Bertazza, Juan Pablo

Las huellas del Golem en "El milagro secreto" de Borges

Études romanes de Brno. 2022, vol. 43, iss. 2, pp. 115-127

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): https://doi.org/10.5817/ERB2022-2-7
Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.76964
License: CC BY-SA 4.0 International
Access Date: 28. 11. 2024
Version: 20221126

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts,
Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

ÉTUDES ROMANES DE BRNO 43/2022/2
HTTPS://DOI.ORG/10.5817/ERB2022-2-7

Las huellas del Golem en "El milagro secreto" de Borges

Traces of Golem in "El Milagro secreto" by Borges

Juan Pablo Bertazza [juanpablobertazza@gmail.com]
Univerzita Palackého v Olomouci, República Checa

Resumen
Este artículo se propone analizar la relación intertextual entre el relato de Borges "El milagro secreto" y la novela *El Golem* de Gustav Meyrink con el objetivo de comprender cómo incide en la construcción que realiza el autor argentino de la ciudad de Praga y en su propio posicionamiento en los debates de la sociedad argentina en el contexto de la Segunda Guerra Mundial.

Palabras clave
Guerra; historia; ficción; nazi; judío; cultura; política; Praga; golem

Abstract
This article aims to analyze the intertextual relationship between the short story "El Milagro Secreto" by Jorge Luis Borges and the novel *El Golem* by Gustav Meyrink in order to understand how this affects the Argentinean author's construction of Prague and also his own position on Argentinean society debates in the context of the Second World War.

Keywords
War; history; fiction; Nazi; Jew; culture; politics; Prague; golem

RECIBIDO 2021–11–30; **ACEPTADO** 2022–07–25

1. Algunas aproximaciones a Praga de la literatura argentina

Tal como argumenta Borges en uno de sus ensayos más trascendentes, la tradición de la literatura argentina no parece ser una cuestión local, sino que atañe al mismo universo. En ese sentido, hay varias obras literarias argentinas que remiten a distintos elementos de la cultura o la literatura checa como es el caso, por nombrar solo algunas, de los relatos "El candelabro de plata" (1961) de Abelardo Castillo, "El golem" de Juan-Jacobo Bajarlía (1969) o "El checoslovaco" (1982) de Alberto Laiseca, además de esa relevante escena de la novela *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia en la que se encuentran en una emblemática *kavárna* praguense el desertor Adolf Hitler y el joven artista Franz Kafka. En algunos de esos textos, sin embargo, la inclusión de "lo checoslovaco", dentro de la distinción aristotélica que retoma la imagología[1] entre "diferencia específica" y "género próximo", parece corresponder al segundo término. Es decir, tienden más a abordar una zona atravesada por distintas nacionalidades no tan diferenciadas (la del Centro y Este de Europa, por caso) que un conjunto de características concretas de un país en particular, en este caso Checoslovaquia. En otras palabras, la inclusión de personajes checoslovacos en relatos como "El candelabro de plata" de Abelardo Castillo y "El checoslovaco" de Alberto Laiseca parece estar en función de cierta búsqueda de verosimilitud (un inmigrante en un país de inmigrantes como es Argentina), pero sin desatender cierto toque de exotismo en tanto esos personajes no provienen de países cercanos a nivel cultural (como España o Italia) sino a un sector asociado con la "otra Europa", "lo eslavo". En ese sentido, podría decirse que no cambiaría sustancialmente su propuesta que la nacionalidad en cuestión, en lugar de checoslovaca, fuera húngara, polaca o incluso finlandesa como sucede con el protagonista de la novela *Op Oloop* (1934) de Juan Filloy quien, dicho sea de paso, también trabaja un personaje checoslovaco en su novela *Caterva* (1937). Por el contrario, si bien es cierto que su construcción de la ciudad de Praga tampoco resulta del todo ajena a la idea de exotismo, la locación en el relato "El milagro secreto" de Jorge Luis Borges no parece ser para nada azarosa ni fácilmente reemplazable por cualquier otra ciudad[2]. Y uno de los motivos de esa "necesidad" de ubicar el relato en las coordenadas de Praga tiene que ver, según analizaremos en este trabajo, con su intertextualidad respecto a ciertas tramas del escritor austríaco (aunque afincado durante muchos años en Praga) Gustav Meyrink y, en especial, de su novela *El Golem*, a la cual Jorge Luis Borges consideraba su obra capital, tal como explicita en una reseña sobre *El ángel de la ventana de Occidente* publicada en la revista *El Hogar*[3]. Existen varios trabajos que toman en cuenta el vínculo entre "El milagro secreto" de Borges y *El Golem* de Gustav Meyrink. Uno de los más destacados es el capítulo que Daniel Balderston le dedica a ese cuento en el libro *¿Fuera de contexto?,* que también es citado en

1 Disciplina que forma parte de las literaturas comparadas y se encarga de analizar los discursos literarios acerca de distintas nacionalidades.

2 A la misma conclusión llega Balderston en su libro ¿Fuera de contexto?, aunque en relación al cuento de Adolfo Bioy Casares "El otro laberinto" que, aunque sucede en Hungría, según el autor, "no hay una relación obvia entre los acontecimientos del cuento y la historia política de Hungría"; mientras que "El milagro secreto" "revela un apasionado interés en la suerte de Praga, destino que fue interpretado por Borges (acertadamente, como quedó demostrado más tarde) como presagio de la suerte que correría toda Europa" (Balderston 1996: 110).

