

"LA OTRA MUERTE" Y "EL MILAGRO SECRETO"  
RELACIONES ENTRE LITERATURA E HISTORIA



Marta Inés Waldegaray

---

**E**l presente trabajo es un análisis de dos cuentos de Jorge Luis Borges: "La otra muerte" (*El Aleph*, 1949) y "El milagro secreto" (*Ficciones*, 1944). Nos hemos interesado aquí por los procedimientos mediante los cuales Borges ajusta el acontecer histórico extra-literario a la creación de un espacio ficcional, inventado. Hemos leído entonces cómo ambas series, la histórica y la literaria, entran en contacto. Este cotejo, centrado en estos dos cuentos<sup>1</sup>, se inserta en el marco de un actual proyecto de investigación en el cual nos abocamos al estudio de las relaciones entre historia y literatura en la narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX. La manera en que Borges resuelve esta imbricación resulta un modelo ficcional para la narrativa ulterior.

Ambos relatos son particularmente interesantes porque en ellos un hecho histórico es el impulso inicial que inaugura la ficción. Y

---

<sup>1</sup> El corpus del análisis puede incluir otros cuentos. De *Ficciones*: "El fin" y "El sur". De *El Aleph*: "El muerto", "Historia del guerrero y la cautiva" y "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz". Hemos seleccionado los dos más significativos para nuestro objeto de estudio.

más interesantes aún porque este material histórico rápidamente se transforma en pretexto para desplegar reflexiones de índole filosófica, relacionadas con problemas de orden metafísico acerca del tiempo y de sus posibles dimensiones. Estas reflexiones no se ofrecen en un discurso filosófico o ensayístico, sino que son vehiculadas a través del registro literario. Así, en ambos relatos la escritura es generada por el entrecruzamiento de tres series: la serie histórica, la serie literaria y también la serie filosófica. Este entrecruzamiento confiere a la historia narrada un delicado equilibrio dinámico, esto es, el carácter de una síntesis de series discursivas en movimiento.

Teniendo como eje de análisis, entonces, la relación *literatura-historia*, presentamos en primer lugar el análisis de “La otra muerte” (OC: 571-575). Luego pasaremos al análisis de “El milagro secreto” (OC: 508-513). Finalmente expondremos nuestras conclusiones acerca del cotejo de ambos relatos en relación con la línea de análisis señalada.



La motivación inicial de “La otra muerte” radica en la decisión de Borges (sujeto textual) de escribir “un relato fantástico sobre la derrota de Masoller” (571). Borges narrador decide hacer literatura a partir de un hecho histórico. Ahora bien, esta ficcionalización no tendrá como objeto inmediato ese segmento de la historia uruguaya (que podríamos llamar macrohistoria), la batalla de Masoller, ocurrida el 1 de septiembre de 1904 entre en ejército revolucionario comandado por Aparicio Saravia y el gobierno de Batlle y Ordóñez (1903-1907), en la que el caudillo blanco nacionalista cae herido para morir días después. Esta Historia se presenta mediatizada por una historia de tipo particular, individual (microhistoria), cuyo elemento fundante es “la fiebre y la agonía” (571) de Pedro Damián, personaje que participó de la batalla aunque resta determinar según el narrador las condiciones de heroísmo o cobardía en que lo hizo. Es decir, entonces, que una alucinación es presentada como elemento de enlace narrativo entre la Historia y la literatura.

