

Armas y letras y construcción de identidad. “El milagro secreto” de Borges en clave quiijotesca

Javier Roberto González

ARMAS Y LETRAS

“El milagro secreto”, publicado por primera vez en la revista *Sur* en febrero de 1943 e incluido en *Ficciones*, cuando la Segunda Guerra Mundial se hallaba aún en lo peor de su paroxismo, trata de la extraña muerte de una de las víctimas de esta barbárica contienda, el intelectual y escritor “judaizante” Jaromir Hladík, a quien los nazis condenan a morir fusilado en Praga poco después de ocupar esta ciudad en 1939. Mientras espera el día de su ejecución, Hladík ruega a Dios que le dé el tiempo necesario para poder concluir su inacabada pieza teatral *Los enemigos*, pedido que es escuchado y satisfecho de manera milagrosa: la mañana de la ejecución, y cuando ya se encuentra la víctima ante el pelotón de fusilamiento, Dios le concede el misterioso don de vivir en su mente un año entero, mientras en el mundo exterior apenas transcurren unos pocos minutos; así, durante ese año puramente subjetivo Hladík concluye la redacción –exclusivamente men-

tal— de su drama, y solo cuando encuentra el último adjetivo los tiempos exterior e interior vuelven a coincidir, y la descarga de los fusiles lo mata.

La crítica ha abordado tradicionalmente este relato como un ejemplo más de los juegos de Borges con el tiempo, como uno más entre sus intentos, ensayísticos o ficcionales, de negar o relativizar la existencia del tiempo o al menos de un solo y único tiempo lineal y uniforme. No es bajo estas premisas que nos ocuparemos aquí de él, sino en relación con otra de las obsesiones del autor, la de la dialéctica de las armas y las letras, tal como se la apropia a partir del manejo irónico que del tópico hace Cervantes en el *Quijote*. Los choques entre facticidad y discursividad, vida activa y vida contemplativa, nostalgia militar y destino literario, realidad y texto, mundo exterior y biblioteca, cuchillos y libros, que se abordan como problema y se esgrimen como autorrepresentación a lo largo de toda la obra de Borges, radican ya *in nuce* en el venerable *topos* mencionado, que se inicia en el mismo Homero. Postula a las armas y las letras como opuestos no contradictorios sino complementarios, conforme a la visión totalizadora de la vida humana en cuanto unión y colaboración de lo activo y lo contemplativo, lo físico y lo espiritual, el hacer y el saber, la fuerza y la astucia, la voluntad y el entendimiento. La solución de Cervantes, hija de esta larga tradición, parece en apariencia alejarse de la visión integradora y ecuánime de las armas y las letras para consagrar una neta primacía de las primeras sobre las segundas en la voz de don Quijote, pero en rigor todo su abordaje del tópico está tamizado por la ironía. Dice el hidalgo sobre el tema:

Quítenseme delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas; que les diré, y sean quien se fueren, que no saben lo que dicen. Porque la razón que los tales suelen decir, y a lo que ellos más se atienen, es que los trabajos del espíritu exceden a los del cuerpo, y que las armas solo con el cuerpo se ejercitan como si fuese su ejercicio oficio de ganapanes, para el cual no es menester más de buenas fuerzas; o como si en esto que llamamos armas los que las profesamos no se encerrasen los actos de la fortaleza, los cuales piden para ejecutallos mucho entendimiento, o como si no trabajase el ánimo del guerrero que tiene a su cargo un ejército, o la defensa de una ciudad sitiada, así con el espíritu como con el cuerpo. Si no, véase si se alcanza con las fuerzas corporales a saber y conjeturar el intento del enemigo, los disignios, las estratagemas, las dificultades, el prevenir los daños que se temen; que todas estas cosas son acciones del entendimiento, en quien no tiene parte alguna el cuerpo. (1: 418)

La refutación central de don Quijote se endereza contra quienes fundan la superioridad de las letras sobre las armas en una correlativa superioridad del espíritu sobre el cuerpo; admitido que el espíritu interviene no solo en el oficio de las letras sino también en el de las armas, no cuadra ya sostener la superioridad de aquellas sobre estas en la primacía de lo espiritual sobre lo corporal. Don Quijote se muestra aquí en perfecta línea con la tradición del guerrero sabio, prudente y astuto que aparece en Homero y en toda la épica antigua y medieval, tradición que postula una esfera cognoscitiva y a su modo sapiencial en toda actividad militar rectamente ejercida. Ahora bien, si tanto las letras como las armas son igualmente “espirituales”, procede determinar cuáles lo son en grado mayor, en cuál de los dos oficios el espíritu trabaja o se esfuerza más, y en orden a qué fines se ejercen tales trabajos y esfuerzos en cada caso:

Siendo pues así, que las armas requieren espíritu, como las letras, veamos ahora cuál de los dos espíritus, el del letrado o el del guerrero, trabaja más; y esto se vendrá a conocer por el fin y paradero a que cada uno se encamina; porque aquella intención se ha de estimar en más que tiene por objeto más noble fin. Es el fin y paradero de las letras..., y no hablo ahora de las divinas, que tienen por blanco llevar y encaminar las almas al cielo; que a un fin tan sin fin como este ninguno otro se le puede igualar: hablo de las letras humanas, que es su fin poner en su punto la justicia distributiva y dar a cada uno lo que es suyo, entender y hacer que las buenas leyes se guarden. Fin, por cierto, generoso y alto y digno de grande alabanza; pero no de tanta como merece aquel a que las armas atienden, las cuales tienen por objeto y fin la paz, que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida. (1: 418-19)

Con admirable prestidigitación retórica, sin fundarlo ni argüirlo, don Quijote nos ha escamoteado casi sin que lo advirtiéramos el noventa por ciento de las letras, primeramente al dejar de lado las divinas o teológicas, y enseguida al dejar de lado todas aquellas de entre las humanas –poéticas, filosóficas, históricas, científicas– que no correspondan al discurso jurídico o a la ciencia del derecho, lo cual se infiere de su postulación de la justicia distributiva como único fin de las letras. Así planteadas las cosas, la conclusión de su razonamiento es irreprochable: nadie puede negar que la paz es un mayor y más noble fin que la justicia, puesto que la justicia misma es un medio para la obtención de la paz; nadie puede rechazar tampoco, en el contexto mental y cultural que condiciona el sistema de valores

de don Quijote, que la paz es el fin propio de la guerra, pues se trata de un aserto contenido en todos los tratados de arte militar y caballería de la Edad Media.¹ Si las letras restringen su finalidad solamente al derecho y a la justicia, y si el derecho y la justicia son apenas un medio para el logro de la paz, que es el fin propio de la guerra y de las armas, la superioridad de estas sobre esas letras meramente jurídicas está fuera de toda duda. Pero la radiante y triunfante conclusión argumentativa de don Quijote, a la vez que entraña un sofisma por lo infundado de la exclusión de las letras divinas y de las letras humanas no jurídicas, entraña también una enorme ironía, ya que, para hacer triunfar a las armas sobre las letras en la secular compulsión, nuestro hidalgo no se ha servido de las armas, sino de esas mismas letras que minusvalora. No ha impuesto la superioridad de las armas mediante un combate judicial o juicio de Dios, esto es, mediante un hecho de armas, como haría un caballero, sino las ha impuesto mediante un habilísimo ejercicio de retórica, mediante un hecho de discurso, de *cabales letras*, tal como lo haría un jurista o un escolástico. Y es que don Quijote cree ser y quiere ser un caballero, un hombre de armas, pero bien sabemos que no lo es, y bien sabemos también que su entera ilusión caballeresca y su pretendida condición de caballero no son otra cosa que la proyección y extensión de sus lecturas, esto es, la proyección y extensión de su condición de *hombre de letras* en cuanto lector creativo. Las mejores armas de don Quijote son las palabras que dice –que ha leído y que repite y reelabora–, no los viejos y enmohecidos morrión y espada que rescató de sus bisabuelos; es mediante sus diestros discursos, y no mediante sus inhábiles estocadas, que don Quijote puede ganar algo; es más capaz, por ello, de *convencer* con razones que de *vencer* con golpes. Su caballería es una locura, pero su habla y su diálogo, salvo en lo tocante a su monomanía caballeresca, son discretos y atinados. En síntesis, don Quijote fracasa como héroe, pero triunfa como poeta y filósofo; no obtiene lo que ha deseado y obrado, pero no carece por completo de logros, solo que logra mucho más hablando que obrando. Su mismo obrar, incluso, sus mismas armas, su caballería, en cuanto productos de su lectura creativa, son todos ellos artefactos meramente discursivos, lingüísticos, verbales: en la literatura de ficción hallan su modelo y su principio, y mediante un

