

BORGES Y POE: LA SOMBRA DE “THE OVAL PORTRAIT” EN “EL MILAGRO SECRETO”

Victoria Pineda

Para Adrián López Menaya

La muerte y la locura fueron los símbolos de que [Poe] se valió para comunicar su horror de la vida; en sus libros tuvo que simular que vivir es hermoso y que lo atroz es la destrucción de la vida, por obra de la muerte y de la locura.

–J. L. Borges, “Edgar Allan Poe”

Écrire, c’est se livrer à la fascination de l’absence du temps

–M. Blanchot, *L’Espace littéraire*

Todo lo que yo he hecho está en Poe, Stevenson, Wells, Chesterton y algún otro”, dijo una vez Jorge Luis Borges (Irby 37-38). Esta confesión, así como la presencia explícita de Edgar Allan Poe en varios de los escritos –narrativos y poéticos– de Borges, y también las páginas que éste le dedicó en su obra crítica, me eximirán de tener que justificar *a priori* unos vínculos ciertos que, por otra parte, han sido suficientemente subrayados por los estudiosos.¹ Con

1 Rodríguez Guerrero-Strachan ha estudiado minuciosamente la presencia de Poe en la obra crítica de Borges, la cual se alarga durante cincuenta años, desde una relativamente temprana reseña (1937) hasta el prólogo para una antología de cuentos (1985).

el camino así allanado, intentaré sugerir aquí una manifestación de esas relaciones entre ambos escritores que, según creo, ha pasado inadvertida hasta el momento. Trataré de mostrar cómo la “sombra” de uno de los cuentos de Poe, “The Oval Portrait” (1842, como “Life in Death”), se proyecta sobre uno de los relatos de Borges, “El milagro secreto” (1943). Más que una búsqueda de fuentes o intertextualidades –o además de ella– este trabajo persigue ahondar en las posibilidades interpretativas del cuento de Borges, pero –en un giro parecido al de “Kafka y sus precursores”– también en las de Poe.

[“El milagro secreto”] comienza en Praga el 14 de marzo de 1939, día de la invasión nazi. El poeta Jaromir Hladík sueña con una partida de ajedrez, aunque en el sueño ha olvidado las reglas del juego. Despierta con el ruido de los tanques. Cinco días después es arrestado por judío y judaizante, por ciertos libros publicados, y por haber suscrito un manifiesto contra el *Anschluss* [‘anexión’]. Se le condena a muerte y se fija el veintinueve de marzo a las nueve a.m. como fecha de su ejecución. El día de su muerte, frente al pelotón de fusilamiento, Hladík pide a Dios un año de vida para terminar el drama [titulado *Los enemigos*] que viene escribiendo. El tiempo se congela segundos antes de las nueve. Inmóvil frente a las armas de sus ejecutores, Hladík tiene un año de tiempo privado, sólo reconocible por él mismo, en el cual acabará de componer su obra mentalmente. Cumplido el año, las balas vuelan inexorables contra él y lo matan. Son las nueve y dos minutos de la mañana del día fijado. (Faverón-Patriau 58, con un pequeño error en la cronología: la súplica de Hladík a Dios tiene lugar antes del día de su ejecución)

El tema judío y las relaciones entre historia y ficción presentes en el relato han despertado el interés de los críticos;² pero sin duda lo que más ha seducido a estudiosos y lectores en general ha sido el elemento “fantástico”

La persona o la obra de Poe aparecen, por ejemplo, en los textos “El arte narrativo y la magia”, “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, “Abejacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, “La muerte y la brújula” o “Sobre el *Vathek* de William Beckford”, en la conferencia “El arte de contar historias” y, por supuesto, en el retrato poético en forma de soneto “Edgar Allan Poe”. Sobre Poe y Borges como autores de literatura detectivesca, consúltese los ya clásicos estudios de Irwin y Bennett. Molloy detalla asimismo algunas de las asociaciones entre los dos autores. y, el propio testimonio de Borges, repetido más de una vez, puede leerse en varias de las entrevistas recogidas por Burgin.