3 "Libro extraordinariamente visual que combinaba graciosamente la mitología, la erótica, el turismo, el 'color local' de Praga, los sueños premonitorios, los sueños de vidas ajenas o anteriores, y hasta la realidad" (Borges 1986: 35–6).

el artículo "Borges y Praga" del hispanista checo František Vrhel[4]. Esos estudios también señalan con toda justicia los puntos de contacto de este relato con la obra de Kafka, empezando por las similitudes entre el autor de *El proceso* y el escritor Jaromir Hladík. Sin embargo, tratándose de un autor tan adepto a las relaciones intertextuales, consideramos que aun hace falta dar cuenta de algunos aspectos específicos en el marco de esa intertextualidad con Meyrink que pueden echar luz sobre la modalidad con la que Borges construye el escenario de la ciudad de Praga y, por ende, también sobre el relato y su contexto de aparición, que es prácticamente contemporáneo a los hechos históricos que aborda[5], cuando aún muchos detalles de la siniestra maquinaria del régimen nazi no formaban parte del conocimiento público.

2. Entre lo sombrío, lo gótico y lo fascinante

En este trabajo que se enmarca en una tesis doctoral sobre obras de la literatura argentina vinculadas a Praga y la cultura checa o checoslovaca en general tomo algunas herramientas teóricas de la imagología, rama de las literaturas comparadas que se encarga de analizar discursos referidos a distintas nacionalidades dentro de la literatura. En *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: a Critical Survey* se ofrece, en efecto, una definición del par centro/periferia que puede constituir una puerta de acceso interesante al relato que nos ocupa.

> El centro, cuando se lo valoriza positivamente, cuenta como lugar de refinamiento, progreso y dinamismo, en contraste con la imagen de la periferia en tanto estática, pasiva y atrasada. Por el contrario, cuando se lo valoriza negativamente el centro es lugar de decadencia, locura y desilusión, lo cual se opone a una valoración de la periferia como equilibrada, más cercana a la naturaleza y de cierta regeneración moral. (Beller y Leerssen 2007: 280[6])

Es interesante esa especie de relación dialéctica que se atribuye a estos conceptos porque, a priori, podría pensarse que "El milagro secreto" es un relato sobre el centro (Europa) que se escribe desde la periferia (Argentina). Sin embargo, las circunstancias históricas que se abordan en el texto (la invasión nazi en Praga, Checoslovaquia) parecen apuntar a la segunda parte de la cita que entiende el centro como un potencial sitio de conflicto y destrucción en contraste con la relativa calma que posibilita la periferia justamente por su distancia del centro. Por otro lado, en cierto sentido, habría en este caso un pequeño "margen de poder" de la periferia que implica el hecho de "decidirse" por algunos de los bandos; lo cual, en efecto, marca decididamente el contexto de publicación del relato en una revista que, en general, como dice Balderston (1996: 108), y más allá de ciertos matices, mostró una orientación antifascista.

4 En ese artículo Vrhl repasa las principales interpretaciones que tuvo el relato y al reconocer la influencia de Meyrink, menciona algunos de los elementos que son analizados en este trabajo, aunque agrega: "no estoy seguro de si Praga es "first and foremost" un culturema meyrinkiano más que un culturema kafkiano".

5 "El milagro secreto" apareció, por primera vez, en febrero de 1943 en la *Revista Sur* (número 101, 13–20) y al año siguiente fue incluido en el libro *Ficciones*.

6 Las traducciones de todas las citas del inglés son mías.

Otro concepto muy trabajado por la imagología que puede ser útil en la lectura de "El milagro secreto" es la idea de "exotismo". Joep Leerssen ofrece al respecto una definición que se ajusta perfectamente a este relato.

> Lugar exótico es donde las leyes de la normalidad, el realismo y lo mundano se suspenden en favor de lo extraño, distinto e impredecible dando lugar, a veces, a eventos mágicos o sobrenaturales. (Beller y Leerssen 2007: 325).

Como veremos, el exotismo aparece en este cuento totalmente mediado por las lecturas de Borges, y en especial la de *El Golem*, la primera novela de Gustav Meyrink. En ese sentido, también parecen estar refiriéndose a este cuento de Borges Joep Leersen y Carlos Reijnen cuando resumen la producción de imágenes que inspiró la capital checa entre los siglos XIX y XX.