Para la construcción del relato, el narrador Borges, se vale de materiales de distinta naturaleza. Estos son: la carta de un amigo, Patricio Gannon, comunicándole la muerte de Pedro Damián; una entrevista personal con Pedro Damián; una fotografía; y entrevistas con

testigos (El Coronel Dionisio Tabares y el Doctor Juan Francisco Amaro). De manera que Borges asume no sólo el papel del narrador sino también el de receptor de la historia y sus versiones; asume el papel del lector que resulta impactado por algo que no ha previsto, la cobardía de Damián en Masoller: "Yo había fabricado sin proponérmelo una suerte de ídolo; la versión de Tabares la destrozaba" (572). Pero de cada uno de estos datos aportados es puesto en duda su valor documental: Patricio Gannon, tiempo después, niega haber conocido a Damián; de la entrevista mantenida cuatro años antes con Damián poco se rescata, ya que "era hombre taciturno, de pocas luces" (571); la fotografía la perdió; y de las entrevistas con el Coronel y el Doctor nada resulta claro porque ambos ofrecen versiones distintas del comportamiento de Damián en batalla: "flaqueó en Masoller" (572), dice Tabares; "Damián iba a la punta, gritando" (573), murió como un valiente, dice Amaro. Ante la falta de aportes confiables para la reconstrucción de la historia de Damián, el narrador sólo puede extraer conjeturas. Esboza cuatro posibles vertientes de la historia:

- a) Se postulan dos Damianes, "el cobarde que murió en Entre Ríos en 1946, el valiente que murió en Masoller en 1904." (574)
- b) Haber Borges soñado al cobarde de 1946.
- c) Damián murió en batalla; en el momento de su muerte Dios le concede la gracia de que su sombra vuelva a Entre Ríos.
- d) Damián actuó cobardemente en Masoller y durante su agonía (1946) corrige su flaqueza de 1904 imaginándose morir valientemente en combate. Esta es la conjetura que Borges considera como "verdadera". Damián fue durante el resto de su vida preparando el "milagro" final. Dos serían sus biografías: una real (histórica) y la otra ficticia. La segunda estaría corrigiendo a la primera, y en ella Damián elegiría su muerte. El título sugiere el tema del relato: la existencia de más de una muerte y quizás la posibilidad de optar entre ellas. El único relato posible de la H/historia sería entonces plural, conjetural.

Es decir que, en su propósito de escribir un relato fantástico sobre Masoller, se encuentra con una realidad que ya es misteriosa e incomprendible en forma inmediata; una realidad que habrá que descifrar y resolver, lo cual hace en el interior mismo del cuento a tra-

vés de las conjeturas. Todas ellas intentan diferentes explicaciones de la historia. Todas estas invenciones juegan con la anulación y posterior modificación del pasado, lo cual implicaría la noción de existencia como ficción, desde el momento en que es posible modificarla y corregirla en parte.

La solución al problema o enigma planteado en el nivel que el texto nos propone como histórico: cuál es la verdadera muerte de Pedro Damián, el narrador dice encontrarla leyendo *De divina omnipotentia*<sup>2</sup> de Pier Damiani, teólogo de la teoría de la salvación, quien postula que la ilimitación, infinitud y omnipotencia divinas pueden hacer inclusive que lo que ha sido no sea (“sostiene que Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue” (574) ). Estas reflexiones sobre historias paralelas surgidas por la intervención de una dimensión metafísica en la dimensión histórica natural le da la idea para intentar su explicación conjetural de la historia. Es así que Borges, que no es Dios, no puede modificar el orden causal natural de los hechos, pero sí puede proponer desde la literatura otro orden, otra serie de causas y efectos que no respondan a la causalidad de la realidad; una serie en donde los hechos se encadenen de diferente manera. Así, “modificar el pasado no es modificar un solo hecho, es anular sus consecuencias (...) es crear dos historias universales. En la primera (digamos), Pedro Damián murió en Entre Ríos, en 1946; en la segunda, en Masoller, en 1904” (575). Pero este nuevo orden de la historia, este segundo universo (como así también los otros tres que Borges rechazó por simplistas o sobrenaturales) es indescifrable, es absurdo, arbitrario, puede ser enunciado, pero internamente carece de sentido. Al final del relato el narrador desvalorizará esta nueva serie: “He adivinado y registrado un proceso no accesible a los hombres, una suerte de escándalo de la razón” (575). Es justamente el adivinar, el descubrir “de un modo casi mágico” (574), lo que lo salva de correr la misma suerte que el puestero Abaroa (otro posible informante) que murió “porque tenía demasiadas memorias de Don

---

<sup>2</sup> Título citado en el cuento como *De Omnipotentia*, según el habitual gesto de Borges de escamotear la referencia exacta (574). Se refiere al tratado *De divina omnipotentia in reparatione corruptae et factis infectis reddendis*, redactado por Pier Damiani (1007-1072) en 1067.