2 Véanse, como ejemplos recientes, Waldegaray, Waisman y sobre todo el meticuloso análisis de Balderston (cap. IV, “Praga, marzo de 1939: Rescatando la historicidad de ‘El milagro secreto’”).

del cuento, el motivo de la suspensión del tiempo, cuyas fuentes han sido convenientemente estudiadas.³

Sin embargo, y posiblemente a causa de la quizá superior entidad de los temas y motivos que acabo de citar, no se le ha concedido excesiva atención a otro foco del argumento, que, a la vista del contexto general de la obra de Borges, deberíamos considerar detenidamente: la escritura del drama inacabado, que Hladík completa en el año que Dios le otorga segundos antes de su ejecución.⁴ El momento culminante del relato es el párrafo en que se narra la compleción del drama:

No disponía de otro documento que la memoria; el aprendizaje de cada hexámetro que agregaba le impuso un afortunado rigor que no sospechan quienes aventuran y olvidan párrafos interinos y vagos. No trabajó para la posteridad ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía. Minucioso, inmóvil, secreto, urdió en el tiempo su alto laberinto invisible. Rehizo el tercer acto dos veces. Borró algún símbolo demasiado evidente: las repetidas campanadas, la música. Ninguna circunstancia lo importunaba. Omitió, abrevió, amplificó; en algún caso, optó por la versión primitiva. Llegó a querer el patio, el cuartel; uno de los rostros que lo enfrentaban modificó su concepción del carácter de Roemerstadt. Descubrió que las arduas cacofonías que alarmaron tanto a Flaubert son meras supersticiones visuales: debilidades y molestias de la palabra escrita, no de la palabra sonora... Dio término a su drama: no le faltaba ya resolver sino un solo epíteto. Lo encontró; la gota de agua resbaló en su mejilla. Inició un grito enloquecido, movió la cara, la cuadruple descarga lo derribó. (OC 1: 512-13)

En estas líneas, embebido en las reflexiones sobre el verso, el uso de los símbolos, la oralidad o las cacofonías –aspectos metaliterarios sobre los que hemos de volver– sobresa el tema de la composición literaria, de la creación artística. Ahora bien, el relato no se limita a elaborar dicho motivo, sino que lo

3 Recuérdese que el tiempo detenido o repetido es una de las categorías de lo fantástico según Caillois (Botton Burlá 26, que expone algunos antecedentes del motivo). La fuente más inmediata del tema para el cuento de Borges es el relato de Ambrose Bierce, “An Occurrence at Owl Creek Bridge”, y posiblemente también “Mr. Arkularis” de Conrad Aiken (ver, como resumen, Molloy 62, y Kristal 132-34). En general, no se ha considerado, que yo sepa, ninguna relación de este relato con Poe.

4 Borges afirmó que lo que le interesaba era el tema del milagro y la idea de la justificación de un hombre ante Dios, y también “the idea of something lasting a very short while on earth and a long time in heaven, or in a man’s mind”, y admite: “I suppose those ideas were behind the tale. Now maybe there are others” (Burgin 25). Esas otras ideas son las que pretendo explorar en estas páginas.

complica al insinuar la paradoja de que la creación conduce inevitablemente a la destrucción: “Hladík escribe su obra y escribe también su muerte”, como ha dicho Sylvia Molloy (64, ver también Calabrese 114).⁵

