

EL SECRETO DE “EL MILAGRO SECRETO”: TRADUCCIÓN Y RESISTENCIA  
EN LA OBRA DE JAROMIR HLADÍK

*Sergio Waisman*

El milagro secreto” narra la historia de un personaje judío en Praga —Jaromir Hladík: crítico, traductor, escritor— que, cuando es condenado a muerte por los nazis, le pide a Dios que le otorgue un año para poder terminar su obra maestra. En la segunda mitad del relato, entonces, leemos cómo le es concedido el tiempo solicitado, y cómo Hladík utiliza el memorable congelamiento del tiempo para terminar de escribir su obra, y luego a la vez cómo muere, fusilado por el “plomo alemán”, al término de su año ucrónico, enteramente privado, al ponerle el punto final a su drama *Los enemigos*.

De este modo Dios, o lo irreal, o como queramos llamarlo, interrumpe el fluir del argumento de la ficción, y de la Historia, para crear una especie de doble narrativa y así abrir un espacio de reflexión metafísica sobre la escritura, la identidad y la memoria justo en el medio de una referencialidad particularmente específica: la invasión nazi de Praga, en la cual esta última forma lo que llamaremos el contexto “histórico”, o “real”, de la ficción. Con respecto a esta referencialidad, me remito al trabajo de Daniel Balderston en *Out of Context* y sigo aquí su propuesta de que los múltiples detalles “are there to refer to a reality beyond the text that in turn structures the story” (57). A lo largo de su capítulo sobre “El milagro secreto”, Balderston explora en profundidad los muchos

detalles de esta ficción borgeana que constituyen la “historicidad” del texto (56-68) y, entre otras cosas, sugiere que hay algo de “historical prescience” en esta ficción de Borges, cuando todavía no se sabía tanto sobre la “solución final” de los nazis (63). Asimismo, Edna Aizenberg lee esta ficción como un “texto del holocausto” (133), y mantiene que: “Precise historical anchoring marks the tale, as a way of indicating the unmistakable circumstances” (133).

De todos modos, el efecto creado por la ficción en su conjunto es sumamente extraño: Borges nos provee casi de un exceso de datos específicos (e.g., las fechas de la invasión, las direcciones con los nombres de las calles), y luego desvía la referencialidad del texto con la irrupción de la irrealidad; sin embargo, esta no termina de satisfacer o cerrar el texto — más bien, logra todo lo contrario. La insatisfacción, lo que abre el texto al final, es que la interrupción de Dios, la ruptura con la “realidad”, no sirve para “salvar” a Hladík; el divino congelamiento del tiempo resultará no ser, después de todo, el “milagro” del título. Porque al final volvemos, como sabíamos que tenía que ocurrir, a la referencialidad y la especificidad histórica que ya en 1943, cuando Borges escribe y publica esta ficción en *Sur*<sup>1</sup>, es lo irrefutable del nazismo ocupando y destruyendo Europa central. De hecho, se podría pensar el asesinato de Hladík como una síntesis del horror nazi, ya presente y por crecer mucho más aún a partir de la invasión de Checoslovaquia en 1939, reducida metonímicamente a un extremo máximo en un solo personaje. Si esta hipótesis es acertada, se vuelve más relevante aún indagar porqué es tan importante para Hladík — y para Borges, y para nosotros con él — el hecho de que el protagonista termine de escribir su obra maestra antes de morir. ¿Qué utilidad posible puede tener terminar de escribir una obra en la mente — y solamente en la mente, sin ningún destino más allá de la interioridad privada del sujeto — justo antes de ser fusilado frente a un paredón nazi? ¿Cuál es, precisamente, el secreto de “El milagro secreto”?