> Durante el siglo XIX Praga obtuvo la reputación literaria de una ciudad medieval, gótica, oscura y encantadora, teñida de un exotismo eslavo, centroeuropeo. Esa imagen persistiría durante el siglo XX (incluso en las novelas de espías de la Guerra Fría y la década del noventa), al ser difundida por *El Golem* (2015) de Gustav Meyrink y la asociación de la ciudad con Franz Kafka. (Beller y Leerssen 2007: 137)

Esa caracterización de Praga entre lo sombrío, lo gótico y lo fascinante, teñida de cierto exotismo eslavo, pueden ser útiles para pensar "El milagro secreto" de Borges, relato en el que Praga funciona como un escenario acorde a esa eventual suspensión de la realidad y el tiempo que coincide con la ejecución de su protagonista que, dicho sea de paso, al día de hoy, también resulta mucho más cinematográfica que real, teniendo en cuenta los métodos de la muerte nazis. A propósito de esa suspensión, está claro que el texto de Borges y la novela de Meyrink, aun cuando están ambientados en la misma ciudad, presentan diferencias importantes en lo que hace a su inclusión en el género fantástico. De hecho, es interesante que, mientras "El milagro secreto" parece adecuarse relativamente bien a la tan citada como también criticada definición de lo fantástico propuesta por Todorov, *El golem* formaría parte de los relatos que, según David Roas, quedarían afuera de "esa categoría evanescente definida por la percepción ambigua que el lector implícito tiene de los acontecimientos relatados, y que éste comparte con el narrador o con alguno de los personajes" (Roas 2001: 16). En efecto, en el relato de Borges nunca termina de desarmarse la duda que, de acuerdo a Todorov, oscila entre una explicación natural y una sobrenatural. Incluso teniendo en cuenta la proliferación de sueños (entre ellos, uno que nos va a interesar especialmente) y algunas sospechosas aclaraciones como, por ejemplo: "lo mataría el plomo alemán, en la hora determinada, pero *en su mente* un año transcurriría entre la orden y la ejecución de la orden" (Borges 1996: 512, el subrayado es mío), la indefinición se mantiene aun en la frase final del relato, en la que si bien la exactitud del "murió el 29 de marzo, a las nueve y dos minutos de la mañana" (Borges 1996: 513) podría hacernos decidir por la explicación natural, la omisión del año no hace más que mantener la posibilidad de lo sobrenatural, es decir, que el milagro realmente haya ocurrido. Por el contrario, más allá de sus diferencias de registro, la novela de Meyrink se acerca mucho a lo que, en su crítica a la definición de Todorov, argumenta Roas respecto a *Drácula*: "ambientada en una Inglaterra victoriana retratada en todos

sus detalles, sólo aparece un elemento imposible, el vampiro, que irrumpe en dicha realidad, provocando la ruptura de la misma" (Roas 2001: 17). Ese único elemento sobrenatural que es el vampiro le alcanza a la novela de Bram Stoker para sustraerse a la definición de Todorov, aun cuando el escenario resulte absolutamente reconocible. Lo mismo ocurre en el caso de *El golem*, no solo porque, a pesar del enorme extrañamiento que recorre toda la novela, se termine aceptando la aparición cada treinta y tres años de la creatura del rabino Löw, sino, sobre todo, por lo que sucede al principio de la obra, cuando el protagonista, al tomar por error el sombrero de un desconocido, termina asumiendo su personalidad.

Hecha esta aclaración, la manera en que interviene *El Golem* en "El milagro secreto" remite a la ya clásica idea de intertextualidad trabajada por Julia Kristeva en *Semiótica*.

> Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble. (Kristeva 1978: 190).

En este artículo intentaremos ver, entonces, hasta qué punto, bajo qué modalidades y con qué consecuencias "El milagro secreto" de Borges dialoga con *El Golem* de Gustav Meyrink.

3. Las huellas del Golem en la Praga de Borges

En el prólogo a la edición de *El cardenal Napellus* de Gustav Meyrink que incluyó en la colección de literatura fantástica La Biblioteca de Babel, Jorge Luis Borges explica en detalle las circunstancias que lo llevaron a leer *El Golem* en su idioma original.

> Poco después, la baronesa Helene von Stummer, de Praga, cuya muerte no ha borrado en nuestra memoria su tímida sonrisa, me dio un ejemplar de un libro reciente, de índole fantástica, que había logrado, increíblemente, distraer la atención de un vasto público, harto de las vicisitudes bélicas. Era *El Golem* de Gustav Meyrink. Su ostensible tema era el ghetto. (Borges 1987: 5)

Teniendo en cuenta el objetivo de nuestro trabajo, no debería pasar desapercibida la mención a la ciudad de origen de la baronesa que le facilitó a Borges un ejemplar de esa obra publicada en 1915. Desde entonces, como las propias apariciones del Golem cada treinta y tres años, la novela ha sido abordada de diversas formas en la obra de Borges: le dedica, por ejemplo, una reseña en la revista *El Hogar* del 16 de octubre de 1936 y un prólogo a una edición de 1985, inspiró la incorporación del Golem en *El libro de los seres imaginarios* (1957) como así también de su célebre poema "El golem", escrito en 1958 e incluido en su obra *El otro, el mismo* (1964), y hasta menciona también la novela en su autobiografía (1970).