1 “Pues así como al principio, es ahora oficio de caballero pacificar los hombres por fuerza de armas” (Llull 30).

acto de lectura alucinado cobran intencionalidad e ilusoria realidad. En don Quijote, el ser caballero es una mera extensión o consecuencia de su ser lector, y su modo de ser lector es, por creativo, una manifestación ágrafa de su ser escritor. Con plena conciencia de esta paradoja, Cervantes coloca a su héroe en el trance de discernir entre armas y letras sabiendo que su *voluntad* lo inclina del lado de las primeras, pero que su *realidad* lo ubica plenamente en la esfera de las segundas; al hacerlo discursar, y no guerrear, para sostener la primacía de las armas, al mostrárnoslo como dialéctico antes que como espadachín a la hora de atestiguar su verdad y de zanjar la disputa, nos da otra prueba de su estilo y su propósito irónicos, pues brinda al discurso de don Quijote un contexto enunciativo capaz de hacerle significar exactamente lo contrario de lo que pretende decir: que son las letras, y no las armas, las superiores, pues hasta para imponer a estas resultan necesarias aquellas.² Las letras pueden bastarse a sí mismas, se autopostulan; en cambio, las armas deben por fuerza recurrir a las letras, sometérseles en orden a su legitimación, si quieren sentar sus derechos. Cuanto más quiere don Quijote enaltecer a las armas, más enaltece a las letras; cuanto más quiere mostrarse caballero, más se manifiesta poeta y orador, y más ratifica que su caballería no es otra cosa que una mera construcción poética y verbal.

2 Borges, quien –no podía ser de otro modo– ha advertido perfectamente la ironía de Cervantes, atribuye esta advertencia a Madame Bachelier cuando trata de explicarse en “Pierre Menard, autor del *Quijote*” el porqué de la elección de las armas en desmedro de las letras por parte del hidalgo caballero: “Es sabido que Don Quijote (como Quevedo en el pasaje análogo, y posterior, de *La hora de todos*) falla el pleito contra las letras y en favor de las armas. Cervantes era un viejo militar: su fallo se explica. ¡Pero que el Don Quijote de Pierre Menard –hombre contemporáneo de *La trahison des clercs* y de Bertrand Russell– reincida en esas nebulosas sofisterías! Madame Bachelier ha visto en ellas una admirable y típica subordinación del autor a la psicología del héroe; otros (nada perspicazmente) una *transcripción* del *Quijote*; la baronesa de Bacourt, la influencia de Nietzsche” (1: 846). Más allá de su condición de viejo militar mencionada por Borges, es evidente que este captó que Cervantes era ante todo un escritor, y que obra fundamentalmente como tal, y no como un soldado nostálgico de armas, al subordinar su propia opinión sobre el debate a la de su personaje, en obediencia al carácter y a la verosimilitud psicológica de su criatura. Pero al hacerlo, al ceder su opinión de autor a la opinión del personaje, no deja con todo de manifestar la propia en el acto enunciativo mismo que arbitra para recoger la de don Quijote, esto es, al conferir al discurso de este en pro de las armas un *contexto irónico* capaz de generar un efecto perlocutivo que venga a desmentir lo que se afirma en la locución y se pretende en la ilocución del personaje.

En cierto modo, puede ya decirse que en el discurso de don Quijote la forma en que las letras han triunfado asordina y escondidamente en su compulsa con las armas ha constituido un hecho secreto, pues ni siquiera quien les ha conferido tal victoria con su discurso lo ha advertido. En el cuento de Borges, la condición secreta y discreta de la superioridad de las letras sobre las armas se intensifica hasta devenir, inclusive, *milagrosa*. Porque, ¿en qué consiste el *milagro* aludido en el título del cuento? ¿Solamente en que el tiempo interior de Hladík se haya detenido frente al pelotón que habrá de fusilarlo? ¿O acaso en que ese pobre hombre de letras fusilado, caído ante las armas asesinas de los nazis, sea en verdad el secreto vencedor, y que su obra de teatro apenas mental, al detener la consumación fáctica de ese fusilamiento, sea en rigor quien triunfa sobre esta, quien la domina postergándola, condicionándola, manipulándola en sus ritmos? En todo caso, la raíz profunda del *milagro* se encuentra no tanto en el tiempo detenido, cuanto en la entidad puramente mental, inmaterial, del artefacto literario compuesto por Hladík: la literatura así reducida a su esencia, que prescinde por completo de toda realización física exterior, sonora o gráfica, se revela no a pesar de ello, sino *precisamente por ello*, como más poderosa y *real*, como más *existente*, que la mera materialidad de las armas, que la entidad brutalmente física de los fusiles. El tiempo detenido no es entonces el milagro, sino el primer efecto del milagro o su instrumento para el efecto final, esto es, el medio del que se sirve la inmaterialidad de las letras para derrotar a la materialidad de las armas; el tiempo y el espacio son el reino del universo físico, del mundo exterior, pero allí donde estos no se verifican, allí donde solo hay conceptualidad y representaciones mentales, ni tiempo ni espacio conservan vigencia. El milagro consiste entonces en la imposición de las condiciones propias de la realidad intemporal e inespacial del espíritu a la temporalidad y a la espacialidad propias de la *physis*. Se trata de un tributo de Borges a su siempre cortejado platonismo.

Ahora bien, en el tópico tradicional y aun en su reformulación cervantina, según hemos visto, armas y letras son igualmente nobles y espirituales, ambas persiguen propósitos lícitos y éticos, y solo se trata de distinguirlas en orden a su relativa prelación, esto es, en orden a si sus respectivos objetos, la paz y la justicia, constituyen un fin último, como la primera, o un

fin intermedio, como la segunda, mas sin poner en duda que ambas son legítimas y elevadas. Borges, al contrario, opera en su cuento una reorganización axiológica de armas y letras, por la cual conserva para las segundas la identificación con la justicia –el escritor Hladík es en tal sentido una encarnación clara del justo sufriente, del inocente perseguido–, pero arrebatada a las primeras la identificación con la paz: las armas nazis, por definición, no son ya el instrumento de la paz y del bien, sino de la guerra como fin último, del mal más radical que pueda concebirse en términos humanos, de la negación y la refutación más explícitas y sistemáticas de toda paz. No siempre ni en toda su obra, ciertamente, opera Borges esta identificación lineal de las armas con el mal y la injusticia; de sobra nos son conocidas sus añoranzas por el destino militar de sus mayores, su idealización de la épica, su culto del coraje como virtud redentora e iluminadora, su fascinación tanto por las ilustres espadas de los anglosajones cuanto por los modestos pero dignos puñales de los cuchilleros. Pero junto a toda esa línea ponderativa y ennoblecedora de las armas, lo militar y lo bélico, existe también en nuestro autor el tributo pagado a la tradición argentina de la dicotomía entre civilización y barbarie, que muy fácil y frecuentemente se ha identificado, en muchos autores y en Borges mismo, con una correlativa antítesis ética entre letras y armas. Así, en el contexto de este ideograma argentino, las armas se conciben como básicamente bárbaras, y las letras como eminentemente civilizadas. En “El milagro secreto” no estamos en un relato de ambiente argentino, pero Borges ha trasladado a la Alemania nazi y a sus territorios ocupados la secular dialéctica identitaria de su país, universalizándola y radicalizándola hasta su máxima expresión, al identificar armas y letras no ya, simplemente, con barbarie y civilización, con acción y palabra, con injusticia y justicia, sino, según decíamos, con materialidad e inmaterialidad, con realidad mental pura y abstracta, y realidad física brutal y concreta. *Logos vs. physis*. Pero un logos privado de sonido, de realización material, un puro *sensus* sin *sonus*, y por esa razón, sin percepción sensorial y sin *tempus*. Fiel a sus tendencias idealistas extremas, Borges da aquí una vuelta de tuerca más al principio berkeleyano de que el ser consiste en ser percibido, para sugerir que *el ser consiste en ser concebido*: incluso sin percepción exterior alguna, sin sensorialidad, hay realidad cuando hay una mente que la *piense*. Tal el secreto milagro de Hladík, cuyo *concepto* logra identificarse, en clave idealista, con el yo y con el universo.