Además, cabe notar que el título de la ficción, el concepto mismo de un “milagro secreto”, es un oxímoron, ya que un milagro,

<sup>1</sup> “El milagro secreto” aparece por primera vez en *Sur*, en febrero de 1943, y es luego incluido en la primera edición de *Ficciones* en 1944.

por definición, es un acontecimiento público.<sup>2</sup> Esta observación nos trae a una pregunta básica: ¿qué es, después de todo, un “milagro secreto”? O, dicho de otra manera: ¿cuál es el secreto y el milagro en el caso específico de esta ficción? La ambigüedad del desenlace y la frustración del lector llevan a un final irónico, enigmático. Dios le otorga el año deseado a Hladík, y este logra dedicarse a completar, y de rigor completa, su obra, pero el narrador nos dice de Hladík: “No trabajó para la posteridad ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía” (1: 512). Hladík logra su tremendo objetivo de concluir *Los enemigos*, pero igual (e inmediatamente después, como se entendía que ocurriría) muere fusilado; la obra maestra de Hladík termina siendo escrita solamente en la mente de su autor ficticio y únicamente para él; absolutamente nadie llegará a conocerla.

Ahora bien. Lo que quiero proponer aquí es que, dentro de la especificidad de 1939, al completar su obra, al enfrentar su propia muerte, al tomar su propia palabra invisible e íntima y enfrentarla contra la maquinaria gigantesca y horrorosa de los nazis, el performance privado de Hladík resulta ser no sólo un acto de valentía sino, además, una muestra de resistencia cultural de una reescritura en acción que abre un campo inesperado de potencialidad en y contra la inevitabilidad de la Historia. Se podría decir que el esfuerzo de Hladík es quijotesco; terminar de escribir una obra en la mente durante un año congelado en el tiempo gracias a la intervención divina: no sería difícil proyectarle cierto idealismo a este sueño, o incluso un romanticismo retrospectivo, como al del caballero de la Mancha. Pero me parece que más apropiado sería decir que el esfuerzo de Hladík es como el de otro héroe, en este caso no de Cervantes sino de Borges (por lo menos como el de otro protagonista de Borges, aunque ¿por qué no llamarlo un héroe?): Pierre Menard. Como Menard, Hladík tiene una obra visible que de cierto modo lo prepara para su obra maestra e invisible: el terminar de escribir *Los enemigos*. También como Menard, su escritura es una reescritura y también como Menard, para que

<sup>2</sup> Debo esta última observación, sobre el aspecto oximorónico del título de esta ficción borgeana, a una conversación con Rafael Olea Franco en el congreso “The Place of Letters: The World in Borges” en la Universidad de Iowa en abril de 2007.

se efectúe su obra maestra, la realización narrativa se ve vinculada a cuestiones temporales y espaciales, históricas, de desplazamiento y de recontextualización.

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 Hladík logra gracias a la autoría de sí mismo — aunque, paradójicamente, esta palabra sirva solamente para él en el momento justo antes de su muerte.

Como ha dicho Sylvia Molloy: “Lectura, escritura y vida se han confundido: Hladík escribe su obra y escribe también su muerte. Pero muere distinto, modificado por su texto” (64). Morir en sí, la condena nazi de ser fusilado, no es modificable, pero en el proceso de escribir su obra y en el acto de realizar un final para esta, como sugiere Molloy, Hladík retoma cierto control sobre su agencia y muere “modificado” — una alteración que se logra gracias no sólo a la escritura, sino a cierto tipo de reescritura en particular, una reescritura repleta de potencialidades y variaciones tan inciertas como las que surgen de la traducción, de cierto tipo de traducción desviada, equívoca.

Antes de llegar al congelamiento del tiempo durante el cual el protagonista terminará de escribir su obra maestra, el narrador nos dice que Jaromir Hladík, además de ser el “autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos*”, es un crítico y un traductor. Estas modalidades de su producción literaria son aspectos claves de la evidencia que la Gestapo utiliza para condenar a Hladík:

[Hladík] no pudo levantar uno solo de los cargos de la Gestapo: su apellido materno era Jaroslavski, su sangre era judía, su estudio sobre Boehme era judaizante, su firma dilataba el censo final de una protesta contra el Anschluss. En 1928 había traducido el *Sepher Yezirah* para la editorial Hermann Barsdorf; el efusivo catálogo de

esa casa había exagerado comercialmente el renombre del traductor; ese catálogo fue hojeado por Julius Rothe, uno de los jefes en cuyas manos estaba la suerte de Hladík. No hay hombre que, fuera de su especialidad, no sea crédulo: dos o tres adjetivos en letra gótica bastaron para que Julius Rothe admitiera la preeminencia de Hladík y dispusiera que lo condenaran a muerte, *pour encourager les autres*. (1: 508)

Entre otras cosas, en este trozo se nombra la obra visible de Hladík, todo lo que ha publicado antes de ser arrestado: la *Vindicación de la eternidad*; el examen de las indirectas fuentes judías de Jacob Boehme; su traducción del *Sepher Yezirah*; y lo que había escrito de *Los enemigos* hasta ese momento.