Pedro Damián" (575). Al comienzo del relato el narrador declara tener sólo algunas. Parecería con esto indicarse que en el saber totalizador, en el conocimiento de una verdad única e inamovible radica un peligro de detención, de muerte, lo cual conduce en el interior mismo del relato a una teoría del conocimiento que pone en duda la posibilidad del hombre de alcanzar la verdad objetiva. La dificultad de construir el relato sobre los testimonios de los testigos Tabares y Amaro radica justamente en la subjetividad de toda afirmación, en que esas aseveraciones (peleó como un cobarde/murió valientemente) no son una transcripción directa de la realidad sino las versiones ofrecidas por individuos, y por lo tanto, falibles, contingentes. No hay entonces un único acercamiento a la H/historia, ni por lo tanto un único sentido, sino una producción permanente de sentido que Borges se encargará de multiplicar a través de sus conjeturas. El narrador sólo puede aproximarse a la historia de Pedro Damián abs-trayendo, aportando conjeturas que no agotan en su explicación al objeto, y que están en continuo movimiento: "Esa conjetura es errónea, pero debiera haberme sugerido la verdadera (la que hoy creo la verdadera)" (574). Cognoscitivamente, desaparecen las verdades absolutas: "Por lo pronto no estoy seguro de haber escrito siempre la verdad. Sospecho que en mis relatos hay falsos recuerdos" (575).

Esta teoría del conocimiento, de índole filosófica, se presenta en el relato no mediante su propio registro discursivo, sino en función de la motivación ética del cuento, es decir ficcionalizado, literaturizado. La imposibilidad de alcanzar una verdad única e inamovible sobre la historia de Damián introduce en el nivel propuesto por el texto como histórico la duda acerca de su realidad. Es decir, Borges no se limita a hacer literatura (esto no constituye por sí invención ni irrealidad), sino que busca materiales irreales en sí, o al menos, materiales que hagan dudar al lector tanto como al narrador, acerca de la supuesta realidad de la historia y del personaje. No sólo se ocupa de la irrealidad de la literatura, sino también de la irrealidad de la realidad (de la Historia).

Entonces, irrealidad de la historia sugerida por la distancia existente entre la Historia como objeto propuesto al conocimiento y la relatividad de ese conocimiento. Pero también, irrealidad de la Historia a causa de la indeterminación de los límites entre el mundo re-

al y el mundo ficticio. En el final, aquello que en un principio aparecía como real (Pedro Damián) podría ocupar el lugar de lo fingido o ficticio (Damián y su historia pudieron haberle surgido de la lectura de Pier Damiani), y a su vez lo que se sospecha ficticio, puede alguna vez ser pensado como real: “Hacia 1951, creeré haber fabricado un cuento fantástico e habré historiado un hecho real” (575).

La imprecisión de los límites se acentúa introduciendo y relacionando en el relato seres ficticios y seres históricamente reales (Emir Rodríguez Monegal, el mismo Borges). Estos últimos ofrecen un sostén de existencia real a la microhistoria de Damián y a su vez son absorbidos por su irrealidad. Actúan y entran en contacto con los personajes ficticios (Monegal le consigue a Borges una entrevista con Tabares). Ese gusto de Borges por mezclar el plano de la vida (su historia, sus lecturas, sus amigos) y el de la ficción es un doble juego que vitaliza la ficción a la vez que literaturiza a estos seres.