> También logré leer la novela *El Golem* de Meyrink. (en 1969, cuando estuve en Israel, hablé de la leyenda bohemia del Golem con Gershom Sholem, un destacado estudioso del misticismo judío, cuyo nombre ya había usado dos veces como única rima posible en un poema que escribí sobre el Golem). (Borges 1970: 204)

Asimismo, la novela y su autor se mencionan de un modo muy particular en el relato "Guayaquil", publicado en *El informe de Brodie* (1970). En medio de su disputa por trabajar con una serie de cartas inéditas de Simón Bolívar que podrían arrojar luz sobre su famosa pero enigmática entrevista en Guayaquil con San Martín, tanto el protagonista argentino como el checo Zimmermann parecen condensar las opiniones del propio autor: cuando el primero establece una curiosa relación de causa consecuencia al imaginarse Praga, donde nunca ha estado, como una ciudad extraña porque "el primer libro en alemán que leí fue la novela *El Golem* de Meyrink", (Borges 1996: 442), Zimmermann le responde que "es el único libro de Meyrink que merece el recuerdo" (Borges 1996: 442). Por otro lado, y aunque sin referencias explícitas a la novela, la temática aparece también en "Las ruinas circulares". Asimismo, lo que no suele tenerse tan en cuenta es que su gran amigo escritor, Adolfo Bioy Casares, con quien por supuesto compartieron infinidad de charlas sobre literatura, menciona al autor de *El Golem* en el único epígrafe de su cuento "El perjurio de la nieve": "*Entre las obras de Gustav Meyrink recordaremos el fragmento que se titula* El rey secreto del mundo" (Bioy Casares 2012: 296). Lo curioso es que no solo no existe esa obra mencionada sino que además la cita es atribuida al autor apócrifo Ulrich Spiegelhalter. Sin embargo, donde más importancia adquiere la presencia intertextual de *El Golem* de Gustav Meyrink es en el relato de Jorge Luis Borges "El milagro secreto". En el completo análisis que hace de la significación oculta detrás de los nombres de los personajes de ese cuento, Daniel Balderston (1996) observa que el del protagonista, Jaromir, responde a un personaje secundario de la novela *El Golem* de Gustav Meyrink. Pero la relación con el autor de *El rostro verde* se advierte, sobre todo, en la forma en que Borges construye el escenario de la ciudad de Praga, a partir de una atmósfera entre onírica y asfixiante. En efecto, la construcción del escenario praguense en el cuento de Borges parece responder más a referencias culturales que geográficas, incluso cuando se mencionan algunos sitios concretos de Praga (ciudad que, al igual que el personaje de "Guayaquil", Borges nunca visitó). Por ejemplo, como ya detectó también Daniel Balderston, la mención de la calle Zeltnergasse en alemán constituye no solo una alusión a una de las casas donde vivió Franz Kafka en la Plaza de la Ciudad Vieja sino también un anacronismo: en la fatídica fecha en la que transcurre el cuento, la nomenclatura de las calles hacía años que estaba en checo y ya no en alemán. Entre las pocas referencias concretas a la ciudad de Praga en este relato, dos refieren a bibliotecas (una es la del Clementinum y la otra la ubica Borges en el Castillo, en el contexto del drama en verso de Jaromír Hladík). Algo similar ocurre con la religión que tiene una presencia muy fuerte en el relato, aunque casi exclusivamente como referencia cultural y no teológica. En "El milagro secreto" aparecen representadas, en efecto, las tres grandes religiones monoteístas: el judaísmo, a través del escritor Hladík cuyos múltiples vínculos no solo familiares sino también intelectuales con esa religión (es, entre otras cosas, el traductor del Séfer Yetzirah, principal fuente del esoterismo judío[7]) lo condenan al fusilamiento; el islamismo por la presencia en el epígrafe de una cita de *El Corán* que adelanta la temática del tiempo; y el cristianismo como consecuencia de la inclusión del Clementinum, la biblioteca nacional checa fundada por la orden jesuita. Curiosamente algo muy similar advierte Alazraki respecto a la utilización del zahir del islamismo, el aleph del judaísmo y la bhavacakra del hinduismo en algunas de sus ficciones: "ha utilizado tres símbolos panteístas de tres religiones diferentes para representar en

7 Considerado, en numerosas leyendas y estudios, un elemento clave en la supuesta creación del Golem.

ellos el microcosmo universal, dando, así, realidad literaria a la noción del panteísmo que dice que cualquier cosa es todas las cosas y cualquier cosa es el mundo" (Alazraki 1968: 78). Concluye Alazraki que eso se debe a que su interés y estimación por esas doctrinas reside en el valor estético o de maravilla que encierran. Eso mismo explica el hecho de que todos esos elementos en "El milagro secreto" aparezcan despojados de su distintivo religioso-político y respondan más bien a una intención puramente intelectual, cultural o incluso de índole mística, en sintonía con lo que afirma también Saúl Sosnowski: "el interés de Borges por la Cábala no indica, de ningún modo, una predilección religiosa ni filosófica […], radica en el artificio del idioma, en los procesos hermenéuticos que reflejan realidades que pueden o no ser arbitrarias pero que satisfacen la imaginación del creador" (Sosnowski 2020: 21). El propio Borges declaró en varias entrevistas[8] que desconocía el hebreo y que su conocimiento básico de la Cábala se lo debe a Gershom Scholem, a quien además nombra en su célebre poema. Sin embargo, lo interesante y paradójico es que mediante esa aparente "desideologización", como ya veremos, Borges no deja de tomar una postura política. Mientras tanto, digamos que esa misma "desideologización" de los símbolos religiosos la desarrolla Meyrink en *El Golem,* donde las raíces judías de la leyenda, aun con la fuerte presencia que tiene en la novela el gueto (que, sin embargo, se describe sin ningún tipo de conmiseración) parecen desdibujarse en aras de un misticismo vinculado con esa figura tan revulsiva como esquiva que parece alimentarse también de las teosofías y filosofías orientales que tanto interesaban a Meyrink[9] tal como demuestran, por ejemplo, algunas recurrentes descripciones físicas de la creatura.