Es significativo, en particular, el trabajo de Hladík con la Cábala, en su traducción del *Sepher Yezirah*. Este trabajo pone en juego el énfasis de la Cábala en el papel de la palabra y la escritura en la creación del mundo y la realidad. Como dice Aizenberg, “it is hardly coincidental that Hladík had translated the *Sepher Yetzirah*, the kabbalistic tract for fabricating golem universes out of Hebrew letters...” (135). En el *Sepher Yezirah*, “thought, speech and action are an inseparable unity in the divine being; God made or created, is metaphorically expressed by the word: writing” (Kalisch 6). Después de todo, como explican Fishburn y Hughes, el *Sepher Yezirah* es:

From the Hebrew *sepher*, “book” and *yezirah* “creation”: a speculative text dating from between the third and the sixth centuries which seeks to explain the act of creation as a process involving the transition of the universe from its infinite state to its finite manifestation. It is concerned with the changes that took place in the deity as it existed before the Creation—that is, as an ineffable and unfathomable being—to a more personalised presence in the biblical story of creation. Creation is related as a process involving the combination of ten divine emanations, or primordial numbers with the twenty-two letters of the Hebrew alphabet. Together they form the “thirty-two secret paths of wisdom” through which everything that is and will be exists. *This belief illustrates the concept of the creative power of letters underlining the primordial function of language in the history of creation*. It is said that “the letters hover, as it were, on the boundary line between the spiritual and the physical world” (219-20; subrayado mío).

Aunque dentro de poco tiempo Hladík rechazará todo su trabajo anterior (incluyendo su traducción del *Sepher Yezirah*) antes de realizar su redacción final de *Los enemigos*, esta labor con el *Sepher Yezirah* — el hecho de que se trata no sólo de la Cábala, sino de una traducción de este texto cabalístico — indudablemente lo prepara bien para su última obra, es decir, para completar su obra maestra en su mente.

La noche antes de morir, Hladík se dirige a Dios en la oscuridad, pidiéndole el tiempo que necesita para terminar de escribir *Los enemigos*: “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. Otórgame esos días, Tú de quien son los siglos y el tiempo” (1: 511). Llama la atención aquí el hecho de que Hladík equipara su existencia con su calidad de autor — igual que Dios — pero que todavía es un autor inconcluso, porque *Los enemigos* no está terminada. La identidad de Hladík equivale a su capacidad de poder terminar de dar autoría a *Los enemigos*, y a la vez de sí mismo. Por bien o por mal, la identidad de Hladík se basa en su conceptualización de sí mismo como un autor — y por lo tanto en este momento del texto (cuando *Los enemigos* es todavía una obra inconclusa) Hladík es un sujeto inconcluso también. Para decirlo de otro modo: Hladík es un sujeto que todavía puede ser definido (o sea: escrito) por otros, en particular por los nazis que acaban de ocupar Praga y condenarlo a la muerte.

Con esto en mente, no es sorprendente que el último pedido de Hladík sea tiempo: tiempo para escribir, tiempo para convertirse en un autor completo de *Los enemigos*, tiempo para convertirse en un autor completo de sí mismo, tiempo para dar autoría a una versión subterránea, desde luego secreta e invisible, a una autoría del sujeto que llega a resistir a la misma Historia que lo está por matar sin que esta sepa que se está tramando una resistencia invisible en contra. Tiempo — en otras palabras — para ser Hladík: o sea, para ser Hladík según Hladík, para ser y hacerse su propia versión de sí mismo. Tiempo para ser el hacedor de Hladík, para así decir, y para ser el hacedor de Hladík, este debe realizar su último y máximo deseo, a través de su reescritura de sí mismo. Con

esta acción Hladík desterritorializará la versión de la identidad y la Historia que le han impuesto los nazis antes del año ucrónico de su escritura “milagrosa”. Hladík surge así como un personaje “menor”, en términos de Deleuze y Guattari, a medida que su escritura secreta va creando una serie de rizomas y madrigueras que facilitan un tipo de liberación o escape —de desviación, de modificación, pensando también en la cita anterior de Molloy— a través de esa reescritura enteramente fuera de la luz del día.