Pero la impronta quijotesca del relato se advierte ante todo en el planteo *irónico* de la dicotomía que lo sustenta. En ambos textos, en efecto, se postula un triunfo aparente de las armas, una victoria engañosa que denuncia una derrota por obra de las letras. Cervantes y Borges apuntan a un mismo tipo de superioridad irónica, y por lo tanto irreal, de las armas. Ya hemos visto de qué manera obra la ironía en el discurso mediante el cual don Quijote defiende y argumenta la primacía de las armas, toda vez que, al postularla mediante un discurso, y no mediante un combate, al adoptar las tácticas propias de la palabra y del debate y no las de la batalla y de la lucha, sanciona de hecho la necesidad que las armas tienen de las letras, la subordinación que por fuerza las somete a estas, para poder reclamar y sostener su propia dignidad y su supuesta superioridad. En el caso del cuento de Borges, el planteo irónico surge también a partir de una real subordinación de las armas a las letras, pese a la apariencia de un mayor poder fáctico de las primeras sobre las segundas. Así como don Quijote depende de las letras para sancionar la superioridad de las armas, las balas de los nazis dependen de la conclusión de la obra teatral de Hladík para llegar finalmente al cuerpo de este y matarlo. Aparentemente esas balas son más poderosas que el literato a quien asesinan pero, bien miradas las cosas, es este quien les impone los tiempos y las condiciones de tal poder efectivo. Sin el *fiat* de Hladík, sin el *consumatum est* de su obra finalmente acabada y corregida en su mente, las balas no llegarían jamás a impactar en su pecho; sin el consentimiento de las letras, las armas no tendrían efectividad alguna, y de hecho no la tienen en el tiempo de su propia facticidad, sino en el tiempo dilatado y diferido que las letras instauran desde su propia órbita mental.³ Es por imperio de las letras que las armas se “ponen en pausa”, es por las letras que el tiempo exterior se pliega a los dictados del tiempo interior, que la historia se somete al pensamiento y

3 “Si la obra maestra de Menard es invisible porque en cualquier momento dado es imposible distinguir sus palabras de las de Cervantes, en el caso de Hladík, su invisibilidad es tal literalmente gracias a la interioridad de su subjetividad, es una invisibilidad que lo llevará a (re)escribir una resistencia tan secreta que resultará ser casi inexistente y sorprendentemente milagrosa: un milagro que reside no tanto en el acto que le otorga Dios, sino en el poder de la palabra, incluso cuando esta palabra queda destinada a nunca jamás tocar papel alguno. Un milagro (y un secreto) que reside en lo que Hladik logra gracias a la autoría de sí mismo –aunque, paradójicamente, esta palabra sirva solamente para él en el momento justo antes de su muerte” (Waisman 116).

los hechos a la literatura.⁴ Los disparos de las armas nazis, por lo tanto, no doblégan al literato Hladík, sino al contrario, resultan doblégados por el discurso de este, se pliegan a las letras de su mente todopoderosa. La afirmación fáctica de lo que se narra en el cuento viene así desmentida por una gran ironía subyacente: las armas matan empíricamente a Hladík, pero las letras de Hladík matan metafísicamente a esas mismas armas,⁵ al subordinar a su mandato su efectividad y posibilidad. Así como don Quijote necesita de las letras para postular discursivamente la superioridad de las armas, también el pelotón de fusilamiento necesita de la obra de teatro de Hladík para que sus armas puedan efectivamente matar, en el momento y bajo las condiciones que las letras les impongan: en ambos casos, la subordinación de las armas a las letras es la condición indispensable para la viabilidad de aquellas.

HUMANISMO Y COMPROMISO

Ahora bien, en "El milagro secreto" el triunfo ontológico de las letras por sobre las armas no solo supone un correlativo triunfo de la mente sobre la fuerza física, del espíritu libre sobre la ciega materia, sino también –y ante todo– *una victoria de la atemporalidad sobre la historia*. Lo decíamos más arriba: en su milenaria compulsa, Platón y las ideas, el ser puro y atemporal, vuelven a derrotar a Aristóteles y a los sentidos, al devenir y a la contingencia, en el relato de Borges.⁶ Y hablar de una derrota de la historia equivale a proclamar una victoria del humanismo, de aquello metacrónico y

4 "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" (Waldegaray 193).

5 Bien ha observado Goloboff que el planteo del cuento es asimilable a una figura de oxímoron: "Si el proceso de constitución del relato en 'Las ruinas circulares' puede ser examinado a partir de la figura de la metonimia, y el de 'Funes el memorioso' a partir de la figura de la metáfora, entiendo que es en la figura de contigüidad del oxímoron donde podemos hallar las pautas de construcción de 'El milagro secreto'" (231).

6 "La suspension totale du temps et de l'espace dans le récit implique également la conception platonicienne de l'être, telle qu'elle apparaît dans le *Timée*: la forme ou l'idée, immuable, ancré et indestructible, est invisible aux sens et ne reçoit rien de l'extérieur, et ne peut nullement être modifiée. L'acte de la création a été préservé face au monde de la contingence (ou discordance) et n'existe que pour la satisfaction du Créateur. En fait, il n'existe pas car il n'a pas pénétré dans l'univers des *autres*, l'univers historique" (Regalado 355).

eterno que define al hombre por sobre cualquier determinismo o relativismo de los tiempos y las circunstancias. Los nazis –hijos de Hegel al cabo– son los dueños de la historia; Hladík, hijo intelectual de Israel, estudioso de la cábala e imagen de Dios, es el hombre que se planta frente a los imperativos de la historia para hacerles frente con su esencia y dignidad inmutables. En su secreto y milagroso acto de resistencia a la barbarie de los tiempos, ¿no obra acaso Hladík, una vez más, como don Quijote, como ese hombre ucrónico que también resiste los dictados de su época mediante un explícito proyecto restaurador de la Edad de Oro, de un tiempo anterior a todo tiempo, de un no-tiempo ahistórico que íntimamente considera metahistórico y por ello regenerable?⁷ ¿Y no es en ambos casos lo que se opone a los respectivos contextos históricos autoritarios y feroces un verdadero espíritu humanista, que procura restablecer los derechos universa-

7 Cuando en el capítulo 11 de la primera parte don Quijote pronuncia ante los atónitos cabreros su elogio descriptivo de la Edad de Oro no hace sino rememorar el estado de virtud y plenitud originales, previo al pecado y previo por ello a la historia, que define a la humanidad tanto en su esencia primera cuanto en su destino final: “Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. [...] Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia [...]. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezcládose con la verdad y llaneza. La justicia estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interesse, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. [...] Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, sola y señora, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad. Y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna [...]. Para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. Desta orden soy yo, hermanos cabreros” (1: 113-15). Nótese en qué forma don Quijote enlaza temáticamente sus discursos, el de la Edad de Oro y el de las armas y las letras: si en el segundo explica cuál es la misión de la caballería –la restauración de la paz, fin propio de las armas, por el medio de la justicia, fin propio de las letras–, en el primero explica cuál fue el origen y la necesidad de dicha misión –la pérdida del estado original de justicia y de paz propio de la edad primera de la humanidad–. Armas y letras son, pues, las hijas buenas del tiempo y de la historia, llamadas a castigar y desterrar a sus hijas malas, la discordia y la injusticia, y a restaurar en sus derechos primeros a las hijas del no-tiempo y de la humanidad esencial e ideal, la paz y la justicia. Por ello la visión del mundo de don Quijote, más que anacrónica según suele decirse, es ucrónica o metacrónica, pues no aspira a restaurar un momento previo y superado de la historia, sino a abolir la historia y regenerar el Edén anterior a su mismo nacimiento.