Esa suerte de dualismo, reverso de la más común teoría según la cual de la destrucción puede surgir la creación, sostiene también los cimientos de “El retrato oval”. La historia se estructura en dos niveles. En el primero de ellos el narrador, una variante del *flâneur* de tantos cuentos de Poe, describe cómo llega, “in my desperately wounded condition” (2: 662), junto a su criado, a un remoto *château* en medio de los Apeninos, donde pretende encontrar un refugio seguro para curarse. En las paredes de la lóbrega y desierta mansión cuelgan pinturas que llaman vivamente la atención del viajero, quien para entonces se halla en estado de “incipient delirium” (2: 663). Después de varias horas, hacia “the deep midnight” (2: 663), y mientras el criado duerme, el narrador se percata de un cuadro de forma ovalada, el retrato de una mujer joven, que lo impresiona sobremanera: “my fancy [...] had mistaken the head for that of a living person” (2: 664). Hechizado ante la “absolute *lifelikeness*” (2: 664) de la expresión de la joven, intenta buscar una explicación en el libro, encontrado a su llegada, que contiene las descripciones de las pinturas de la casa. El segundo nivel narrativo es la transcripción literal de las páginas que describen el retrato. En ellas se cuenta el proceso de creación del cuadro. El pintor y la modelo son marido y mujer. Él, “passionate, studious, austere” (2: 665), “took a fervid and burning pleasure in his task” (2: 665) y llega a aislarse completamente en su tarea (“[he] turned his eyes from the canvas rarely”, 2: 665). Pero en la misma medida en que el cuadro avanza, la mujer va perdiendo salud y vida, hasta que,

when many weeks had passed, and but little remained to do, save one brush upon the mouth and one tint upon the eye, the spirit of the lady again flickered up as the flame within the socket of the lamp. And then the brush was given, and then the tint was placed; and, for one moment, the painter stood entranced before the work which he had wrought; but in the next, while he yet gazed, he grew tremulous and very pallid, and aghast, and crying with a loud voice, ‘This is indeed *Life* itself!’ turned suddenly to regard his beloved: — *She was dead.*” (2: 665-66)

5 Molloy menciona, a propósito de “El milagro secreto”, “Tema del traidor y del héroe” y “La otra muerte”, la conexión entre texto y muerte, aunque no desarrolla las relaciones creación-destrucción: “Esa muerte aparece desajustada, desviada [...] y en los tres casos interviene un texto o una elaboración textual para lograr ese desajuste” (62).

Me detengo en esta segunda parte del relato para dejar que se manifiesten las semejanzas con el fragmento citado de “El milagro secreto”, y que ahora paso a detallar.

En ambos casos encontramos, para empezar, un relato mediado, o de segundo nivel con respecto a la narración principal –aunque no es ésa la analogía a la que me quiero referir ahora–, cuyo protagonista es un creador artístico, representado mientras lleva a cabo su febril proceso de creación. La figura del escritor fue retratada por Poe en otro cuento que escribió por los mismos años que “The Oval Portrait”, titulado “The Literary Life of Thingum Bob, Esq.” (1844), donde vemos descrita –aunque en esa ocasión en tono sarcástico– esa urgencia en la que viven y trabajan los escritores:

And, through all, I—wrote. Through joy and through sorrow, I—wrote. Through hunger and through thirst, I— wrote. Through good report and through ill report, I— wrote. Through sunshine and moonshine, I— wrote” (3: 1145).

Los artistas que encontramos en “The Oval Portrait” y en “El milagro secreto” responden a grandes rasgos a este bosquejo, que es muy parecido al emblema del escritor que Maurice Blanchot trazó, a propósito de Kafka, en su célebre libro *L’Espace littéraire* (1955): un individuo febril, que trabaja aislado y constantemente, y cuya entrega al arte le permite rendirse a la fascinación y la soledad de la ausencia del tiempo (29).⁶

La soledad de Jaromir Hladík es la soledad absoluta que le otorga la anulación temporal: compone su obra cuando “el universo físico” (OC 1: 512) se ha detenido. El aislamiento del pintor, en cambio, se produce paulatinamente, pero al final llega: “as the labor drew nearer to its conclusion, there were admitted none into the turret” (2: 665). Ambos, Hladík y el pintor, aparecen dibujados como individuos que consagran su vida al arte: “*Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de Los enemigos. Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más*”, le implora Hladík a Dios (OC 1: 511); “And evil was the hour when she saw, and loved, and wedded the painter. He, passionate, studious, austere, and having already a bride in his Art” (2: 662-63), leemos en Poe. Parafraseando a Blanchot, el artista es alguien cuyo poder de creación proviene de una

6 Hace años que la crítica ya observó en “The Oval Portrait” “a parable of the moral deadliness of artistic monomania” (Gross, citado en Poe 2: 661).

relación anticipada con la muerte (92). Arte, tiempo y muerte son los motivos que anudan el componente temático en los dos cuentos.