A la relación *literatura-historia* se le suma en “El milagro secreto” otro motivo: la irrupción de la dimensión metafísica en la dimensión temporal. Esta dimensión, de orden divino, que suspende las leyes naturales del mundo, es la condición de posibilidad, el espacio-tiempo necesario para hacer literatura. Se impone entonces distinguir dos dimensiones de la historia, de acuerdo con los dos órdenes: el humano y el divino presentados en el relato.

a) LA HISTORIA EN EL RELATO. Un hecho histórico, del cual se con-signa una fecha precisa, el 14 de marzo de 1939, es el punto de partida y el marco de la anécdota, que sin embargo, se desvía del registro historicista y se despliega en un nivel de abstracción mayor. Ese material histórico rápidamente se transforma en pretexto para desplegar reflexiones de índole filosófica relacionadas con el problema metafísico del tiempo y sus posibles dimensiones. Estas reflexiones no se ofrecen en un discurso filosófico o ensayístico, sino vehiculadas a través del relato literario.

El relato que se abre como perteneciente al relato mayor de la ocupación nazi y de la persecución antisemita en Europa central, y que se sitúa con todas sus marcas referenciales en el momento de la ocupación alemana en Bohemia, pocos meses antes de la Segunda

Guerra Mundial, se interna luego en tres motivos que son constantes estéticas en la obra de Borges: la memoria, la noción de eternidad, y el tema del tiempo detenido y extendible (presentado en el epígrafe del cuento: "Y Dios lo hizo morir durante cien años y luego lo animó y le dijo: -¿Cuánto tiempo has estado aquí? -Un día o parte de un día, respondió", Alcorán, II, 261) ligados al proceso de la creación literaria.

b) LA HISTORIA METAFÍSICA EN EL RELATO. La ruptura del tiempo cotidiano y de la lógica realista se produce en el relato con la irrupción de Dios (dueño del tiempo, según el personaje, y por ello dueño de la H/historia) y con ÉL, de otra dimensión de la Historia. Se trata de la Historia Sacra, cuyo desarrollo permite la apertura de la otra dimensión temporal, la dimensión metafísica: "Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo germánico, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurriría entre la orden y la ejecución de la orden" (512). Un año de trabajo poético en el ámbito del milagro coincide con un segundo de la historia del mundo.

Esa historia divina que tiene otras leyes y que ejerce cierto dominio sobre la historia humana (suspensión del fusilamiento) es el espacio-tiempo en donde el protagonista puede terminar su libro, es su condición de posibilidad. En efecto, para hacer literatura es necesario poner entre paréntesis el tiempo histórico, suspenderlo, pasar de un universo: el de la vida cotidiana, a otro: de vida mental, de encierro, de olvido del afuera. Sobre este tema son particularmente apropiadas las reflexiones de Josefina Ludmer cuando acerca del acto de la escritura señala que:

Escribir -leer- es desdoblarse (...) Es pasar a otra cronología y a otro espacio; es crear una ruptura, una descolocación y un desgarramiento. Es cortar y retroceder, volver a comenzar y hacer nuevamente el mundo y las cosas. Y sobre todo es repetir infinitamente ese acto, casi rítmicamente, una y otra vez. (31-32)

Esto es lo que hace Jaromir Hladík, el protagonista, en ese año/segundo de trabajo mental, "rehizo (...), borró (...), omitió, abrevió y amplificó(...) Dio término a su drama" (513). La constitución del libro es entonces el motor principal del relato, el centro en torno del cual gira lo que se cuenta. Por otro lado, un libro ya escrito, de

fuertes resonancias políticas, calificado como “judaizante” (508) por las autoridades y cuyo nombre no se menciona, lo lleva a la situación en la cual puede terminar su obra inconclusa *Los enemigos*.