les y atemporales del hombre en su dignidad más raigal? La caballería andante de don Quijote, que arremete contra la bajeza y la mediocridad de su tiempo, y que por nacer toda ella de sus lecturas no es sino un hecho de letras, se revela por lo tanto como el perfecto equivalente de la obra de teatro redactada por Hladík ante el pelotón de fusilamiento nazi en el milagroso secreto de su interioridad mental: el potentísimo testimonio de una resistencia radical a toda pretensión de la historia por deshumanizar al hombre. La única diferencia entre don Quijote y Hladík radica en los medios, pues la resistencia del primero ante la historia es activista, en tanto la del segundo no lo es. Entiéndase: ambas son eficaces a su modo y en sus respectivas esferas de posibilidad, pero mientras el compromiso de don Quijote se pretende a sí mismo, en cierto modo, político, porque se opone a la historia interviniendo fácticamente en ella, el compromiso de Hladík rehúye toda intervención fáctica y combate a la historia desde fuera de ella, desde arriba de ella. Y hay aquí, nos parece, una más que elocuente confesión de Borges acerca de su autopercepción como escritor, como artista y como intelectual. El verdadero artista, viene a sugerir Borges, no participa de la historia ni se involucra en ella, sino la trasciende y la supera; no es que el artista no deba influir en ella, no deba cambiarla y dirigirla, pero su modo de hacerlo no es involucrándose en ella como actor y hacedor, sino diseñándola, convalidándola o inclusive negándola como autor y pensador. En otras palabras, el artista no debe ser un *arma*, un hecho más de la historia, sino *las letras* del discurso que la piense y así la genere impulsándola, rectificándola, acelerándola, retardándola, rechazándola. El artista no es un desinteresado de la historia, no es el habitante de una torre de marfil que lo aisle de ella, según tantas veces se acusó a Borges desde las sofamas y los barrotes de la literatura comprometida con sus criterios de intervención directa, propios tanto de la derecha nacionalista cuanto de la izquierda revolucionaria de la Argentina de los años 40, 50 y 60, y aun después.⁸ El artista puede y debe ocuparse de la historia y aun de

8 Acúdase al desafortunadísimo libro de Norberto Galasso, que aún en la segunda década del siglo XXI sigue cargando sobre Borges trasnochadas imputaciones de extranjería mental, venta de su alma al oro oligarca de *La Nación* y *Sur*, abjuración de su noble criollismo inicial, y demás tópicos con los que el nacionalismo argentino, por derecha y por izquierda, ha procurado negarle a nuestro autor su condición y su incardinación visceralmente argentinas. Más atrás en el tiempo estas cegueras, aunque igualmente fatales, resultaban al menos no tan ridículas, pues la falta de perspectiva y la inflamada

la política, pero no asumiendo el activismo propio de las armas y del mundo de la facticidad pura, sino asentándose en su misión reflexiva y exclusivamente discursiva y adoptando una perspectiva no condicionada por la inmediatez del devenir histórico del aquí y ahora, sino, por así decirlo, desde una contemplación de lo atemporal humano *sub specie aeternitatis*; vale decir, desde una perspectiva humanista. Es esta, nos parece, la raíz profunda del a menudo denunciado cosmopolitismo de Borges, que en rigor no es tal, sino un cabal universalismo que no desdigna, como de sobra sabemos, el interés por lo argentino profundo, sino lo integra y esencializa en un humanismo trascendental. El artista y el intelectual del modelo de Borges no es, según atestigua el ejemplo de Hladík, un desdeñoso de su tiempo y de su circunstancia local; no renuncia a influir en ellos, solo que lo hace *secreta y milagrosamente*, según procederes y habilidades sutiles que jamás la praxis política, militar, revolucionaria, periodística o económica podrían asumir o siquiera concebir. El artista y el intelectual deben intervenir en la historia sin que nadie lo advierta, moviendo sus hilos –podría decirse– igual que Dios o el destino mueven los del cosmos. El verdadero compromiso artístico o literario no es el de la militancia activa, sino el de una observancia contemplativa que, sin ejecutar como agente los hechos de la historia, los manipule como secreto demiurgo, encauzándolos, demorándolos, apresurándolos, dándoles o quitándoles contenido, desatándolos incluso misteriosamente, o aboliéndolos mediante el decreto de su

actualidad de ciertas disputas ideológicas bien podían desorientar. Véanse como ejemplos paradigmáticos de esta larga *comedy of errors* los libros de Prieto (1954) y Matamoro (1971), y los trabajos de –entre otros– David Viñas, Jorge Abelardo Ramos, Leonardo Castellani, Juan José Hernández Arregui, Arturo Jauretche, Liborio Justo y Juan José Sebreli, recopilados en los volúmenes de Juan Fló (1978) y Martín Lafforgue (1999). Josefina Ludmer ofrece una buena síntesis de lo que tienen en común todas estas críticas: “[Borges] era discutido cuando precisamente escribía los textos que lo hacen canon y exportable. Fue discutido desde el nacionalismo y la izquierda por su estética cosmopolita, gratuita, puro juego, artificio y ficción. Se le dijo paradójico, mordaz, inhumano. No era un escritor nacional ni popular, era un escritor de torre de marfil, como se decía entonces. Y no solo por su lengua y su voz, sino también por su cultura (por sus culturas en plural), por su imaginario, por su clase social y su ideología. Borges representaba en la Argentina de esos años la literatura pura, la pura función literaria de los formalistas rusos. Su estética era la del asombro [...] Definió en la Argentina una literatura moderna, puramente literaria, sin dependencia de otras esferas, sin esferas por encima de ella. Independizó la literatura, o mejor, completó el proceso de autonomía que se abre en 1880, con el establecimiento del Estado Nacional y la independencia de la esfera política. Todo lo redujo a literatura y escribió que la filosofía era una rama de la literatura fantástica” (292-93).

radical inanidad. En “El milagro secreto” la literatura puramente mental de Hladík demora los ritmos cronológicos de una historia y hace que al cabo, cuando esta se cumple, sus efectos sean muy distintos de los buscados, pues quien en rigor muere ante las balas del Tercer Reich no es exactamente la misma persona que el Tercer Reich quería matar, no es ya el traductor del *Sepher Yezirah*, el ensayista de *Vindicación de la eternidad* o el filólogo estudioso de las fuentes judías indirectas de Jakob Boehme; no es ya un mero intérprete o indagador teórico de textos ajenos, sino por fin lo que siempre buscó ser: un creador de mundos ficcionales, el anhelado autor de la tragedia *Los enemigos*. El jerarca nazi Julius Rothe había simplemente querido matar, *pour encourager les autres*, al traductor de textos cabalísticos; a quien finalmente mata es al dramaturgo y creador de mundos posibles.⁹ “Si de algún modo existo [...]”, ruega Hladík a Dios, “existo como autor de *Los enemigos*. Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días” (OC 1: 902).¹⁰ Mediante su resistencia no activa sino contemplativa, no de armas sino de letras, Hladík no ha aniquilado al nazismo, pero ha logrado imponerle otro libreto, otro orden del día, otra agenda; no ha conseguido salvar al mundo de esa barbarie, pero ha denunciado con más fuerza los alcances destructivos de esa barbarie, que no solo asesina a traductores, sino también a creadores, y que humilla y degrada a un mundo enriquecido por una obra nueva, *Los enemigos*, volviendo aún más grande su crimen.

9 Ya lo había advertido Sylvia Molloy: “Vive para escribir o escribe para vivir: al cabo muere tanto por el ‘plomo germánico’ como por el último epíteto de *Los enemigos*. Lectura, escritura y vida se han confundido: Hladík escribe su obra y escribe también su muerte. Pero muere distinto, modificado por su texto” (67). Cf. Waisman 118.