Agreguemos a esto que Hladík, como escritor y traductor, está íntimamente relacionado a Borges, no sólo por ser su personaje, sino porque una de las “obras visibles” de Hladík (o sea, una de las obras que este publica antes de ser arrestado y condenado a muerte en 1939) se titula *Vindicación de la eternidad*, la cual, como la crítica ha observado,<sup>3</sup> es un cruce de dos títulos de Borges: “Vindicación de la Cábala” e *Historia de la eternidad*. Más que un mero guiño de ojo a lectores atentos que reconocerán este juego de alusión y auto-referencialidad, el título se puede leer además a un nivel de compromiso personal, literario, y político, en un sentido productivo y subversivo, en este nexo entre las varias escrituras de Borges y Hladík.

El trabajo de escritura de Hladík durante su año privado no deja de ser altamente curioso. Sin disponer de “otro documento que la memoria” (1: 512), Hladík ejerce un tipo de escritura que apenas se llega a reconocer como tal. En primer lugar, teniendo en cuenta que la memoria y la misma verdad estaban bajo asedio durante la Segunda Guerra Mundial,<sup>4</sup> es notable que Hladík es capaz de utilizar precisamente su memoria para realizar y efectuar su milagro secreto: es decir, para poder reescribir *Los enemigos* y con eso desafiar la condena a muerte nazi y reescribirse a sí mismo. Además, notemos que Hladík escribe sin papel, realiza una

<sup>3</sup> Como aclaran Fishburn y Hughes “*Vindicación de la eternidad*” es: “A fictitious title, an amalgamation of two actual works by Borges: *Historia de la eternidad* and the essay ‘Vindication of the Cabbala’” (256). Ver también Waldergaray 194.

<sup>4</sup> Aizenberg ha dicho en varias ocasiones que al leer ciertos textos borgeanos de esta época es esencial tener en cuenta este mismo punto: que la memoria y la misma verdad estaban bajo asedio durante la Segunda Guerra Mundial; ver, por ejemplo, 133-40.

oralidad completamente muda, produce un texto al que se alude pero al cual el lector termina sin acceder: como en varias otras ficciones de Borges (desde “El acercamiento a Almotásim” hasta “El inmortal”), nos encontramos frente a la posibilidad de aludir al “texto definitivo”, pero encontramos que en última instancia este siempre es pospuesto, y queda más allá de nuestro alcance.<sup>5</sup> Este es el extraño escenario de escritura dentro del cual Hladík se dedica a completar *Los enemigos*: “Minucioso, inmóvil, secreto, urdió en el tiempo su alto laberinto invisible. Rehizo el tercer acto dos veces. Borró algún símbolo demasiado evidente: las repetidas campanas, la música. Ninguna circunstancia lo importunaba. Omitió, abrevió, amplificó; en algún caso, optó por la versión primitiva” (1: 512).

Rehacer, borrar, omitir, abreviar, ampliar: modos de reescritura que reconocemos en Borges, y que nos indican, esta vez, que el entrenamiento de Hladík como crítico y traductor realmente le ha servido bien. En particular es significativo que Hladík sea traductor, ya que su “obra visible” — todo lo que había publicado antes de ser arrestado cuando Praga es invadida en 1939 — lo preparan directamente para realizar su “obra invisible”, no sólo por el material que se incluye en la primera, sino también por la semejanza en procedimiento entre una y la otra.

De este modo, observamos que rehacer, borrar, omitir, abreviar, ampliar —el tipo de reescritura que Hladík efectúa con su memoria, en privado— resulta ser perfectamente análoga a las “infidelidades creadoras” que Borges celebra en “Los traductores de *Las 1001 Noches*”. Visto así, la reescritura de Hladík surge como un tipo de “infidelidad creadora” que desafía el “texto definitivo” (usando el mismo término que Borges utiliza en su otro ensayo clave sobre la traducción, “Las versiones homéricas”) —con la diferencia de que el “texto definitivo” con el cual trabaja Hladík es no sólo el pre-texto literario en sí sino también la cuestión de quién es el autor de *Los enemigos*, y quién es el autor de Hladík y, por último, quién es el autor de la Historia misma.