Ahora bien, en esta dimensión metafísica, el libro está concluido teniendo como único instrumento de trabajo a la memoria. La obra literaria aparece no como escritura sobre el papel, sino como una producción abstracta, intangible e ilegible, de la cual ningún texto escrito, ningún documento como testimonio del milagro producido queda. Hablar de un “milagro secreto” resulta paradójico, hasta podría ser pensado como un oxímoron, porque justamente la condición necesaria para que un milagro sea reconocido como tal es que sea dado a conocer y que existan testigos que lo declaren. En la medida en que sólo Dios y el protagonista participan del milagro y que no quedan pruebas de él, puede atribuírsele al fenómeno, no el carácter de sobrenatural, sino el de alucinatorio, ilusorio.

Entre ambos niveles de realidad (el libro concluido/el cuento) existen repeticiones interesantes de destacar:

a) Hladík comparte con Borges su condición de escritor. Es autor de otro libro, *Vindicación de la eternidad*, en donde se muestra atormentado por el problema del tiempo, como el cuento en el que está inserto. Bajo la crítica de este libro, Borges se autoparodia al referir sus propios argumentos: “basta una sola “repetición” para demostrar que el tiempo es una falacia ... Desdichadamente, no son menos falaces los argumentos que demuestran esa falacia” (510). De esta manera Borges introduce en el relato elementos de su historia (su condición de escritor, sus ideas filosóficas). Estas intromisiones de su historia personal aparecen ficcionalizadas respondiendo a la motivación estética del relato.

b) Borges encierra en el cuento el argumento de la obra inconclusa de Hladík. La obra resulta ser en esencia el drama de su propia muerte, estableciéndose de esta manera una aproximación entre ese proyecto creativo y la realidad del protagonista. Podría decirse también, entre la ficción inventada por el protagonista y su propia historia. Esta aproximación está dada por tres aspectos:

- La temática del tiempo detenido: en la obra de Hladík “Alguien hace notar que no ha atardecido (...) El drama no ha ocurrido: es el



delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin" (510); en el cuento "El universo físico se detuvo" (512).

- En ambos planos de realidad, ambos personajes (Hladík/Kubin) están asechados por enemigos secretos que los delatan.

- La dimensión onírica como marca de una estrategia textual para sugerir la posible naturaleza alucinatoria del drama que vive Kubin en *Los enemigos* ("tiene la incómoda impresión de haberlos visto ya, tal vez en un sueño", 510) o bien del milagro que experimenta Hladík (sueño inicial de la partida de ajedrez; sueño de la biblioteca en donde Dios le revela que ha sido escuchado).

Resumiendo entonces, "El milagro secreto" es la historia de un proyecto literario que está en manos del personaje protagonista y que consiste en concluir su obra. Lo que se cuenta (narrador en 3ra persona singular) es cómo ese proyecto se realiza (fue necesario suspender el suceder histórico). A su vez, se establece un acercamiento entre ese proyecto creado y la realidad del protagonista. Se distinguen por lo tanto, dos dimensiones históricas. La primera dimensión, con la cual se abre el relato, corresponde al marco histórico de la narración y alude a una problemática de carácter *universal* (la ocupación alemana en Bohemia poco antes de la Segunda Guerra Mundial). En esta macrohistoria se inserta la historia individual del protagonista. La segunda dimensión histórica pertenece a la historia divina cuyo desarrollo instaura en el relato otra dimensión temporal. Tanto en el ámbito humano como en el divino se hace literatura. En el primero esa literatura es escritura, y así es conocida a través de libros y de estudios que son prueba de la actividad literaria de Hladík, y que también lo comprometen. En el ámbito divino ese *texto* es invisible y por lo tanto ilegible; ningún documento queda de su obra terminada.