> Y a un costado se abría una habitación en la que estaba sentado un hombre, con hebillas de plata en los zapatos, de aspecto raro como no he visto jamás: el rostro amarillo y los ojos oblicuos. Estaba inclinado hacia adelante y parecía esperar algo. (Meyrink 1998: 249)

Partiendo de las ideas de Bajtín, Kristeva entiende que la estructura carnavalesca o lo dialógico se reconoce cuando no están bien delimitadas las fronteras entre el escenario y el aforo, entre el significante y el significado. En ese terreno favorable a la intertextualidad en que dos textos se contradicen y relativizan entre sí es que, según Kristeva, el actor se convierte también en espectador, es decir, resulta aniquilado, pierde su conciencia de persona y se desdobla entre sujeto y máscara. Esa misma característica puede advertirse ya al inicio del relato de Borges a partir de una intertextualidad con la novela de Meyrink que tiene que ver con el juego del ajedrez.

> La noche del catorce de marzo de 1939, en un departamento de la Zeltnergasse de Praga, Jaromir Hladík, autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos*, de una *Vindicación de la eternidad* y de un examen de las indirectas fuentes judías de Jakob Boehme, soñó con un largo ajedrez. No lo disputaban dos individuos sino dos familias ilustres; la partida había sido entablada hace muchos siglos; nadie era capaz de nombrar el olvidado premio, pero se murmuraba que era enorme y quizá infinito. (Borges 1996: 508)

8 Entre ellas, la que le concedió al propio Sosnowski y aparece incluida como apéndice de su libro.

9 En muchos de sus relatos y ensayos hay múltiples referencias a elementos tan diversos como el yoga, el hachís y el budismo tibetano.

En *El Golem* aparece precisamente el motivo de una gran partida de ajedrez, en este caso no a manera de sueño pero sí en la atmósfera onírica del gueto y también como símbolo de una violenta pelea entre dos familias: la del estudiante de medicina Charousek y la del chamarilero Aarón Wassertrum cuyo hijo oculista, el doctor Wassory, estafaba a los pacientes aplicándoles la costosa operación de la iridectomía, con el objetivo de liberarlos de una grave enfermedad, el glaucoma, que en realidad no padecen. Tras enterarse de la siniestra práctica del oculista, Charousek logra desenmascararlo mediante la figura de otro médico, el joven doctor alemán Savioli, a quien, como él mismo explica, utiliza a manera de herramienta o, mejor dicho, pieza: "Ya sabe, como… como si se jugara al ajedrez". A partir de esa mención concreta, el ajedrez se convierte, en efecto, en un verdadero campo de batalla[10] en el que gravitan tanto el odio de Charousek como la sospecha por parte de ese padre, que intenta vengar el suicidio de su hijo, de que tuvo que haber intervenido en "el juego" alguien cercano, a tal punto que el estudiante está prácticamente convencido de que, tarde o temprano, lo va a descubrir.

> También he estudiado esa partida de ajedrez hasta el último movimiento. En esta ocasión será un gambito de alfil. No hay una sola jugada hasta el amargo final contra la que yo no tuviera una réplica fatídica. Le digo que quien se aventure conmigo en tal gambito quedará colgado por los aires como una marioneta desamparada de sus delicados hilos, de los hilos de los que yo tiro, escúcheme bien, de los que yo tiro, y se acabó su libre albedrío. (Meyrink 1998: 35)

La semejanza con el sueño de Hladík en el que la partida de ajedrez no la disputan dos individuos sino dos familias, no se limita a esa cita[11]. Más adelante, en el marco del diálogo entre Charousek y Pernath, el estudiante hace referencia al entorno familiar del perverso oculista cuando le cuenta al tallador de piedras todo lo que habría podido haber hecho el oftalmólogo si él no lo hubiera detenido.

> Habría seguido haciendo las suyas hasta bien avanzada la vejez, para, finalmente, disfrutar del ocaso de su vida cual honorable patriarca en el círculo de sus seres queridos, condecorado con altos honores, modelo para generaciones venideras, hasta… hasta que por fin también él hubiera estirado la pata. (Meyrink 1998: 40)

Ahora bien, la intertextualidad no solo remite al contenido (la partida de ajedrez como símbolo de una disputa entre dos familias) sino que también constituye, en ambos casos, un elemento dialógico debido a la fusión de los planos reales y oníricos ejerciendo, en ambas historias, una función anticipatoria muy semejante. En "El milagro secreto" ese sueño que tiene Hladík, en el

10 "¡Todo, todo en este mundo es como un juego de ajedrez, maestro Pernath!" pos 1299; "¡Eso es lo que en el lenguaje del ajedrez llamamos jugada obligada, querido maestro Pernath! Lo que siguió a continuación fue otra vez una jugada obligada[…] un movimiento obligado tras otro". Pos 1317

11 En el cuento Guayaquil, el personaje del historiador argentino refiere que una escena muy similar ocurre también en el libro *Mabinogion*, en la que "dos reyes juegan al ajedrez en lo alto de un cerro, mientras abajo sus guerreros combaten" (442). No deja de ser interesante que, como ya vimos, en ese mismo cuento se habla de El golem de Meyrink. Pero, además, el Mabinogion es uno de los más importantes exponentes de la literatura celta mientras que el término Bohemia, al parecer, proviene justamente de una de las tribus celtas que habitaron el terreno donde actualmente se encuentra República Checa incluso antes que los eslavos.