<sup>5</sup> Ver mi lectura de “El acercamiento a Almotásim” en *Borges y la traducción* (en particular 192-96) y sobre “El inmortal” en “Teorías borgeanas de la maltraducción”.



En otras palabras, la reescritura performativa, secreta e invisible, de Hladík es una modalidad que podemos reconocer como parte de la práctica y la teoría borgeanas de la maltraducción.<sup>6</sup> Si bien el “texto definitivo” que Hladík reescribe durante su año ucrónico es su propia versión anterior, inconclusa, de *Los enemigos*, su proceso de reescritura creadora también incluye su propia subjetividad. Porque la cuestión se complica, como observa Marta Inés Waldegaray, con el hecho que la trama de *Los enemigos* refleja hasta cierto punto la trama y la problemática de la misma ficción de Borges. Como aclara el narrador de “El milagro secreto”, en *Los enemigos*: “el drama no ha ocurrido: es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin [el protagonista de la obra]” (1: 510). En este *mis-en-abysme*, Kubin queda atrapado en ese “delirio circular” del tiempo de un modo análogo a cómo lo estará Hladík al final de “El milagro secreto”. El texto que Hladík está por reescribir se ve así como un *mis-en-abysme* de la misma experiencia que Hladík vivirá en el momento justo antes de su propio fin.

Finalmente, al dar “término a su obra” (1: 512), al final del año irreal, Hladík es derribado por “la cuádruple descarga” del piquete de los soldados nazis. En este momento, leemos: “Jaromir Hladík murió el 29 de marzo, a las nueve y dos minutos de la mañana” (1: 513). Pero, ¿por qué “a las nueve y dos minutos de la mañana” en vez de simplemente a las nueve de la mañana? ¿Qué están haciendo esos dos minutos adicionales? Algo inesperado ha ocurrido. El mundo interno, privado, subterráneo de Hladík, el que tendría que haber estado enteramente separado del mundo

---

<sup>6</sup> Aunque comienza a articular lo que serán sus ideas sobre la traducción desde sus primeros escritos, incluyendo por ejemplo en “Las dos maneras de traducir” de 1926, Borges elabora sus ideas sobre el tema de un modo más desarrollado en “Las versiones homéricas” de 1932, texto en el cual se articulan los desafíos explícitos al concepto del “texto definitivo”. La idea de que el mérito de un traductor puede llegar a residir, paradójicamente, en sus “infidelidades creadoras” se encuentra en “Los traductores de *Las 1001 Noches*” (1936). Mi uso del concepto de la maltraducción (o la traducción equívoca, o la traducción desviada; o en inglés, de la “mis-translation”) es análogo al uso teórico de la *malleatura creativa* (“creative misreading”). La maltraducción, como la utilizo en este artículo y como desarrollo en mi libro *Borges y la traducción*, surge entonces como un proceso productivo de tremenda potencialidad.

externo del de las circunstancias “reales” a su alrededor, parece haberse incrustado, interpelado, en esa “realidad” pública, “histórica”. ¿Es posible que ese año ucrónico de Hladík no haya estado completamente fuera del tiempo “real”? ¿Es posible que lo que para Hladík duró un año se esté manifestando ahora, en la “realidad”, en esos dos minutos de retraso en el fusilamiento nazi? Si bien, como sugiere Aizenberg, esos dos minutos pueden ser leídos como una indirecta hacia la “murderous punctuality” de los nazis (134), ¿no podrían ser también una manifestación “visible” (o “real”, si se quiere) de la modificación y transformación que Hladík ha logrado, paradójicamente, con su reescritura invisible?<sup>7</sup>