Concluyendo, a lo largo de nuestro estudio comparativo en torno a la imbricación *literatura-historia*, ejemplarmente presente en ambos relatos, hemos abordado en ellos seis semejanzas y diferencias estructurantes en relación con nuestro eje de análisis:

a) En ambos un hecho histórico, ubicado espacial y temporalmente (batalla de Masoller, septiembre de 1904; Praga, marzo de 1939) es el punto de partida de la narración y el marco de la anécdota.

b) Ambos relatos se desvían del registro historicista y toman el hecho histórico como pretexto literario. Se entiende por *pretexto* no sólo que la historia sea causa aparente de la literatura, sino también que el texto histórico es anterior al texto literario (pre-texto). Mientras que en “La otra muerte” lo histórico alude a una “batalla case-ra” (575) perteneciente a la historia política uruguaya, en “El milagro secreto” lo histórico se refiere a un conflicto de consecuencias mundiales.

c) La literaturización de lo histórico posee como elemento de enlace entre la literatura y la Historia (macrohistoria), una historia individual (microhistoria). En “La otra muerte”, la fiebre y la agonía de Pedro Damián le sugieren al narrador “un relato fantástico sobre la derrota de Masoller” (571). En “El milagro secreto”, Jaromir Hladík es víctima de la persecución antisemita.

d) La divinidad y la concepción metafísica del tiempo presentes en ambos relatos se vinculan con la relación *literatura-historia*. En “La otra muerte”, la capacidad divina de poder modificar la historia según Pier Damiani, originaría series históricas paralelas de carácter divino. Borges siguiendo a Aristóteles y la *Suma teológica* de Santo Tomás de Aquino (que niegan que Dios pueda modificar el pasado, 574-575), propone desde la literatura series históricas paralelas de carácter conjetural y en consecuencia provisorias. En “El milagro secreto”, la irrupción divina instauro otra dimensión de la historia y del tiempo, permitiendo la apertura de una nueva temporalidad acordada a la literatura.

e) El móvil principal de ambos relatos es la escritura de un texto, sea éste un “relato fantástico” o la terminación de una obra teatral. En “La otra muerte” el interesado es Borges, narrador en primera persona singular; en “El milagro secreto” el proyecto está a cargo del personaje protagonista (narrador en 3ra. persona singular).

f) Borges introduce su historia en ambos relatos. Se presenta como sujeto narrador interesado en construir un relato e introduce en la ficción a sus amigos, o bien, indirectamente hace que el protagonista comparta su profesión de escritor, y se interese como él por la problemática filosófica del tiempo, presentando críticamente como ideas del personaje sus propios argumentos.

Este cotejo, de un corpus breve por cierto, pone en evidencia la abolición de toda frontera entre la realidad y la ficción, lo que conduce a la desaparición de toda verificación posible de la segunda respecto de la primera. Estas operaciones son las marcas ideológicas de un trabajo crítico que cuestiona (ya en Borges, ya a mediados de siglo) el modelo realista de apropiación de lo real interesado por *cómo hablar de la realidad haciendo ficción*, pregunta rectora de la novela histórica por ejemplo. Borges significa el puntapié inicial de otra vertiente de la narrativa argentina que invitará a desplazar el interés de la escritura hacia la ficcionalización de lo real, esto es, hacia las modalidades narrativas de inserción del acontecimiento histórico o político en el texto literario, y que descreerá en consecuencia de toda apropiación totalizadora de la Historia, y de la *totalidad* como modelo ficcional de exposición completa.

Marta Inés Waldegaray  
C.R.I.C.C.A.L. (Paris III) – LI.RI.CO. (Paris VIII)

#### BIBLIOGRAFÍA

- Almeida, Iván. "Conjeturas y mapas. Kant, Peirce, Borges y las geografías del pensamiento". *Variaciones Borges* 5 (1998).
- Barrenechea, Ana María. "De la diversa entonación (sudamericana) de algunas metáforas (universales)". *Espacios* 6, Buenos Aires (octubre-noviembre 1987).
- Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Jitrik, Noé. "Estructura y significación en *Ficciones* de Jorge Luis Borges". *El fuego de la especie*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- Ludmer, Josefina. *Cien años de soledad. Una interpretación*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.
- Pezzoni, Enrique. "Buenos Aires: vaciamiento o saturación". *Vuelta* 4, Buenos Aires (noviembre 1986).