que no falta una referencia al tiempo con la presencia intimidante de los relojes, anticipa no solo el inmediato arribo de las tropas nazis para invadir Praga sino también lo que será su posterior ejecución y ese año de gracia y relojes detenidos que Dios le concede para concluir su drama. En el caso de *El Golem*, la conversación con el estudiante Charousek provoca en Pernath un impacto tan fuerte que, al principio, intenta tomarla con escepticismo y hasta decide distender el clima con chistes, pero rápidamente se convence de que lo que dice es totalmente cierto y, por ende, tiene un impacto directo en lo que va a ocurrir después, es decir, en el casi inefable encuentro con esa figura legendaria que, en algún punto, funciona como su propio alter ego.

> Tuve la sensación de que sí, que sí, que tenía razón, que no estaba delirando: es el fantasma intocable del delito el que se desliza día y noche por esas calles tratando de materializarse. Está en el aire y no lo vemos. De repente, se precipita sobre un alma humana, no lo presentimos, aquí, allí, y antes de que podamos darnos cuenta ha perdido su forma y hace ya tiempo que ha pasado de largo. Y a nosotros solo nos llegan oscuras palabras sobre algún suceso terrible. (Meyrink 1998: 42)

Entonces, tanto en el relato de Borges como en la novela de Meyrink el sueño de Hladík y el discurso alucinado de Charousek tienen consecuencias tangibles en la realidad y, en consecuencia, tal como apuntaba Kristeva, se empiezan a difuminar las fronteras.

Así, el escenario del carnaval, en que no existen ni la "rampa" ni la "sala", es escenario y vida, juego y sueño, discurso y espectáculo; es, con todo ello, la proposición del único espacio en el que el lenguaje escapa a la linealidad (a la ley) (Kristeva 1978: 209).

En ese contexto de no linealidad y mundos que se bifurcan puede entenderse esa curiosa aclaración entre paréntesis que se hace en "El milagro secreto" respecto a que Hladík "preconizaba el verso, porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte"[12]. Tal como notó Balderston[13], si Hladík tiene esa preocupación es porque, en efecto, y en sintonía con lo explicado por Kristeva, las fronteras entre el referente y la realidad ya están confundidas. Y ese es, por lo tanto, un primer elemento que nos puede llevar a la idea de que, aun de forma muy sutil (es decir, poco documental, literaria y, en definitiva, fiel a su estilo), Borges tal vez ofrezca una postura bastante explícita en este relato respecto a los hechos históricos que refiere. Ahora bien, así como esa intertextualidad con *El Golem* se advierte ya al inicio del cuento de Borges, también parece haber otro vínculo interesante con la obra de Meyrink en un momento crucial del relato en el que se anuncia y confirma ese milagro secreto del título que le es concedido al escritor para poder terminar su obra. Se trata, en este caso, de un sueño que tiene lugar en el Clementinum de Praga. Luego de abrir al azar un atlas que acaba de devolver un usuario de la biblioteca, y tras consultarle al bibliotecario ciego, Hladík encuentra a Dios en el texto que acompaña un mapa de la India. Más allá de completar con esa referencia el cosmopolitismo del cuento, la pregunta sería por qué ese umbral a lo divino está representado, precisamente, por la India y no cualquier otro país. Una posible respuesta señala nuevamente a Meyrink, aunque en este caso no tanto a su novela *El Golem* sino a uno de sus relatos: "La ciudad misteriosa", donde Meyrink hace alusión

12 Borges (1971: 169).

13 "El comentario es paradójico ya que su eficacia depende de la necesaria intrusión de la realidad en el arte" (Balderston 1996: 108).

a una primera fundación de Praga muy anterior a la que se atribuye a la princesa Libuše que no corresponde a la dinastía de los Premislitas sino a Sat Bhau, una hermandad de siete monjes asiáticos que se establecieron en una roca a la orilla izquierda del Moldava, donde actualmente se levanta el Castillo de Praga. Lo interesante, en relación con el relato de Borges, es precisamente la otra ciudad cuya fundación le atribuye también Meyrink a esta hermandad asiática. No solo porque coincide con el país del atlas que encuentra Hladík en el Clementinum sino también por el elemento en común que tiene con la propia ciudad de Praga.

> Es extraño que —como posteriormente supe— la saga de los siete monjes emigrantes esté relacionada con la ciudad india de Allahabad. Allahabad lleva un segundo nombre: Praga, y como Praha (la denominación checa) significa en alemán "umbral". (Meyrink 1976: 89)

Está claro que Borges leyó varias obras de Meyrink además de *El Golem*, como se trasluce en su breve biografía publicada el 29 de abril de 1938 en *El Hogar* pero, además, esta fundación mítica de la hermandad asiática recuerda bastante a la de "J.H. Obereit visita el país de los decoradores del tiempo", cuento de Meyrink incluido en su libro *Murciélagos* que, además de abrir el volumen de *El Cardenal Napellus*, motivó un curioso intercambio epistolar de Borges con el autor austríaco[14]. Esa orden, muy similar a la anterior, en este caso lleva el nombre de Hermanos Filadélficos, se remonta al antiguo Egipto y se dice que ha sido fundada por Hermes Trismegisto. Pero, más importante aún, la antigua y enigmática fundación praguense de los Hermanos asiáticos aparece también en *El Golem*, vinculada a la leyenda de la casa de la última farola,[15] que es el nombre con el que el propio Meyrink bautizó a una de las últimas residencias que habitó una vez que dejó Praga, en la pequeña ciudad alemana de Starnberg, donde está enterrado.