Con esto volvemos a la comparación entre Jaromir Hladík y Pierre Menard. En “Pierre Menard: autor del *Quijote*”, la serie de desplazamientos vinculados a la autoría y la relación entre lector, narrador y escriba se podría resumir esquemáticamente de la siguiente manera: Borges – narrador (de la ficción borgeana) – Pierre Menard – Cervantes – narrador (de la ficción cervantina) – Cide Hamete Benengeli – texto ficticio (que traduce Cide Hamete para el “narrador Cervantes”). En el proceso, en los niveles de ironía y en el resbaladizo juego de autorías, se pierde el rastro del original, lo cual le permite a Borges escribir un nuevo *Quijote* (reducido, fragmentado, recontextualizado) en y desde sus orillas rioplatenses. En “El milagro secreto” tenemos algo así como: Borges – narrador – Hladík – Kubin (el protagonista de *Los enemigos* que a su vez refleja a Hladík); ahora, en este procedimiento, Hladík – y Borges con él – llega a reescribir no sólo el texto de *Los enemigos*, sino también su propia subjetividad, su identidad, y con esto la Historia misma – en el mismo momento en el cual la Historia lo estaba (lo está) por aniquilar. El punto sería que lo que reescribe Hladík (su reescritura invisible) no es precisamente de un pretexto literario dentro de cierta tradición literaria, como Cervantes lo es para Menard (y para Borges), sino de su propia identidad dentro de la condena nazi; es decir, Hladík reclama su agencia y al hacerlo logra una inesperada (re)escritura de la Historia.

<sup>7</sup> Quisiera agradecer a la misma Edna Aizenberg y a Evelyn Fishburn por discutir esta posibilidad conmigo durante el congreso “The Place of Letters: The World in Borges” en la Universidad de Iowa en abril de 2007.

Para decirlo de otra manera: Hladík es como Menard, pero sólo hasta cierto punto, ya que en el caso de Hladík, su reescritura, su obra invisible sirve no tanto para cuestionar cuestiones de originalidad, de tradiciones y recepciones literarias, sino para otorgarle cierta potencia de resistencia cultural —y esto es lo que propongo es el verdadero “secreto”, el verdadero “milagro” de Jaromir Hladík. A diferencia de Menard, el palimpsesto que se pone en tela de juicio ahora es no tanto la tradición literaria y el concepto de la originalidad, sino más bien la relación del sujeto frente a la Historia —y el papel protagonista de la reescritura para abrir campos de potencia y potencialidad. En el caso de Hladík —¿como quizá en el de Borges?— escribir es siempre reescribir es siempre (mal)traducir y, en este caso, para Hladík, esto significa reescribir su identidad y así reclamar su subjetividad y abrir un campo inesperado de resistencia cultural, en el cual se llega a vislumbrar el potencial para desafiar cómo se escribe la historia: la historia propia, la historia europea y la historia argentina.

*And yet, and yet:* Hladík concluye *Los enemigos* en su mente pero en la “realidad” sus enemigos concluyen con él, su victoria es únicamente privada; el final del relato no deja de ser inquietante, la ficción pudo posponer y alterar y modificar y, sorprendentemente, cambiar todo sin cambiar nada. El secreto, el milagro, del poder de la palabra —especialmente en situaciones extremas históricas— se desvanece justo en el momento en el cual parecía estar por ser revelado.

Sergio Waisman  
The George Washington University

## OBRAS CITADAS

- Aizenberg, Edna. *Books and Bombs in Buenos Aires: Borges, Gerchunoff, and Argentine-Jewish Writing*. Hanover: University Press of New England, 2002.
- Balderston, Daniel. *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé Editores España, 1996.
- Fishburn, Evelyn y Psiche Hughes. *A Dictionary of Borges*. London: Duckworth, 1990.
- Kalisch, Isidor, editor y traductor. *Sepher Yezirah: The Book of Formation*. Gillette, N.J.: Heptangle Books, 1987.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1979.
- Waisman, Sergio. *Borges y la traducción: la irreverencia de la periferia*. Traducción de Marcelo Cohen. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editores, 2005.
- . "Teorías borgeanas de la maltraducción: el potencial de los márgenes". Coloquio Internacional Jorge Luis Borges: Translación e Historia. Leipzig, Alemania. 5-7 Dic., 2007.
- Waldegaray, Marta Inés. "'La otra muerte' y 'El milagro secreto': Relaciones entre literatura e historia". *Variaciones Borges* 17 (2004): 187-197.