El tema de la creación artística se recorta contra el fondo de una aspiración –inconsciente o incluso denegada– de eternidad, o al menos de esa eternidad a la que equivale el momento de creación, pero que conduce de manera inevitable, y paradójicamente, a la destrucción final. “Escribir para poder morir. Morir para poder escribir” son las palabras famosas con que Blanchot recuerda, atribuyéndoselas, a Kafka (93).⁷ El arte es, literalmente, cuestión de vida o muerte. El hecho de que la tarea del escritor acaba con su vida –cito una vez más a Blanchot– oculta otra realidad: que gracias a esa tarea, la vida del escritor se desliza hacia la desgracia del infinito (25). Hladík y el pintor encarnan por igual esas aspiraciones y esas desgracias.

No debe olvidarse, por otro lado, que el elemento fantástico –tan fundamental, pues es el que al fin y al cabo determina la existencia del género al que pertenecen estos dos cuentos– se asocia en ambos precisamente al tema de la creación: es en el momento de la composición de las dos obras, el drama y el retrato, cuando tiene lugar el acontecimiento sobrenatural. La diferencia es que en el relato de Borges el milagro no tiene consecuencias fuera de la mente de Hladík, y fuera de nuestra propia lectura –por eso es un milagro, no inútil, pero sí “secreto”, o “unassuming”, sin pretensiones, como lo llamó el mismo Borges (Burgin 25)–, mientras que la obra del pintor del cuadro ovalado es conocida, en una primera instancia, por el autor de la descripción del libro que lee el narrador, y, en una segunda, a través de esas páginas, por el propio narrador y por nosotros los lectores (aunque,

7 Foucault elabora las ideas de Blanchot sobre el lenguaje, la escritura y la muerte y, aunque resulta irónico que recuerde sus palabras al revés (“Writing so as not to die, as Blanchot said”, 53) y que su referencia a “El milagro secreto” (56) esté basada en el supuesto de que Hladík *escribe* su drama (cuando en realidad lo compone *de memoria*), sus afirmaciones sobre la auto-representación o reduplicación del lenguaje pueden iluminar la lectura del relato de Borges en el sentido apuntado. Por otro lado, llama la atención que el perfil de Kafka que logra esbozar Blanchot a partir de los diarios de aquél sugiera más de una coincidencia entre Kafka y el personaje Jaromir Hladík: ambos judíos de Praga, ambos escritores, ambos muertos a la misma edad, solitarios, entregados a su arte, insatisfechos con su obra, y con aficiones idénticas, como la cábala o las cuestiones judías. No creo arbitraria la elección por parte de Borges del domicilio de Hladík en la Zeltnergasse, tan ligada a la familia Kafka: en el número 12 estaba el negocio de mercería del padre; y en el número 3, la casa donde vivió Franz durante diez años (Balderston 58).

desde luego, el resultado, diríamos “pragmático”, más terrible es el que sufre la propia esposa del artista).⁸

La referencia al libro que contiene la descripción de las pinturas me lleva directamente a apuntar otra afinidad importante entre los cuentos, y complementaria a la que acabo de exponer: el componente metatextual y los juegos narrativos. Como dije antes, en ambos relatos la exposición del elemento sobrenatural se produce dentro de una narración mediada inserta en la principal: el tiempo detenido en la mente de Hladík y el libro de descripciones. Pero existen también otros factores que acentúan la importancia de la obra de arte como proceso al especificar o reduplicar partes o momentos de dicho proceso. Así, vemos que la trama de *Los enemigos* es resumida con cierto detalle por el narrador, siguiendo una técnica que Borges ensayó otras dos veces en *Ficciones* y sobre la que incluso reflexionó teóricamente.⁹ El recurso de sustituir una obra por la sinopsis de su argumento no obedece únicamente a la búsqueda de la brevedad, que por cierto defendían explícitamente tanto Borges como Poe.¹⁰ Es también un mecanismo que profundiza en la propia “filosofía de la composición” literaria: si ya todo texto es representación de algo, su resumen será una mimesis en segundo grado, la representación de una representación. Nótese asimismo que, en una conferencia dictada en Montevideo en 1949, Borges incluyó “la obra de arte dentro de la misma obra” como uno de los “procedimientos” de la literatura fantástica, junto con “la contaminación de