> Según una vieja leyenda, hay en la calle de los Alquimistas una casa que solo es visible los días de niebla, y además, para los mimados de la Fortuna […]. Cuando se pasa delante de ella de día no se ve más que una gran piedra gris […]. Se cuenta que bajo esa piedra se encuentra un tesoro inmenso, que habría sido colocado por la orden de los "Hermanos asiáticos" —supuestos fundadores de Praga— como basamento de una casa que un día será habitada por un hombre, o más bien un hermafrodita. (Meyrink 1998: 192–3)

Bajo esta óptica, el escritor sentenciado a muerte podría pensarse, en realidad, como un privilegiado, un elegido, o, en términos de Meyrink, un mimado por la Fortuna en el sentido de que es capaz de trascender ese umbral asociado, etimológicamente, tanto a Praga como a la ciudad india de Allahabad (conocida también como Prayagraj o Prayag) que le permite, después de todo, cumplir un deseo tan insistente como entrañable: realizarse como escritor aun cuando eso signifique una hazaña sin testigos. Algo similar advierte Sosnowski que le sucede a Tzinacán en "La escritura del Dios": "el logro de Tzinacán solo tiene sentido en cuanto a su voluntad

14 "Éste me contestó con una carta en la que, a través de su desconocimiento de nuestro idioma, ponderaba mi traducción. Me envió asimismo su retrato. No olvidaré los finos rasgos del rostro envejecido y doliente, el bigote caído y el vago parecido con nuestro Macedonio Fernández". (Borges 1987: 6)

15 Ubicada en el emblemático callejón dorado del Castillo de Praga, ocultaría esa piedra fundamental de Praga que antiguamente colocó esa misma orden asiática.

individual, siendo que para Borges la exaltación del individuo es una meta y, quizá, la de mayor alcance; para el cabalista éste será un paso clave para establecer una nueva relación entre él, Dios y el pueblo" (Sosnowski 2020: 57).

Al escritor de "El milagro secreto", a diferencia de lo que ocurre con los cabalistas, también lo mueve el objetivo individual de concluir la que se supone es su mejor obra, pero ese mismo afán lo dejará a un paso de la unión mística con Dios. Nuevamente, tenemos el elemento religioso que, lejos de resultar exacto y ortodoxo en su utilización, parece estar en función de la propia trama narrativa, del asombro y la posibilidad del fantástico, lo cual, por supuesto, no implica para nada subestimar ese mismo componente religioso. En su *Autobiografía*, Borges afirmaba que, ya desde su época ginebrina, "siempre me interesó la cultura judía, que considero un elemento intrínseco de la llamada civilización occidental" (Borges 1999: 148). Y el hecho de que su relato "El milagro secreto" tome como protagonista a un escritor judío y dialogue tanto con una novela de temática en parte judía como es *El Golem* de Meyrink genera el efecto paradójico de que, aun "despolitizando" todos los elementos religiosos y hasta minimizando la crueldad nazi (el verdugo es capaz incluso de ofrecer un cigarrillo a su víctima), Borges logra hacer explícita su postura política acerca de lo que significaría que esa tradición cultural resultara eliminada. Es decir, se trata de un mismo movimiento que parece tener dos caras: en primer lugar, como veíamos antes, Borges utiliza elementos y doctrinas despojados de su significado más ortodoxo en función de un uso imaginativo que potencia la narración. Pero, al mismo tiempo, la puesta en escena del poder artístico que detentan esos mismos elementos no puede dejar de tener una consecuencia política: lejos de ser casuales, parecen indicar algo (o mucho) acerca de la cultura de la que provienen, en especial en un contexto político de semejante amenaza.

En otro pasaje de su prólogo a *Cardenal Napellus,* Borges vuelve a elogiar con un gran despliegue retórico la primera novela de Meyrink.

> Gustav Meyrink hizo uso de la leyenda, cuyos pormenores detalla, para esa inolvidable novela que reúne el ámbito onírico de *Alicia detrás del espejo* con un palpable horror que no he olvidado al cabo de los años. Hay, por ejemplo, sueños soñados por otros sueños, pesadillas perdidas en el centro de otras pesadillas. (Borges 1987: 5)

Esa última frase que también utiliza en forma casi idéntica en el prólogo a la propia novela *El Golem*[16], fácilmente asociable a los laberínticos y sucios pasillos del gueto judío de Praga (el principal escenario de la novela), también podría pensarse como una especie de metáfora de la intertextualidad que Borges pone en práctica en su relato. Es decir, las pesadillas literarias que remiten a las pesadillas extraliterarias. Aunque, por supuesto, las citas a Meyrink y, en especial, a su novela *El Golem* no son las únicas en este cuento de Borges que, por supuesto, también remiten a la figura de Kafka, da toda la impresión de que algunos préstamos y motivos de aquella exitosa primera novela de Meyrink le permiten al autor argentino construir una Praga literaria para luego, desde ahí, en ese clima de "irrealidad" que Hladík atribuye al verso, en el momento más inesperado y literario, referirse a ese convulsionado contexto histórico, un gesto que, tal como apunta Balderston, muchos críticos con frecuencia decidieron negarle, obnubilados por el brillo