10 Resulta harto significativo que Hladík conciba la identidad no como lo dado, sino como lo proyectado. No es lo que es, sino lo que quiere ser y puede ser. No es *aún* el autor de *Los enemigos*, y no puede tener la certeza de llegar alguna vez a escribir su obra, pero encuentra en esa identidad no alcanzada la única real y suya. Se trata de otra coincidencia extraordinaria con Alonso Quijano, cuya autopercepción se define asimismo no por su realidad dada –su ser un sedentario hidalgo de aldea y pacífico lector–, sino por su realidad posible, buscada, construida y futura, por su caballería y por sus armas hechas de sueño y de proyecto. Es precisamente a esta identidad proyectada, y no actual, adonde apunta la abismal frase que don Quijote pronuncia ante su vecino Pedro Alonso cuando este lo encuentra delirando y creyendo ser un personaje del romancero, e intenta hacerle ver que no es en verdad Valdovinos ni Abindarráez, sino “el honrado hidalgo del señor Quijana”: “Yo sé quién soy [...], y sé que puedo ser no solo los que he dicho, sino todos los doce pares de Francia” (1: 66).

Al separarse –en apariencia– de la historia, al abstraerse de ella, Hladík la ha modificado más eficazmente que si hubiera ensayado el gesto teatral de una resistencia armada o una denuncia vociferante, según pretenden los manuales de la literatura comprometida. Ha enriquecido la historia por haberse enriquecido y completado a sí mismo, ha modificado el mundo mediante su propia autoconstrucción identitaria. Al definirse al cabo como autor de *Los enemigos*, ha impuesto a su enemigo una víctima distinta, lo ha burlado, lo ha vencido. No de otro modo obra el sacerdote Tzinacán en “La escritura del dios” cuando, entre cadenas y desde la oscuridad de su mazmorra, logra descifrar, a partir del secreto código de las manchas de un tigre encarcelado junto a él detrás de una reja, la clave misma del universo, que bien podría utilizar para liberarse, liberar a su patria y destruir a los conquistadores españoles, pero que opta en cambio por guardar en su mente, que es el sitio de la verdad, de la realidad atemporal y de la verdadera *vida* para un contemplativo, y el único lugar desde donde la historia puede vigilarse.

¿No deberíamos leer la obra del propio Borges y su misión como artista e intelectual bajo este mismo prisma hermenéutico? ¿No es este el tipo de *compromiso* que tanto le reclamaban sus adversarios estéticos y políticos, un tipo de compromiso que no entraña, en un intelectual, una traición a la índole misma de su vocación contemplativa, sino la máxima fecundidad de sus posibilidades? Para decirlo con el título de un otrora célebre libro pacifista que Borges cita en “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, Hladík, Tzinacán y el propio Borges no condescienden a la *trahison des clercs*, no se someten a las pautas de la vida activa, sino que se aferran a su índole intelectual y mental para modificar el mundo *desde* el espíritu y *con* el solo espíritu. Al comentar la reescritura que hace Menard del discurso de don Quijote sobre las armas y las letras, el narrador del relato justifica que Cervantes, poeta soldado del siglo XVII, postule la superioridad de las primeras sobre las segundas, pero no comprende cómo puede adoptar idéntica postura un Menard contemporáneo de la gran literatura pacifista de Julien Benda y Bertrand Russell. El libro *La trahison des clercs*, de 1927, es citado como ejemplo (cf. nota 2); en él Benda denuncia a los intelectuales –los *clercs*– que prestan su voz como propaganda de los nacionalismos y los fascismos entonces en boga, poniéndose al servicio de intereses políticos que degradan su misión espiritual y moral. Benda escribe en un con-

texto de entreguerras donde el compromiso político más escandaloso de los intelectuales se relaciona con las derechas violentas y militaristas, pero, si se llevara el razonamiento a su consecuencia última, la misma impugnación cabría a propósito de todo compromiso activo, político o armado de un intelectual (cf. Benda; Balderston 35-68). En un artículo publicado en la revista *Sur* en octubre de 1939, a poco de comenzada la Segunda Guerra Mundial, meses después de la redacción de "Pierre Menard, autor del Quijote" y dos años antes de la de "El milagro secreto", Borges deplora los efectos nocivos de la guerra sobre el intelecto, al que tiende a abolir:

Es de fácil comprobación que un efecto inmediato (y aun instantáneo) de esta anhelada guerra, ha sido la extinción o la abolición de todos los procesos intelectuales. [...] Las interjecciones han usurpado la función de los razonamientos; es verdad que los atolondrados que las admiten, distraídamente les dan un aire discursivo y que ese tenue simulacro sintáctico satisface y persuade a quienes las oyen. El que ha jurado que la guerra es una especie de *yijad* liberal contra las dictaduras, acto continuo anhela que Mussolini milite contra Hitler: operación que aniquilaría su tesis [...] El que denuncia las piraterías inglesas es el que aprueba con fervor que Adolf Hitler obre a lo Zarathustra, más allá del bien y del mal [...] El que reprueba la codicia de Hitler saluda con veneración la de Stalin. El rencoroso augur de la desintegración inmediata del injusto Imperio Británico, demuestra que Alemania tiene derecho a la posesión de colonias [...] Debo cuidarme, pues, de no agregar una interjección a las innumerables que nos abruma. (No acabo de entender, por ejemplo, que alguien prefiera la victoria de Alemania a la de Inglaterra y me sería muy fácil imponer figura de silogismo a esa convicción, pero me consta que no debo alegar una *raison de coeur*.) ("Ensayo" 28-30)

Obsérvese que Borges no oculta su opción política: prefiere abiertamente la victoria de Inglaterra y no la de Alemania; no obstante, sus críticas se enderezan a los intelectuales comprometidos de ambos bandos, a aliadófilos y a germanófilos, a devotos de Stalin y a devotos de Hitler. Lo que censura en ellos no es el error ideológico o la falla moral de sus posturas, sino la endeblez de los razonamientos mediante los cuales las sustentan. Esos razonamientos se han convertido en meras interjecciones, se han degradado a *raisons de coeur*, a efusiones sentimentales, emotivas, pasionales, a las que él se niega a condescender. El compromiso político, por lo tanto, es incompatible con la intelectualidad en sí misma, porque la degrada hasta volverla su antítesis, una antirrazón. La línea argumental de Borges

no está, por lo demás, demasiado alejada de la de su citado Julien Benda, quien, aun siendo pacifista, lo era de un modo plenamente racional y conceptual, y censuraba abiertamente, tanto como el intervencionismo activo de los intelectuales belicistas, el sentimentalismo de otros intelectuales pacifistas como Romain Rolland. Arrastrados por la pasión con que defienden sus ideas, más que por la solidez y consistencia intrínsecas de estas, los intelectuales comprometidos y activos –como pudiera ser, acaso, el mismo don Quijote, hombre de letras que toma las armas en defensa de un alto ideal– renuncian a lo más propio del intelecto, a su libertad, dejándose dominar por el corazón. Es lo que Borges no quiere hacer con su literatura –aunque, bien lo sabemos, ocasionalmente sí lo haya hecho–, y lo que a todas luces no hace Jaromír Hladík, quien no vacila en defender su libertad exterior para sostener heroicamente su libertad interior, la de su mente poderosa y libérrima, la del único espacio humano donde no reina la historia y donde la fuerza no vence, donde, antes bien, son el tiempo y la *physis* quienes quedan reducidos al imperio de la pura humanidad. Es en ese adentro donde el intelectual resulta invencible, es allí y desde allí donde debe obrar e influir, es solo allí donde no se traiciona ni traiciona su misión y su identidad.