8 Poe tuvo la ocasión de elaborar la muerte de una mujer hermosa en varios relatos. En casi todos, como en “The Oval Portrait”, es una mujer privada de voz, y en muchos de ellos “tragedies result from imbalances created by the male protagonist, whose attempt to suppress what we consider a feminine presence or component in the self are disastrous” (Fisher 19). Véase también el interesante análisis de Weekes.

9 En el prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan*, escribe: “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros [...] Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario” (OC 1: 429). Los dos relatos mencionados son “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Examen de la obra de Herbert Quain” (en donde uno de los libros de Quain, titulado *The Secret Mirror*, recuerda, por género, tema y estructura, a *Los enemigos*). Borges contó que tenía pensada ya la idea del drama y que, como no tenía la intención de escribirlo, decidió incorporarla en un cuento (Burgin 25).

10 Son conocidísimas las opiniones de ambos escritores: al testimonio de Borges citado en la nota anterior añádase éste de Poe: “It appears evident, then, that there is a distinct limit, as regards length, to all works of literary art – the limit of a single sitting” (“The Philosophy” 62).

la realidad con el sueño”, “el viaje en el tiempo” y “el doble” (Rodríguez Monegal 365-68).¹¹

El resumen de *Los enemigos*, así como también la recensión de las obras de Hladík, expresada por el narrador en estilo libre indirecto, se salpican de comentarios teórico-literarios, como el manifiesto estético que esconde una irónica alusión a la fórmula de Coleridge sobre la *suspension of disbelief* (“Hladík preconizaba el verso, porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte”, OC 1: 510), o la mención a las unidades dramáticas “de tiempo, de lugar y de acción” (OC 1: 510), o a la métrica de la obra. Los aspectos metaliterarios resaltados de esta manera encajan con otros detalles del relato que hacen asimismo hincapié en ese componente metatextual. La descripción del protagonista en las líneas iniciales del cuento lo identifica como “autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos*, de una *Vindicación de la eternidad* y de un examen de las fuentes judías de Jakob Boehme” (OC 1: 508). Asimismo, poco más adelante leemos que “el problemático ejercicio de la literatura constituía su vida” (OC 1: 509) y que “todos los libros que había dado a la estampa le infundían un complejo arrepentimiento” (OC 1: 509).¹² Es la lista de sus obras, e incluso la tipografía en que va impresa, lo que prueba su culpabilidad y justifica su condena: “dos o tres adjetivos en letra gótica bastaron para que Julius Rothe [uno de los hombres en cuyas manos estaba la suerte de Hladík] admitiera [su] preeminencia [...] y dispusiera que lo condenaran a muerte” (OC 1: 508-09). Es, en fin, el hallazgo fortuito de Dios en una de las “mínimas letras” de un atlas “inútil” (OC 1: 511) encontrado entre los cuatrocientos mil volúmenes de la Biblioteca Clementinum –edificio auténtico de Praga– la señal que confirma en sueños a Jaromir que “el tiempo de [su] labor [había] sido otorgado” (OC 1: 511). En suma, Hladík “aparece perfilado por textos, hecho de textos, lector de textos, emisor de tex-

11 Botton Burlá, que ha especificado la tipología de posibles relaciones entre los varios niveles de fábula en la narrativa fantástica, concluye que “El milagro secreto” se ajustaría a una modalidad en que “la fábula secundaria puede ser necesaria para el desarrollo y comprensión de la principal” (108).