16 "Como en el caso de Lewis Caroll, la ficción está hecha de sueños que encierran otros sueños" (Borges 1985: 3).

de sus densos universos literarios. Así como en su "Ensayo sobre la imparcialidad", publicado también en la revista *Sur* (en el número 61, correspondiente al mes de octubre de 1939), Borges hizo explicita su postura respecto a la guerra,[17] no sería descabellado pensar que en "El milagro secreto" hace ver a muchos de sus compatriotas de manera sutil (universal, cultural, literaria) los peligros de ese régimen nazi al que parecen mostrar cierta simpatía. Sin ir más lejos, él mismo revela en su *Autobiografía* la supuesta razón por la que, tras la llegada al poder del peronismo, fue "ascendido" al cargo de inspector de aves y conejos en los mercados: "Bueno -contestó el empleado– usted fue partidario de los aliados durante la guerra. Entonces, ¿qué pretende?" (Borges 1997: 112). Tampoco es un dato menor que Borges haya lanzado ese mensaje no tan cifrado de "El milagro secreto" prácticamente al calor de los mismos acontecimientos que narra, cuya vertiginosidad, entre otras cosas, mantuvo un velo de ignorancia sobre algunos elementos escabrosos que el tiempo se encargaría de revelar.

4. Un milagro secreto, un mensaje evidente (conclusiones)

La idea borgeana de que la tradición argentina es universal disloca un tanto las rígidas concepciones de lo que suele entenderse como "centro" y "periferia", en el sentido de que ningún tema sería ajeno a la literatura argentina. En sintonía con lo anterior, está claro que la obra de Borges está compuesta, en gran medida, de citas y referencias literarias. En el caso puntual de "El milagro secreto", vimos que la intertextualidad que, a varios niveles, construye con la novela *El Golem* de Meyrink incide directamente en la configuración literaria y anacrónica de la ciudad de Praga y apunta a mostrar, junto a otras referencias literarias como las de Kafka, una especie de advertencia en clave, aunque no por eso poco evidente, contra la actitud antisemita de algunos sectores de la población argentina. Lo interesante es que ese diálogo que establece "El milagro secreto" con la novela publicada en 1915, de la que Borges destaca sobre todo su propuesta fantástica en medio de las discusiones bélicas de la época, consigue un poco el efecto contrario: sumir al lector en un universo plagado de referencias literarias, culturales y fantásticas para, desde ahí, desde esa "irrealidad" que Hladík encontraba en la utilización del verso, dar cuenta del contexto histórico de la Segunda Guerra Mundial y hasta volver a sugerir, en algún punto, la postura que el escritor argentino ya había hecho explícita en el ensayo de 1939.

17 "Yo abomino, precisamente, de Hitler porque no comparte mi fe en el pueblo alemán; porque juzga que para desquitarse de 1918, no hay otra pedagogía que la barbarie, ni mejor estímulo que los campos de concentración […] Es posible que una derrota alemana sea la ruina de Alemania; es indiscutible que su victoria sería la ruina y el envilecimiento del orbe […] Espero que los años nos traerán la venturosa aniquilación de Adolf Hitler, hijo atroz de Versalles" (Borges 1999: 20).

Referencias bibliográficas

AA.VV. (2019). *Borges, el judaísmo e Israel*. Buenos Aires: CIDiCSeF.

Alazraki, J. (1968). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borge*s. Madrid: Gredos.

Balderston, D. (1996). *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Beller, M.; & Leerssen, J. (2007). *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: a Critical Survey*. Amsterdam: Rodopi.

Binder, H. (2009). *Gustav Meyrink. Ein Leben im Bann der Magie*. Praga: Vitalis.

Bioy Casares, A. (2012). Obra completa I (1940–1958). Buenos Aires: Emecé.

Borges, J. L. (1997). *Autobiografía 1899–1970*. Buenos Aires: El Ateneo.

————. (1999). La Guerra, ensayo de imparcialidad. In *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé.

————. (1996). *Obras completas I (1923–1949)*. Buenos Aires: Emecé.

————. (1996). *Obras completas II (1952–1972)*. Buenos Aires: Emecé.

————. (1987). Prólogo. In *El cardenal Napellus*. Madrid: Siruela.

————. (1985). Prólogo. In *El Golem*. Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones.

————. (1986). *Textos cautivos*. Barcelona: Tusquets.

Kristeva, J. (1978). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.

Meyrink, G. (1998). *El Golem*. Trad. A. Laurent. Barcelona: Fontana.

————. (1976). *La casa de la última farola. (Tomo I: Relatos)*. Trad. M. González de Buitrago. Madrid: Ediciones Felmar.

Mitchell, M. (2008). *VIVO: The Life of Gustav Meyrink*. Sawtry: Dedalus.

Sosnowski, S. (2020). *Borges y la Cábala*. Buenos Aires: Modesto rimba.

This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.