LA OBRA DE HLADÍK

Queda ya dicho que Hladík es ante todo el autor de *Los enemigos*, que cifra su identidad en esa misión desde antes de llevarla a cabo y que consagra a este logro lo que le queda de vida porque su vida entera no es más que el presupuesto de ese cometido. Pero mucho antes de llegar a esta consumación identitaria, mucho antes de definirse conforme a este proyecto, había ya en su obra escrita indicios y gérmenes que apuntaban a ella. Todo proyecto bien encarado, en efecto, surge a partir de –por así decirlo– una *tradición*, ya sea social, colectiva, nacional o personal como en este caso. No hay construcción posible sino a partir de lo dado, no hay posibilidad alguna sino desde la actualidad. Y la redacción puramente mental de *Los enemigos* que Hladík consume para dar definición a su identidad, la producción de esa realidad del todo interior e inmaterial, ya está profetizada y en cierto modo exigida por su obra previa como traductor y estudioso de textos cabalísticos. Para la cábala, la Torá es la clave del universo entero, pero no la Torá escrita, la Torá legible y proferible debida, según la

tradición, a Moisés, sino esa otra Torá anterior y eterna que desde siempre preexistió *in mente Dei*, y que sirvió, platónicamente, como causa formal y ejemplar de las cosas del mundo. La Torá verdadera, la realmente santa y divina, no es por tanto la que leemos según el discurso humanamente proferido y proferible, sino aquella otra no escrita ni pronunciada, aquella que se identifica en última instancia con la espiritualidad absoluta de su Autor mismo,¹¹ aquella que coincide con la identidad de Dios, que desarrolla, comenta y explica el tetragrama YHWH impronunciado, vale decir, aquella que es la clave de su esencia y de su arcano (Scholem 46-47). La idea de un libro, de un texto que coincide exactamente con la *mismidad* más profunda y constitutiva de su autor, que lo define en su identidad verdadera, ¿no la encontramos por igual en la Torá Increada que define a Dios y en el drama *Los enemigos*, que define a Hladík? Al autoconstruirse identitariamente como autor de *Los enemigos*, ¿no está Hladík afirmando que su ser mismo coincide con el texto que planea redactar, que no existe diferencia ontológica alguna entre el autor y su obra, exactamente como no la existe entre Dios y la Torá Increada que lo expresa en su insondable misterio? ¿Y no se evidencia por igual, en ambos autores, la condición atemporal, inmaterial, espiritual y puramente mental de los textos que los constituyen y definen? Vamos viendo entonces hasta qué insospechados límites se extiende la semántica del título del cuento, porque *el milagro secreto* es mucho más que una simple detención del tiempo o la mera pos-

11 “[C]omo la Torá fue considerada ya por la antigua Aggadá como instrumento de la creación por medio del cual el mundo comenzó a existir, en consecuencia debe juzgarse esta nueva concepción de la Torá como una ampliación y una reinterpretación mística de la concepción anterior. Porque el instrumento que colaboró a la existencia del mundo es aquí más que un simple instrumento, desde el momento en que representa –como acabamos de decir– la potencia concentrada del mismo Dios, tal como se halla expresada en su nombre. [...] En otro Midrás antiguo se dice que Dios miró en la Torá y creó al mundo. [...] Por supuesto que las anteriores afirmaciones sobre la Torá no se refieren al documento escrito con tinta sobre un rollo de pergamino, sino a la Torá en cuanto ser preexistencial que ha antecedido a cualquier otro en el mundo [...] Esta Torá, tal como era concebida por los cabalistas, no es por tanto algo separado del ser divino, algo creado en el sentido propio del término, sino que más bien representa esa vida secreta de Dios que la teoría cabalística de la emanación trataba de describir. Dicha vida secreta está proyectada en la Torá, y en su legalidad contiene la legalidad de la creación. Este aspecto escondido hasta el último grado de la Torá, o por así decirlo, la Torá en su forma oculta, era llamada con frecuencia en la literatura cabalística del siglo XIII *Torá quedumá* ‘Torá original’, y en parte se la equiparaba a la *sophia* de Dios, su ‘sabiduría’” (Scholem 44-45).

tulación de un tiempo paralelo interior más distendido: es también, como ya hemos dicho, el poder que poseen la atemporalidad para gobernar al tiempo, la mente para intervenir en la historia desde fuera de ella, y las letras para detener a las armas y modificar objetivo inicial de estas; pero es sobre todo, decimos ahora, la identificación absoluta de creador y creación, de autor y texto, de identidad real e identidad textual.

Entre las obras de Hladík no habría que contar solo las efectivamente redactadas –sea materialmente como las primeras, sea mentalmente como *Los enemigos*–, sino también las soñadas. Hladík es un escritor-soñador, y los sueños tienen una importancia significativa en el relato. El sueño es la metáfora más elocuente de la contemplación estricta y del tipo de escritura no material que ejercerá Hladík en su obra final, porque es, como esta, una pura actividad mental sin realización física. No hay, en esencia, diferencia entre el soñador y el contemplador, más allá del relativo grado de conciencia o de voluntad que pueda separar sus respectivos actos. Todo escrito comienza por ser un sueño, sea este durmiente o vigilante, y a veces, incluso, en sueño se queda y en sueño se consume. Se trata de una identificación que vincula una vez más “El milagro secreto” con el *Quijote*, porque Alonso Quijano es un escritor-soñador, un autor no material de libros de caballerías, un lector que no escribió, sino se limitó a soñar continuaciones y derivas de las historias que había leído. Así se nos dice en el capítulo inicial cuando, a propósito del *Belianís de Grecia*, libro donde se anuncia una continuación, informa el narrador que a Quijano “muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra, como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran” (1: 34-35). Como en el caso de Hladík, el pensamiento, el sueño en vigilia, reemplaza al acto material de la escritura; Alonso Quijano quiere escribir, pero no llega a hacerlo más allá de su propósito y su acto mental. Borges, profundizando en esta condición soñadora-productiva de Quijano –muy similar, claro, a la explorada en el cuento “Las ruinas circulares”–, dedicará al hidalgo manchego un par de sonetos en los que sugiere que incluso la totalidad de sus aventuras, todos los hechos de su caballería narrados por Cervantes, no sucedieron en la realidad fáctica, sino que se trataron de simples sueños habidos en la intimidad de su biblioteca, de la que jamás salió. Alonso Quijano, así como soñó e imaginó la continuación de *Belianís* sin escribirla,

sueña e imagina su vida de caballero sin condescender a ejecutarla en el mundo; de la misma manera, Hladík sueña e imagina su drama *Los enemigos* sin condescender a ejecutarlo sobre un papel.¹²

Dos veces sueña Hladík en el cuento. El primer sueño se ubica al comenzar el relato, y trata de un largo ajedrez de siglos entablado entre dos familias ilustres. Hladík, que pertenece a una de esas familias, despierta sin haber logrado descifrar las reglas ni las figuras del juego y, al regresar a la vigilia, oye desde la calle los ruidos de las tropas alemanas que invaden Praga. El segundo sueño, que ocurre en la noche previa a su ejecución, se desata después y como respuesta de la breve plegaria que dirige a Dios en petición del tiempo necesario para concluir la composición de su drama. El sueño lo lleva a la biblioteca del Clementinum, donde oye decir a un bibliotecario que Dios está cifrado en una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil volúmenes, y donde al palpar una de las letras de un atlas escucha una voz que le concede el tiempo solicitado. Consideremos ambos sueños y el modo en que ambos se articulan con los acontecimientos de la vigilia que, respectivamente, los suceden y preceden. El sueño del ajedrez relata simbólicamente una guerra, un hecho de armas, pues no otra cosa es el ajedrez sino una batalla metafórica, y en esa batalla, en ese contexto bélico de armas y de acción, Hladík no sabe moverse, no entiende las leyes ni identifica a los actores de la compulsa. Huyendo de ese sueño que le es ajeno, recae en algo peor, en una realidad que también es bélica y donde también reinan las armas, unas armas –las del Tercer Reich– que tampoco entiende y que habrán de matarlo.¹³ Las armas oníricas han pro-

12 La idea de un Alonso Quijano que se limita a soñar y a pensar aventuras jamás llevadas a la práctica la desarrolla Borges en el soneto “Lectores”, recogido en *El otro, el mismo*: “De aquel Hidalgo de cetrina y seca / tez y de heroico afán se conjetura / que, en víspera perpetua de aventura, / no salió nunca de su biblioteca. / La crónica puntual que sus empeños / narra y sus tragicómicos desplantes / fue soñada por él, no por Cervantes, / y no es más que una crónica de sueños” (2: 444). Retoma la idea en “Sueña Alonso Quijano”, incluido en *El oro de los tigres* (2: 790) y también en *La rosa profunda* (3: 136): “El hidalgo fue un sueño de Cervantes / y don Quijote un sueño del hidalgo. / El doble sueño los confunde y algo/ está pasando que pasó mucho antes. / Quijano duerme y sueña...”