12 Recuérdese, a propósito de los elementos metaficticiales que estamos discutiendo, que la *Vindicación de la eternidad* (“A fictitious title, an amalgamation of two actual works by Borges: *Historia de la eternidad* (1936) and the essay “Vindication of the Cabbala”, Fishburn y Hughes 256) es aducido por el narrador de “Tres versiones de Judas”, el cuento que sigue a “El milagro secreto” en la colección, como fuente del teólogo ficticio Erfjord.

tos”, como ha dicho Sylvia Molloy a propósito de otro personaje de Borges, Pierre Menard (52).

Y si en Borges encontramos los mecanismos metatextuales de manera diríamos “extensiva”, en Poe los encontramos de manera “intensiva”.¹³ Al igual que en “El milagro secreto”, también en “The Oval Portrait” hallamos una doble mimesis: en un primer nivel, la representación de la mujer en el retrato; y en un segundo nivel, la representación de esa representación en la ékfrasis extraída del libro. Además, esta representación de segundo grado aparece “incrustada” (“embedded”, Kafalenos 253) en el relato que hace el viajero herido (el narrador intradieгético), factor que determina rotundamente la interpretación de la historia y le confiere su carácter fantástico. El viajero lee la historia, y nosotros, que la leemos a la vez que él, la vemos transcrita, convenientemente aislada por comillas tipográficas y en un solo párrafo, el último y más largo del cuento. La descripción de la actividad del narrador como lector y contemplador al mismo tiempo refleja significativamente tanto la exaltación del propio creador, que se mencionó más arriba, como la fuerza de esa doble mimesis: “Long— long I read— and devoutly, devotedly I gazed” (2: 663).

La descripción del momento final del proceso creativo, que constituye una pieza más en el engranaje metatextual de ambos cuentos, se salpica de alusiones precisas a las dos técnicas, la composición literaria (“epíteto”, OC 1: 513) y la pictórica (“brush” y “tint”, 2: 666). Las semejanzas, incluso sintácticas, son en este punto notables: “no le faltaba ya resolver sino un solo epíteto” (OC 1: 513), “little remained to do save one brush upon the mouth and one tint upon the eye” (2: 666); y “Lo encontré” (OC 2: 513), “the brush was given, and then the tint was placed” (2: 666). La oración con que se cierran los cuentos ofrece asimismo un parecido apreciable (“Jaromir Hladík murió el veintinueve de marzo, a las nueve y dos minutos de la mañana”, OC 1: 513; “*She was dead!*”, 2: 666), si bien la intensidad y el efectismo que tiñen el final de Poe dejan paso en Borges a un destacado distanciamiento narrativo.¹⁴ La muerte es, en cualquier caso, la culminación inevitable del arte.

13 Téngase en cuenta la “estructura geométrica” del cuento, tal como la describió Scheick.

14 Es sabido que Borges rehuía el énfasis, al que consideraba, como escribe en “La supersticiosa ética del lector”, “la preferida equivocación de la literatura de hoy” (OC 1: 204). En cambio Poe gustaba de los finales chocantes, e incluso se ha llegado a decir que en la construcción de sus estructuras poéticas y narrativas, “which often move very carefully

Antes mencioné el carácter fantástico de estos dos cuentos. Advértase que en ambos casos lo sobrenatural acaece de manera bastante inesperada, ya que la narración se construye sobre la base de situaciones realistas. La inclusión del elemento sobrenatural o fantástico partiendo de un contexto realista es, pues, otro rasgo que aúna estos dos textos, aunque es característica que se puede aplicar a bastantes cuentos de ambos autores. A propósito de “El milagro secreto”, Shaw ha reflexionado sobre “el problema técnico que Borges tuvo que resolver” en su cuento, “el de efectuar la transición del exordio típicamente realista, con detalles concretos de tiempo y lugar, a la conclusión sobrenatural” (90). Es posible que uno de los modelos donde haya aprendido a resolver ese “problema” haya sido justamente Poe, muchas de cuyas obras de ficción, como recuerda Fisher (30), se abren con un narrador cargado de credibilidad, para luego deslizarse hacia planos cada vez más oníricos e incluso, como en “The Oval Portrait”, fantásticos.

