior», p. 231.