13 “En el sueño, Hladík olvida las leyes del juego porque en lo más íntimo se niega a aceptar los términos del enemigo, porque entiende con su sangre que aceptar la ley de la espada –ese juego a que lo obligan las fuerzas de la violencia– es olvidar el Libro, y que ese Libro es todo para él. El milagro de la conclusión de su drama, será una forma de reivindicar el orden de la cultura. Hladík se redefine así como un símbolo del Espíritu” (Alazraki 96).

ducido las armas de la vigilia, y tanto unas como otras le resultan ajenas y hostiles. En el segundo sueño, la vigilia que nos interesa no es la que lo sucede, sino la que lo precede y en cierto modo lo causa. Es la plegaria mediante la cual busca la complicidad de Dios para poder acabar de redactar *Los enemigos*, esto es, un discurso, un hecho de letras enderezado a la producción de otro hecho de letras, a la generación de otro discurso, a la concreción de una entidad literaria. Esa vigilia dominada por las letras suscita un sueño igualmente centrado en ellas, pues se desarrolla en una biblioteca e incluye un libro mediante cuya manipulación Hladík va a obtener la respuesta afirmativa a su rezo. Si las armas lo habían rechazado y hostilizado en el primer sueño, en este segundo las letras lo acogen y lo satisfacen. De nuevo la tópica dialéctica que vertebra la estructura del cuento entero sirve a los fines de la definición más inequívoca del personaje como hombre de contemplación y no de acción, de pensamiento y de sueño y no de luchas o de juegos bélicos. Así en la vida como en el sueño, Hladík es vencido cuando de armas se trata, pero vence cuando se trata de letras.

Vengamos, finalmente, a *Los enemigos*. Lo primero que hay que decir sobre esta obra es que su autor la redacta en verso, “porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte” (1: 901). El dato está lejos de ser fútil, porque fortalece la premisa de Borges de que la función del arte no consiste en asimilarse o plegarse a los requerimientos del mundo histórico o fáctico o empírico, sino más bien en diferenciarse con absoluta conciencia y voluntad de este, acentuando y ahondando las marcas que los separan. El verso elegido para la *elocutio* de la obra equivale por lo tanto a la índole mental e inmaterial de su ejecución, en cuanto ambos se erigen en instrumentos de la irrealidad como garantía de verdad. Esta abierta manifestación de platonismo, este implícito postulado de la realidad empírica no ya como sinónimo de la verdad sino como su negación misma, será retomado por Borges en otros textos narrativos, como “Parábola del palacio”, de *El hacedor*, y “El espejo y la máscara”, de *El libro de arena*. En ambos, la materialización de un texto como palabra dicha, proferida físicamente mediante sonidos, produce instantáneamente la desaparición o la ruina de la realidad empírica denotada y descrita por el discurso, porque la verdad de esa realidad no reside en su manifestación factual, sino en su proferición discursiva. El palacio del emperador existe como arquitectura de piedra tangible mientras el poeta no lo canta, pero

apenas este lo celebra con su verso, le arrebató su verdad ontológica, que pasa ahora a residir en el texto, y lo fulmina como objeto existente del orden empírico. Lo mismo ocurre en “El espejo y la máscara” cuando, al cabo de tres intentos de progresiva purificación formal, el poeta logra encerrar en un solo verso perfecto toda la historia, las guerras, las maravillas, las bondades y las calamidades del reino, y este queda inmediatamente destruido, su rey destronado y el poeta mismo muerto por mano propia tras semejante proferición ontofánica (cf. Bueno Pérez 9-25). El postulado subyacente a ambas metáforas es el mismo que emerge de “El milagro secreto”: el de una prelación entitativa de la idea por sobre la empiria, de la *res cogitans* por sobre la *res extensa*, del texto por sobre el mundo, de la forma por sobre la materia, de las letras y su arte por sobre las armas y la piedra; en cada una de estas antítesis, el segundo elemento se subordina al primero, obedece al primero, o sucumbe ante el primero.¹⁴

14 John Sturrock ha observado con tino que todos los escritores que aparecen en los textos de Borges suelen ser incorpóreos, y nunca aparecen escribiendo materialmente: “None of Borges’s author-figures, if I may call them that, ever writes anything down. Hladik is typical, he projects the completion of his drama without entering on to labour of transcribing it on paper. Borges is content to symbolize the conditions of authorship because to go further, and show it as a particular form of bodily activity, would be a dangerous concession to realism. The author, for Borges, remains someone whose body is useless”. El caso de Hladik que cita Sturrock es, por cierto, el más evidente, pero valga recordar que otros escritores de las ficciones de Borges suelen limitarse a crear no solo pensando, sino también soñando como el protagonista de “Las ruinas circulares”, o copiando como Pierre Menard; a veces aparecen simplemente como recordados o evocados después de su muerte y no los vemos ejercer su labor de escritores en un presente actual, como en el caso de Herbert Quain o Nils Runeberg en “Tres versiones de Judas”, y otras veces enmascaran adrede su labor autoral confundiéndola con otra, como Ts’ui Pen mediante el doble laberinto de su novela que se disimula e identifica con el de su jardín; en “El inmortal” el padre de la literatura de Occidente, Homero, es irónicamente presentado como ágrafo, y en “El Aleph” de los dos escritores involucrados en la historia, Daneri y el propio Borges, no vemos al segundo ejercitar su oficio y vemos al primero hacerlo solo para ostentar su ridículo y su fatuidad, esto es, para desacreditarse y negarse como verdadero escritor. Tampoco vemos escribir a David Brodie, ni a los dos historiadores rivales de “Guayaquil”, ni a los dos filólogos igualmente rivales de “El soborno”, ni al profesor de lógica de “Tigres azules”, ni a Paracelso, ni al profesor Soergel que compra la memoria de Shakespeare. Acaso a quien más de cerca podamos ver en un acto de escritura física, pero sin llegar nunca a ella, sea al Aureliano de “Los teólogos”. La *immaterialidad* de los escritores en Borges, su condición puramente mental o ideal, su desinterés o prescindencia de todo gesto concreto o corpóreo de escritura, son rasgos que bien pudieron haberle sido sugeridos a nuestro autor por la imagen ejemplar de uno de sus maestros de juventud, Macedonio Fernández, de quien ha escrito Borges que

La trama de *Los enemigos* está diseñada como una *mise en abyme* del cuento “El milagro secreto” que la contiene, pues reproduce en su planteo los mismos temas centrales del relato. En primer término, reproduce la idea del tiempo detenido, porque la obra concluye con la reiteración de las escenas iniciales, en una resolución circular que postula un tiempo que revierte sobre sí mismo según un movimiento recursivo y no lineal ni progresivo. En segundo término, reproduce también la idea de que la realidad no es más que una pura elaboración mental, ya que al cabo de la obra el espectador descubre que todo lo representado hasta entonces no ha tenido realmente lugar, sino que se ha tratado de un delirio de la mente de Kubin, una alucinación suya que “crea” y mantiene la trama escénica dentro de los límites de su cabeza, de igual modo que Hladík redacta y ancla su drama en su pensamiento. Pero además de estas coincidencias en abismo, ya señaladas por la crítica,¹⁵ hay en ambos casos, el de Kubin en la

era un “hombre que rara vez condescendió a la acción y que vivió entregado a los puros deleites del pensamiento” (Macedonio 75), y que “el cuerpo en él era casi un pretexto para el espíritu” (76). Añade: “Escribir no era una tarea para Macedonio Fernández. Vivía (más que ninguna otra persona que he conocido) para pensar [...], y esa manera de pensar que se llama escribir no le costaba el menor esfuerzo [...] Macedonio no le daba el menor valor a su palabra escrita; al mudarse de alojamiento, no se llevaba los manuscritos de índole metafísica o literaria que se habían acumulado sobre la mesa y que llenaban los cajones y armarios. Mucho se perdió así; acaso irrevocablemente” (82-83); “A Macedonio la literatura le importaba menos que el pensamiento y la publicación menos que la literatura, es decir, casi nada [...]; Macedonio quería comprender el universo y saber quién era o saber si era alguien. Escribir y publicar eran cosas subalternas para él. [...] Macedonio nos proponía el ejemplo de un modo intelectual de vivir. Quienes hoy se llaman intelectuales no lo son en verdad, ya que hacen de la inteligencia un oficio o un instrumento para la acción. Macedonio era un puro contemplativo, que a veces condescendía a escribir y muy contadas veces a publicar” (87-88). ¿Deberíamos esforzarnos demasiado para atisbar detrás de este retrato de un contemplativo puro que desdeña la acción y la escritura material y se planta frente a la historia y al tiempo desde su atemporalidad omnipotente un modelo muy concreto para la elaboración del personaje de Jaromir Hladík?