A este propósito cabe proponer una última relación entre los dos cuentos. Si bien está claro que, como dije arriba, el ingrediente sobrenatural es medular en ellos, lo cierto es que existe en ambos un resquicio de ambigüedad que permite la posibilidad de una lectura en clave más realista. Así, el sueño o la alucinación han sido invocados como posibles explicaciones para el milagro de Jaromir Hladík. Por ejemplo, Bell-Villada, que considera “El milagro secreto” como “one of the most compelling of Borges’s fantastic works” (89), da argumentos convincentes para otra posible interpretación. La proximidad de la muerte, el carácter soñador de Hladík, la representación vívida de dos sueños en la narración (al terminar el primero de los cuales leemos que “cesaron los estruendos [...] de los relojes”, OC 1: 508), las fantasías del protagonista acerca de la hora de su muerte, algunos paralelos con el drama *Los enemigos*, e incluso la propensión de Jaromir hacia las lecturas místicas, son aducidos como indicios de que no sería necesario acudir a la interpretación sobrenatural, puesto que en los instantes anteriores a su muerte “there is much that Hladík’s dreamy mind could have imagined” (90).¹⁵

from low-key opening to sensational endings” (Fisher 3), habría tenido que ver su entrenamiento como artificio en la academia militar de West Point.

15 Respalda esta doble vía interpretativa las propias palabras de Borges, ya citadas: el milagro puede ser leído como “something lasting a very short while on earth and a long time in heaven, or in a man’s mind” (Burgin 25).

La posibilidad de una explicación realista es todavía más clara en “The Oval Portrait”. Desde el comienzo asaltan al lector dudas acerca de la fiabilidad de un narrador que se confiesa “gravemente herido”, en estado de “incipiente delirio”, y que enuncia su narración a la hora de la “profunda medianoche” después de una –suponemos– agotadora jornada. La primera versión del cuento, titulada –menos sutilmente– “Life in Death”, es aún más explícita: en ella, un largo primer párrafo nos informa de las costumbres del narrador y de su familiaridad con el láudano, la morfina y, sobre todo, el opio, cuyo uso había llegado a producirle delirios y síntomas de trastorno mental. El hecho de que Poe decidiera más tarde eliminar completamente este párrafo “intensifies the idea that the human mind needs no assistance from externals to register awe and terror” (Fisher 31), ni mucho menos elimina la posibilidad de la lectura realista del relato.

Tal vez “The Oval Portrait” no sea el único cuento de Poe cuyos ecos resuenan en “El milagro secreto”. En “The Pit and the Pendulum” encuentro sugerentes coincidencias: un condenado a muerte en sus últimas horas como protagonista, tal vez el tema judío como trasfondo (recuérdese que el narrador de este relato ha sido condenado por la Inquisición en Toledo), la caprichosa percepción del tiempo y, muy especialmente, la descripción de la actividad mental del personaje, quien anticipa en su pensamiento las fórmulas de una muerte inminente. Pero éste es tema para otro trabajo.

Cien años casi exactos separan “The Oval Portrait” y “El milagro secreto”. Es difícil saber hasta qué punto las relaciones discutidas aquí fueron buscadas –o ni siquiera conscientes– por parte de Borges. Esto es lo de menos. Él mismo reconoció en cierta ocasión que las interpretaciones de los otros tienen la capacidad de revelarles al propio autor “unsuspected things, many secret links and affinities” (Christ xv).¹⁶ La narración del milagro vivido por el poeta Jaromir Hladík constituye sin duda un ejemplo destacado de ese “arte de la alusión” que recorre y perfila toda la obra de Borges.

Victoria Pineda

Universidad de Extremadura

16 Véase también el comentario de Borges a unos versos de Byron: “No sé, ni me importa, si Byron sabía esto [que en el verso ‘She walks in beauty, like the night’ existe una doble metáfora]. Creo que si lo hubiera sabido, el verso difícilmente sería tan bueno. Puede ser que al morir lo descubriera, o alguien se lo señalara” (*Arte poética* 58). Por otra parte, como opina Christ, “Borges’ referential allusions, especially those that indicate a borrowing or a ‘debt’, seldom tell the whole story. They point us in the right direction, but as to real information, they are apt to ignore more than they avow” (166).