15 “[E]l drama escrito por Hladík proporciona la clave primera para esa segunda lectura de ‘El milagro secreto’. Por un lado reproduce la equidistancia entre el sueño y el milagro: *Los enemigos* está construido como un espejo en que cada mitad es reflejo de la otra. En la primera escena [...], ‘un reloj da las siete, una vehemencia de último sol exalta los cristales, el aire trae una apasionada y reconocible música húngara’. En la última escena [...], ‘el reloj da las siete, en los altos cristales reverbera el sol occidental, el aire trae una apasionada música húngara’. Borges concluye: ‘El drama no ha ocurrido: es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin’. También el milagro que Dios opera para que Hladík concluya su drama ocurre sin ocurrir [...]. El milagro, como el drama,

obra y el de Hladík en el cuento, la capital idea de que el objeto de esa realidad puramente mental y no empírica que gestan los dos personajes en su interior es el de construirse a sí mismos, el de autogenerarse una identidad a partir de la postulación de una personalidad nueva, fruto exclusivo de su proyecto y distinta de la previa identidad recibida desde el mundo exterior. Kubin, enamorado de la prometida de Roemerstadt, quiere y cree ser este, y en esa voluntad creativa consisten su delirio y su construcción mental; Hladík quiere y cree ser el autor de *Los enemigos*, y en esa voluntad creativa consiste también su actividad mental frente al pelotón de fusilamiento. En ambos casos se trata de identidades construidas a partir de un proyecto obsesivamente postulado y asumido como misión y razón última de ser; en ambos casos, la verdadera índole del yo aflora a partir de la generación de un yo alternativo, a partir –como dice el psicoanálisis clásico– de una escisión o un clivaje del yo, de un desdoblamiento de lo recibido y lo proyectado, de lo dado y lo construido, que posibilite la emergencia de la verdadera identidad.¹⁶

Lo extraordinario es que esta correlación semántica binaria entre *Los enemigos* y “El milagro secreto” podría asimismo –y debe sin duda– enriquecerse con la incorporación del *Quijote* como un término más de la serie, y devenir así ternaria. En efecto, los tres puntos señalados que fundan las analogías entre *Los enemigos* y “El milagro secreto” –la disolución de la progresividad del tiempo, la índole mental de la realidad postulada, y la condición constructiva, proyectiva y escindida del yo de los respectivos protagonistas– remiten inequívocamente al *Quijote* como a su punto de partida. Como Kubin y como Hladík, Alonso Quijano construye para sí mismo una identidad alternativa, escinde su yo en una personalidad nueva, enteramente fruto de su voluntad y su proyecto, para hacer radicar en

solo tienen realidad en la mente de Hladík. La irrealidad del drama es también la irrealidad del milagro: drama y milagro no existen en el plano histórico” (Alazraki 98-99).

16 Algunos abordajes psicoanalíticos de la obra de Borges hacen hincapié en la temática de la escisión del yo como clave interpretativa (Woscoboinik 58-59, 88, 119; cf. Freud 23, 271-78), a partir no solo de obsesiones motivadas como los espejos y los dobles –“El otro”, “Agosto 25, 1983”, “Los teólogos”–, sino también en relación con el conflicto íntimo de dos linajes o de dos destinos –“El Sur”, “El Evangelio según Marcos”, “Poema conjetural”; cf. Piglia– y la deliberada postulación de dos Borges antagónicos, según se observa en textos emblemáticos del autor como “Borges y yo” de *El hacedor*. En muchas de estas manifestaciones textuales del problema, el conflicto o el clivaje identitario asume asimismo la forma de un choque entre armas y letras.

ella su verdadero ser: Kubin se construye como Roemerstadt, Hladik como el autor de *Los enemigos*, el hidalgo Alonso Quijano como el caballero don Quijote. En los tres casos, esos clivajes identitarios, esas generaciones de yoes alternativos suceden ante todo como realidades mentales, como consistencias meramente interiores, como construcciones subjetivas que no son convalidadas por el mundo exterior, no son reconocidas como válidas –Quijano/Quijote– o no son siquiera advertidas o percibidas –Kubin y Hladik–. Al tratarse, por último, de construcciones mentales, de realidades no empíricas sino cogitativas o internas que no encuentran correlato fáctico en el mundo exterior, tampoco hallarán correlato ni incardinación en el tiempo exterior de la progresividad lineal, y de ahí la circularidad del tiempo en *Los enemigos*, la detención de ese tiempo en “El milagro secreto”, y el ucronismo de don Quijote, que se manifiesta –cómica y trágicamente– en el choque del cristalizado tiempo arcaico subjetivo del personaje y el fluente tiempo actual objetivo del entorno mundano en que se mueve. Circularidad, atemporalidad, ucronismo, tres formas de anulación del tiempo progresivo como correlatos de una realidad subjetiva, interior, mental, y de la emergencia de una identidad proyectiva y construida desde esa pura subjetividad mental: son estos mecanismos paralelos, estrechamente ligados a la dialéctica de las armas y las letras y a su resolución irónica, los materiales del andamiaje semántico en los que se sustenta la íntima deuda de “El milagro secreto” –y en él, de *Los enemigos*– con el *Quijote*.

Javier Roberto González
CONICET/Universidad Católica Argentina
Academia Argentina de Letras

OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime. *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos, 1977.
- Balderston, Daniel. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- Benda, Julien. *La traición de los intelectuales*. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2008.
- Borges, Jorge Luis. “Ensayo de imparcialidad”. *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emecé, 1999. 28-30.
- . “Macedonio Fernández”. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Barcelona: Alianza, 1998. 75-90.
- . *Obras completas*. Edición crítica de Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. 3 vols. Buenos Aires: Emecé, 2009-2011.
- Bueno Pérez, María Lourdes. “La palabra como fuerza generadora de la realidad en Borges”. *Anuario de Estudios Filológicos* 21 (1998): 9-25.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición y notas de Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 1980.
- Fló, Juan, comp. *Contra Borges*. Buenos Aires: Galerna, 1978.
- Freud, Sigmund. “La escisión del yo en el proceso defensivo”. *Obras completas*. 2ª ed. Vol. 23. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1986. 271-78.
- Galasso, Norberto. *Jorge Luis Borges. Un intelectual en el laberinto semicolonial*. Buenos Aires: Colihue, 2012.
- Goloboff, Gerardo Mario. *Leer Borges*. 2ª ed. Buenos Aires: Ediciones Yuca, 1985.
- Lafforgue, Martín, comp. *Antiborges*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1999.
- Llull, Ramón. *Libro de la orden de caballería*. Barcelona: Visión Libros, 1985.
- Ludmer, Josefina. “¿Cómo salir de Borges?”. *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Comp. William Rowe, Claudio Canaparo y Annick Louis. Buenos Aires: Paidós, 2000. 289-300.

- Matamoro, Blas. *Jorge Luis Borges o el juego trascendente*. Buenos Aires: Peña Lillo Editor, 1971.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- Piglia, Ricardo. "Ideología y ficción en Borges". *Punto de Vista* 2.5 (1979): 3-6.
- Prieto, Adolfo. *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires: Letras Universitarias, 1954.
- Regalado, Antonio. "Le refus de l'histoire". *L'Herne. Jorge Luis Borges*. Paris: Lettres Modernes, 1964. 352-61.
- Scholem, Gershom. *La cábala y su simbolismo*. México D.F.: Siglo XXI, 1987.
- Sturrock, John. *Paper Tigers. The Ideal Fictions of Jorge Luis Borges*. Oxford, Clarendon Press, 1977.
- Waisman, Sergio. "El secreto de 'El milagro secreto': traducción y resistencia en la obra de Jaromír Hladík". *Variaciones Borges* 26 (2008): 113-24.
- Waldegaray, Marta Inés. "'La otra muerte' y 'El milagro secreto'. Relaciones entre literatura e historia". *Variaciones Borges* 17 (2004): 187-97.
- Woscoboinik, Julio. *El secreto de Borges. Indagación psicoanalítica de su obra*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1991.