OBRAS CITADAS

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

Bell-Villada, Gene H. *Borges and His Fiction: A Guide to His Mind and Art*. Revised Edition. Austin: U of Texas P, 1999.

Bennett, Maurice. "The Detective Fiction of Poe and Borges". *Comparative Literature* 35.3 (1983) 262-76.

Blanchot, Maurice. *The Space of Literature*. Trad. Ann Smock. Lincoln: U of Nebraska P, 1982.

Borges, Jorge Luis. *Arte poética. Seis conferencias*. Trad. Justo Navarro. Barcelona: Crítica, 2001.

---. "Edgar Allan Poe". *La Nación* 2 octubre 1949 segunda sección: p. 1.

---. *Obras completas*. Vol. 1. Barcelona: Emecé, 1996.

Botton Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos*. México D.F.: UNAM, 1994.

Burgin, Richard. "The Living Labyrinth of Literature; Some Major Work; Nazis; Detective Stories; Ethics, Violence and the Problem of Time...". *Jorge Luis Borges. Conversations*. Ed. Richard Burgin. Jackson: U of Mississippi P, 1998.

Calabrese, Elisa. "Borges: genealogía y escritura". *Supersticiones de linaje. Genealogía y reescrituras*. Elisa Calabrese et al.. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996. 97-137.

Christ, Ronald. *The Narrow Act. Borges' Art of Allusion*. 2da. ed. New York: Lumen Books, 1995.

Faverón-Patriau, Gustavo. "Borges: las orillas y la representación histórica del Holocausto". *Selected Proceedings of the Twelfth Annual Symposium on Hispanic and Luso-Brazilian Literature, Language and Culture*. Tucson: U of Arizona P, 2002. 57-65.

Fishburn, Evelyn y Psyche Hughes. *A Dictionary of Borges*. Londres: Duckworth, 1990.

Fisher, Benjamin F.. *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.

- Foucault, Michel. "Language to Infinity" [1963]. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ed. Donald F. Bouchard. Ithaca: Cornell UP, 1977. 53-67.
- Irby, James E.. "Encuentro con Borges". *Encuentro con Borges*. James E. Irby, Napoleón Murat y Carlos Peralta. Buenos Aires: Galerna, 1964.
- Irwin, John T.. *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994.
- Kafalenos, Emma. "Effects of Sequence, Embedding, and Ekphrasis in Poe's 'The Oval Portrait'". *A Companion to Narrative Theory*. Eds. James Phelan y Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005. 253-68.
- Kristal, Efraín. *Invisible Work: Borges and Translation*. Nashville: U of Vanderbilt P, 2002.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. 2da. ed. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- Poe, Edgar Allan. *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. 3 vols. Ed. Thomas Ollive Mabbott, with the assistance of Eleanor D. Kewer and Maureen Cobb Mabbott. Cambridge, MA: Harvard UP, 1968.
- . "The Philosophy of Composition". *Critical Theory: The Major Documents*. Ed. Stuart Levine y Susan F. Levine. Urbana: U of Illinois P, 2009.
- Rodríguez Guerrero-Strachan, Santiago. "Idea de Edgar A. Poe en la obra crítica de Jorge Luis Borges". *Borges Studies Online*. <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/srg.php>>. Agosto 22, 2009.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Borges: Una biografía literaria*. Trad. H. Alsina Thevenet. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Scheick, William J. "The Geometric Structure of Poe's 'The Oval Portrait'". *Poe Studies* 11.1 (1978): 6-8.
- Shaw, Donald L. "El milagro secreto". *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*. Ant. Samuel Gordon. México D.F.: UNAM, 1989.
- Waisman, Sergio. "El secreto de 'El milagro secreto': Traducción y resistencia en la obra de Jaromir 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.

Weekes, Karen. “Poe’s Feminine Ideal”. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Ed. Kevin J. Hayes. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 148-62.